

STUDIA

UNIVERSITATIS "PETRU MAIOR"

PHILOLOGIA

5

TÂRGU-MUREȘ

2006

STUDIA UNIVERSITATIS "PETRU MAIOR"

SERIES PHILOLOGIA

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

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii și articole

Cornel Moraru, Cioran înainte de Cioran	5
Alexandru CISTELECAN, George Călinescu. Conceptul de specific național	17
Iulian BOLDEA, Mircea Cărtărescu. Paradigme ale imaginărilor lirice	24
Nina ZGARDAN, Polisemie sau omonimie terminologică?	34
Dorin ȘTEFĂNESCU, Paradoxul decreației (o lectură fenomenologică)	38
Cristian STAMATOIU, Intrigă și intrigi mediatice în universul caragialian	51
Doina BUTIURCĂ, Fondul latin și vocabularul panroman - limba română	58
Luminița CHIOREAN, Textualism & experimentism sau despre opțiunea la ontos ...	72
Eva Monica SZEKELY, Simbioza cuvânt – simbol – imagine și (re)lecturile	82
Dumitru-Mircea BUDA, Tolstoi și fenomenologia iubirii	99
Maria Laura RUS, O eroare de exprimare ce face „carieră”: pleonasmul	105
Vladimir FLOREA, Poétique de l'anthroponymie dans <i>Boule de suif</i> de Maupassant ...	111
Eugenia ENACHE, Georges Rodenbach et la tentation du théâtre	121
Ignasi Navarro i FERRANDO, Functional Contrasts in Spatial Meaning	133
Vytautas Bikulcius, La dichotomie de la narratrice dans le roman de Marguerite Duras <i>L'Amant</i>	145
Paulette DELLIOS, Alexander the Great's Linguistic Artefacts	149
Endre ABKAROVITS, The Formation of the Hierarchy of the Medieval Church in England and Hungary	155
Tatiana IAȚCU, South-African Literature in Transition Period	165
Iustin SFĂRIAC, Existential Analysis in Literary Studies	174

Ramona HOSU, Poetry and the Political Rights	182
Dana RUS, Exceptionalism and American Identity	190
ZOLTÁN Ildikó Gy., Use Your Body	200
Nicoleta MEDREA, The Two-Sided Man	207
Corina PUȘCAȘ, The Text and Its Reading - W. Iser's Model	216
LAKO Cristian, Images of Women in the World of Marketing	220

Recenzii

Alexandru CISTELECAN, Cornel Moraru, <i>Constantin Noica</i> , Editura Aula, Brașov 2000, <i>Titu Maiorescu</i> , Editura Aula, Brașov 2003, <i>Lucian Blaga</i> , Editura Aula, Brașov 2004.....	227
Iulian BOLDEA, Vasile Dem. Zamfirescu, <i>Nedreptatea ontică</i> , Editura Trei, București, 1995	230
Smaranda ȘTEFANOVICI, Cătălin Dobrișan - <i>Odyssey of a Romanian Street Child</i> , Editura Creation House Press, 2002	233
Iulian BOLDEA, Mircea Muthu, <i>Balkanologie II</i> , Editura Libra, 2004	236
Doina BUTIURCĂ, V. Fanache, <i>Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga</i> – Editura Dacia, Cluj- Napoca, 2003	239
Dorin ȘTEFĂNESCU, Dumitru Micu, <i>Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism</i> , Editura Saeculum, I.O., 2000	243
Eugenia ENACHE, <i>Atelier de Traduction</i> , réalisé par <i>Le Cercle des Traducteurs</i> de la Faculté des Lettres de L'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, 2005	249
Corina DÂMBEAN, Raluca Bercea, A. Mihaela Chermeleu - <i>Français Juridique</i> , Editura „Lumina Lex”, București, 2005	250

CIORAN ÎNAINTE DE CIORAN

Cornel MORARU

Abstract

Cioran cannot be deeply understood if we avoid the texts and books he published in his early years. Before being considered by Saint-John Perse the greatest French novelist since Paul Valery, Cioran had established himself as writer and thinker in his maternal language. It is beyond any doubt that Cioran's greatest chance was called the French language and culture. Without this conversion of identity he would have remained almost unknown, and his texts, although rarified in language throughout his last Romanian editions, would have never reached the suggestion force and substantiality of that *écriture* his most famous commentators talk about.

Scrierile românești, de la eseu *Pe culmile disperării* la *Îndreptar pătimăș*, constituie un capitol distinct al operei lui Cioran, chiar dacă ediția de la Gallimard le cuprinde și pe acestea, încercând să ofere, pentru prima dată, o imagine unitară a întregii creații filosofice publicate de-a lungul anilor.¹⁾ Unii comentatori au scris despre Cioran fără să cunoască textele românești. Susan Sontag nici măcar nu bănuia existența acestora. Alții aflaseră – vag - de ele, dar nu le-au putut folosi, nefiind încă traduse, sau neintuind pur și simplu importanța lor.²⁾ Faptul nu i-a împiedicat însă pe toți acești exegeți să rostească adevăruri esențiale, unele de nedepășit, în legătură cu Cioran.

Cu toate acestea, Cioran nu poate fi înțeles în adâncime, dacă facem cu totul abstracție de textele și cărțile din tinerețe. Înainte de a fi considerat cel mai mare prozator de limbă franceză de la Paul Valéry încoace, de către Saint-John Perse, Cioran s-a afirmat ca scriitor și gânditor în limba sa maternă. Fără îndoială că marea șansă a lui Cioran s-a numit limba și cultura franceză. Fără această conversie de identitate ar fi rămas un cvasinecunoscut, iar textele sale, destul de rarefiate ca limbaj în ultimele apariții românești, n-ar fi atins forța de sugestie și substanțialitatea acelei *écriture* de care vorbesc comentatorii săi cei mai avizați.

A existat așadar un „Cioran înainte de Cioran”, fapt de necontestat. Acest lucru, subliniat mai ales de interpreții români ai filosofului³⁾, are o semnificație în sine, dar constituie și un reper important, mai mult decât un simplu termen de comparație, în încercarea de a oferi o imagine completă a gânditorului și moralistului.

Înainte de a tipări *Pe culmile disperării* (1934), Cioran se remarcă prin numeroase articole publicate în revistele vremii. Tratarea temelor oricât de pretențioase – de metafizică sau teologie - în articolul simplu de ziar a fost o preocupare nu numai a lui Cioran, dar și a întregii generații din care face parte, după modelul impus de Nae Ionescu. Deși creații distincte, opera și activitatea publicistică a tânărului Cioran se intersectează, o vreme, și se suprapun până la indistinție. Oricum, cele două moduri de manifestare publică se susțin continuu și coexistă firesc, fără a trezi suspiciuni sau complexe. Unele cărți par că se nasc direct din exercițiul publicistic cel mai frenetic (cum s-a întâmplat cu *Schimbarea la față a României*). Ulterior, cele două planuri de creație se vor separa. De fapt, Cioran, din motive obiective, își limitează, treptat, prezența în paginile revistelor și

ziarelor, mai ales după ce pleacă în Franța (1937). Primele cărți însă vor fi marcate puternic de spiritul publicistic atât de fervent la toți reprezentanții tinerei generații. Nu intrăm în detalii, deși o analiză atentă a circulației temelor și motivelor dintr-o parte în alta ar fi extrem de utilă.⁴⁾ Vrem să subliniem numai un aer de ușoară improvizație (dacă nu e pură cochetărie), alături de fervoarea și spontaneitatea de tip exploziv a notațiilor din paginile primelor cărți ale tânărului Cioran.

O asemenea impresie puternică și paradoxală produce *Pe culmile disperării*, cartea debutului, premiată la apariție (împreună cu *Nu* de Eugen Ionescu și *Mathesis sau bucuriile simple* de Constantin Noica). Privind în urmă, astăzi ni se pare că e un debut cât un destin. La scara timpului de atunci, cartea marchează însă intrarea în scenă cu impetuozitate a unui tânăr autor cam insolent, dar matur și pe deplin format, de pe acum un maestru al paradoxului și al verbului sclipitor. Temele reflecției anunțate explicit înainte de a glosa pe marginea lor (*a fi liric, pasiunea absurdului, eu și lumea, asupra morții, melancolia, extaz* etc.) imprimă o structură secvențială textului, încă nu atât de concentrat aforistic, față de evoluțiile stilistice de mai târziu. Întrebarea de început, de natură „poetologică” - cum s-a spus⁵⁾, vizează nevoia irepresibilă de expresie a gânditorului postnietschean. A fi liric înseamnă a te contopi pentru o clipă cu țipătul existențial, ajungând până la „fondul original al vieții”. Experiențele esențiale: moartea, suferința, nebunia - toate trăite paroxistic, pretind „neconținut expresie”, depășire a limitelor eului propriu: „Adevărata interiorizare duce la o universalitate, inaccesibilă acelor care rămân într-o zonă periferică”. Nu e însă universalitatea conceptelor, a sistemelor și formelor, ci o stare de autenticitate spirituală intensă, care „contopește într-un singur elan, ca într-o convergență ideală toate elementele vieții lăuntrice și creează un ritm intens și plin”. Evocarea acestui elan unificator pe un plan imanent de viață asigură integritatea existenței și farmecul dionisiac al unei trăiri dezlănțuite. „A fi liric” e sinonim cu „a fi barbar” într-un sens superior dionisiac. Dacă Lucian Blaga se bloca în fața grotescului, considerându-l lipsit de orice relevanță metafizică, tânărul Cioran îi dedică o pagină strălucită în eseul său. Nevoia de expresivitate presupune nu doar creație, ci și distrugere demonică a formelor ce amintesc de rigorile echilibrului clasic. Aproape pe neobservate, la Cioran categoriile estetice se ontologizează, în timp ce conceptele și formele abstracte se umplu de viață. Convins că „toate încercările de a devia pe un plan logic problemele de existență” sunt nule, conferă bolii, suferinței și, în genere, stărilor depresive o misiune metafizică, exaltă „capacitatea lor de revelare”. Propune ca metodă de cunoaștere „metoda agoniei”, singura care se poate revendica de la „un principiu de absolută negativitate”. Toate afirmațiile acestea paradoxale incită la un fel de psihoză care se închide ermetic în sine: un profetism de-a-ndoaselea, introvertit, în esență. Nu ne putem da seama cu exactitate cui se adresează Cioran (probabil nimănui), dar știm sigur că eul său atât de contorsionat este cel care își clamează – uneori cu stridență, ca pe un ultimatum, alteori cu o stranie jubilație masochistă – revelațiile nihiliste:

„Și ce importanță poate să aibă faptul că eu mă frământ, că sufăr sau gândesc? Prezența mea în lume va zgudui – spre marele meu regret – câteva existențe liniștite și va tulbura naivitatea inconștientă și plăcută a altora spre și mai marele meu regret. Deși simt că tragedia mea este pentru mine cea mai mare tragedie din istorie – mai mare decât prăbușirile de împărați sau decât cine știe ce irosire în fundul unei mine -, totuși am implicat sentimentul totalei mele nulități și insignifiante. *Sunt convins că nu sunt absolut nimic în univers, dar simt că singura existență reală este a mea.*”

Deocamdată reflecția se mișcă preponderent de la particular la general, în ciuda explicitării ostentative a „temelor”. Dominantă rămâne perspectiva eului propriu, a unei subiectivități revărsate dincolo de bariera logică a simțurilor și intelectului: „Ochii omului văd în exterior ceea ce îl frământă în interior”. Frenesia stilului întunecă pe alocuri claritatea ideilor, în schimb menține confesiunea pe terenul purei pasionalități și a unei sincerități autocalomniatoare, specifică lui Cioran. Exită momente de sinceritate aparent involuntară, când sunt exteriorizate toate frustrările și resentimentele unui spirit complexat: „Numai oamenii care suferă realmente sunt capabili de conținuturi autentice și de o infinită seriozitate. Ceilalți sunt născuți pentru grație, armonie, iubire și dans. – În fondul lor câți nu ar renunța la revelațiile metafizice din disperare, agonie și moarte, pentru o iubire naivă sau pentru voluptoasa inconștiență din dans?”. Tema va fi reluată, laitmotivic, pe parcurs - semn că îl răscolea profund, ajungând să deteste, la fel de aprig, ceea ce el numește, destul de ambiguu, „monopolul suferinței”.

Spiritul resentimentar nu e însă atât de persistent pe cât pare și, în nici un caz, nu la modul trivial. Se resoarbe până la urmă în metafizic. O perspectivă consecvent demonică a eului asupra existenței face ca viața să fie asociată în permanență cu moartea, iar creația cu distrugerea. Melancolia - înainte de a fi considerată „operatorul negativ” prin excelență (v. S. Alexandrescu) – e asimilată mai degrabă unei stări estetice comune. E drept că, în plan ontologic, melancolia corespunde unui principiu de expansiune, care cere cu necesitate „un infinit exterior” de manifestare, dar tot de semn negativ, fiind vorba, la limită, de „o dilatare înspre nimic”. Până și melancolia neagră nu are acces la acel gol absorbant de la rădăcinile ființei și atenuază, într-un sens grațios estetic, tragicul. O fenomenologie a tristeții metafizice proiectează melancolia, cu stările negative echivalente, într-o zonă a reveriei și a sublimărilor contemplative. Melancoliei îi este preferată tristețea, ca stare de concentrare intensă și interiorizare acută, dureroasă. Tristețea se află mai aproape de agonie și de misterul insondabil al suferinței, în concepția lui Cioran.

Revelația nihilistă propriu-zisă nu se realizează însă pe un plan discursiv, ci prin extaz, acesta condiționat de „experiența prealabilă a disperării” și a nebuniei transfiguratoare. Tânărul Cioran are oroare de acțiunea destructivă a intelectului și nu împărtășește sub nici o formă iluziile logocentrismului. Îndoiala, prea cerebrală după gustul său, e mai puțin potrivită pentru revelație decât disperarea, care implică „o participare totală și organică” a întregii ființe umane la actul de cunoaștere. În aceste condiții, scepticismul și chiar fenomenul gândirii în sine, respectiv al reflexivității neutre, sunt violent repudiate – ca mod superficial, minor al filosofării, cu efect anesteziant asupra spiritului. Numai marile tensiuni „ating haosul și nebunia exaltării absolute” – clamează din nou, cu patos, tânărul Cioran. Pentru purificare și transfigurarea ultimă propune „o baie de foc” în sens metafizic. Nu se teme nici o clipă că această combustie lăuntrică dezlănțuită duce inevitabil la dezintegrarea existenței individuale. Ba, privește faptul chiar cu ironie. Este primul puseu de ironie identificat în *Pe culmile disperării*, destul de vag totuși, încât nu modifică deloc registrul tragic exaltat, dominant de la prima până la ultima pagină de text. Deocamdată tânărul gânditor preferă să tematizeze forma tragică de ironie și autoironie, într-una din secvențele cărții, în care vorbește explicit: „de ironia tragică, de ironia infinit amară, de ironia din disperare”. Ironicul ca expresie a suferinței nu îmblânzește tonul crispat, agonice al confesiunii. În spatele acestei confesiuni se află un suflet chinuit, torturat de boală și suferință, dar și de tot atâtea probleme existențiale insolubile. Toate căutările febrile etalate aici se înfundă într-un dramatic „nu știu” sau în

sentimentul, la fel de terorizant, al unei singurătați de proporții cosmice: „Dau în scris pentru toată lumea care va veni după mine, că n-am în ce să cred pe acest pământ și că unica scăpare este uitarea absolută”. Această uitare este echivalentă cu un *apocalips* răsturnat, în fața căruia singura formă de expresie ce se poate articula este „lirismul absolut”, un stil al „confuziei absolute”, în sensul dispariției granițelor instituite de tradiție între genul filosofic și cel poetic:

„Senzația confuziei absolute! Adică a nu putea face nici o distincție, nici o diferențiere și nici o încadrare, a nu putea lămuri nimic, a nu înțelege și a nu aprecia nimic. Senzația acestei confuzii absolute face din orice filosof un poet, dar nu toți filosofii o pot atinge și o pot trăi, cu o intensitate durabilă. Căci dacă ar atinge-o n-ar mai putea filosofa abstract și rigid. Este plin de dramatism procesul acesta prin care un filosof devine poet. Din lumea definitivă a formelor și a problemelor abstracte, care într-un vârtej al simțirii, în confuzia tuturor elementelor sufletești, se împletesc în alcătuirii ciudate și haotice. Cum să mai poți face filosofie abstractă când în tine se desfășoară o dramă complicată, în care se întâlnesc presentimentul erotic cu o neliniște metafizică chinuitoare, frica de moarte cu aspirațiile spre naivitate, renunțarea totală cu un eroism paradoxal, disperarea cu orgoliul, presentimentul nebuniei cu dorința de anonim, strigătul cu tăcerea, elanul cu nimicul? Și toate acestea se petrec *în același timp*, simultan. Toate tendințele acestea cresc în cel mai mare clocot posibil, în cea mai mare nebunie interioară, într-o confuzie absolută. Cum să mai faci atunci filosofie sistematică și în ce fel mai poți fi capabil de o arhitectonică bine definită? Sunt oameni care au început cu lumea formelor și sfârșesc în confuzia absolută. De aceea ei nu pot filosofa decât poetic. Dar în confuzia absolută nu mai importă nimic în afară de chinurile și voluptățile nebuniei.”

Aproape că nu se mai poate spune nimic în plus față de această patetică autointerpretare. Senzația este, la lectura cărții, că fiecare secvență atinge o limită și că discursul se închide, la modul extatic, pentru totdeauna. Dar imediat, cu secvența următoare, șirul întrebărilor și răspunsurilor este reluat de la început, cu același patos neobosit, și tot așa la nesfârșit. Repetițiile nu deranjează prea mult, într-un astfel de discurs, în care nu temele și ideile în sine contează („Eu n-am idei, ci obsesii” – spune într-un loc), ci starea de supradeterminare ontologică a acestora: „A trăi în culmile disperării este a atinge cele mai groaznice abisuri. Nu există decât culmi abisale, deoarece de pe adevăratele culmi te poți prăbuși oricând. Și numai în asemenea prăbușiri atingi culmile.” Totul se încheagă în jurul acestei perorații, oricât de naivă în aparență. În context însă, starea de spirit abisală este opusă în mod expres sentimentului grațios al existenței care „nu duce la revelații metafizice”.

Și mai convingător este tânărul Cioran în acele izbucniri de o clipă, scăpate oarecum de sub controlul reflecției: „Simt un gust amar de moarte și de neant în mine care mă arde ca o otravă puternică.” Am putea extrage o întreagă colecție de asemenea notații abrupte, spuse simplu, fără nici o intenție de paradox sau artificiu retoric.

Există și unele momente de bucurie și încântare, extrem de puține, consemnate de obicei pe un ton impersonal și numai pentru a fi imediat contracarate. Senzația generală e de prăbușire și rostogolire în neant. Admițând „principiul satanic în suferință” (este și titlul ultimului capitol al cărții), e retezată drastic orice cale care ar putea resuscita dialogul izbăvitor cu transcendența. Deocamdată tânărul Cioran mizează totul pe efectul dramatic al trezirii la conștiință prin revelațiile durerii. Unicul rol după care tânjește este acela al

gânditorului existențial și organic. „Un gânditor viu” - ține să sublinieze cu promptitudine Cioran. Creația, expresie a unui efort lucid de introspecție, înseamnă pentru el eliberare și, într-un fel, salvare. Mai târziu va mărturisi, într-un interviu, că această carte l-a vindecat, la propriu, de insomnia cronicizată și, poate, l-a apărât chiar de nebulie.

Scriere de elan juvenil, *Pe culmile disperării* a provocat numeroase comentarii și va trezi în continuare un interes maxim. „Pe culmile freneziei”, parafrazează unul din exegeții săi, Patrice Bollon⁶⁾, definind exact registrul în care e scrisă cartea. Aceasta conține însă *in nuce* toată filosofia lui Cioran. Fără a i se contesta originalitatea, au fost identificate numeroase influențe, de la Kierkegaard și Nietzsche la existențialiștii moderni, cu care se înrudea prin apartenența la același *Zeitgeist* al modernității târzii. Un accent special ar trebui pus pe sugestiile venite din lecturile germane, care i-au dominat anii de formație, încă din adolescență, când i-a descoperit și pe marii autori ruși. La fel ca Blaga, a asimilat influențe modelatoare extrem de stimulative de la scriitorii sau gânditorii expresioniști și postexpresioniști. Trimiterile pertinente care s-au făcut la Klages, Gottfried Benn sau la argumentul „bionegativității” împrumutat tacit de la psihiatrul vienez Lange-Eichbaum (*Geniul – nebulie și celebritate*, 1928) sunt pe deplin îndreptățite.⁷⁾

A doua scriere, *Cartea amăgirilor* (1936), pare mai degrabă un recul. Temele și întrebările fundamentale rămân aceleași, ce-i drept, dar tonul viguros expresionist face loc unei stări mai eterate, vag-melancolice, de un gust îndoielnic pe alocuri. Structurată convențional în șase părți, fără nici un plan, cartea lasă impresia de grabă și improvizatie, dar mai ales de exces și supradimensionare a comentariului. E prea mult balast în acest morman de texte înghesuite în pagină.⁸⁾ Se observă clar o pierdere de substanță și de acuitate a notației, care ilustrează mai mult acum un mod de a scrie decât un unul de reflecție aspră, ultimativă, așa cum ne obișnuise în prima carte. În unele pasaje se simte pastașă supărătoare după *Zarathustra* lui Nietzsche:

„Să renunțați la conștiință vă invit eu, fraților, să renunțați la tot ce poate fi obstacol orgiei voastre lăuntrice, a nesfârșitei și exaltatei beții. Până la dans să vă legene dulcele haos al simțirii și gest de dans să devină cumplitele voastre fioruri. Să simțiți clipele în care drama voastră devine inutilă ca un joc!”.

Efectul deziluzionării și dezamăgirii pe care autorul mizează e, totuși, puternic. Își atinge într-un fel ținta, căutând cu aceeași frenezie și încăpățănare mereu alte surse ale „*schimbării noastre la față*”. Cele mai izbutite sunt glozele pe marginea extazului muzical sau a erosului ca treaptă spre „o nouă asceză”, dar și încercarea de a institui un principiu metafizic subiectiv de unitate a haosului interior de trăiri imprevizibile, care irosesc într-un sens diminuat estetic energiile noastre vitale:

„Când toată sensibilitatea tremură, când devii *subiect* în mod absolut, nu mai există în toată lumea decât neliniștea ta. În paroxismul neliniștii omul devine *subiect absolut*, fiindcă atunci a luat în mod total conștiința de sine însuși, de unicitate și de existența exclusivă a destinului său. Celelalte trăiri totale stabilesc comuniuni ce limitează în anumite uitări și se complac în rezerve, pe când neliniștea absolută aduce subiectul în poziția demiurgică a unicității. Și nu a unicității ca ireversibil individual în planul altor ireversibile, ci ca o existență ireversibilă absolută, ca existență singură. Neliniștea absolută duce la singurătatea absolută, la subiectul absolut. Când devii subiect absolut, tot ceea ce nu ești tu

nu face decât să intre în tine pentru ca neliniștea să-și găsească un obiectiv. Neliniștea topește și destramă lumea pentru însingurarea totală a ființei; în extazul muzical topirea și destrămarea se întâmplă pentru supreme comuniuni, așa încât dorința de unicitate și de exclusivitate din acest extaz nu este decât expresia unei dorințe de comuniune integrală. În extazul muzical ești plin peste marginile ființei; în neliniștea absolută ești *plin* de nimic.”

Problema transfigurării amintită mai înainte - e drept, expusă în *Cartea amăgirilor* doar în termeni antropologici – și mai ales o scurtă, dar semnificativă reflecție despre „*profeția și drama timpului*” trimit fără echivoc la *Schimbarea la față a României*, carte apărută în același an. Sorin Alexandrescu rezervă celor două lucrări un loc distinct printre scrierile românești ale lui Cioran. Amândouă au fost scrise în timpul studiilor din Germania și par a se completa una pe alta. Același profetism le animă, diferă doar amplitudinea viziunii și retorica ideilor. Iată un pasaj din *Cartea amăgirilor*: „Să trăim totul cu atâta pasiune încât destinul ca un trăsnet să despice obscuritățile lumii și ale noastre. Să devenim altceva, să fie țelul nostru și să acceptăm viața numai pentru mari negații și mari afirmații. Dacă nu ne va arde conștiința misiunii, nu ne vom merita nici viața și nici moartea...” etc. etc. Schimbând contextul și înlocuind actanții (individul izolat cu poporul sau națiunea), textul poate trece fără probleme în *Schimbarea la față a României*.

Angajarea în profecie e, în această ultimă lucrare, totală, Cioran adoptând programatic o viziune macroscopică asupra istoriei. Discursul este mult mai consistent și are o coerență superioară, prin logica strânsă a argumentelor și tensiunea vizionară a ideilor. Încă din primul capitol glosează pe tema „tragediei culturilor mici”, cu argumente din Hegel, Nietzsche sau din filosofia culturii și a istoriei, în special Spengler. Esențială e distincția pe care o face, la un moment dat, între *instinctul istoric* și *simțul istoric*. Culturile mari excelează prin instinctul lor istoric nealterat, cu apetit pentru „forme aurore ale spiritului”. În schimb, „simțul istoric” e deja semn al decadenței, al degradării energiilor creatoare interne, transformându-se în *voinea* istorică exterioară. Culturile mari dețin monopolul istoriei. Fiindcă au ajuns la deplina afirmare de sine, trăind naționalul ca universal, istoria însăși le „dă dreptul să se dispenseze de istorie”. Din contra, culturile mici, condamnate mereu „a reface căile altora”, se afirmă întotdeauna prea târziu. Par de la început secătuite de vitalitate, ca orice produs minor al unui proces mimetic care anihilează tendințele interne de originalitate. În mod fatal acestea sunt condamnate la etnic și marginalizare. România, bunăoară, „n-are nimic original în afară de țărani, artă populară și peisaj (de care nu e responsabil)”. Marile culturi sunt expresia unui mesianism care se manifestă mai discret uneori (cazul culturii franceze) sau, dimpotrivă, într-un mod mult mai expansiv și monumental (cultura germană, rusă, iudaică). Încitant și provocator, comentariul, în încercarea de a defini în paralel, ca pe niște tipuri ideale antinomice, fiecare model de mare cultură în parte, nu e scutit deloc de clișee: „În Franța toată lumea are talent; rar găsești un geniu. În Germania nimeni nu are talent, dar un geniu compensează lipsa de talent a tuturor...” etc. etc. Se înțelege că posibilitățile de mesianism în România sunt nule: „toți vizionarii ei n-au depășit o profecie locală” sau o profecie de evenimente. Mai mult, unii au practicat un profetism *à rebours*, ca Eminescu, idealizând trecutul, alții au fost pur și simplu tradiționaliști, ca Iorga și Pârvan. Or, tradiționalismul este „o formulă comodă, neangajantă”, care acceptă „limitele imanente” ale devenirii istorice. Cioran visează pentru țara sa un nou „adamism”. Capitolul al doilea se intitulează, într-un sens programatic, *Adamismul românesc*. România se află într-un punct critic, aproape fără ieșire:

„Ori o transfigurare istorică ori nimic.” De remarcat radicalitatea criticii asumate, dar și a soluțiilor (de natură metafizică) propuse:

„Fiecare din noi este în situația lui Adam. Sau poate condiția noastră este și mai nenorocită, fiindcă n-avem nimic înapoi, pentru a avea regrete. Totul trebuie început, absolut totul. Noi n-avem de lucrat decât cu viitorul. Adamismul în cultură nu înseamnă altceva decât că fiecare problemă de viață spirituală, istorică și politică se pune pentru întâia oară, că tot ceea ce trăim se determină într-o lume de valori nouă, într-o ordine și un stil incomparabil. Cultura românească este o cultură adamitică, fiindcă tot ce se naște în ea n-are precedent. (Și în sens peiorativ.) Fiecare reedităm destinul lui Adam: decât acesta a fost scos din paradis, iar noi dintr-un mare somn istoric.”

Negației absolute în planul istoriei și culturii, care-l plasează pe Cioran în proximitatea lui Eugen Ionescu (cel din eseu *Nu*), îi corespunde credința că e nevoie imediat de „un salt definitiv și esențial”. Cioran mărturisește că iubește „istoria României cu o ură grea”, detestând orice formă de patriotism convențional, precum și vorbăria fără sens a intelighenției și a politicienilor români: „Zi și noapte românii discută despre România. Dar trebuie să recunosc că am descoperit prea puțini, pentru care ea să fie o problemă serioasă, un crez și un destin...” Cioran insistă cu ostentație pe aspectele negative ale destinului românesc, incriminat de el ca „un destin pe dos”. Un întreg capitol de „critică fizionomică a României” se ocupă de „golurile psihologice și istorice” ale culturii noastre. Toate aceste neîmpliniri se datorează unor deficiențe interne, cum ar fi pasivitatea, scepticismul și fatalismul, auto-denigrarea, contemplația domoală, religiozitatea minoră, într-un cuvânt „an-istoria” în care ne-am complăcut dintotdeauna. Cu umorul lui sarcastic Cioran afirmă că „românii au trăit o mie de ani ca plantele”, vegetând sub timpuri și în sub-istorie.

Soluția este una singură: transfigurarea, adică trezirea din inerție și schimbarea totală din temelii, adică un fel de revoluție metafizică. „*Nu pot iubi decât o Românie în delir*” – exclamă el patetic. Iar puțin mai încolo, continuă cu aceeași ardoare aproape mistică: „Cine nu trăiește apocaliptic destinul României nu înțelege nimic din ceea ce trebuie să devenim. Fiecare ar trebui să ne sfâșiem pe imperativul devenirii noastre.” Critica severă a României nu trebuie compensată de utopie, care i se pare „o dezertare teoretică din fața realității”. În acest context trebuie citită și faimoasa propoziție, adeseori ironizată: „*Aș vrea o Românie cu populația Chinei și destinul Franței.*” Așa se întâmplă când gândești un fenomen de microistorie la scara macroistoriei globale. În fapt, Cioran refuză categoric spiritul utopic, inclusiv marxismul și revoluționarismul de orice fel ca soluții concrete de redresare istorică. Revoluțiile politice sunt excese ale maselor ajunse la putere, iar eroismul este doar „apanajul popoarelor slabe”. Chiar și adoptarea ideilor bolșevice n-ar face decât să transforme imediat țara în „colonie rusească, ideologică la început, și în urmă politică”. Adevărul e că Cioran nu e câtuși de puțin preocupat să dea soluții practice: toată reflecția se menține pe un plan general filosofic și metafizic, de cele mai multe ori paralel cu realitatea. În aceeași cheie trebuie receptate disociațiile, uneori percutante, pe tema războiului, a revoluției și politicului (cap. IV – V), întâlnindu-se tot mai rar cu problematica românească. Cioran nu gândește și nu scrie ca un politician. Nici măcar nu oferă o doctrină coerent articulată. De unde, candoarea cu care rostește, printre atâtea intuiții și formulări sclipitoare, destule enunțuri discutabile sau de-a dreptul scandaloase. Tot ce-și propune, în esență, în proiectul său e ca România să se ridice „peste nivelul și

fatalitatea culturilor mici”. De asemenea, este foarte limpede exprimată opțiunea pentru formele occidentale ale civilizației și culturii moderne: „Pentru România istoria înseamnă cultura occidentală și nici nu poate însemna altceva”. Critica acerbă a junimismului, deși pornește din neînțelegere și superficialitatea cunoașterii trecutului, întărește această opțiune europeană, apropiindu-l – oricât ar părea de neverosimil - de E. Lovinescu.

În sfârșit, dacă nu oferă soluții practice și nici măcar o doctrină, Cioran propune, totuși, un *etos*, pe care, în stilul său capricios-contradictoriu, l-ar dori convulsionar și eroic:

„...Nu vreau o Românie logică, ordonată, așezată și cuminte, ci una agitată, contradictorie, furioasă și amenințătoare. Sunt prea mult patriot, ca să doresc fericirea țării mele.

Spirala istorică a României se va înălța până acolo unde se pune problema raporturilor noastre cu lumea. Până acum am fost reptile; de aici încolo ne vom ridica în fața lumii, pentru a se ști că nu numai România este în lume, ci și lumea în România. De nu vom trăi apocaliptic destinul acestei țări, de nu vom pune febră și pasiune de sfârșit în începuturile noastre, suntem pierduți și nu ne mai rămâne decât să ne recâștigăm umbrele trecutului nostru.”

Așa se încheie *Schimbarea la față a României*, una dintre cele mai interesante și provocatoare cărți scrise de Cioran. Autorul a eliminat, pentru ediția pusă în circulație din 1990 încoace, un întreg capitol din forma inițială a textului. Într-o scurtă precizare, el se explică: „Am scris aceste divagații în 1935 – 36, la 24 de ani, cu pasiune și orgoliu. Din tot ce am publicat în românește și franțuzește, acest text este poate cel mai pasionat și în același timp îmi este cel mai străin. Nu mă regăsesc în el, deși îmi pare evidentă prezența isteriei mele de atunci. Am crezut de datoria mea să suprim câteva pagini pretențioase și stupide.” Tocmai paginile acestea - acum incriminate - l-au îndepărtat pe Cioran de propria carte, nu întâmplător omisă și din ediția de *Opere* de la Gallimard. Într-o scrisoare către fratele său, mărturisea cu jenă, dar și cu vădită iritare: „Singurul lucru care mă enervează e că și pe aici aud aceleași povești, aceleași insinuări. De fiecare dată trebuie să te explici, să te justifici etc. Scriitorul care a făcut prostii în tinerețe, la debut, e ca femeia cu un trecut deocheat. I se reproșează veșnic. Ce prostie!”⁹⁾ Chiar așa: ce prostie! Varianta pusă acum în circulație (la care ne-am limitat și noi cu strictete comentariul) e destul de curată și decentă în linii mari, încât atenuază în mare parte „mesajul ideologic” atât de controversat, în felul în care a fost el perceput de majoritatea exegeților. O lectură în paralel cu articolele scrise exact în același context istoric de tânărul Cioran, ar mai risipi, poate, unele suspiciuni sau, din contra, le-ar accentua.¹⁰⁾ „Cazul Cioran” e departe de a fi elucidat. Un lucru ni se pare însă destul de limpede: miza profundă a cărții nu e de natură ideologică și nici doctrinară. Neofitul rămâne până la urmă intact, inaccesibil politicului. Cioran nu reușește să fie conformist și nici destul de mediocru pentru a da acestor „divagații” soliditatea unei doctrine sau a unei platforme de acțiune politică angajantă. Unor simple declarații de intenție, cam „confuze” pentru contemporani, nu li se putea răspunde decât cu aceeași monedă. Profetul marii transfigurări va fi adus, brutal, la realitate chiar de către unii dintre „camarazi”.¹¹⁾ Extremismul tânărului Cioran rămâne cantonat în esență într-un plan etico-intelectual, vizând mai mult o revoluție metafizică decât una socială și infirmând – spre binele autorului – aspirațiile de grandoare și delir pe care acesta, desigur, le va fi nutrit în sinea lui.

Publicată cu mari dificultăți în 1937, *Lacrimi și sfinți*, a patra carte a lui Cioran în ordinea editării, pare să fi fost scrisă ceva mai înainte, imediat după ce se mai risipesc ecourile entuziaste ale debutului.¹²⁾ Față de *Cartea amăgirilor*, aduce fără îndoială un plus de consistență a ideilor și o limpezire a stilului. Tânărul Cioran ajunge pentru prima dată la formula aforistică – în forma abruptă și condensată - care-l va consacra mai târziu. Renunță, de asemenea, la secvențializarea tematică a textului din *Pe culmile disperării* și *Schimbarea la față a României*. E convins că n-are rost să mimeze în continuare acest tip de discurs, poate mai aproape de canoanele clasice ale reflecției filosofice, dar care nu i se potrivește. Își permite în felul acesta mai multe libertăți, descoperind că adevărata sa vocație este *fragmentul*, notația de respirație scurtă, centrată pe o singură idee (revelație) articulată extatic.

În mod paradoxal însă, unitatea cărții e tot de natură tematică. Se simte clar ecoul lecturilor din marii mistici și cronicarii mănăstirilor, cu valențe epice inerente, pe fondul unei crize religioase profunde trăite de Cioran însuși. Inima, lacrimile, asceza sunt motive mistice des întâlnite, iar unele notații par transcrieri cuvânt de cuvânt din confesiunile sfinților pe care-i evocă: „Doamne, fără tine sunt nebun și cu tine înnebunesc!”. O slăbiciune manifestă mai ales pentru mistica spaniolă, considerată „o irupție a absolutului în istorie”. Cele mai pătrunzătoare observații sunt focalizate pe ambiguitatea dintre eros, extaz și sfințenie. Categoric, Cioran se simte mai atașat de drama sfinților, de fapt a sfințelor, cu excesul lor de suferință și iubire pentru amantul ceresc, decât de Isus ori Dumnezeu. Aceștia din urmă sunt tratați mai degrabă ireverențios: Dumnezeu e asemuit, la un moment dat, cu Toma Necredinciosul, iar Isus e catalogat drept „un Don Juan al durerilor”. Alte remarci merg până la limita blasfemiei: „Cea mai compromisă persoană din istorie este Iosif, tatăl lui Isus. Creștinii l-au aruncat pe o linie moartă și l-au făcut de râsul bărbaților. De-ar fi spus el o singură dată adevărul, fiul lui ar fi rămas un evreu obscur. Triumful creștinismului își are originea în lipsa de orgoliu a unei vrutități. Imaculata concepțiune pleacă din pietatea unei lumi întregi și din lașitatea unui bărbat.” De fapt, Cioran nu face nici o distincție între Isus *istoric* și Isus *escatologic*. De aici, confuzia de sens și ambiguitatea morală în care se complăce, până la urmă.

Mai presus de toate acestea, Cioran revine însă la condiția lui de „Anteu al suferinței”, care consideră boala și durerea drept forme de cunoaștere de grad ultim. Sfințenia însăși echivalează cu „sistematizarea unei insomnii”, „o veghe fără capăt”. Admiră la misticii Evului Mediu „intimitatea mai dramatică cu moartea” și voluptatea stranie pentru autodistrugere, dar îi suspectează nu mai puțin de „un rafinament pervers al chinului”, care le întunecă aspirația la transcendență. De unde, inactualitatea lor provocatoare, care face din sfințenie doar „o perfecțiune în ordinea negativului”. Din fericire, spune Cioran, „noi, modernii, ne-am descoperit infernul în suflet”. În contextul acestor trăiri contradictorii, se face pentru prima dată apologia scepticismului ca filosofie de amurg (o „cunoaștere fără speranță”). În dialogul - mult mai tensionat - cu sfințenia și divinitatea, registrul oscilează între extazul crepuscular și tonul tăios ironic: „Dacă adevărul n-ar fi plictisitor, știința ar fi scos pe D-zeu de mult din circulație.” Alteori, devine sarcastic: „Slăbiciunile pentru absolut îți dau gustul auto-distrugerii. Și atunci îți apare deodată în minte imaginea mănăstirii și a bordelului. «Celule» de-o parte și de alta. Femei, tot așa. Dezgustul de viață crește atât în umbra curvelor, cât și a sfințelor.”

De aici încolo pare să nu mai existe nici o restricție pentru supratema nihilismului, care le înglobează pe toate celelalte: „Toți nihilisții s-au războit cu D-zeu. O probă în plus pentru vecinătatea lui cu nimicul.” sau „Ultima treaptă a nihilismului este absorbția în

Dumnezeu. Ea pecetluiește lumea, iremediabil, ca un joc de umbre.”. Teologia însăși este „negația lui Dumnezeu”, ca și biserica, instrument al agoniei divine. Numai mistica i-a dat viață, ori de câte ori a vrut. Aceeași menire ar putea avea și metoda/ trăirea apofatică în credință: „Imposibil de a iubi pe D-zeu altcum decât urându-l”.

Cartea a provocat un scandal de proporții în mediile românești, nepregătite pentru un inconformism religios atât de șocant. Editorul a refuzat până la urmă s-o tipărească, încât *Lacrimi și sfinți* s-a publicat în regia autorului, lucru mai puțin obișnuit. Legenda spune că tatăl lui Cioran, protopop al Sibiului, a cumpărat toate exemplarele difuzate în librăriile din oraș și le-a depozitat în podul casei. Mama i-a trimis fiului rătăcit o scrisoare de muștrare preventivoare, dar severă. Cioran răspunde cu ingenuitate că n-a intenționat nimic rău, ba chiar e convins că a scris „cea mai religioasă carte care a apărut vreodată în Balcani”. Poate că are dreptate, din moment ce susține că ateismul este inspirat de Dumnezeu însuși pentru a se apăra de credința nesăbuită a oamenilor. Idee nietzscheană conform căreia Dumnezeu a murit ucis de idolatria credincioșilor mult prea habotnici.

După această insolită exegeză a lacrimilor, urmează - în 1940 - *Amurgul gândurilor* (titlu nietzschean), ultima carte tipărită în România înainte de a re-debuta la Paris. Sentimentul crepuscular de epuizare se accentuează, făcând loc unei stări melancolice mai calme – spiritualizate și difuze. Aproape nimic nu mai amintește de paroxisemele și disperarea de odinioară, mai ales de când Cioran pare să fi decoperit că despre orice „ești obligat a gândi negativ și pozitiv în același timp”. Pentru el, aceasta e cea mai teribilă sursă de echivoc. Ca o reminiscență, încă mai simte nevoia să apere sfințenia și pe Dumnezeu de isteria credincioșilor (în primele capitole). Totuși, răzvrătirile contra divinității se mai domolesc, în căutarea unui „*Ghetsimani al Urâtului*” și plictisului: un Ghetsimani estetizat. Pe de altă parte, se depărtează tot mai insistent de „filosofie”: „Totul în filosofie este de rangul al doilea, al treilea... Nimic direct. Un sistem se construiește din derivări, el însuși fiind derivatul prin excelență. Iar filosoful nu-i mai mult de un geniu *indirect*.” Treptat, Cioran intră în pielea moralistului, orientând meditația spre teme general umane: moartea, sinuciderea, problema răului, păcatul, ispășirea etc. Un capitol este dedicat iubirii, sub toate aspectele, de la sexualitate la erosul ca principiu metafizic („despre gradul de imanență al eroticii”). Altundeva vorbește de „religiozitatea negativă a cărnii”. Copleșit de sentimentul individuației și al „veșniciei negative a vieții”, acceptă meseria – „cea mai grea” – de a trăi. Actul sinuciderii i se pare înspăimântător, dar „parcă e mai copleșitor să te sinucizi în fiecare zi”. Deși pierde din suflul metafizic inițial, reflecția apropiie totuși introspecția de autenticitatea revelațiilor simple de viață. Pentru prima dată Cioran face explicit o trimitere la „lectura moralistilor francezi”, convins, într-un alt loc, că „în secolul al XVIII-lea francez nu s-a spus nici o banalitate”. Mai admiră faptul că în Franța totdeauna prostia a fost considerată un viciu, iar lipsa de spirit o imoralitate: „o țară în care nu poți crede în ceva decât *nihilist*...”. Nu întâmplător alege acum ca mod de expresie paradoxul, în care vede mai mult un exercițiu de luciditate și „de-fascinație”, cum va defini el însuși mai târziu scepticismul (în *Demiurgul cel rău*). Tonul profund elegiac e întreținut de ideea sfârșitului și a epuizării tuturor trăirilor. Anotimpul preferat este acum toamna, „toamna absolută”, iar „amurgul” primește și el o încărcătură mitică specială (cam emfatic, totuși): „La-nceput a fost Amurgul.” Cititorul va constata însă și numeroase repetiții, motivate sau nemotivate de context, iar nu o dată paradoxul devine pură emfază stilistică: „Este atâta crimă și poezie în Shakespeare, că dramele lui par concepute de un trandafir în demență.” sau truism pur și simplu: „Nefericirea este starea poetică prin excelență.” etc.

etc. Ideea amurgului și epuizării nu e decât un echivalent al lacrimilor, asociate de nenumărate ori în text, fără nota mistică din cartea anterioară. Deși, în ansamblu, discursul câștigă în concizie, se „clasicizează”, Cioran se află într-un oarecare impas, cum se întâmplă de fiecare dată când se atinge o limită (marcată și de o surprinzătoare neîncredere în cuvânt). Chiar propria reflecție capătă acum rolul unui simplu „derivativ” (acuzat mai înainte la „filosofi”) care mai „îndulcește furia patimilor și atenuază transportul spre neființă”. Fiindcă nu știe ce mai poate face „cu atât eu”, visează la o „nirvanizare” totală a existenței. Ideile sunt mereu surprinzătoare, dar spuse cam afectat, într-un registru minor al expresivității și trăirii. La propriu, am putea zice, introspecțiile acestea „sunt exerciții provizorii la un necrolog”.

În sfârșit, o altă scriere, *Îndreptar pătimăș*, redactată la Paris între 1941 – 1944, a rămas multă vreme în manuscris. Se pare că Cioran nici n-avea de gând s-o publice vreodată, din moment ce face pe manuscris, la un moment dat, următoarea însemnare: „Ilisible, instilisable, impubliable” (20 oct. 1963). Cartea s-a tipărit totuși la Humanitas, în anul 1991 și e cuprinsă și în ediția de *Opere*. Ezitățile lui Cioran sunt explicabile însă. Față de *Amurgul gândurilor* nu aduce nimic nou: același impuls de „nirvanizare estetică a lumii” se simte în majoritatea aforismelor. În plus, se accentuează indecizia stilistică. Multe texte par căznite și diluate, lipsite de vioiciunea și prospețimea atât de caracteristice lui Cioran. Limba în care scrie e mai artificială ca oricând, cu întorsături ușor arhaice și multe neoașisme, sau cadențe liturgice - poate și pentru faptul că în acea perioadă frecventa pasionat scrieri din literatura veche românească, descoperite la Biserica română din Paris. Nici titlul nu are întru totul acoperire, poate mai potrivit era titlul francez secret, *Bréviaire des vaincus* (păstrat în ediția de *Opere* de la Gallimard). Corespundea mai bine conținutului, amintind de micile tratate de morală stoică, impresie întărită și de concizia gnomică a ultimelor însemnări din volum. Mai tăioase sunt reflecțiile pe tema morții creștinismului, a decadenței împăraților romani, a „neantului valah” (care-l urmărește peste tot ca un blestem). O nouă criză de identitate se profilează, în contrast cu presupusele excese ale unui eu nu chiar atât de pătimăș pe cât declară filosoful. Finalul e memorabil prin cele câteva intempestive răbufiniri ale unui nihilism tot mai radicalizat. După ce mărturisește că ar dori să fie „sufletul golului și inima nimicului”, își declamă retoric poate ultima profesiune de credință în limba română, cu sentimentul unei damnări irevocabile:

„Vei reuși a-năbuși menirea negativă de care ești muncit? Nicicând.
Vei însănătoși răul ce-ți măncă mersul respirației? Deloc.
Mai ridică-vei amarul din simțuri la esență de întrebări? Totdeauna.
Nu vrei să-ți storci formula de ireparabile în dulciu de credințe? Nicidecum.
... În sângele tău o drojdie de Niciodată se desfată, în sângele tău se dezalcătuieste timpul – și-un acatist pe dos te salvează din înecul mântuirii. Și Diavolul se furișează prin ochiul lui Dumnezeu și tu-i urmezi umbra și urma...”

Ajuns la limita monologului, acest text putea fi chiar sfârșitul. Nu e însă decât unul provizoriu, preambul la agonia unui sfârșit total – în sens metafizic - din care se vor hrăni toate scrierile ulterioare ale filosofului și moralistului, convertit, între timp, la un alt mod de expresie și la o altă identitate.

Note:

1. E. M. Cioran, *Oeuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 1995, 1818 pp. Dintre scrierile românești lipsește numai *Schimbarea la față a României*.
2. Cf. Fernando Savater, *Ensayo sobre Cioran*, Taurus, Madrid, 1974 (ed. rom. Humanitas, 1998); Sylvie Jaudeau, *Cioran ou le dernier homme*, José Corti, Paris, 1990 și *Entretiens. En lisant, en écrivant*, José Corti, Paris, 1990; Patrice Bollon, *Cioran, l'hérétique*, Gallimard, Paris, 1997.
3. Cf. Sorin Alexandrescu, *Portretul gânditorului ca tânăr exilat*, în vol. *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999, p. 277 și Ion Vartic, *Cioran naiv și sentimental*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000.
4. Cf. Dan C. Mihăilescu, prefața la vol. *Revelațiile durerii. Eseuri*, Editura Echinox, Cluj, 1990, pp. 5 – 29. De asemenea, Marta Petreu, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999 și Ion Vartic, *Cioran naiv și sentimental*, ed. cit., acordă un interes larg publicisticii tânărului Cioran.
5. Richard Reschica, *Introducere în opera lui Cioran*, trad. de Viorica Nișcov, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 29.
6. Cf. Patrice Bollon, *Cioran, l'hérétique*, Gallimard, Paris, 1997, pp. 78 – 96.
7. Richard Reschica, *op. cit.*, pp. 29 – 33.
8. Ne referim la ediția princeps: *Cartea amăgirilor*, Editura „Cugetarea”, București, f.a.
9. Cioran, scrisoarea din 25 sept. 1979 către Aurel Cioran [Relu], în vol. *Scrisori către cei de-acasă*, texte stabilite și transcrise de Gabriel Liiceanu și Theodor Enescu, trad. din franceză de Tania Radu; ediție, note și indici de Dan C. Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 1995, pp. 173 - 174.
10. Cf. *Cioran – cu documentele pe masă*, în *Vatra*, nr. 7 – 8, 2004, pp. 39 – 66.
11. Ca un amănunt biografic: cu toată insistența de a-i trimite un exemplar cu dedicație, Căpitanul (Zelea-Codreanu) aproape că nu l-a luat în seamă, iar ceilalți „camarazi” îl vor fi privit – nu e greu de bănuț – ca pe o ciudățenie.
12. Cf. Richard Reschika, *op. cit.*, p. 35.

GEORGE CĂLINESCU.
CONCEPTUL DE SPECIFIC NAȚIONAL

AI. CISTELECAN

Abstract

There has always been a theory of "the two beginnings" in what concerns our literary history. As a matter of fact, this theory is confirmed by the facts themselves and by the development of literary trends, as well as by the level, mentality, value and formal "shift" that occurs between the centuries of the first start and the 19th century. Thus, there might have been a "major" start, with Dosoftei and the Moldavian chronicles or Cantemir and the Walachian chronicles. But this major start was somehow forgotten and around the 19th century the literature started all over again. The refinement, even the sophisticated construction were substituted by the love-like sighs and pass-outs of the Vacaresti's, of Conachi and many others. According to Nicolae Manolescu, these were, in fact, the poets who invented the modern Romanian literature, nevertheless establishing its genres and species we are dealing with nowadays.

Umblă, chiar dacă nu pe toate drumurile istoriei noastre literare, teoria sau ipoteza "celor două începuturi". Confirmată, de altminteri, de faptele ca atare, dar și de evoluția fenomenelor literare și de "ruptura" - de nivel, mentalitate, valoare și forme - intervenită între secolele primului început și secolul XIX, al celui de-al doilea start. Literatura noastră ar fi avut, așadar, un start "major", în sunet de capodoperă (sau pe-aproape), decis atât de Dosoftei, de cronicarii moldoveni și de Cantemir, cât și de cronicarii munteni. Chiar dacă era o limbă "brudie" și chiar dacă aproape toți primii scriitori i-au căutat sau inventat o sintaxă literară, scriptibilă, de la unele calchiate după latinește la unele luate după modelul oral, româna suna ca o limbă promițătoare de valori estetice, iar genurile frecventate luaseră un ton prestigios, înalt, de la istoriografie la oratoria lui Antim, de la meditația lui Costin la primii psalmi. Acest traseu, cu halte destul de rarefiate, desfășurate cam pe trei secole (XVI-XVIII inclusiv, prea puțin din primul, dar compensat cu o bucățiță dintr-al XIX), în așa fel încât o nație începătoare să nu se obosească, se sfârșește, convențional, cu Iliada țigănească a lui Budai-Deleanu. Operele nu sînt multe, dar valorile create atunci persistă și rezistă, cel puțin două din ele făcînd față și gustului postmodern de azi, dacă nu cumva chiar intrînd în galeria strămoșească a postmodernismului național (*Istoria ieroglifică și Țiganiada*, mai postmoderniste, în felul lor, decît chiar postmodernismul programatic de azi). Cam toate aceste opere au avut o circulație confidențială, trecînd, letopiseșele, de la cronicar la cronicar, ori servind de lectură amicală pentru un cerc închis (*Istoria ieroglifică*) sau chiar rămînînd necitite de nimeni vreme de un veac bun (*Țiganiada*). În astfel de condiții era cam greu ca literatura noastră să pornească, oricît de tardiv față cu altele, ca o instituție coerentă, în care boala scrisului să treacă din aproape în aproape, ca orice contagiune. Creațiile de început sînt izolate, practic fără consecințe (altele decît cele știute de la cronicari), literatura ratînd prima șansă de a deveni un sistem organic, asistat de un public interesat. Acest început major a fost, practic, uitat, așa încît în preajma secolului

XIX literatura a luat-o de la capăt. De această dată n-a mai luat-o însă de sus, ci, omenește, de jos, de la lăuta noastră trubadurescă, cîntînd, aproape pe strună, de "oh" și "ah". Rafinamentul, ba chiar construcția sofisticată, de pe vremea lui Cantemir sau Budai-Deleanu au făcut loc suspinurilor și leșinurilor amoroase ale Văcăreștilor, ale lui Conachi și ale altor, mai puțin glorioși, pătimitori cu inima și cu versul. Valoarea estetică a coborît însă drastic, încît toată această văicăreală pre versuri tocmită pare a nu fi avut nici un predecesor sau precedent - ca reper valoric. Și, de fapt, nici n-avea - cel puțin nu repere de-acasă. Pentru Nicolae Manolescu, tocmai acești poeți au inventat, de fapt, literatura română modernă, statornicindu-i speciile și genurile pînă azi. Că n-au inventat-o prea strălucit, e o altă problemă. Dar, cum-necum, al doilea start n-a mai fost unul ratat, literatura noastră luîndu-și, de-atunci, serios în seamă continuitatea. Așa par a sta lucrurile, cel puțin dacă ne luăm după inventarul și statistica manuscriselor și autorilor, ce par acum a-și da torța din mîină în mîină, uneori chiar din tată-n fiu. Vine mai greu înțeleasă, în aceste condiții, frenezia cu care Heliade și alți pre-pașoptiști (din care unii vor deveni chiar pașoptiști) se străduiau să invente literele române. În realitate, chiar dacă știau de versurile "văcărești", cu atît mai mult cu cît ultimul din dinastie (Iancu) era printre ei și le recita nu doar propriile poeme, pre-pașoptiștii aveau și ei - cum o avuseseră și primii cronicari - conștiința unui vacuum care trebuia urgent umplut cu creații de toate felurile. Ipoteza unui al treilea început, de la care putem zice că depandă într-adevăr mersul istoriei literare la români, poate fi fixată pe opera acestor bravi romantici (care-i și descoperă, din lăzi, pe primii scriitori). Al treilea start e dat pe imnuri patriotice, pe avînt revoluționar și național, pe ritmuri eroice, menite să trezească românul din somnul istoric. Dacă unele elegii mai pot fi luate ca avînd legătură cu jelania de amor a Văcăreștilor, genurile și speciile literare pașoptiste se îndreaptă spre patetismul brav, spre misiunea națională și socială, spre proiectul vaticinar. Ce să aibă acești eroi ai condeifului înflăcărat cu suspinurile? Vremurile nu erau pentru văicăreli, oricît ar fi izvorît ele din amoarea neprimată sau primită cu ingraturitate, ci pentru militanță. A treia oară - dacă admitem că s-a putut greși startul de două ori - literatura pornește vitejește, trezindu-se din elan doar odată cu criticismul junimist.

Ca și omul, așa cum e el tradus de psihanalști, literatura nu se poate emancipa de complexele copilăriei. Copilăria - eficientă - a literaturii noastre e pașoptismul, specie națională a romantismului (cu amestecul lui de *high romanticism* și de *Biedermeier*, după cîte ne asigură Virgil Nemoianu - în *Îmblînzirea romantismului* - și, după el, Nicolae Manolescu). Romanticii, nu doar cei români, au fost inventatorii "popoarelor", ai națiilor înzestrate cu conștiință - și mîndrie - de sine. Invenția unui popor pune, de îndată, problema dotării lui cu un "specific", care să-l distingă de celelalte nu doar prin limbă și anumite obiceiuri pitorești. Romanticii noștri au dezvoltat - ca să nu spunem "inventat", pentru că termenul aduce după sine o ambiguitate ficțională - mai din adîncuri, mai de la suprafață, specificul național. Acest complex al autodefinirii - complex de copilărie, deci cu atît mai persistent cu cît se înaintează în vîrstă - a dominat în bună parte dezbaterile literare - dar nu numai - de la noi, cel puțin pînă în interbelicul tîrziu. De fiecare dată s-au găsit noi soluții pentru "specific", cei mai dotați doctrinari ai specificului fiind românii mai recentți (cum a fost cazul lui Ibrăileanu), specificul fiind, mai întîi, bine fixat la țară și apoi adus, de alte curente literare, la oraș, unde o ducea, pe vremea sămănătoristilor și în viziunea lor, greu. Junimismul, orientare de ambiție, care se măsură cu Europa, a mai potolit aceste discuții, mai reducînd din euforia exotică a cătrînelor și încercînd să adîncească notele cu adevărat ireductibile, emancipînd astfel specificul de pitoresc. Dar îndată ce vigilența culturală a lui

Maiorescu a trecut în așipeală, complexul s-a răzbunat și a reizbucnit, avînd ca eroi principali pe Ibrăileanu și Iorga. Anii premergători primului război și cei care i-au urmat au găsit problema tot atît de dezbătută și de vivace ca înainte. Complexul se ținea tare, așa încît nu numai filosofia, dar și critica noastră literară a trebuit să se confrunte permanent cu el. Specificitatea a fost o problematică, exaltată de unii, mai domesticită de alții, dar oricum obligatorie. O vervă deosebită a căpătat această problemă odată cu gîndiriștii, cei care au adăugat - după expresia doctrinarului revistei și orientării, Nichifor Crainic - plaiului strămoșesc, glorificat de sămănătoriști, coviltirul celest care-i lipsea, unind dimensiunea orizontală a specificului, cultivată de una singură înainte, cu dimensiunea lui verticală, religioasă sau, pe alocuri, chiar mistică. Nu puține imbolduri au venit, în redefinirea specificului, și din "revolta fondului nostru nelatin", din exaltarea primordialităților getice sau dacice, fie prin istorici ca Vasile Pârvan, fie prin poeți și filosofi - ori doar esești - ca Lucian Blaga și Dan Botta, urmași de trupele pedestre ale vulgarizatorilor. Una din marile dezbateri interbelice, una din marile teme ale perioadei, a fost cea născută de complexul infantil introdus de romantici - problema specificului. Autodefinirea a rămas, precum se vede, o actualitate și azi, românul suferind în continuare de angoasa de autodefinire. Dialectica creației de specific pretinde, de regulă, compensarea realității, care poate să nu arate chiar bine, prin mitologii intangibile, oferite ca salvare fictivă.

G. Călinescu, care-și avea propriile lui complexe, trecînd printr-o copilărie mai degrabă aglomerată în astfel de evenimente decît scutită, n-a făcut nici el abstracție de problema dezbătută cam cu prea mult foc și în orice caz prea multă vreme. Chiar dacă n-a fost unul din marii ideologi ai specificului și nici un doctrinar al acestuia, tema l-a atras și asupra ei a revenit cu o recurență semnificativă. Specificul național este, pentru G. Călinescu, "trăsătura diferențială a unui popor", trăsătură care se manifestă pe un fond comun de valori și reprezintă o interpretare particularizantă a acestora. În acest sens, specificul nu se revendică de la cu totul alte valori, ci doar de la răsfrîngerea acestora - sau a unora dintre ele - într-o oglindă aparte, care le modifică în formă mai degrabă decît în substanță. Valorile sînt un fond comun al umanității, dar interpretarea lor e cea care diferă, în funcție de anumiți factori, variabili sau ireductibili. În măsura în care pot fi despărțite apele în această lungă dezbateră asupra specificului, combatanții s-au împărțit în două tabere: unii care vedeau specificul ca pe o fatalitate metafizică, ca pe ceva ce nu poate fi ignorat sau exorcizat și alții care vedeau specificul ca pe un proces de acumulare și sublimare, ca pe un fenomen cu devenire ori măcar cu dialectică. Specificul e, pentru unii, dat odată pentru totdeauna, în vreme ce pentru alții el e o procesualitate, niciodată încheiată. Pentru unii specificul se constituie în evoluția istorică, neputînd fi localizate decît grade de realizare ale lui, el avînd un demers gradual, în timp ce pentru alții specificul vine din originar și el nu poate pierde, esențial, nici o notă, după cum nici nu poate cîștiga, esențial, o altă conformație. Între aceste două poziții - una dialectică și una metafizică - G. Călinescu e hotărît de partea celei din urmă, combătînd teoriile care vorbesc despre un specific mereu "pe cale de consituire", niciodată înghețat. Specificul, în viziune călinesciană, e un dat ireductibil, un cadou inalienabil, primit direct la naștere. El nu e, însă, echivalent cu pitorescul, cu exotica națională, cu etnograficul, întrucît "o civilizație română cu ișlicuri și benișuri ar fi foar un muzeu", pe cînd adevăratul specific se manifestă creativ, e o valoare vitală, cotidiană, care transcende modele, indiferent cît de pur etnice ar fi acestea. Specificitatea e inseparabilă de ființă, îi e congenitală acesteia și intră în definiția ei, reprezentînd un stigmat interior de care nimeni nu se poate emancipa, nici chiar prin

eforturi conștiente: "pentru că nu se capătă, nici nu se poate pierde". Pe cât de fatală, pe atât specificitatea e un complex de note spirituale și psihice structurat sub dominanța uneia dintre ele. Ea nu e "o notă unică, ci o notă cu precădere", punînd complexitatea lăuntrică sub semnul unei pregnanțe, al unei note privilegiate, un fel de *qualité maitresse*. Popoarele marcate de specific se comportă ca personajele clasice, evidențînd mereu o calitate, dar fără a se retrage din fondul comun. Ca și alții, și românii, fiind oameni, au cota lor de generalitate, sînt și ei "generici", putînd fi la fel de bine "naționaliști, mistici, raționaliști, fataliști, pragmatici șamd". Din întreg arpegiul de atitudini și calități, una va fi însă selectată și valorificată ca favorită, ca reprezentativă. (Selectată, firește, nu pe cale plebiscitară, prin consens sau în urma unui colocviu, ci selectată de fatalitate). Configurația spirituală a unui popor se aranjează, deci, în jurul unei "note de bază" înnăscute, cum înnăscute sînt, de altfel, toate celelalte calități sau virtuți. Pentru Călinescu un popor e "un organism", a cărui lege de dezvoltare e cuprinsă integral în sine. Fiind un organism, un popor nu imită niciodată nimic, așa cum nu se poate spune despre o plantă, de pildă, că ar imita alte plante. Ca și sămînța plantei, un popor "are toate virtualitățile în el", putînd să le dezvolte - și dezvoltîndu-le - în funcție de împrejurările și condițiile istorice. Cu această idee organicistă Călinescu tranșează, cel puțin pentru sine, disputa cu teoriile care văd în specific un proces de asimilare, de imitație adaptată și prelucrată. Dacă se produce vreo imitație, aceasta e doar aparentă, întrucît "ceea ce pare imitație este doar o sugestie primită la timp oportun", un impuls care dezleagă creativitatea unei calități proprii. Influențele pot avea cel mult un rol catalitic, de actualizare a potențelor, popoarele fiind niște organisme iremediabil originale. E vorba, firește, de o "originalitate" profundă, inalienabilă, și nu de una periferică sau epidermică, ce poate fi afectată, cum e cazul multor producții literare, de imitații și preluări necritice. Această originalitate "fundamentală", ce se manifestă cu voie sau fără voie, cu doctrină ori fără, e garantată de "factorul etnic". Fiind o valoare definitorie, de ordin spiritual, ea nu e, prin sine, și o valoare estetică, G. Călinescu distanțîndu-se aici de teoriile care priveau esteticul ca pe un fenomen etno-dependent. Valoarea literară nu e etno-dependentă, ea stabilindu-se doar prin "examenul critic" al operei, examen care are legislația lui aparte, în care cotizația specificistă nu e un argument. Dar dacă critica literară beneficiază de licență în cazul specificului, fiind constrînsă la alte criterii, strict valorizante, nu se poate bucura de aceeași dispensă istoria literară. "Istoria literaturii române nu poate fi - afirmă Călinescu - decît o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală". Ea va fi, deci, obligată să marcheze tocmai opera specificului, revelînd-o pe fondul general de creativitate. La limită, istoria literară devine istoria specificului în manifestarea lui literară, ea trebuie să vadă în specific pe unul din protagoniștii ei decisivi.

Specificul, fiind un dat structural, nu se poate obține prin nici o diligență. Îl ai ori nu-l ai. Eforturile de "conformare la o ținută canonică" nu produc specific, și nimeni nu devine român prin asemenea exerciții de adaptare, pentru că nu-l lasă codul său genetic, dominat de un alt specific. (Rămîne, totuși, un fapt interesant că mulți dintre doctrinariii specificului nostru au fost români recentți, care "s-au conformat" tocmai "canonului" național). "Singura condiție pentru a fi specific e de a fi etnic român", fără alte condiționări, cum era, în epocă, celebra ecuație a lui Nae Ionescu prin care românitatea se echivala cu ortodoxia, dublînd determinarea etnică printr-o corelativă determinare religioasă. După cum se vede, toate valorile specificului se strîng pe capul factorului etnic, ca rădăcină metafizică, izvor nesecat și suport ireductibil al eventualelor metamorfoze. Problema nu devine astfel mai simplă, sau oricum nu se simplifică de tot, întrucît etniile -

sau rasele, cum zice Călinescu - nu sînt date odată pentru totdeauna. În istoria lor, în constituirea lor, se manifestă o procesualitate ("o rasă este un proces continuu") și nici un neam nu se poate revendica de la o puritate absolută. Neamurile moderne sînt născute prin metisaj, prin amestecuri succesive. De unde se va trage, așadar, caracterul fatal, non-evolutiv, al specificului? Rasele (în sens de etnii) își găsesc, în urma acestor catastrofe de formare, "noi echilibre", dar aceste echilibre sînt traversate de un cod spiritual moștenit de la "factorul etnic stabil", prioritar, de la factorul "legat de centrul geografic" pe care se dezvoltă, prin peripeții istorice, etnia respectivă. Nucleul tare al specificului crește, deci, din acest centru "geografic", văzut ca un centru iradiant. Pornind de la această idee a nucleului greu, Călinescu desfășoară o viziune concentrică a specificului, dezvoltat în cercuri degradante și tot mai largi. El vorbește, astfel, de cîteva zone ale specificului, de intensități și densități diferite, în funcție de apropierea de centru. Specificul e eclatant în cercul interior, dar tot mai voalat în cercurile dispuse în jurul său. Vom avea de-a face cu zone de "specificitate totală" și cu zone de "specificitate parțială", fără ca participarea la una sau alta din aceste ritmuri și intensități ale specificului să descalifice vreun scriitor. "Creangă, afirmă Călinescu, e în nodul vital, dar balcanicul Caragiale nu, fără a deveni prin asta mai puțin scriitor român". Specificul are un spectru divers, mergînd de la vehemență la discreție, de la plenitudine la parțialitate. Densitatea lui maximă e de căutat - și de găsit - la "românii din centru", în acest sens Eminescu, Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga ș.a. fiind cu toții "consultabili pentru nota specifică primordială". În al doilea cerc, reprezentativi pentru "meridionalitatea" noastră, cu un specific ce merge în nuanțe degradante, se înscriu Alecsandri, Odobescu, iar în ultimul cerc trasat de Călinescu ar intra scriitorii care "fac legătura cu familia obștească tracogetică", cu balcanismul - Bolintineanu, Caragiale, Macedonski. Plasarea într-un cerc sau altul nu ia în seamă opiniile profesate pe seama specificului de autorii înșiși, ci doar calitățile intrinsec specifice din opera lor. De asemenea, apartenența la un cerc mai rarefiat în specific nu descalifică, nu depune din "românitate" pe nici un scriitor. Dar nomenclatorul de bază al caracterelor specifice se poate face prin aplicații asupra primului cerc.

Trăsătura eminentă care rezultă din radiografierea acestui "nucleu central", trăsătură colportată de toate operele scriitorilor înscrși acolo, e "regresiunea spre civilizația de tip arhaic" și "pasivitatea față de natură". Călinescu se ferește să intre, prin această ipoteză, în grațiile postume ale sămănătorismului, făcînd o distincție între rasele "regresive" și rasele "zgomotoase" și "gesticulante". Rasele vechi sînt cele caracterizate de această nostalgie a arhaicității, în vreme ce rasele noi sînt mult mai întreprinzătoare. Predilecția noastră pentru "arhaic" e semn de "vechime", nu de "primitivitate": "Noi nu suntem primitivi (cum ne vedeau occidentalii, n.n.), ci vechi". Din această vechime se trage un tip aparte de comunicare, formulată concis, în proverbe care condensează înțelepciunea. Acest laconism e mai aproape de "muțenie", în sensul utilizării unei comunicări mai degrabă a generalităților decît a experiențelor subiective. Românul originar e, deci, discret, nu e tentat de autobiografism și de nici un fel de exhibiționism personal. El declină doar, în formule consacrate, o înțelepciune strînsă prin veacuri. O astfel de comunicare, ritualică, aduce după sine un comportament înscris în ritualitate. Tot din atributul vechimii se trage și "fatalismul nostru energetic", "scepticismul sănătos față de orice întreprindere nefolositoare", "răbdarea" de a aștepta consecințele istoriei fără a le precipita. Dezinteresul nostru față de "subiectivitate" se datorește și faptului că "în forma noastră de civilizație covîrșitor e factorul colectiv", românul evidențiindu-se ca "ființă

socială" și sociabilă. Acest "colectivism" se răsfrînge și în literatură, întotdeauna "scenele cu mișcări de gloată" fiind mai izbutite decît disociațiile subiective. Tot acestui "trunchi central" al specificului îi e caracteristic "criticismul constructiv", spre deosebire de cel analitic, zeflemitor, propriu cercului exterior. Aici, în centru, românul se antrenează în gravitate, ținînd legătura cu elementarul și cultivînd nostalgia satului, ca nostalgie a comunității organice. Aceste caracteristici vin apoi nuanțate de celelalte cercuri, care aduc un spor de rafinament și nonșalanță, de umor și pitoresc. Revendicarea vechimii ar trebui să ne conducă, și în ideea lui Călinescu, la resuscitarea fondului getic, la reactualizarea valorilor pre-latine. "Spiritului galic și brit trebuie să-i corespundă aici, prin sporire, spiritul getic".

În bună parte, specificul a fost contras în cele "patru mituri" fundamentale, reactualizate mereu de literatura cultă: *Traian și Dochia*, *Miorița*, *Meșterul Manole* și *Sburătorul*, mituri care "înfațșează patru probleme fundamentale: nașterea poporului român, situația cosmică a omului, problema creației (și am putea zice în termeni moderni, a culturii) și sexualitatea". Totuși, Călinescu face mai mult credit, în problema specificului, marilor scriitori decît folclorului, văzînd în ei sinteze mai complexe ale spiritului național, cu o mai mare rază de revelație și actualizare a potențelor.

În măsura în care scriitorii sînt adevărații purtători ai specificului, G. Călinescu distinge, în rîndurile lor, "trei mentalități" dominante, care se suprapun mai mult sau mai puțin (dar mai degrabă riguros) peste "cercurile" specificului. Cea dintîi categorie ar fi reprezentată de "tipul boierului" - "generos, revoluționar din inteligență, liberal, socialist chiar, ideolog ardent puțin cam blazat, fraternizînd cu norodul". Literatura acestora - de la Kogălniceanu la Alecsandri și Odobescu - se nutrește din seva celei populare, iar în coordonatele ei strict personale tînde spre erudiție, rafinament, spre cordialitate și spre discursul sentimental. Al doilea tip, mult mai viguros și mai numeros, e cel al "ruralului": "ideolog pătimaș în direcția sănătății rasei și a drepturilor țărănimii, cu repulsie față de aristocrat și de orășean, serios, etic, în genere fără spirit, urînd spiritul și, consecință inevitabilă, adesea literatura franceză". Tipul rural e reprezentat de Eminescu, Coșbuc, Rebreanu și ar veni, deci, repartizat în nucleul central. În fine, a treia mentalitate scriitoricească e cea a "tagmei balcanicilor": "plini de nervozitatea emoției, dar incapabili de a o ține, spulberînd-o repede cu mișcări și bufonerie, ascuțiți la inteligență, plebei, dar pitorești în expresie" - aici intrînd o galerie nu mai puțin impresionantă decît cea din "sala centrală" - Anton Pann, Caragiale, Minulescu, Ion Barbu, Arghezi, Urmuz, Mateiu Caragiale ș.a. Aceste trei mentalități, grefate pe cele trei cercuri, au promovat, fiecare în cheia sa, specificul național, a cărui epopee și întrupare diversificată, nuanțată, încearcă s-o scrie Călinescu în *Istorie*.

BIBLIOGRAFIE:

- G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982
- Idem, *Ulysse*, București, Editura pentru literatură, 1967
- Idem, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968
- N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române, I*, București, Editura Minerva, 1990

- Mircea Martin, *G. Călinescu și "complexele" literaturii române*, București, Editura Albatros, 1981
- Virgil Nemoianu, *Îmblinzirea romantismului. Literatura română și epoca Biedermeier*, Traducere de Alina Florea și Sanda Aronescu, București, Editura Minerva, 1998

MIRCEA CĂRTĂRESCU. PARADIGME ALE IMAGINARULUI LIRIC

Iulian BOLDEA

Abstract

An ironical and fantasist figure, featuring mannerism and baroque at the same time, Mircea Cartarescu voluptuously goes through the most different ages of poetry while at the same time remaining himself, in a clearly speculative approach; in the mirror of the text, the eye of the theoretician, avid for paradoxes, is constantly seen, as in a suave-allegorical palimpsest. Poet, novelist, theoretician, Mircea Cartarescu passes through the fields of literature with a remarkable ease which originates in his talent as well as in the cultivation of a prodigious memory and a dexterity in handling the language. We are dealing, in his case, with an obvious paradox: his literary nature, abundant, characterized by a shocking originality, meets, somewhere in the abysses of the being or even on its rationalizing surface, a culture which is fully assumed, with a restrained fervency with a somehow bookish devotion. The so personal tendency in Cartarescu's texts results therefore from the collision of feeling and idea, of thinking and affection, from the coincidence of the contraries.

Poet, prozator, teoretician, Mircea Cărtărescu străbate domeniile literaturii cu o dezinvoltură remarcabilă, ce provine din talent, dar și din cultivarea unei memorii prodigioase și a unei dexterități în mânărea limbajului de invidiat. Avem a face, în cazul său, cu un evident paradox: *natura* sa literară, abundentă, de o originalitate frapantă se întâlnește, undeva, în abisurile ființei ori chiar la suprafața ei raționalizantă, cu o cultură asumată deplin, cu fervoare reținută, asimilată cu o oarecare devoțiune livrescă. Nota atât de personală a textelor lui Cărtărescu reiese așadar din ciocnirea sentimentului și a ideii, a gândirii și afectelor, din coincidența contrariilor, generic vorbind.

Verva demitizantă a poetului, capacitatea și voința sa de a contracara modelele prestabilite, de a desacraliza e cât se poate de evidentă în *Poeme de amor* (1983). Cum știm, recapitulând sumar, am putea spune că erosul a fost perceput în grilă poetică, de-a lungul timpului, în două ipostaze opuse. Mai întâi, e vorba de o poezie erotică ori erotizantă inaugurată chiar de truveri și trubaduri, sub specia sublimității sentimentului, a reprezentării bărbatului în posturi ceremoniale de adorație și umilitate, de declamare a afectului în tonalități de efuziune exaltată. Mult mai târziu se ajunge, însă, la o reacție la această imagine impusă de tradiție, reacție ce se va concretiza în efectuarea de către poeții moderni și postmoderni, a unei operațiuni de demitizare ori de rescriere în grilă parodică a sentimentului erotic, sentiment care nu mai e evaluat în termeni superlativ-inflaționiști, ci e integrat unui nou cod axiologic, sentimentele găsiindu-și, fără îndoială, o contrapondere în intelectul care le limitează efuziunile și, în același timp, le raționalizează, fiind, așadar, privite cu reticență și circumspecție de către ochiul (mult mai) critic al poetului. În acest fel, iubirea e transcrisă nu în registrul gravității și al solemnului, ci, mai curând, în grilă imaginativ-ironică, evident, cu însemnele parodice subiacente ori cu un umor contras într-o frază poetică de o ascuțită, ușor amară, luciditate: “iubito, sunt leșinat după sprayurile cu

care te dai/ și mi se face sete de buzele tale.../ și aș vrea să mănânc puțin ruj de pe buza paharului tău.../ și să-ți deșurubez câteva lacrimi de sub ochiul tău.../ doar ca să-ți arăt cât pot fi de rău/ cât sunt de negru în cerul gurii”. Avem de a face aici, fără îndoială, cu o situație de de-ritualizare a sentimentului și a femeii iubite, într-un limbaj de un prozaism vădit și căutat, în care cuvântul pare de o concretitudine brutală iar alăturările de vocabule din sfere semantice diferite au rezonanțe argheziene; din această întrupare a viului prin intermediul unui element mecanic se nasc elemente ironice și parodice, ca în următoarele versuri de o savoare lexicală ineputabilă, amplificată și de inserturile intertextuale ce vor să sugereze că viața lumii nu este nimic altceva, în fond, decât o comedie a textului: “arată-te. cumpără-mi. știu că ai bani./ că nu te-ai risipit *prin spini și bolovani.*/ că ești lângă mine/ și mângâi ghemotocul dureros de zgârciuri, vene și intestine/ *tremur viața me*/ nu mai pot merge femeie braț cafine/ ridică-mă, spală-mă. *Cușitul os.*/ am să fiu cuvios./ nu mai fac, nu mai pot să fiu așa de întreg:/ *advocat, mare proprietar și aleg. Coleg.*/ nu mai ține./ mi-e sete de tine, mi-e foame de tine/ îți văd tricoul (KISS ME) reflectat în vitrine/ ia-mă în brațe și strivește-mă bine”. Dragostea, așa cum e ea prelucrată de poetul postmodern e mai curând o comedie a cuvântului decât un sentiment în stare nudă, un efect de halou parodic al limbajului decât un afect cu contururi psihologice strânse ori nete. În același sens pot fi urmărite transplanturile de cuvinte cu iz arhaic ori elementele de argou, ce dau farmec și plasticitate limbajului (“să ne iubim, chera mu să ne iubim per tujur/ ca mâine vom fi pradă inundațiilor, surpărilor de teren bețiilor crâncene/ ca mâine un ieri cu labe de păianjen de fân îți va umbla în cărlionții de florio ai coiffurii/ zăpăcindu-te, ambetându-te”).

Într-o astfel de poezie îmbibată de aromele livrescului, cotidianul pare să fie alcătuit din referințe bibliografice iar ființa poetului e articulată din reflexe ale cărților citite. E drept, există și ecouri ale biografiei, acestea însă fiind expuse tot prin filieră livrescă (“o să suport condescendența tinerilor, o să las nasul în jos când o să vină vorba de poezie, o să fac traduceri/ ca să nu mă uite lumea, ca să par că mai trăiesc,/ sau o să-mi public cândva un volum de versuri din tinerețe/ atât de proaste, că nu le băgasem în nici o carte/ și o să am un succes «de prestigiu», mi se va spune «autorul *poemelor de amor*»,/ precursorul a Dumnezeu știe ce poezie va mai fi pe atunci”).

În *Levantul*, epopee ludic-parodică, manierismul cărtărescian merge tot mai mult pe linia aglomerării de obiecte etroclite. Aspectul cel mai frapant al lirismului e acum acela de bazar carnavalizat, de bâlci textualizat, dominat de conotații livrești. De altminteri, Cornel Regman constata modul în care, o dată cu acest volum, câștigă teren înclinația poetului spre fantezia debordantă, spre extravertire: “Mircea Cărtărescu bate cu *Levantul* orice record în direcția conceperii unei poezii extravertite, compozite, ce-și propune – asemenea albinei – și conceperea fagurelui și producerea mierei care-l umple. Poemul epic cu peripeții și neprevăzături parcă scoase din mânecă va fi acest cadru, acest suport pentru fantezia dezlănțuită a poetului. O fantezie care lucrează și ea pe două planuri, unul strict parodic și oarecum solicitând mai mult ingeniozitatea faber-ului ascuns în poet, cu rezultate – trebuie să spun – nu totdeauna la înălțimea așteptărilor (numeroase pastişe și încercări pe teme date, printre care și o ambițioasă *glosă* fac parte din acest lot), și celălalt plan, aș zice intrinsec condiției de poet, favorizând ecloziunea tuturor darurilor de care dispune creatorul”.

Își face loc tot mai mult, în *Levantul*, o tentație a *jocului*, o tendință spre exercițiul barochizant împins ușor spre absurd, prin alăturarea unor elemente ale realului din cale afară de disparate, și care, astfel, fac translația spre lumea imaginarii, un imaginar buf,

burlesc chiar, cu iz fantastic, dar și cu ecouri din întrupările mecanomorfe ale lui Urmuz, ca în versurile următoare: “Mestecări de roți dințate unse cu lichid dă frână/ Arce rupte, cruci de Malta prinse tare în șurupe/ De cremaliere știrbe, de rulmenturi și de cupe.../ Una mare cât hambarul lua poame din cais/ Cu trei dește de aramă și le pune iute-n coșuri;/ Alta mică jumulește peanele de pe cocoșuri,/ Le ascute și le moaie-n călimări ce cresc din stâncă/ Și înscrie-n pergaminturi vro istorie adâncă;/ Alt mehanic cu lăboaie de paing înșfacă iute/ Un pirat ce să holbase prea aproape de volute/ Și îl bagă-ntr-o chilie cu o poartă dă oțel:/ Într-o clipă-l scuipe proaspăt, pomădat, spălat și chel/ Ras obrazul, ras și capul, cum să poartă la tătari...”.

Cântul al XII-lea din *Levantul* se deschide cu o evocare, în tonalități și culori fastuoase, a perimetrului balcanic, spațiu ce poartă în sine magia trecutului și tentația depărtărilor, în care senzația dominantă e aceea a moliciunii și lenei, complicată, desigur, cu un amestec de suavitate și spaimă atroce. E închipuită, în această parte a poemului, o întreagă lume, cu o structură policromă, dezarticulată și fascinantă prin proiecția în dimensiunea onirică și în cadrele unei oscilații perpetue între aparență și esență, între realitatea concretă și iluzia amăgitoare a jocului poetic.

Predominate sunt sonurile și formele lexicale arhaice, prin care autorul caută să-l introducă pe cititor în lumea fabuloasă a orientului, o lume cu contururi fluide și cu o mecanică trepidantă a propriului metabolism, cu o structură neomogenă, de o diversitate policromă, exorbitantă ca ritm și alcătuire: „Floare-a lumilor, otravă ce distili între petale,/ Semilună care aur pui pă turla dă cristale,/ Vis al leneșei cadâne ce pe perini de atlas/ Fundul greu strevede dulce pîn șalvarii de Șiraz,/ O, Levant, ostroave-n marea limpezită ca paharul,/ Sertăraș unde miroasă cimbrul și enibaharul/ Ce Dimov într-o poemă n-apucă a mai descri,/ Zeci de tronuri hîde-n cari șade cîte-un Hangerlí,/ O, Levant, Levant feroce ca și pruncul care bate/ Cuie într-o pisicuță adormită – cine poate/ Neagra ta tristețe-a trage-n al său pept și a sta viu?”.

De altfel, în cântul al XII-lea se stabilește o opoziție destul de elocventă între prezent și trecut, între lumea concretă, copleșitor de reală și lumea închipuirii, a fanteziei care relativizează contururile obiectelor, le transfigurează, transformă ponderea acestora în magie a imponderabilului. Auctorele este prezentat aici în timp ce își scrie epopeea, primind vizita propriilor sale personaje. Popasul în prezent se realizează într-o atmosferă rece, de îngheț, o ambianță improprie inspirației: „Lucrez în bucătărie. Suflu-n degetele reci./ Gaze sînt mai mici ca unghia, ca petale de-albăstrea./ Zaț de nechezol mînjește fundul ceștii de cafea./ Sunt pe masă doar borcane nespălate, și-un cuțit:/ Se reflectă-n lama-i oablă chipul meu nebărbierit”.

În fond, regăsim aici ceva din gustul tipic postmodernist pentru trecut, trecutul istoric și cel literar deopotrivă, un fel de modă „retro”, prin care sunt recuperate, cu un instinct ludic și parodic fără pereche, părți, elemente componente, piese mai mult sau mai puțin desuete ale mecanismului literaturii. Fantezia, virtuozitatea și frenezia cu care Mircea Cărtărescu demontează vechi resorturi ale literaturii sunt inepuizabile. Lumea reală, ca și parafraza ei ficțională, se întretaie aici, într-o multitudine de ipostaze și de accente, carnavalesți ori ludice. „Comedia” literaturii este asumată din unghiul unor revelatorii jocuri ale limbajului, care conferă farmec și parfum arhaic ori, dimpotrivă, coloratură neologistică unei limbi inventate, cum observa N. Manolescu. Cuvinte din sfere lexicale foarte diferite se întălesc, se întretaie și se contaminează reciproc, într-un spectacol lingvistic de o debordantă vitalitate: „Cînd pornii poema asta cît eram de cilibiu!/ Joacă îmi părea a face să trăiască-n epopee/ Șpangă de bărbat alături de pept fraged de femeie,/

Stiluri mult sofisticate să aduc dintr-un condei/ Cum călugărul înfloare pergamintul dă minei/ Ticluiam, cu muzichie dă clavir și dă spinetă,/ Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă,/ Plictisit fiind de joasa poezie-a vremii noastre.../ Cum sucește cofetarul acadele roz, albastre/ Împleteam și eu la frase, umilitul condeier/ Rîdicînd nu turnul Babel, ci doar tortul lui Flaubert./ Cine-ar fi crezut vreodată că o lume-avea să iasă/ Vînturînd aripe ude, din gogoșa de mătasă/ A Visării, Poeziei... Doamne, Doamne,-ți mulțumesc!/ Folosiși iar carnea-mi slabă la ceva nepămîntesc,/ Străvăzuși iar lumi frenetici pînă mocirla mea dă sînge,/ Din nou bila cea vrăjită-n palma mîinii mele stîngi el!”

Epopee cu o tramă complicată și cu un limbaj savuros, *Levantul* poate fi considerat și un text cu valențe metatextuale, în măsura în care poetul retranscrie liniile de forță ale istoriei poeziei românești, din perspectivă ludic-ironică și parodică. Dexteritatea stilistică a autorului e uimitoare, ca și stăpînirea desăvârșită a unor registre ale limbii de o deconcertantă diversitate. Imaginea auctorelui așezat față în față cu lumea ficțională pe care el însuși a închipuit-o, ca și insertul livresc, jocul permanent între text, intertext și metatext, fac din *Levantul* un poem în care comicul și parodicul, pasișă și ironia se întîlnesc pentru a configura o comedie a literaturii rescrisă în grilă postmodernă.

Poezia *Georgica a IV-a*, din volumul *Faruri, vitrine, fotografii* face parte din acele creații, tipic postmoderne, care încearcă să recreeze parodic mituri și forme culturale sau literare. Parodia se îndreaptă înspre purismul genurilor și speciilor literare, a căror structură e subminată prin inserția citatelor livrești, prin tehnica aluziei intertextuale ori prin recursul la imagini de impact brutal din cea mai strictă actualitate. Ciclul *Georgicelor* lui Mircea Cărtărescu reprezintă, cum s-a spus, „o replică la poezia de tip bucolic și arcadian, dar și, în sens mai larg, la omogenitatea imaginarului clasic, la poetica armoniei” (Radu G. Țeposu).

Cu alte cuvinte, instinctul parodic al poetului se orientează, mai întîi, spre o anumită tectonică a imaginarului clasic, spre fixitatea și stabilitatea monolitică a imaginilor, spre convenționalismul unor procedee și, nu în ultimul rînd, spre tratarea subversivă a unei maniere poetice mai intens particularizată. Clarității și armoniei clasice i se preferă acum eterogenitatea și reflexul ironic, prin care imaginea realității este relativizată, capătă, cu alte cuvinte, forme și dimensiuni inedite, mult mai aproape de fenomenologia complexă a realului. Regăsim, și în *Georgica a IV-a*, o distorsionare manieristă a realității, o tratare a imaginii lumii în cheie parodică, cu ecouri din poezia tradiționalistă, cu fragmente de real transpuse ca atare, dar și cu inflexiuni ironice: „țăranul de cînd cu electrificarea/ înțelege cum stau lucrurile pe planetă/ se indignează în mijlocul pogoanelor sale/ de situația din cipru și liban/ pîndește sateliții și le smulge/ aparatura electronică bă/ plozilor nu uitați bateriile solare/ să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole/ cu cărnăciori produși la fetești/ bă dați în cîini lumea e mică/ bă cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă (...)”.

Poetul procedează, cu consecvență, la o desacralizare a limbajului poetic, dar și a lumii pe care o evocă. Dacă în poezia de dinainte lumea rurală și țăranul, ca figuri emblematice ale tradiției, erau prezentați într-o postură cvasiritualică, cu accente mitice pronunțate, în poezia lui Mircea Cărtărescu acea ambianță festivă se dizolvă, prin intervenția ironiei, a parodiei și pasișei. Intenția de a desolemniza resorturile propriului univers poetic se înfăptuiește prin inserția unui limbaj denotativ, de strictă actualitate, cu termeni preluați din viața cotidiană, cu „obiecte” lirice de o irepresibilă banalitate. Oralitatea acestui poem este, de altfel, de ordinul evidenței: apelativele (hai, bă, dragii mei etc.) sugerează existența unui dialog presupus, ce conferă stilului poetic dinamism și fluentă a exprimării.

În partea a doua a poemului se produce o mutație de tonalitate și de percepție. Din frivol, marcat de inflexiuni parodice și ironice, tonul devine grav, apăsător de o percepție acută a lumii, a vieții și a morții. Nici aici nu lipsesc accentele intertextuale, căci ecourile argheziene (din *De-a v-ați ascuns*) au un sunet cât se poate de limpede. Limbajul poetic este auster, scuturat de podoabe, tăietura versului e severă și netă, iar tonalitatea textului e preponderent gravă, cu catifelări liturgice ale frazei. Parafraza argheziană, alături de timbrul solemn al evocării jocului de-a viața și moartea, nu sunt, însă, lipsite de implantul ironic, de o predispoziție parodică: „hai dați-i zor cu porumbul că eu mă duc/ puțin pe lumea cealaltă adică a treia/ și ultima feții mei/ dragii mei copchiii mei ce să-i faci/ așa e jocul/ arză-l-ar focul”. Avem, în această poezie, cum s-a mai observat, și un amestec de vechi și nou, de patriarhalitate și de univers tehnicizant, dar și de solemnitate și spirit parodic.

Cu o compoziție eterogenă și un lexic extrem de divers, punând în cumpănă seriosul vieții și ludicul, *Georgica a IV-a* e o poezie ce conține și un sens demitizant, o predispoziție polemică, la adresa percepției idilizante a lumii satului, la adresa unei viziuni edulcorate, mitizante a țăranului și a ambianței lui. Discursul poetic e marcat de o extremă claritate semantică, conformația imaginilor e precisă, iar tectonica textului e fundamentată pe un joc extrem de elocvent între gravitate și impuls ironic, între solemnitate și spirit ludic manifestat în exploatarea resurselor verbului.

Referindu-se la modul de articulare a imaginarului poetic cărtărescian, Radu G. Țeposu remarca faptul că „ochiul autorului e avid, înfrigurat, vede enorm și adună în pagină infinitatea fragmentelor percepute, care se mișcă enigmatic, hiperbolic ori microscopic, precum într-o plasmă. Impresia de harababură ontologică, de aglomerare fastuoasă sugerează și un mod al imaginației: voind să fie realist în observație, poetul e un fantezist în reprezentare. Precizia, minuția hiperrealistă cu aparență de descriere pozitivistă împing detaliile spre incertitudine, spre explozia convulsivă. Imaginea finală e de percepție delirantă, de *misterium tremens*. Observația și descrierea voit neselective sunt forme de recuperare a omogenității prin cumul, prin aglutinare fabuloasă. Viziunea e stilul”.

Ciocnirea e o poezie de dragoste, în care Mircea Cărtărescu se găsește din nou în răspărul mentalității și tonalității romantice. Sentimentul iubirii își pierde ținuta lui solemnă, gravitatea și grația hieratică a trăirii se transformă în emoție lucidă, extrovertită, dar și în spectacol fantezist, ce e alcătuit din gesturi neprotocolare, sugestii ale inefabilului, dar și detalii ale realului celui mai prozaic. Secvența inițială a poeziei transcrie datele unei crize a comunicării, dacă nu a comuniunii, dintre două ființe aflate într-un univers intens tehnicizat, cu articulații destrămate și cu o certă predispoziție spre reificare: „într-un târziu am încercat să-ți dau telefon, dar telefonul murise/ receptorul duhnea a formol, am deșurubat capacul microfonului/ și am găsit fierul ruginit, plin de viermi;/ am căutat șurubelnița/ și-am desfăcut carcasa: de lița bobinelor/ își prinseseră păianjenii pînza./ pe șnurul împletit, acum putred, cu cauciucul mîncat și sîrma zdrelită/ își lăsau mirosul furnicile”.

Secvența a doua a poeziei aduce cu sine o mutație esențială de ton, de dispoziție lirică și de registru al imaginarului. Dintr-un spațiu al concretului, al aparențelor și al detaliilor de intolerabilă pregnanță, poetul face translația la regimul unei suprarrealități, în care contururile obiectelor se deformează, formele și suprafețele se amestecă până la indistinție, distanțele se anulează și diferențele sunt abolite. În fapt, poetul construiește aici, cu o scenografie suprarrealist-ironică și o recuzită alcătuită din elemente disparate ale realului, unificate, dinamizate de suflul erosului, o feerie onirică, în care lucrurile își pierd ponderea și consistența, iar intolerabila constrângere a spațiului și timpului încetează să

funcționeze. Un univers părelnic, asemenea celui confecționat în visele suprarealismului, se articulează aici, sub presiunea vocii integratoare și dezintegratoare în același timp a erosului: „l-am apucat, l-am smucit pîn-a ieșit din pioaneze/ cu tencuială cu tot,/ am tras de el pînă am început să apropii/ metru cu metru cartierul tău de al meu/ turtind farmaciile, cofetăriile, pleznind țevile de canalizare/ încălecînd asfaltarile, presînd atît de mult stelele pe cerul violaceu,/ de amurg, dintre case/ încît deasupra a rămas doar o muchie de lumină scînteietoare/ pulsînd în aerul ars, ca de fulger./ trăgeam de fir, și ca un sfînt indian făcînd trapezul pe ape/ statuia lui c. a. roseti aluneca spre miliție/ consiliul popular al sectorului doi/ se ciocni de foișorul de foc și se duse la fund cu tot cu o nuntă/ iar strada latină zîmbi; trăgeam de fir, încolăcîndu-l pe braț, și deodată/ casa ta cu brîuri albe și roz ca o prăjitură de var/ apăru cu fereastra ta în dreptul ferestrei mele/ geamurile plezniră cu zgomot/ iar noi ne-am trezit față-n față/ și ne-am apropiat din ce în ce mai mult/ pînă ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele/ pulverizîndu-ne hainele, pieile, amestecîndu-ne inima/ mîncîndu-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sîngele,/ ciobindu-ne șira spinării, arzînd”.

Cea de a treia scvență lirică aduce în scenă, după impetuosul salt în domeniul imaginărilor și al miraculosului oniric, un recul în realitatea comună, după cum imaginilor dinamizatoare, ascensionale și ardente, le iau locul imagini ale staticului, ale *cenușii*, ale încremenirii. Extaza erotică e urmată, în final de o presimțire a neființei, de o ieșire din timp cu valențe simbolice: „arzînd cu troznete, ca dați cu benzină/ arzînd cu ghețuri albastre, cu stalactite de fum/ cu ceară sfîrșitoare, cu seu orbitor/ pînă cenușa a umplut lada de studio și chiuveta din baie/ și păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru”. Poezie a contrastelor (real/ ideal, terestru/ sublim, suav/ atroce, dinamic/ static), *Ciocnirea* e și o poezie a crizei erosului, stare privilegiată alcătuită din înălțări și căderi, din ardere și cenușă, din contingență și transcendență, din viziune suprarealist-onirică și notație brutală a realului cotidian.

Gheorghe Grigurcu sintetiza, cu eficiență, datele cele mai însemnate ale demersului poetic cărtărescian, subliniind mai ales elementele de frondă și de nihilism ce se pot regăsi în structurarea poeticului: „Antidiscursiv prin discursul interminabil, antisentimental prin exhibarea sentimentului, anticalofil prin năstrușnice subtilități de scriitură, își bizuie demersul pe exercițiul unei riguroase libertăți. Nihilismul său e un spectacol scînteietor, regizat cu acribie, fronda sa are un temeinic alibi intelectual, subversiunea expresivă pe care pare a o promova e, neîndoios, rodul unui cult al limbajului. Tocmai această surprinzător de matură stăpânire a pârghiilor poeziei îi îngăduie efectele de însumare (sintetice), în principal acel text imens, vuitor ca o cascadă, figură a unei frenezii a spunerii”.

Poezia *O motocicletă parcată sub stele*, de pildă, e structurată ca un lung monolog, construit în stil ironic și cu inflexiuni parodice. Decorul poeziei este ambivalent, cu elemente ale spațiului citadin, cu vitrine de magazine, ganguri și străzi, dar și cu o foarte vie sugestie a elementelor cosmosului (stele, galaxii etc.). De fapt, se poate spune că oglinda motocicletei are, între altele, și un rol mediator, o funcție de trecere de la un spațiu la altul, din dimensiunea terestră, în cea cosmică: „sunt o motocicletă parcată sub stele, lângă vitrina magazinului/ de reparat televizoare,/ din gang vine curent, sunt palidă, slăbită,/ în magazin au lăsat un bec aprins, așa că vreo două tuburi catodice/ ghivece cu asparagus și cactuși, rafturi de cornier înșesate de carcase/ de televizor, casete AGFA și cabluri/ lucesc tulbure, îmi populează singurătatea./ căci mă simt singură./ în oglinda mea retrovizoare foiesc galaxiile,/ aburesc stelele în roiuri globulare, își trimit găfâitul

radiosursele/ toate îndepărtându-se-n fugă, ca niște criminali de la locul faptei/ lăsând o dără de sânge în urmă”.

Dincolo de aerul teatral-alegoric al poemului, putem descifra aici și o antinomie animat/ inanimat, real/ ideal, cu prezența irepresibilă a unui sentiment de nostalgie a făpturii din oțel și cauciuc către stările sufletești ale umanului („ce liniște câteodată măntreb/ ce-o însemna să faci dragoste, căci ei vorbesc doar de asta. în fiecare/ sâmbătă ei mă încalecă/ și mă târăsc pe șosele. văd dealurile, norii, soarele/ picăturile de ploaie, copacii încurcându-se-n curcubeu.../ ah, cilindrii mei îmi ticăie nebunește, atunci chiar simt că trăiesc./ ei intră în motel și fac dragoste./ ei sunt Stăpânii și se simt liberi./ dar cum poate fi cineva liber când e făcut din celule?”). Opoziția ireconciliabilă între obiectul încremenit în spațiul său și ființa umană, ce-și poate exprima și înfăptui opțiunile proprii se păstrează pe tot parcursul poemului. Tulburătoare e interogația din finalul primei secvențe lirice, interogație ce exprimă cu acuitate ideea perisabilității ființei umane, a fragilității cărnii, în raport cu materia inanimată inertă, dar mult mai durabilă.

Dacă sub unghiul alcătuirii sale, ființa umană e dezavantajată, în schimb, în ceea ce privește sentimentul iubirii, omul este privilegiat, iubirea fiind starea afectivă ce îi configurează un statut aparte, o fizionomie ideală, generatoare de armonie și echilibru afectiv. Aspirația spre sentimentul iubirii, pe care o nutrește motocicleta e, în fond, echivalentă cu o tensiune spre înalt, spre sfera umanului, cu universul său proteic de trăiri, de neliniști, neîmpliniri și refulări: „Și înapoi în gang, lângă vreo dacie prăfuită./ mi-e sete de dragoste, dacă aș putea iubi măcar vreun stecker cu/ prelungitor din vitrina asta./ mi-aș luneca degetele pe pielea lui de plastic alb, dac-ar vrea/ și dac-aș avea degete, dac-aș putea să trăiesc/ măcar și în câmpul bioelectric al cactusului...”

Ultima parte a poemului capătă o tonalitate deceptivă, e marcată de o stare de neîmplinire, de un impuls agonic și o revelație a durerii și a morții: „curând, curând o să mor și n-am făcut nimic în lumea asta,/ or să mă arunce la fiare vechi/ or să îmi crape farul și becul ars o să-mi atârne de două firisoare/ de liță/ toată viața i-am ajutat pe alții să facă dragoste/ iar eu o să mor printre bobine, magneți și ciulini./ sunt o motocicleta parcată sub stele./ dimineața or să mă-ncalece iar, or să-mi succescă ghidonul,/ or să mă ambreieze/ și iar pe asfaltul multicolor, printre dealurile roșcovane,/ printre munții albaștri/ prin depresiuni străbătute de râuri/ printre pasajele de cale ferată, prin orașe de provincie cristaline/ rulând contra vântului prin stropii de ploaie și gazul de eșapament/ mâncând kilometrii./ asta o însemna să faci dragoste?/ oricum, asta e consolarea mea, e meseria mea, e dragostea mea./ pentru asta merită să fii singur.” Alegorie a tensiunii ireconciliabile dintre animat și inanimat, dintre uman și obiectual, poemul *O motocicletă parcată sub stele* e o mărturie elocventă a mijloacelor lirice postmoderne de care dispune Mircea Cărtărescu: fantezism, ironie, spirit parodic, alternanța rapidă a planurilor poetice și a predispozițiilor scripturale, dar, nu în ultimul rând, recursul la spiritul ludic și la registrul oniricului.

Poema chiuvetei face parte din ciclul *Idile*, apărut în volumul *Totul* (1985), volum de maturitate al poetului. Ciclul *Idile* cuprinde poeme de dragoste, în care autorul realizează un elogiu, nu lipsit de accente ironic-ludice, al ființei iubite. Grandilocvența romantică este, în aceste poeme fanteziste, relativizată de timbrul parodic, ardența sentimentului se temperează sub impulsul restrictiv al logicii diurne a imaginarului. Nicolae Manolescu observă, de altfel: „Ca și *Poemele de amor*, poeziile din *Idile* se bazează pe un joc superior nu numai cu sentimentele, dar și cu formele literare în care ele s-au exprimat. Amestecând stilurile erotice, Mircea Cărtărescu reînnoiește poezia extravagantă a lui Minulescu:

volubilitate emoțională, pigment exotic, referințe la realitatea imediată a unui anumit mediu, incongruențe deliberate, epatare intenționată, delir onomastic. Poetul își cântă iubirea în cele mai variate registre: serios, comic, șlagăr de muzică ușoară, argou bucureștean, stiluri profesionale etc.”.

Trama simbolică și alegorică a *Luceafărului* eminescian o regăsim transcrisă aici în versuri și imagini desacralizante, în tonalitate ludică și fantezistă, într-un limbaj viu, policrom ce desemnează obiecte banale, cu semnificații dezafectate, cu accentul existențial cu totul șters. Obiectualizarea eroilor lirici, laolaltă cu impulsul demitizant la care procedează poetul, recursul la parodie și la farsa lingvistică – toate aceste elemente ale discursului postmodernist, sunt puse în valoare de Mircea Cărtărescu, din dorința de a actualiza un mit, de a-l resuscita tocmai prin desolemnizare a viziunii și prin conectare imediată la sfera cotidianului celui mai anodin.

„Obiectele” lirice nu mai fac parte, nici ele, din sfere ale sublimității, din cercul absolutului romantic. Dimpotrivă, acestea sunt extrase din universul casnic, din registrul anodin al culinarului. Distanța dintre protagoniștii scenariului liric (*steaua galbenă și chiuveta*) este incomensurabilă, pentru că cele două entități aparțin, fatalmente, unor sfere ontice ireconciliabile: ”într-o zi chiuveta căzu în dragoste/ iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie/ se confesă mușamalei și borcanului de muștar/ se plînse tacîmurilor ude./ în altă zi chiuveta își mărturisi dragostea:/ – stea mică, nu scînteia peste fabrica de pîne și moara dîmbovița/ dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine/ ele au la subsol centrale electrice și sînt pline de becuri/ te risipești punîndu-ți auriul pe acoperișuri/ și paratrăznete”. Poezia se desfășoară în continuare prin inserția unei invocații cu iz parodic, prin care steaua e chemată să stăpânească „regatul de linoleum” și să devină „crăiasă a gândacilor de bucătărie”. Tonul de badinerie, inflexiunile de feerie trucată, dar și reflexele onirice dau poeziei o vagă culoare suprarealistă, cu desenul elementelor dezarticulat, cu o sintaxă a imaginilor frântă, sinuoasă, de o lentoare eleată: „stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul a bolborosit/ tot felul de cîntece pentru tine, cum se pricepe și el/ vasele cu resturi de conservă de pește/ te-au și îndrăgit./ vino, și ai să scînteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum/ crăiasă a gîndacilor de bucătărie”.

Drama tragicomică ce prinde contur aici este o dramă a incompatibilității și una a comunicării. Limbajul erotic este, de altfel, demistificat, privat de accentele sublimului și ale retorismului cu care îl investiseră poeții romantici, după cum recuzita este, cum am văzut, și ea, desacralizată, împinsă în universul banal, derizoriu al bucătăriei: „dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări/ căci ea iubea o strecurătoare de supă/ din casa unui contabil din pomerania/ și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi./ așa că într-un tîrziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu privire/ la sensul existenței și la obiectivitatea ei/ și într-un foarte tîrziu îi făcu o propunere mușamalei”. Finalul poeziei îl aduce în prim plan pe menestrelul acestei fabule postmoderne, în care eroii au reflexe ale spațiului culinar, iar predispoziția spre farsă și spre comedie a limbajului este predominantă: ”.. cîndva în jocul dragostei m-am implicat și eu/ eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste./ am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decît odată.../ dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari/ și tot ce a fost mi se pare un vis”. Povestea de amor dintre mica stea și chiuveta de bucătărie are, cum era de presupus, un final ironic și parodic, în care evaziunea în irealitate, în lumea fanteziei este refuzată, iar împlinirea în planul terestru, anodin, prozaic e singura posibilă. Din punct de vedere formal, poetul valorifică, în acest text, resursele invocației și ale exclamației, apelează la

monolog și la dialog, la imaginile abrupte ori la sugestiile suprarealiste ale onirismului, dar procedează și la decupajul brut, la notația fermă și concisă din realitatea anodină. Între visul feeric de iubire și atracția irepresibilă a teluricului pendulează, în fond poemul acesta, un alt „Lucefăr întors”, tratat în penița ironică și parodică a postmodernilor.

O seară la operă e, poate, alături de *Levantul*, cel mai citit poem cărtărescian. În *Argument* e citată o speculație probabilistică, conform căreia „o maimuță dresată să bată la mașină și avînd la dispoziție infinitatea timpului va reuși, la capătul a multe trilioane de ani să reproducă un sonet de Shakespeare. Poemul de față se referă tocmai la momentul în care maimuța noastră, concentrîndu-și eforturile, reușește, de bine, de rău, să înjghebe acest sonet”.

Poemul este, cum s-a observat, un periplu intertextual printre vârstele poeziei de dragoste românești. Prin intermediul citatului intertextual, al parodiei și pastişei, al tușei ironice, ori al colajului de imagini, poetul parcurge o mare varietate de registre stilistice ale imaginarului erotic, cumulând atitudini dintre cele mai diverse, într-un spectacol deconcertant al gesticulației îndrăgostite.

În altă ordine, poemul *O seară la operă* este și o comedie a limbajului erotic, un text alcătuit din alte texte, aflat la răsپانتia altor texte, hrînindu-se din texte, alimentându-și energiile vizionare din suavitățile și retorica limbajului erotic. N. Manolescu sublinia, cu justete, o astfel de postură a textului cărtărescian: „O primă idee ce se desprinde de aici este că poezia se face din cuvinte și acestea stau oarecum la dispoziția poetului, care nu le inventează, ci le folosește. Orice poezie de dragoste este, în același timp, nouă, originală, și rezultată din recombinarea tuturor poeziilor de dragoste existente. *O seară la operă* este un splendid poem programatic pe această temă. Nu există un grad zero al limbajului poetic. Poeziile mai curînd reflectă o tradiție literară decât sunt expresia unor trăiri. La limită, o poezie de dragoste poate fi sinteza unei anumite lirici erotice, ca un text născut din alte texte, într-o coexistență pașnică. O sinteză, fără îndoială, animată de spirit parodic, dar nu mai puțin autentică decât transcrierea în versuri a iubirii poetului”.

Prima parte a poemului transcrie, în grilă ironică, un discurs erotic juvenil, inflammat și jubilat, în stilul poeziilor lui Labiș, la care se face chiar o referire intertextuală: “Sînt iar îndrăgostit. e-un curcubeu/ deasupra chioșcului de ziare, stației de taxi, farmaciei și WC-ului/ public din piața galați/ reproduș pe retină de copii fărîmați/ reflectat de șinele verzi de tramvai/ străbătute de sentimente electrice, emoții cu aburi și senzații cu cai/ e-un curcubeu/ pe fiecare patiserie-ntomnată și chiar pe bombeul pantofului meu/ și fiecare stradă pare neobrăzat de adevărată./ – dar iat-o că se arată:/ dinspre eminescu, întunecînd chioșcul de dulciuri și vulcanizarea/ cu zgomotul pe care-l face marea/ cu țipătul sfișietor de jupoane, tacheți, cucoane și tîrgoveți,/ furouri, nervuri, sinucigași, stații peco/ stilouri kaveko”.

În partea a doua a poemului avem de a face cu un alt registru al discursului îndrăgostit, un registru al limbajului prozaic, al verbului cotidian, cu accente savuroase, pitorești, redus la dialoguri scurte, la cuvîntul abrupt, ori la exclamația cu iz de imprecăție: “bestia dracului se învățase să sugă la cuba libre/ din același pahar cu mine. îl mai pocneam cîteodată/ dar e drept că în general îi toleram multe./ – bătrîne, dă-mi voie măcar pînă la toaletă./ sau dă-mi o țigară, știi, munca, și mai ales creația are nevoie,/ nu-i așa, de un stimulent, de pildă Rafa.../ (i-am dat un omei)/ – păi vezi?/ și iar dă-i cu țacănitul ăla dement/ – încă puțin, bătrîne, și iese o odă cum n-a văzut kansasul, fii/ atent ce poantă:/ în fine, tipul și tipa/ sînt în piața victoriei, lîngă muzeul antipa/ și tocmai cînd totul merge țais, merge brici/ vine existența și le spune: hai, dați-i cu sasu' de-aici!/ – hai,

gata, fetița, gata. o să treacă, toate trec în lumea asta./ – dar mai există existența? mai răsar stelele? mai există orașe?/ – nu știu, nu fac politică./ – păi atunci hai să ieșim dintre betoanele astea/ și, la braț cu mama Natură/ cu pletele-n vînt să ne avîntăm printre dealurile înverzite/ printre herghelii, sau pe malul mării/ să respirăm briza sărată a strîmtorilor/ și să plîngem de-atîta extaz pe carapacea crabilor/ în spumă, în algele băloase, să ne tăiem în scoici/ și pescărușii să ne ciugulească de degete.../ închipuie-ți, bătrîne, e primăvară!”

Personajele lirice-cheie ale poemului sunt Poetul și Maimuțoiul, un alter-ego. Poetul își derulează „biografia” reală, cum s-ar zice, cu tristeți, eșecuri, melancolii și amintiri, în timp ce Maimuțoiul e poetul reprezentat în cealaltă ipostază, ficțională; emoțiile sale sunt, de fapt, alcătuite din alte texte, statura sa ontică e, în fapt, una prelucrată din modulații ale artistului, din inervații livrești și rezonanțe intertextuale. În dialogul dintre Maimuțoi și Femeie avem, în rezumat, o adevărată istorie ilustrată a poeziei românești de dragoste, într-o alternare de stiluri și de tonalități, de la cele ale lui Văcărescu, Alecsandri, Eminescu, Blaga, Barbu, Arghezi. Prin acest procedeu, al parodiei și pastişei, poetul recuperează, în fond, revalorifică expresivități și tonalități din recuzita limbajului liric românesc. Finalul poemului nu e fără intenție programatică. Există aici, încrustat în carnea imaginii lirice, un elogiu adus creației și creatorului de valori artistice, neperisabile: „Pentru artist, femeia nu-i femeie/ ci mai curînd ea seamănă-a bărbat/ căci harul lui abia atunci scînteie/ cînd de-un surîs se lasă fecundat./ Abia atunci gîndirea sa adîncă/ rămîne grea, și plină e de rod/ cînd luntrea i se sparge ca de-o stîncă/ în țandări, de al rochiei izvod./ Artistul e-a domniței lui mireasă/ și-n grele chinuri naște mintea sa;/ deși din carnea lui a fost să iasă,/ poemul e asemeni și cu ea./ pătrunde, deci, din nou în al meu gînd,/ să-ți nasc copii, ce n-or muri curînd”. Intertextualitatea, dar și inflexiunile așa-zis nepoetice, infuziile urâtului existențial și grația hieratică a sentimentului iubirii, suavitatea și trivialul se îngemănează în poemul *O seară la operă*, poem programatic și, totodată, ilustrativ pentru tehnica artistică și viziunea cărtăresciană.

Fantezist și ironic până peste poate, manierist și barochizant, Mircea Cărtărescu străbate cu voluptate vârste ale poeziei dintre cele mai diferite, rămânând, cu toate acestea, el însuși, într-un demers de o limpede specularitate; în oglinda textului, ochiul teoreticianului, avid de paradoxuri, se străvede mereu, ca într-un palimpsest suav-alegoric.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ

- Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu*, Ed. Aula, Brașov, 2000;
Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002;
Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1986;
Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005;
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Brașov, 2001;
Gheorghe Perian, *Scritori români postmoderni*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996;
Eugen Simion, *Scritori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, 1989;
Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993.

POLISEMIE SAU OMONIMIE TERMINOLOGICĂ?

Nina ZGARDAN

Abstract

Some specialists think that we cannot speak of polisemantic terms in terminology but of terminological homonymy. This point of view is treated in our paper.

1. Introducere

În prezent, dacă e să reluăm expresia lui J. Kleiber, *existe un consens aproape deplin* asupra unor aspecte importante privind polisemia: a) ea nu este un fenomen accidental, ci o realitate lingvistică de bază, care are un caracter regulat și constituie un element chiar al semanticii limbilor; b) polisemia înseamnă pluralitate de sensuri, unite într-un fel sau altul, care au aceeași formă lingvistică; c) în evoluția polisemiei rolul contextului este de mare importanță.

Cu toate acestea lucrurile nu mai merg din momentul în care, „...l'on veut préciser ce qu'on entend par *sens* et par *sens* différents et surtout quels sont les rapports de parenté qui justifient leur rassemblement et qui autorisent à séparer la polysémie de l'homonymie [1].

2. Opoziția *polisemie / omonimie* și lexicografia

Dacă problema delimitării polisemiei de omonimie n-ar mai exista astăzi (dar ea există!) am putea explica diversitatea de păreri de pînă acum pornind chiar de la definițiile clasice ale acestor două fenomene [2].

Polysémie – *la propriété d'un signe linguistique qui a plusieurs sens*. După cum vedem autorii acestui dicționar lingvistic nu spun nimic despre faptul că între aceste sensuri ar exista careva relații.

Homonymie – *l'identité phonique ou identité graphique de deux morphèmes qui n'ont pas, par ailleurs, le même sens*. În această definiție autorii trec sub tăcere faptul că această identitate este accidentală. În ambele cazuri autorii tac lucruri care ar putea servi drept niște criterii de demarcare a acestor două fenomene.

Să vedem, de exemplu, în ce măsură ne pot ajuta aceste definiții să determinăm care din seriile de mai jos este polisemică și care-i omonimică.

I. Pompe n.f. – appareil destiné à déplacer les fluides

Pompe n.f. – exercice de flexion des bras en station allongée face au sol

Pompe n.f. – chaussure

Pompe n.f. – cérémonial somptueux

II. Rue n.f. – voie de circulation

Rue n.f. – passage entre deux coulisses parallèles

Rue n.f. – plante herbacée à fleurs jaunes.

Și în primul caz și în al doilea, unitățile lexicale sunt omofone și omografe și au sensuri diferite. Consultând unele dicționare am constatat, de exemplu, că în Petit Robert, la articolul „polysémie”, pornind evident de la criteriul etimologic, se afirmă următorul lucru:

pompe rad. lat. *pupp* – („sucer, téter”) „appareil” și **pompe** „chaussure” sînt un produs al polisemiei, iar **pompe** lat. *pupp* – „appareil” și **pompe** lat. *pompa* „faste” – sunt unități omonimice. Și așa cum e și firesc dicționarul le fixează ca intrări separate. Dacă respectăm principiul etimologic, observăm că și în seria II lucrurile stau la fel:

rue lat. *ruga* („ride, par métaph. „chemin”) „voie” și **rue** „passage” sunt unități ale polisemiei, iar **rue** lat. *ruta* „plante” și **rue** „voie”, **rue** „passage” – sunt unități omonimice. Evident că criteriul etimologic nu pare a fi unul infailibil, dacă amintim aici de omonimele conversionale [3] cum ar fi, bunăoară:

1. Monstre n.m. (lat. *monstrum*). Etre fantastique des légendes et traditions populaires.
2. Monstre adj. (lat. *monstrum*). Exceptionnellement grand, immense, important: *banquet monstre*, *meeting monstre*.

În cazul de față a intervenit o modificare a clasei gramaticale. Însă chiar dacă s-ar lua în calcul faptul trecerii lexemului dintr-o parte de vorbire (*monstre* – sub.) în alta (*monstre* – adj.), cu tot ce implică aceasta, nu s-ar vărsa prea multă lumină asupra delimitării polisemiei de omonimie. Ce s-ar demonstra în definitiv? Că învelișul sonor nu este un capriciu al hazardului și deci există o relație de polisemie? Că există diferență de sens – trăsătură valabilă atît pentru polisemie, cît și pentru omonimie? Că etimonul este comun și deci suntem în drept să vorbim de un polilexem ale cărui elemente sunt omofone și omografe? Că deși fac parte din clase gramaticale diferite sunt prezentate în lucrările lexicografice la unul și același articol?

Este evident că stabilirea criteriilor de delimitare a acestor două fenomene lingvistice mai rămîne o problemă pentru cercetători, deși se pare, dacă e să ne bazăm pe studiile efectuate în ultimii ani, opoziția *polisemie* / *omonimie* nu mai constituie un subiect de importanță. Cercetările sunt axate pe semantică și, după cum afirmă J. Kleiber, în dezbaterile despre sens, polisemia apare ca o chestiune centrală și inevitabilă, deoarece ea obligă să se ia atitudine în problemele cardinale din domeniul semanticii cum ar fi: natura semnului lingvistic și raportul lui cu referința, delimitarea categoriilor și a conceptelor, definiția polisemiei, modul de tratare a polisemiei, problema relațiilor despre sensurile polisemului, rolul contextului și definiția acestuia, mecanismele lexicalizării etc.[4].

În prezent una din preocupările specialiștilor pare a fi revizuirea definiției polisemiei prin examinarea ei ca pe o categorie semantică și prin aplicarea teoriei prototipului care implică și problema trăsăturilor comune ale sensurilor și pe cea a raporturilor dintre ele [1]. O asemenea abordare este foarte importantă nu numai pentru lingvistică și semantică, ci și pentru terminologie care s-a vrut independentă de primele două și care, poate în primul rînd din această cauză, a fost neglijată pînă nu demult de lingviștii semanticieni. Aparițiile din ultimii ani demonstrează că situația se schimbă: termenul este privit ca unitate lexicală, a cărei formă este determinată de procedeele de formare a cuvintelor, procedee specifice pentru fiecare limbă aparte. L. Depecker afirmă fără echivoc: „Tout terme qu'il soit, un terme demeure donc un signe linguistique” atunci cînd vorbește despre distincția dintre semnificat și concept și locul semnului lingvistic între aceste două noțiuni în terminologie [4]. Dacă termenul este semn lingvistic și dacă acesta este „signe vivant” problema opoziției *polisemie* / *omonimie*, pe lîngă multe altele, devine inevitabilă și în cercetările terminologice.

Vorbind în una din lucrările sale despre opoziția *sens în discurs uzual / sens în discurs matematic*, Y. Gentilhomme afirmă că pentru un dicționar de limbă sensul precedă definiția care-l explicită și că la descrierea fascicolului de seme ale cuvântului, lingviștii operează cu noțiunea „polisemie”. Autorul se întreabă dacă în peisaj matematic, unde definiția precedă sensul, mai putem opera cu noțiunea „polisemie” în cazul în care termenul matematic monosemic ajunge să reprezinte mai multe concepte. Poate în matematică este vorba mai degrabă de omonimie? [5]. Felul în care Y. Gentilhomme pune această întrebare denota, pe de o parte, că el s-a detașat de principiile wusteriene, conform cărora, ar exista o deosebire de principiu între cuvânt și termen, acesta din urmă fiind chipurile monosemic, monoreferențial, static și rigid din punctul de vedere al structurii noțiionale. Pe de altă parte, el este influențat, cel puțin așa face impresie, de un alt postulat al lui Wuster – termenul este în relație doar cu domeniul de activitate – ceea ce ar însemna de fapt inexistența polisemiei în terminologie. Acest punct de vedere este combătut de specialiștii de factură nouă care au o abordare textuală a terminologiei. M. Slodzian, de exemplu, consideră că unii cercetători (T. Kogotkova) recurg la un șiretlic, ei reduc polisemia la omonimie negînd în așa fel dimensiunea diachronică [6].

3. Opoziția polisemie în lexicologie / omonimie în terminologie – o consecință a gîndirii wusteriene

Substituirea polisemiei prin omonimie înseamnă de fapt alinierea la principiul wusterian un *termen* – un *sens*, care-și caută un suport în diferența de prezentare a articolelor în dicționarele de limbă și în cele terminologice. Dacă în dicționarele de limbă toate sensurile unui lexem sunt prezentate într-un singur articol, apoi în dicționarele terminologice toate sensurile generate de evoluția termenului-bază, deși au același înveliș sonor, sunt prezentate ca articolele separate. În așa fel se ajunge la pretinsa univocitate de sens. Însă, după cum afirmă M.T. Cabre, această diferență nu este decît aparentă, căci ea ascunde o eroare: se crede că ceea ce este polisemie în lexicologie este omonimie în terminologie „parce qu'on a, pour cette dernière, pris l'habitude de fragmenter le domaine de connaissances et de présenter ces sous-ensembles dans des dictionnaires spécifiques” [8]. M.T. Cabre nu vede diferență de principiu între cuvânt și termen și afirmă că acestea sunt *à priori* unități lexicale care ar putea deveni termeni sau non-termeni în dependență de condițiile de întrebuintare în discurs. În așa fel ea-și propune o abordare lingvistică a terminologiei și face o tentativă de modelizare care ar permite tratarea cuvintelor din limbajul comun și a termenilor în dicționare „dans une même unité: l'unité lexicale” [8].

În preocupările lor de a demonstra că în terminologie nu există polisemie, adepții teoriei clasice ignorează faptul că în definițiile termenilor omonimici, deși aceștia sunt înregistrați ca articole separate și reprezintă domenii diferite, există ceva comun. Să luăm, de exemplu, lexemul *barrière* care inițial însemna „poartă care închidea intrarea într-un oraș sau castel” și să vedem în ce constă acest „ceva comun” care unește toate sensurile derivate din cel inițial.

Barrière n.f. de barre – lat. pop. barra

1. Assemblage de pièces de bois, de métal qui ferme un passage.
2. Phys. Limite à ne pas franchir. *Barrière thermique*.
3. Transp. Installation destinée à percevoir les péages sur une voie de communication.
4. Inform. Dispositif qui filtre les flux d'informations entre un réseau interne et un réseau externe en vue de neutraliser les tentatives de pénétration.

Chiar și la o privire fugară putem observa că din sensul inițial au descins alte patru care corelează cu patru domenii diferite. Ele s-au format prin analogie și pe baza unui

element semic (din sememul „barrière”), care actualizându-se s-a transformat în dominantă lexicogenă, (P. Guiraud) în baza căreia a și fost denumite conceptele noi. Dominanta lexicogenă care unește aceste patru definiții este *fermer* (a închide).

4. Concluzii

Dacă la apariția conceptelor noi ne-am baza doar pe creativitatea neologică, așa cum recomandă F. W. Riggs [10], de exemplu, lexicul unei limbi ar atinge cifre astronomice. Grație memoriei sociale și lingvistice care asigură legătura trecutului cu prezentul se poate lichida un gol de unitate denominativă pe baza unor asociații de idei și imagini din experiența de viață. Polisemantizarea, adică crearea unor sensuri noi pentru cuvinte existente, prin intermediul mecanismelor metasemice, nu este numai salvatoare pentru limbă, ci și foarte economică.

Polisemia nu este deci un fenomen accidental ca cel al omonimiei. Nu omonimia este generatoare de noi semne lingvistice. Omografia și omofonia sunt și ele tributare polisemiei. Între sensurile termenilor rezultați din polisemie există trăsături comune, mai mult sau mai puțin pronunțate, însă ele lipsesc la omonimele apărute accidental din etimoane diferite. Dicționarele nu pot servi drept argument în favoarea existenței omonimiei terminologice. Dicționarele sunt un rezultat al creației umane și pot fi supuse unor modificări.

Închidem aici comunicarea noastră cu convingerea că opoziția *polisemie în lexicologie / omonimie în terminologie* nu este motivată nici din punct de vedere teoretic, nici din punct de vedere lexicografic. Intoleranța față de polisemie în terminologie prin impunerea formulei „ideale” *termen – concept – obiect* [7], neglijarea atât a factorilor contextuali în evoluția polisemiei terminologice, cât și a interacțiunii existente între domeniile de activitate împinge terminologia clasică pe linie moartă.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

1. Kleiber, G., *Problèmes de sémantique. La polysémie en question.*, Paris, 1999, p. 53-101.
2. Dubois, J., Giacomo, M. Et. al., *Dictionnaire de linguistique.*, Paris, 1974, 516 p.
3. Cotelnic T., *Conversia unităților lexicale.*, Chișinău, 1980, 255 p.
4. Depecker, L., *Le signe entre signifié et concept.* In: *Le sens en terminologie.* Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 86-126.
5. Gentilhomme, Y., *Du sens à la définition en paysage mathématique.* In: *Le sens en terminologie.* Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 218-255.
6. Slobodzian, M., *L'émergence d'une terminologie textuelle et le retour du sens.* In: *Le sens en terminologie.* Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 61-85.
7. Rastier, F. *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique.* Nouveaux Actes sémiotique, №. 9, Limoges.
8. Cabré, M. T. *Sur la présentation mentale des concepts: Bases pour une tentative de modélisation.*, In: *Le sens en terminologie.* Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 20-39.
9. Gaudin, F., *Terminologie et travail scientifique: mouvement des signes, mouvement de connaissances.* In: *Terminologie et sociolinguistique. Cahiers de linguistique sociale*, № 18, 1991, p. 111-130.
10. Riggs, F. W. Lexical lucidity, *The Intelligibility of Technical Communications.* Hambourg, 1986, Akademion.

PARADOXUL DECREAȚIEI (O LECTURĂ FENOMENOLOGICĂ)

Dorin ȘTEFĂNESCU

Abstract

„The knowledge of the Divine presence (...) is the certain knowledge of the fact that the love of God for us is the very substance of our sadness and mutilation. I wish I could, as a recognition of this, be able to express this knowledge”, writes Simone Weil in one of her last texts. In fact, by all her works, she was not only able to express this difficult knowledge but her voice – charged with the tragic aspect of an extreme experience – is the very embodiment of an ardent and irradiating confession. We shall underline, in the following paper, some of the essential aspects of this confession which is uttered by a genuine *witness of the absolute*, to quote Gabriel Marcel, thus attempting to establish the themes and stages of a difficult revelation.

„Cunoașterea prezenței lui Dumnezeu (...) e cunoaștere certă a faptului că iubirea lui Dumnezeu pentru noi e însăși substanța amărăciunii și a mutilării. Aș vrea ca, din recunoștință, să fiu în stare să dau mărturie despre această cunoaștere”, scrie Simone Weil într-unul din ultimele sale texte. (1) De fapt, prin întreaga sa operă, ea nu numai că a fost în stare să dea mărturie despre această dificilă cunoaștere, dar vocea ei – încărcată de tragicul unei experiențe limită – este întruchiparea însăși a unei mărturisiri ardente și iradiante. Vom puncta, în cele ce urmează, câteva din aspectele fundamentale ale acestei mărturisiri rostite de un autentic *martor al absolutului*, după expresia lui Gabriel Marcel, (2) încercând să tematizăm etapele unei anevoioase puneri în lumină.

Greutatea naturală. Folosind termenul de greutate (*la pesanteur*), S.Weil desemnează – conform legilor fizicii – forța care se exercită asupra unui corp material, potrivit atracției universale sau câmpului de gravitație. „Cunoașterea forței drept lucru absolut suveran în întreaga materie” (*IPC*) înseamnă cunoaștere a apăsării gravitaționale ce acționează în lumea materială sub impulsul unei mișcări centrifugale imprimată de rotația planetei. Corelatele acestei definiții sunt, pe de o parte, căderea liberă a corpurilor atrase de un centru natural, și, pe de altă parte, în plan existențial, o anumită inerție și indisponibilitate, o închidere și o eclipsare. Or legile naturale ale sufletului sunt analoage legilor greutății materiale. Sunt legi de care ascultă, platonician vorbind, partea mediocră din suflet, expusă unei lumini inferioare, obscure, aproape stinse, sub care se află întunericul forței brute, al forței oarbe supusă cu totul gravitației. „Supunerea la greutate e cel mai mare păcat”, căci „greutatea determină coborârea” (*PG*), căderea în josnicia forței al cărei simbol în lumea devenirii este însăși greutatea. De aceea, „a căuta armonia în devenire, în ceea ce e contrar eternității, e o proastă unire a contrariilor” (*PG*). Greutatea nu reprezintă doar degradarea (ceea ce ne trage în jos și ne în-josește), ci și superficialitatea și

aparența. Dacă „josul și superficialul stau pe același nivel” (PG), aceasta pentru că formele inferioare ale existenței sunt materie goală sau natură neluminată supranatural. Cu toate că forța care le guvernează e însăși legea atracției universale ori a greutateii apăsătoare, această forță e aparență pură pentru cei puri („Dacă am fi inocenți, aparența ar avea culoarea însăși a realului și nu ar fi un vâl de destrămat”, IPC), dar povară de nesuportat pentru cei impuri care i se supun în întregime: „Când un om se întoarce cu fața de la Dumnezeu, el se abandonează pur și simplu greutateii” (AD), lipsit de virtutea luminii supranaturale. Întoarcerea feței corespunde rămânerii în ascundere și în nevedere. Omul „greu”, atras de legea forței și de „aparența ce înlănțuie ființa” (PG), își folosește trupul (și tot ce înseamnă natură materială) pentru a se ascunde de lumină; el „se ascunde în spatele cârnii, se acoperă cu ea luând-o drept vâl” (AD). Carnea e astfel „vâlul pe care îl așezăm în fața noastră ca ecran între Dumnezeu și noi” (PG), iar această învăluire în aparență face cu neputință contactul cu ceea ce apare în plină lumină. Este o ecranare ce distruge raportul dintre semn și semnificat, căci vâlul semnează însăși dispariția semnificației, impunând ilicit propriile semne ne semnificative. Semnul nu e luminat și nu luminează, prin urmare în el nimic nu vorbește limbajul luminii. Natura coruptibilă e natura păcătoasă și viciată, disolubilă, ca atare aparență. „Atracția pentru categorii inferioare”, după Sf. Augustin, se conjugă cu lipsa oricărei semnificații în lucrurile nesupuse ordinii divine. Vederea, în acest caz, e „neputincioasă din pricina obișnuinței cu *umbrele cârnii*” (s.n.). (3) Atunci când nu mai suntem sensibili la frumusețea lumii, „între ea și noi se interpune un ecran” (IPC); frumosul nu apare, nu se impune vederii întrucât, în noi, greutatea acoperă ochii, închizându-i laolaltă cu perspectiva lumească. Aici aparența e echivalentă dispariției, căci în ceea ce a-pare ca inter-punere, lumina e covârșită de excesul aparenței, dis-pare strivită de greutatea unei forțe întunecate.

Harul sau lumina supranaturală. Există însă două forțe care guvernează universul: „lumina și greutatea” (PG). Dacă aparența greutateii se inter-pune ca ecran ori ca vâl, lumina harului inter-vine pentru a restabili echilibrul. Căci harul (*la grâce*) este „intervenție a supranaturalului”, virtuțile naturale fiind autentice doar „pentru cel care poartă în sine harul supranatural” (PG). Or „supranaturalul e lumina” (PG) care, pe de o parte, e prezentă în om pretutindeni, căci ea iriază tainic *toate* zonele naturii umane, dar, pe de altă parte, este cea de care natura coruptă (carnea) se ascunde. „Tot ce e lipsit de valoare fuge de lumină”, „răul fuge de lumină” (PG), „tot ce e mediocru fuge de lumină” (AD). Fuga de lumină sau ascunderea în aparență ocultează orice apariție, orice semnificație. Apariția semnificativă – lumina harică – nu se ivește decât în absența oricărei ecranări, în golul naturii predispus să cheme și să primească în sine sămânța supranaturală. Noul echilibru vizat este cel al inter-venirii harice, al sur-venirii unei lumini sfâșietoare, mântuitoare: „Numai echilibrul, el singur, distruge, anulează forța”; dar acolo, la limita acestei apariții, „atingem golul” (PG), un tărâm nealterat de greutate, nesupus forței: o apariție posibilă doar într-un cuprins *inaparent*.

Alături de carne, cea care încearcă să umple acest gol – zădărniciind luminarea sa harică – este *imaginația*. „Imaginația lucrează neîncetat pentru a astupa toate fisurile prin care s-ar strecura harul” (PG), colmatând golurile, învăluindu-le în aparență: „Există prezență reală a lui Dumnezeu în orice lucru pe care imaginația nu-și așază vâlul” (PG). A voala golul ce așteaptă ivirea luminii înseamnă a obtura survenirea prezenței harice, ocultare ce nu poate fi decât un semn al intervenției demonice: „ceea ce în noi decurge din Satan este imaginația” (PG). Răul care se opune binelui nu numai că fuge de lumină,

dar se imaginează ca luminare de sine. Fugim de golul interior pentru că „Dumnezeu s-ar putea furișa în el” (PG), la fel cum fugim de lumina care orbește, răscolindu-ne *insuportabil* întreaga făptură. Dacă fuga de gol înseamnă în același timp fugă de lumină, aceasta în virtutea ascunderii în semne imaginare. Golul e real, dar el e umplut de posibilul imaginar, posibil înțeles ca „loc al imaginației și, drept urmare, al degradării” (PG). Apariție frauduloasă, căci ceea ce apare nu e o lumină care să însuflețească golul cu semnificația prezenței sale trans-aparente, ci un loc în-locuit, substituția nesemnificată a unui spațiu de fapt ne-locuit. Este, de altfel, și situația nelegitimă (și inautentică în esență) a oricărui „bine fără lumină” și a unui „creștinism fără supranatural” (PG), care așază în explicit (și în suficiența imanenței mundane) o experiență a desăvârșirii ce nu e reală decât în prezența *implicită* a unei taine transcendente.

În locul imaginației, „unica sursă de eroare și de minciună” (IPC), golul trebuie să se afirme drept locul în care rectitudinea proporțiilor să fie o evocare a Întrupării. Este contactul real cu lumina harică prin care Dumnezeu se face prezent în suflet. Dumnezeu „nu intră în contact cu individul uman ca atare decât prin harul spiritual pur ce răspunde privirii ațintite spre el, adică exact în măsura în care individul încetează să fie individ. Nici un eveniment nu e dar al lui Dumnezeu, numai harul este” (PG). Cum e posibilă această privire ce cheamă darul supranatural, dar ce i se dă însă numai în măsura în care ea nu mai e privirea nimănui anume? În primul rând, fiind „creat de sus, din apă și din duh” (AD), omul nu poate fi eliberat decât de sus, conform teologiei ioaicice: „De nu se va naște cineva de sus, nu va putea să vadă împărăția lui Dumnezeu”. (4) În al doilea rând, fiecare om are sădită în suflet lumina fără de care n-ar putea vedea Lumina ce îl dăruiește și căreia i se oferă în dar. „Dumnezeu a sădit în orice ființă cugetătoare capacitatea de lumină omenească pentru a controla adevărul oricărui gând” (CS), fiecare știind „printr-o experiență continuă că primește inspirația” (CS). Fără Cuvântul Luminii „care luminează pe tot omul, care vine în lume”, (5) nici omul luminat nu i-ar recunoaște adevărul, la fel cum doar asemănătorul se recunoaște în cel asemenea lui. În al treilea rând, dacă lumina a fost dăruită tuturor fără excepție, ea nu poate străluci cu adevărat decât în cel care, eliberat de sine însuși, merge până la limita aceluși echilibru al golului predispus să ofere sălaş harului. În măsura în care omul e o făptură a greutateii, „imaginația umple golul: coborâre” (PG); în măsura în care el e ființă de lumină, orice povară e suportabilă: înălțare. Privirea ațintită spre har e privirea însăși a deposedării și a golului, o privire cu atât mai rugătoare cu cât ea nu vede, ci strălucește în lumină. Transcendența goală – transcendența plină: aceeași carență a supranaturalului. Transcendența e golul și plinul totodată, golul pe care ea îl creează și pe care tot ea îl umple. Am văzut că „greutatea determină coborârea, aripa înălțarea” (PG), dar există o coborâre nesupusă greutateii, „o aripă la puterea a doua”: „creația e alcătuită din mișcarea descendentă a greutateii, din mișcarea ascendentă a harului și din mișcarea descendentă a harului la puterea a doua” (PG). Această a treia mișcare, guvernată de har, reprezintă coborârea de sine până la nimicul din care am fost creați, purtați de lumina care ne pătrunde. Eliberați de greutatea materială și de cea imaginară, „cădem spre înalt”, ușurați de tot ceea ce în noi se leapădă de noi. A coborî până la ultima limită a golului din noi înseamnă ca atare a primi la sine natura luminii supranaturale, acel dar *imponderabil* al harului la a cărui înălțime nu ajungem decât în adâncul în care ne pierdem dăruindu-ne noii lumini.

Cele două fețe ale necesității. Greutatea materială (trup ori carne) e vălul sau ecranul pe care omul îl interpune în calea apariției luminoase a harului și, implicit, a prezenței divine

în suflet. Tot un vâl sau un ecran e necesitatea, dar de data aceasta el e pus de Dumnezeu însuși; prin urmare, nu este un act de ascundere și de nevedere operat de către cel ce fuge de lumină, ci o intervenție din partea transcendenței divine, act necesar al întemeierii ontologice: „Necesitatea e ecranul pus între Dumnezeu și noi pentru ca noi să putem fi. Ne revine să străpungem ecranul pentru a înceta să fim” (PG). Așadar, „necesitatea e vâlul lui Dumnezeu” (PG), ordinea lumii care, dacă i ne supunem, îl ocultează pe Dumnezeu, dar care, dacă o supunem, ne supunem noi înșine dorinței lui Dumnezeu. *Suntem* nu prin faptul că dăm credit absolut unei ordini explicite, unei necesități vizibile care, în lumea sensibilă, eclipsează inteligibilul, ci transfigurându-i alcătuirea, stră-văzând prin palimpsestul urzelii sale stră-lucirea prezenței lui Dumnezeu. *A fi* înseamnă, în acest caz, *a nu fi*: încetăm să fim în măsura în care ne golim de tot ceea ce suntem pentru noi. Necesitatea nu e povara de care trebuie să ne eliberăm pentru a fi, ci limita pe care trebuie să o depășim pentru a nu fi, pentru a atinge acel punct de maximă despuiere și oferire de sine.

S. Weil vorbește despre „două fețe ale necesității: exercitată și îndurată. Soare și cruce” (PG): „una din fețele necesității e constrângere brutală, dar cealaltă față a ei e ascultarea de Dumnezeu” (IPC). Necesitatea e ca atare „ca o medalie cu două fețe, fața întoarsă spre noi fiind dominația necesității, fața întoarsă spre Dumnezeu fiind ascultarea” (AD). Să privim pe rând cele două fețe în aparență opuse.

Spuneam că întoarcerea feței de la Dumnezeu corespunde rămânerii în ascundere și în nevedere, un abandon *în fața* greutății. Acum, fața pe care necesitatea o întoarce spre noi, dacă nu o vedem decât pe aceasta, reprezintă tot o ascundere, dar a divinității umbrite. Este tărâmul necesității mecanice a unor cauze pur fizice care acționează în materie și, prin urmare, în lumea de aici jos. Mecanismul acestei lumi nu cunoaște vreun scop al acțiunii sale și nici vreo finalitate absolută, conform unui auto- sau pre-determinism teleologic universal. „Lumea aceasta, spune S. Weil, domeniu al necesității, nu ne oferă absolut nimic altceva decât mijloace” (PG); „absența finalității înseamnă domnia necesității. Lucrurile au cauze, nu și scopuri” (AD). În plus, „în toate lucrurile omenești, necesitatea este principiul impurității” (AD), necesitate brută ori mecanică ce „stă cel mai jos în raport cu individul” (PG), căci e cel mai departe de libertate și de bine. Dar „absența de finalitate, absența de intenție este esența frumuseții lumii” (AD). În accepție kantiană, finalitatea este „cauzalitatea unui concept în raport cu obiectul său”, scopul fiind obiectul conceptului. (6) Prin cauzalitatea lor finală (*nexus finalis*), obiectele sunt prin sine cauză și efect în același timp. Categoria frumosului însă nu depinde de un concept, prin urmare – ca frumusețe liberă – este fără scop. În lipsa conceptului, finalitatea nu mai e intențională, ea reducându-se la o simplă formă a ei (*forma finalis*) „în reprezentarea prin care ne este *dat* un obiect”. (7) Pe de o parte, conform cantității, „frumos este ceea ce place în mod universal fără concept” (8); pe de altă parte, conform relației scopurilor, „frumusețea este forma finalității unui obiect, întrucât o percepem fără reprezentarea unui scop”. (9) Ca atare, după S. Weil, „tocmai fiindcă frumusețea nu conține nici un scop, ea constituie unica finalitate aici jos” (AD). Frumosul e modalitatea prin care se poate contempla ordinea lumii, nu necesitatea mecanică în sine, ci mecanismul divin care o pune în mișcare și o revelează *ca frumusețe*. Prin fața văzută a necesității constrângătoare întoarsă spre noi se întrevede fața ascunsă a necesității, fața care se oferă lui Dumnezeu și i se supune. Lumea învăluită ori ecranată prin voința divină devine transparentă, căci în și prin ea strălucește chipul ei solar. Chip pe care se răsfrâng toate frumusețile secundare ce converg în armonia universală a unei frumuseți

desăvârșite. De aceea, frumusețea lumii – singura finalitate fără scop aici jos – are un caracter etern și transcendent; în strălucirea ei se învăluie prezența lui Dumnezeu. „Frumusețea lumii nu e un atribut al materiei în sine” (AD) și nici o frumusețe exterioară, acordată ori distribuită prin actul însuși al creației; ea este manifestarea în sensibil a lumii inteligibile, lucrurile sensibile fiind criteriul lucrurilor spirituale, căci doar în cele dintâi acestea din urmă pot veni la lumină, dându-se vederii. Se stabilește astfel un raport între lume și propria noastră sensibilitate, un raport just cu Dumnezeu care în contemplație este iubire, iar în acțiune e supunere. Este tocmai echilibrul instaurat nu doar între cele două fețe ale necesității, ci – în plan omenesc – între iubirea contemplativă și acțiunea ascultătoare. Frumusețea lumii este ordinea necesară a lumii iubite, dar, întrucât doar Dumnezeu este frumusețe și iubire, lumea e însăși condiția de limită. Limita, în care transcendentul e prezent sub forma unui „infiniț mărunț”, e „dovada că Dumnezeu ne iubește”, întâlnindu-ne iubirea pe pragul acestei supranaturale între-vederi.

La Platon, lucrarea necesității (*anankē*) se opune rațiunii (*nous* drept cauză divină – *theion*). Aceasta din urmă trebuie să convertească necesitatea la adevărata sa menire, scoțând-o din tărâmul iraționalului și al devenirii și îndreptând-o „spre ceea ce este cel mai bun”: „necesitatea a fost învinsă de puterea convingerii raționale”. (10) La S. Weil nu întâlnim o opoziție propriu-zisă: convertirea necesității mecanice se exercită prin iubire și ascultare. Ea este percepută ca un tărâm al exilului, și aceasta întrucât oamenii se simt rătăcitori printre lucrurile lumii naturale, „pe pământ ei sunt străini și călători”. (11) „Ne simțim aici jos străini, dezrădăcinați, în exil” (AD), spune și S. Weil, dar aceste cuvinte pot fi interpretate ca exprimând realitatea însăși a condiției umane itinerante și pătimitoare: un pelerinaj prin frumusețea lumii, reflex al patriei cerești: „Lucrurile spirituale, doar ele au valoare, dar lucrurile trupești, doar ele au o existență constatabilă. Drept urmare, valoarea celor dintâi nu e constatabilă decât prin lumina pe care o proiectează asupra celor din urmă” (C). Am văzut că singurul criteriu al lumii spirituale este lumea materială; doar aceasta din urmă poate fi sesizată ca existență concretă; dar ea nu are existență – și ca atare nu e văzută – decât în virtutea luminii supranaturale care îi oferă un cadru de manifestare. E un alt fel de a spune că sufletul nu e în trup, „ci îl conține, îl pătrunde și îl învăluie din toate părțile” (IPC), precum lumina care învăluie lucrurile sensibile pentru ca ele să se poată dezvălui. Învăluind trupul, sufletul îl sublimează și îl purifică, arătându-se pe sine în acest cuprins manifestant. El „se lasă privit prin frumusețea sensibilă” (IPC). Lumea nu este frumoasă în sine; ea e frumoasă abia în iradierea luminii supralumești, atunci când e impregnată de prezența „adevărurilor divine exprimate simbolic” (IPC). Ca atare, „materia nu e frumoasă atunci când se supune omului, ci doar atunci când se supune lui Dumnezeu” (AD).

În frumusețea lumii, necesitatea naturală devine obiect de iubire. Acest obiect e singura finalitate pe care lumea o cunoaște, căci necesitatea e recunoscută drept substanță universală, în timp ce iubirea e recunoscută drept substanță a necesității. Fața necesității dominante se supune ea însăși lui Dumnezeu, e ascultare a luminii ce o pătrunde și îi dă strălucire. „Nu există în lumea de aici, la drept vorbind, decât o singură frumusețe, frumusețea lumii” (IPC), singura valoare universală recunoscută a cărei față, în raport cu omul, e necesitatea sensibilă, cealaltă față, întoarsă spre Dumnezeu, fiind binele. Lumea e limită și trecere totodată, întrucât doar în limita naturii care e necesitate binele se poate reflecta și poate fi iubit. Lumea naturii devine transparentă, punându-se pe sine în situația ascultării, a supunerii față de ceea ce o luminează și o nelimitează în ordine supranaturală. „Această supunere a lucrurilor este pentru noi, în raport cu Dumnezeu, ceea ce e

transparența unui geam în raport cu lumea. De îndată ce simțim această supunere cu întreaga noastră ființă, îl vedem pe Dumnezeu” (AD). Chiar dacă, după Platon, „în fapt, se deosebesc între ele natura necesarului și cea a binelui”, (12) chipul necesității este ascultare și frumusețe, supunere și iubire; prin el lumina nu doar trece întru vederea lui Dumnezeu, ci iluminează chipul însuși.

Există însă două feluri de supunere, față de forța greutății sau față de raportul lucrurilor; pe de o parte, „față de necesitatea mecanică” în care oamenii sunt cuprinși datorită condiției lor pământeste, și, pe de altă parte, „față de inspirația divină”, care e chiar lumina harului. Or a ne întoarce fața, ca pură supunere, spre Fața lui Dumnezeu și a o privi înseamnă a ne încredința inima în mâinile Domnului, a afla centrul nu în noi ci în afara noastră. Conform acestei viziuni teocentrice, renunțăm la autonomia propriei noastre persoane imaginare pentru a ne alătura imaginii lui Dumnezeu, chipului supranatural care ne luminează tainic fața. „Căci unde este comoara ta, acolo va fi și inima ta”. (13) Prin urmare, necesității mecanice căreia i te supui ca lucru, „o necesitate nouă se adaugă, o necesitate constituită prin legile proprii lucrurilor supranaturale” (AD). În sufletul supus acestei a doua fețe a necesității, cea întoarsă spre Dumnezeu, se realizează armonia dintre necesitate și libertate: „Necesitatea e supunere a materiei față de Dumnezeu. Astfel cuplul de contrarii constituit de necesitate în materie și de libertate în noi își află unitatea în supunere, căci a fi liberi, pentru noi, nu înseamnă altceva decât a dori să ne supunem lui Dumnezeu” (IPC). Doar iubind necesitatea care e supunere, ea ne eliberează de individual, libertatea fiind chiar binele la care consimțim: „acolo unde există ascultare consimțită există libertate” (EL). Ascultarea este consimțământul pe care omul îl dă lui Dumnezeu care nu se poate iubi pe sine decât în smerenia iubitoare a celui ce i se supune. „Nu consimțim abandonându-ne. Consimțim cu o violență exercitată de întregul suflet asupra sufletului întreg. Consimțământul însă este deplin și fără rezerve, acordat printr-o unică mișcare a întregii ființe” (CS). Consimțământul față de bine este o facultate a iubirii supranaturale, întemeiat într-o puritate absolută, singura transparentă și deci propice revelației. În această con-simțire, omul îi oferă lui Dumnezeu ceea ce Dumnezeu cere, dar cere chiar în miezul oferirii de sine. De aceea, „consimțământul uman este un lucru sacru. Este ceea ce omul îi acordă lui Dumnezeu. Este ceea ce Dumnezeu vine să caute ca un cerșetor în preajma oamenilor” (EL). A consimți la această întâlnire supranaturală reprezintă menirea noastră în lume, vocația ascultării desăvârșite în care lucrează și se arată însăși prezența lui Dumnezeu.

Darul nefericirii: existența anonimă. Coborârea omului până la ultima limită a golului din sine pentru a primi acolo noul chip de lumină este chiar smerenia prin care, oferindu-se pe sine, sufletul consimte să se supună prezenței supranaturale. Supunere care este în primul rând iubire pentru Cel care ne iubește căutându-ne iubirea. Dar „iubirea mutuală dintre Dumnezeu și om înseamnă suferință” (PG), căci atât Dumnezeu care îl iubește pe om, cât și omul care îl iubește pe Dumnezeu trebuie amândoi să sufere pentru a se putea dărui unul altuia. Contactul cu necesitatea ca ordine a lumii oferă posibilitatea de a iubi iubirea divină trecând prin suferință. Nu este contactul ce operează în bucurie, ci în rana sângerândă a lumii. „Doar durerea este contact cu acea necesitate care constituie ordinea lumii” (AD), căci, în afara frumuseții, celălalt „vârș” care ne pătrunde este nefericirea. „Bucuria și durerea sunt daruri la fel de prețioase (...). Prin bucurie, frumusețea lumii ne intră în suflet. Prin durere, ea ne intră în carne” (AD). De aceea, cel care suferă frumusețea, pe care o trăiește ca pătimire și transfigurare, este la drept vorbind trupul,

carnea care trebuie să devină transparentă, ușoară, iluminată de prezența divină. Orice suferință servește „la intrarea universului în trup”, „orice durere este însăși frumusețea ce intră în trup” (PG). E prețul pe care trupul trebuie să-l plătească pentru a străluci laolaltă cu sufletul, violența dobândirii libertății care este aproape un viol consimțit ce face din om „un simplu intermediar între trupul său și Dumnezeu” (CS). În chiar miezul suferinței, îndurarea legii universale care expune creatura la nedreptate înseamnă consimțire supranaturală, astfel încât suferința să devină un dar divin primit cu respect. E o suferință mântuitoare, goală în puritatea vieții dezrădăcinate, dincolo de care omul nu se mai poate supune decât nimicului. E hrana amară oferită celui înfometat, sau mai degrabă foamea însăși, profunda agonie a pathosului care e „marele preț cerut de lupta pe care o dăm pentru sfârâmarea legăturilor distrugerii, cea care nu ne lasă să ne înălțăm spre locul viețuirii lui Dumnezeu”, cum spune Christos Yannaras, acea foame binecuvântată care e „cel mai puternic martiriu și cea mai mare speranță în viața aceasta”. (14) Căci „cu frică și cu cutremur” trebuie lucrată mântuirea, (15) în disperarea de toate care doar ea e în măsură să mărturisească pentru adevăr. La fel cum suferința purității mântuie de impuritate, „adevărul este condamnat să sufere”. „Adevăratul cavalier al credinței – afirmă Kierkegaard – este un un martor, niciodată un stăpân”; „de aceea, orice om care vrea cu adevărat să slujească Adevărul este un martir”; „toată viața lui Hristos a fost suferință; pentru ea a suferit apostolul; pentru ea, martorul adevărului, martirul”. (16)

Dacă nefericirea se află în centrul creștinismului, aceasta pentru că ea este înțeleasă supranatural, conform unei metafizici a ascezei. Faptul că Hristos s-a făcut pentru noi blestem, răscumpărându-ne din blestemul Legii, (17) reprezintă esența nefericirii care îl lovește pe cel nevinovat; nici o vină nu atrage vitegia sorții, nici o pată nu întunecă puritatea nepăcătuirii; și totuși, dacă nefericirea survine în chiar miezul aparent inaccesibil al vieții, pătrunzându-ne trupul și sufletul, ea este semnul supranatural al mântuirii. Este mai mult decât suferința; este puterea prin care Dumnezeu cuprinde întreaga ființă a celor nevinovați, din care smulge viața de până atunci, viața stătătoare ce se închide în nevinovație fără a se putea înnoi. Smulgerea aceasta e o convertire a întregii naturi; durerea pricinuită de spulberarea sufletului și de zdrobirea trupului este extremă; ea intră în carne la fel cum sapa intră în pământ pentru a-l răsturna în brazdă, luându-i viața și redându-l vieții. Este, prin urmare, un dar *vital*, „o minune a tehnicii divine” care operează în sufletul părăsit, pustiit de durere. Ceea ce i se dăruiește nu e altceva decât golul nefericirii, dar în miezul nevăzut al acestui gol – în adâncul păcatului putrezit – strălucește viața renăscută, viața cea nouă oferită nefericitului în sufletul căruia iubirea nu se stinge. Iubirea nefericirii își sporește semnificația prin „încărcătura supranaturală a milei” (AD). Dacă „nefericirea e semnul cel mai sigur că Dumnezeu vrea să fie iubit de noi; e mărturia cea mai prețioasă a gingășiei lui iubitoare” (AD), „mila divină strălucește în nefericirea însăși. În adâncul adâncului, în centrul amărăciunii ei de nemângâiat” (EL). Darul divin al nefericirii se mărturisește pe sine ca iubire mângâietoare, ca milă desăvârșită pentru ceea ce nu poate fi mângâiat. Ceea ce ni se dă nu este mila indiscretă al cărei dar rănește, ci actul supranatural al unui sacrament. Nu numai că „Hristos se află în cel care dăruiește în chip absolut pur”, ci acesta „îl pune realmente pe Hristos în sufletul unui nefericit” (AD). Hristos însuși e darul pe care mila îl oferă celui dăruit. Celui dăruit cu nefericire, căci numai darul hristic blestemă blestemul, golindu-ne de umanitate, așa cum Hristos s-a golit de dumnezeire. Omul astfel dăruit nu mai are altă existență decât nefericirea, „trecerea în anonim”, în chipul celui care imploră pomana, pâinea supranaturală. Este o limită în care nu mai e loc pentru Dumnezeu; „ființa întreagă devine lipsă de Dumnezeu (...).

Dincolo de acest punct nu mai este decât învierea” (PG). Lipsă resimțită ca evacuare, vacuitate ori părăsire; despărțire necesară, întrucât „existența nefericită nu poate fi acceptată decât privind-o ca pe o distanță” (AD). În acest sens, nefericirea e *indiferentă*, nu pentru că așază raportul dintre om și Dumnezeu într-o stare de indistinție ori de relativitate, ci pentru că omul golit de umanitate devine lucru in-diferent, o creatură fără nume și adresă, o pastă moale, o față ștearsă. Acum nu mai doare decât nimicul, nefericirea sfâșietoare a unei existențe ea însăși absentă, în care nu mai e nimic de iubit decât darul celui Absent.

Retragerea creatoare. A-l iubi pe cel Absent, a-l iubi în pofida absenței; înseamnă că ceva încă se expune iubirii, continuă să se ofere și să dăruiască în adâncul cel mai ascuns al absenței. Nu e doar nefericire a golului ce absoarbe existența, nu e doar durere pricinuită de sfâșierea vălului vieții aparente, ci e nefericirea mângâietoare, rana deschisă a durerii mântuitoare. „Absența lui Dumnezeu în sufletul integral golit de sine însuși din iubire e durere mântuitoare” (PG). Este un mod de prezență resimțită drept absență; „cel care nu îl are pe Dumnezeu în sine nu-i poate resimți absența” (PG), întrucât cel Absent lucrează în ascuns – ca ascundere – în miezul prezenței sale inaparente. Abia în ceea ce pare să dispară, ceea-ce-apare nu se dă ca apariție propriu-zisă, ci ca prezență învăluită în absență. Este o formă de manifestare inaparentă, dar operantă în inaparența însăși, lucrătoare în dezastrul acestei eclipsări. Absența lui Dumnezeu – mai degrabă, în viziune apofatică: Dumnezeu ca Absență – e sfâșietor de reală, teribil de dureroasă: un dar care ne dăruiește nefericirea, deșertându-ne de noi înșine. „Ea este de acum înainte modul lui de a apărea” (PG).

Dumnezeu „S-a deșertat pe Sine, chip de rob luând”, (18) lăsând lumea goală, lipsită de semnele vizibile ale prezenței sale. El „nu poate fi prezent aici jos decât în ascuns” (AD), la fel cum cuvântul său se retrage într-o semnificație non-evidentă, într-un *absconditum* al cărui cuvânt e tăcere. „Modelul divin absolut al acestei renunțări este, în noi, supunerea” (AD), supunerea ca *imitatio* a supunerii divine. Căci eul ca persoană se șterge „pe măsură ce omul îl imită pe Dumnezeu” (C). Ce înseamnă, pentru om, această imitație a modelului divin? „Perfectul imitator al lui Dumnezeu – răspunde S. Weil – mai întâi se destrupează, apoi se întrupează” (SG). Dacă imitația este o *urmare* a căii Domnului, așa cum apare la Thomas de Kempis în *De imitatione Christi*, ea este totodată o ieșire din ascundere și din întuneric și o înălțare de la vizibil la invizibil. „Cel ce Îmi urmează nu va umbla în întuneric”, (19) căci acela este cu adevărat îndumnezeit, lepădându-se nu doar de umanitatea sa, ci și de mundaneitate. „Dezbrăcat de tot ce-i pământesc”, (20) omul se golește de sine însuși, năzuind să-și „îndepărteze inima de la iubirea celor văzute și să se înalțe către cele nevăzute”. (21) Dar „când omul e pătruns de o înfrângere desăvârșită a inimii, atunci toată lumea nu este altceva pentru el decât o povară și o amărăciune”. (22) Înfrângerea inimii echivalează cu un act de reorientare a întregii ființe spre lumina harică, o răpire extatică prin care inima e smulsă, dislocată și mutată în afara noastră. Nu putem concepe această *moarte* a sufletului decât ca *renaștere* a sa la o altă viață, „dacă locul unde se află comoara noastră și inima noastră nu e în afara noastră (...), dincolo de tot ceea ce e cognoscibil, în mâinile Tatălui care e în ascuns” (AD). Această descentrare ce distruge falsul centru (și aici mundaneitatea se află la același nivel cu imanența lipsită de lumină a oricărui tip de antropomorfism) recrează ființa și o recentrează, relegând-o de un temei transcendent. „Căci unde este comoara noastră va fi și inima noastră”, „împărăția cerurilor” fiind „o comoară ascunsă”. (23)

Imitația presupune *urmarea* lepădării lui Dumnezeu de propria sa dumnezeire. Când Iisus afirmă: „Dacă vrea cineva să vină după Mine, să se lepede de sine, să-și ia crucea și să-Mi urmeze Mie”, (24) el îndeamnă nu doar la retragerea omului din mundaneitatea sa umană, ci și la pătimirea acestei tainice lucrări. Am văzut în ce constau darul suferinței și mărturia nefericirii. „Dacă nu vrei să suferi nimic, cum vei putea fi prietenul lui Hristos?” (25); „cu cât trupul e mai mult zdrobit de suferință, cu atât mai mult sufletul e întărit de harul lăuntric”, căci „nimic nu e mai mântuitor pentru tine în lumea aceasta decât a suferi cu bucurie pentru Hristos”. (26) Într-adevăr, „prin multe suferințe trebuie să intrăm în împărăția lui Dumnezeu”, (27) dar suferința trebuie iubită; a suferi cu bucurie înseamnă a consimți acestei smulgeri mântuitoare: „Smulge din mine trupul acesta și sufletul acesta pentru a face din ele lucrurile tale, și nu mai lăsa să subziste din mine, în veșnicie, decât însăși această smulgere” (CS). Ceea ce presupune, mai întâi, „un efort în gol, un efort al voinței nefericite și oarbe, căci ea este fără lumină”, iar apoi menținerea într-o „stare de așteptare și de privire” (SG). Efortul voinței este un efort în gol, întrucât urmărește evacuarea eului; nu distrugerea lui ca atare este vizată, ci închiderea perspectivei sale, la rândul ei distrugătoare, și deschiderea unei noi perspective, eliberatoare. De aceea, imitația creatoare nu distruge, ci păstrează; ceea ce se păstrează este chiar lumina noii perspective care orbește eul, o strălucire abia suportabilă în comparație cu care orice impuls egocentric nu mai înseamnă nimic: „Trebuie să imităm actul creației, dar există două tipuri de imitație posibile – o imitație reală, alta aparentă – a păstra și a distruge. În păstrare, nici o urmă de « eu ». « Eul » își lasă pecetea asupra lumii distrugând” (PG). Astfel că nimicirea eului, act al libertății prin excelență, este un act de conștientizare a naturii sale aparente. „Eul nu e decât o umbră proiectată de păcat și de eroare care oprește lumina lui Dumnezeu” (PG). Eul e păcatul, căci orice păcat spune *eu*, eu sunt totul. „Dar acel « eu » care e totul este Dumnezeu. Nu este un eu” (PG). Eul poate să dispară – și dispare realmente – întrucât el nu e decât ceea ce a-pare; chiar dacă se dă cu totul, aparența lui nu semnifică; cel care spune *eu* nu există, nu e prezent drept apariție marcantă, căci nu se arată în lumină și nu luminează. A ști că eul nu oferă nici o sursă de energie care să-mi permită înălțarea înseamnă a ști că „tot ce e prețios în mine, fără excepție, vine de altundeva decât din mine” (PG); este un dar ce trebuie înnoit neîncetat, sporit și înapoiat celui care ne-a dăruit. Acesta nu e eul, ci fața de lumină pe care trebuie să o întoarcem spre fața celui care o luminează, spre „Dumnezeul meu și totul meu”, conform expresiei franciscane.

Dar întoarcerea feței către Fața nevăzută a celui ce luminează nu e chiar *convertirea*? „Convertirea este o operație violentă și dureroasă, o smulgere” (SG). Ea înseamnă, înainte de toate, o desprindere totală de lucrurile lumii, drept condiție a iubirii de Dumnezeu, și o detașare de condiția eului. Căci „nu posedăm decât lucrurile la care renunțăm” (PG); „a-l dori pe Dumnezeu și a renunța la tot restul: iată singurul lucru care mântuie” (AD). Este vorba, precum la Eckhart, de acea detașare de toate, prețuită mai mult decât iubirea sau mila: „Eu laud detașarea mai mult decât întreaga iubire. Mai întâi din acest motiv: ceea ce iubirea are mai bun este că mă silește să-l iubesc pe Dumnezeu, în timp ce detașarea îl silește pe Dumnezeu să mă iubească pe mine”. (28) Și aceasta întrucât detașarea desăvârșită, ca și smerenia desăvârșită, năzuiește la „nimicirea de sine”, la „neantul absolut” ori la nimicul (*nihil*) în care „nu există nici aici, nici acolo”. (29) „Leapădă-te de toate și vei afla toate”, îndeamnă și Thomas de Kempis, (30) căci sufletul desăvârșit, consfințit lui Dumnezeu, renunță la tot ce-l poate întina sau împovăra. Malebranche afirmă același lucru: „Uniunea noastră cu Dumnezeu diminuează și slăbește pe măsură ce

aceea pe care o avem cu lucrurile sensibile sporește și se întărește”. (31) Este, conform aceleiași viziuni platonico-augustinienne a lui Malebranche, o retragere din trup, ca golire și moarte, și o rupere a legăturilor care ne țin captivi. (32) Operație prin care existența lumii materiale se pune drept cea mai mare distanță între universul nostru și Dumnezeu. Înainte de convertire, nu suntem încă liberi, căci acel tot divin care e bunul nostru cel mai de preț nu poate fi posedat. Supunându-se unei forțe deifuge, „Dumnezeu renunță la a fi totul”; dacă nu ar face-o, totul ar fi el, nemaifiind loc pentru iubirea omenească. Imitându-i modelul, „noi trebuie să renunțăm la a fi ceva”, (PG) participând la creația lumii prin *decreația* de noi înșine. Acceptând să se retragă pentru a ne lăsa pe noi să fim, Dumnezeu se smerește pe sine, se depersonalizează și se golește de dumnezeirea sa. La rândul nostru, printr-un act de răspuns, noi trebuie să consimțim la a ne retrage pentru a-l lăsa pe el să treacă, să ne deșertăm de umanitatea noastră și de falsa dumnezeire (de idoli imaginăției), smerindu-ne în fața Celui ce survine. „A te goli de falsa dumnezeire, a te nega pe tine însuși, a renunța să fii în imaginație centrul lumii” (AD) – iată treptele *decreației* prin care omul se sărăcește ființial pentru a se putea trezi la real și pentru a vedea adevărata lumină. Renunțarea la autonomie și implicit la persoană „face din om reflexul lui Dumnezeu”. (AD) De aceea, în spirit franciscan, „sărăcia e privilegiată” (AD), căci în omul îndumnezeit – care dislocându-se îi face loc lui Dumnezeu – se ivește ceva impersonal, anonim: nimeni și nimic. Non-ipseitate ce are caracterul unei transparențe impersonale; ființa astfel *modificată*, cum spune Maine de Biran, este ființa transparentă prin care adevărul trece și strălucește. Transparența este trecerea însăși a adevărului primit și nu locul trecerii. „Noi nu ne aflăm în punctul în care Dumnezeu există”, (PG) deoarece ne aflăm în pustie, iar cel ce trebuie iubit e absent. Ca atare, trebuie să iubim „condiția de a fi nimic”. (PG) Dumnezeu trece prin pustiu, dar o face ca și cum noi nu am fi de față. Cum arată acest pustiu atunci când noi nu suntem de față, când nu există nimeni care să-l privească? El e „vidul divin, mai plin ca plinătatea” (PG) care ne locuiește, darul venit din afară pentru cel care nu mai e nimic. „Ținta tuturor eforturilor e să devenim nimic”, (PG) pentru ca Dumnezeu să ne poată iubi prin inter-mediul nostru. Părăsirea și pierderea a toate, ca în cazul lui Iov, înseamnă a deveni nimic până la nivel vegetativ „pentru a fi la locul tău adevărat în întreg”. (PG) *Dis-locarea prin nibilizare reprezintă forma cea mai înaltă a găsirii locului dat spre locuire*. A fi „părăsit și sărac”, (33) „pulbere și cenușă” (34) înseamnă a ști să părăsești totul pentru a te adânci în „prăpastia nimicului”. (35) Abia atunci „Dumnezeu devine pâine”, (PG) pâinea cerească amestecându-se cu „pâinea lacrimilor”. (36)

Faptul că Dumnezeu e înțeles nu în calitate de Creator (prezență de creație), ci în calitate de Spirit (prezență de de-creație) face ca întreg creatul să treacă în increat. Prin Hristos, Dumnezeu folosește inter-mediul sufletului nostru pustiit, suflet care are posibilitatea de a fi „mediatorul între Dumnezeu și acea parte a creației care ne e încredințată”. (PG) Prin noi, adică prin con-simțământul sufletului nostru smerit, Dumnezeu își percepe și își iubește creația. De aceea, spune Eckhart, „a fi golit de toate creaturile înseamnă a fi plin de Dumnezeu și a fi plin de toate creaturile înseamnă a fi golit de Dumnezeu”. (37) Astfel că a fi un intermediar presupune a muri pentru tine însuși pentru a deveni imaginea desăvârșită a supunerii. Acest principiu al renunțării lucrează în miezul persoanei umane, ca autonegare creatoare. „Virtutea autentică în toate domeniile este de tip negativ”, (AD) o negativitate deschisă spre viață, căci a imita renunțarea lui Dumnezeu înseamnă a suporta golul, noaptea întunecată în care se ivește supranaturalul, acceptarea morții. „Trebuie să murim pentru a elibera energia atașată,

pentru a poseda o energie liberă” (PG) și, detașați de toate, să vedem golul lumii. Pentru că prezența noastră afirmativă e indiscretă, trebuie să fim goi și morți, retrași în inaparență. „Moartea e lucrul cel mai prețios ce a fost dat omului”, (PG) fiindcă darul negării de sine schimbă semnificația vieții, punând-o în perspectiva precarității ei. De fapt, „nu e vorba în realitate de o moarte a sufletului, ci pur și simplu de recunoașterea de către suflet a adevărului, anume că el însuși e un lucru mort, ceva analog materiei”. (AD) Este, de altfel, și sensul eshatologic al deșertăciunii, căci, după Eckhart, „acolo unde sfârșește creatura începe să ființeze Dumnezeu”. (38) Orientat spre noua perspectivă, nu sufletul convertit trăiește, ci Hristos trăiește în el: „M-am răstignit împreună cu Hristos; și nu eu mai trăiesc, ci Hristos trăiește în mine”. (39) Nu e vorba însă doar de o schimbare de perspectivă, ci de o inversare a ei, de o răsturnare de postulație, întrevăzută deja de Platon: „partea cea mai stăpână a sufletului”, care „ne poartă de la pământ spre cerurile cu care se aseamănă”, a fost dată omului de către zeu „ca o divinitate călăuzitoare”, „partea divină din noi” menținându-ne îndreptați înspre locul în care s-a născut sufletul. (40) Ordinea lumii nu își are centrul aici jos, ci „dincolo de ceruri”, (AD) convertirea presupunând astfel o non-perspectivă transcendentă care e chiar perspectiva răsturnată a lui Dumnezeu. „Trebuie să fii mort – comentează Miklos Vetö – pentru a atinge perspectiva lui Dumnezeu”. (41) Constitutivă condiției umane e posibilitatea întoarcerii și a reorientării în noua perspectivă, o dispoziție sau o reșezare în orizontul luminii care vine de sus. „Nu există altă sursă de lumină decât Dumnezeu”, iar întoarcerea spre această lumină transcendentă este o convertire (o conversiune, în limbaj plotinian) ce presupune desprinderea „de toate lucrurile ce se nasc și pier” și „o pierdere de energie vitală”; „este o moarte. Convertirea este această moarte”. (SG)

Decreația nu e prin urmare o destrucție ori o destrupare propriu-zisă, ci o nouă întrupare, trecerea de la omul cel vechi la cel nou. Omul locuit de Dumnezeu, îndumnezeit, devine intermediarul, mediatorul, căci – hristofor fiind, adică purtător al lui Hristos – el exprimă „noua înfățișare a creației atunci când sufletul a trecut prin Creator”. (CS) E o dublă mișcare: Dumnezeu care coboară și omul care se înalță. Doar iubirea supranaturală poate opera o astfel de înălțare. Pentru ca Dumnezeu să treacă prin suflet iar sufletul să fie trecut prin Dumnezeu, trebuie ca sufletul însuși să lase loc de trecere iubirii, să facă loc acestei tainice întâlneri. Întreaga distanță care îl separă pe Creator de creatură se adună în acest loc, „pentru a străpunge sufletul în centrul lui” (AD): „Cel al cărui suflet rămâne orientat spre Dumnezeu în timp ce e străpuns de un cui se vede înfipt în chiar centrul universului. E adevăratul centru care nu se află în mijloc, care e în afara spațiului și a timpului, care e Dumnezeu. Conform unei dimensiuni care nu e spațiu ori timp, care e o cu totul altă dimensiune: cuiul acesta a străpuns creația prin grosimea ecranului care desparte sufletul de Dumnezeu”. (AD) A fi convertit înseamnă a te lăsa străpuns de raza tăioasă a iubirii divine care, răsucindu-ți întreaga făptură, (42) te orientează spre Orientul ascuns, în care ceea-ce-răsare și răsăritul ca atare sunt una și aceeași lumină. „Ceea ce, în noi, e jos să coboare pentru ca ceea ce e sus să poată urca. Fiindcă suntem răsturnați. Ne naștem așa. A restabili ordinea înseamnă a desface în noi creatura (...). Ne naștem și trăim în contrasens, fiindcă ne naștem și trăim în păcat, care e o răsturnare a ierarhiei. Prima operație e inversarea. Conversiunea”. (PG) Sufletul face în sens invers călătoria pe care Dumnezeu a făcut-o spre el. Cu cât se află mai jos, cu atât se poate înălța mai sus, peste măsură, prin faptul că preajosul a luat asupra lui divinitatea, iar „Preainaltul a venit și a luat asupra Lui umanitatea”. (43) Chipul sufletului nu caută altceva decât lumina asemănării cu cel care îl vizitează străpungându-l în chiar miezul său

cel mai tainic, acolo unde, după Eckhart, „Dumnezeu și cu mine devenim unul și același lucru”. Coborându-se pe sine, înfrângându-se și răs-frângându-se precum pâinea binecuvântată frântă de Iisus, (44) sufletul e înălțat până în pragul cunoașterii, până la răscrucea luminoasă a pătimirii. Chipul lui se aseamănă lui Dumnezeu, dar lui Dumnezeu răstignit.

NOTE

1. Simone Weil, *Écrits de Londres et dernières lettres*, Gallimard, Paris, 1957 (EL). Pentru restul trimiterilor, vom folosi următoarele sigle: PG (*La Pesanteur et la Grâce*, Plon, Paris, 1944, 1988); CS (*La connaissance surnaturelle*, Gallimard, Paris, 1950); AD (*Attente de Dieu*, La Colombe, 1950, Fayard, Paris, 1966); IPC (*Intuitions pré-chrétiennes*, La Colombe, 1951, Fayard, Paris, 1985); SG (*La source grecque*, Gallimard, Paris, 1953); C (*Cahiers*, în *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1999). Traduceri în limba română: *Greutatea și harul*, traducere și prefață de Anca Manolescu, Ed. Humanitas, București, 2003; *Autobiografie spirituală*, traducere și introducere de Anca Manolescu, Ed. Humanitas, București, 2004; *Forme de iubire implicită a lui Dumnezeu*, traducere, note și introducere de Anca Manolescu, Ed. Humanitas, București, 2005.
2. Gabriel Marcel, *Prefață la Marie-Magdeleine Davy, Simone Weil*, Éditions Universitaires, Paris, 1956.
3. Sfântul Augustin, *De doctrina christiana*, I, 7, 21, Ed Humanitas, București, 2002, pp. 61, 69.
4. *Ioan* 3, 3.
5. *Ioan* 1, 9.
6. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p.112.
7. *Ibid.*, p. 114.
8. *Ibid.*, p. 112.
9. *Ibid.*, p. 129.
10. Platon, *Timaios*, 47 e – 48 a.
11. *Evr.* 11, 13.
12. Platon, *Republica*, 493 c.
13. *Matei* 6, 21; *Luca* 12, 34.
14. Christos Yannaras, *Foamea și setea*, Ed. Anastasia, București, 2000, pp. 23, 33.
15. *Fil.* 2, 12.
16. Sören Kierkegaard, *Frică și cutremur; Punct de vedere asupra operei mele ca autor; Clița*, nr. 9, în Kierkegaard, *L'Existence*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, pp. 35, 55.
17. *Gal.* 3, 13.
18. *Fil.* 2, 7.
19. *Ioan* 8, 12.
20. Thomas de Kempis, *De imitatione Christi*, II, 2, 16, în Thomas de Kempis, *Imitarea lui Christos*, Ed. Cartimpex, Cluj, 1998, p. 50.
21. *De imitatione Christi*, I, 1, 20, în ed.cit., p. 4.
22. *Ibid.*, I, 21, 17, în ed.cit., p. 31.

23. *Luca* 12, 34; *Matei* 13, 44.
24. *Matei* 16, 24.
25. *De imitatione Christi*, II, 1, 27, în ed.cit., p. 49.
26. *Ibid.*, II, 12, 34; II, 12 57, în ed.cit., pp. 67, 69.
27. *Fapte* 14, 22.
28. Meister Eckhart, *Despre detașare*, în *Benedictus Deus*, Ed. Herald, București, 2004, p. 113.
29. *Predica* 1, în Meister Eckhart, *Cetățuia din suflet. Predici germane*, Ed. Humanitas, București, 2003, pp. 19-20.
30. *De imitatione Christi*, III, 32, 4, în ed.cit., p. 120.
31. Malebranche, *Préface à La Recherche de la Vérité*, Prière, La Pléiade, I. (și corelatul acestei afirmații: „Uniunea dintre spirit și trup slăbește pe măsură ce aceea pe care o avem cu Dumnezeu crește” (*ibid.*)).
32. Cf. Malebranche, *Conversation chrétienne*: „Rupeți legăturile care vă țin captivi. Dar faceți-o cu strălucire”.
33. *Ps.* 24, 17.
34. *Fac.* 18, 27.
35. *De imitatione Christi*, III, 8, 3, în ed.cit., p. 86.
36. *Ps.* 79, 6.
37. Meister Eckhart, *Despre detașare*, în ed.cit., p. 117.
38. Idem, *Predica* 5 b, în *Cetățuia din suflet...*, ed.cit., p. 53.
39. *Gal.* 2, 20.
40. Platon, *Timaios*, 90 a; cf. 41, c – d; *Phaidros*, 246 a sq.
41. Miklos Vetö, *La métaphysique religieuse de Simone Weil*, Vrin, Paris, 1971, p. 131.
42. Cf. Platon, *Republica*, 518 c.
43. Meister Eckhart, *Predica* 5 a, în *Cetățuia din suflet...*, ed.cit., p. 45.
44. *Luca* 24, 30.

INTRIGĂ ȘI INTRIGI MEDIATICE ÎN UNIVERSUL CARAGIALIAN

Cristian STAMATOIU

Abstract

The study is part of a critical system that describes, by a new original concept („Caragialumea”), the universe of Caragiale as a fictional space where the artistic structure is fitted to the patterns of the reality.

Here we are focusing on the fact that every conflict in the Caragiale’s world is initialised by an unprofessional mass-media factor. So, each time we got for an incorrect message an incorrect and maybe comic answer; this perverse intellectual process will generate necessarily an infinite spiral of existential degradation.

Ca inițiator al procesului de comunicare, orice Emițător caragialian este mai întâi sediul Receptării unei realități deformate prin Mesaj.

Presiunea generată de acumularea haotică de date parazite va genera o necesară *purgație verbală*, care, atunci când se întâmplă să fie practică în mediul jurnalistic, devine dintr-o dată onorabilă și... profesională! Datorită tehnologiei explozive a comunicațiilor (de la gazetă, până la... Internet!), produsele simbolice ale acestei *stări* vor avea o răspândire epidemică. Finalmente ele vor deveni, prin selecție negativă, standardele de aur pe care le va vehicula cu voioșie inconștientă “boborul”(M – **schia cu titlu omonim**). Caracterul degenerativ al simlicomunicării este foarte bine subliniat de morala de-a-ndoaselea acreditată de perversele *finis*-uri caragialiene, până acolo încât senzația creată e aceea de trecere de la nestăvilitul cerc vicios la nesfârșita spirală descendentă.

Realitatea, reflectată sub imperiul unei astfel de (dez)informări, va constitui bunuri simbolice mutante. Ea va genera în această ipostază, odată cu monștrii (aici hazoși) ai „uzului rațiunii” (ONF), și o foarte profitabilă masă de manevră. Astfel, aceiași oameni de presă (tipografică sau de... ulei!), cât și „ciriicii” lor politicești care au mediat respectivul proces, vor beneficia grosier de foloasele lui în plan electoral și economic.

Singura dilemă ce se ridică în acest context comunicațional este aceea dacă impostura le este instinctivă sau premeditată. În primul caz ar fi vorba de ingenua viclenie a prostului care încearcă să-i coboare pe toți cei din jur sub nivelul lui pentru a-i putea conduce; în cel de-al doilea, ar fi vorba de premeditarea unui război psihologic, dus cu mijloace demagogice, de către caractere machiavelice împotriva poporului de Mitici.

Fiind atât de complex, textul caragialian oferă și aici un efect confuzional similar cu acela încercat în fața unei realități opace. În consecință, răspunsul la o astfel de întrebare este cu geometrie variabilă: orice combinație între cele două variante este posibilă, în funcție de nivelul referențial ales în lumea lui Caragiale, dar și cât de „intrat la idee”(CLFR) este „privitorul în lume”, cum ar fi spus Mihai Eminescu...

Cum noțiunea de deontologie a presei sau chiar aceea de credibilitate sunt deopotrivă exilate: aici soarta unei relatări va depinde exclusiv de „*interesul*” (OSP) reporterului / redactorului care este dispus să le aducă oricât de mult din „condei”. De obicei adaptarea se face din rațiuni de grupuscul politicianist, pentru că a vorbi de partid sau de ideologie de partid ar însemna prea mult pentru mîntea plată a respectivilor ipochimeni.

Aceste labilități, devenite abilități expresive, sunt modelate în câteva *Momente* care generează o formulă de deducere a ceea ce trebuie să s-a petrecut în realitate. Secretul constă din realizarea unei medii între relatările mass-mediilor! Astfel, un incendiu izbucnit în Dealul Spirii (**M - Temă și variațiuni**) și relatat neutru de „*Universul*”, este negat cu hotărâre de guvern printr-un „*ziar oficios*”, dar devine un cataclism tocmai bun pentru delirantele politizări antiguvernamentale din „*Un ziar opozant fără programă, nuanță liberală-conservatoare*”, dintr-un „*ziar opozant cu câteva programe, nuanță trandafirie*” sau din paginile unui „*journal chic*”. Într-un *Moment* de grație durând... 25 de minute (legat de zăbava Intemeietorului și a lui „Madam Carol” într-o gară a unei anonime urbe de provincie) sunt surprinse dezbaterile din presa locală privitoare la statutul popasului feroviar... regal. Proguvernamentalul „*Santinela Ordinii*” decretează acea zi de joi ca pe o sărbătoare „solemnă”, pe când adversarii de la „*Drapelul Libertății*” susțin că e vorba de „o meschină și dezgustătoare sărbătoare oficială” (**M – 25 de minute**). Cu toate acestea, toți se vor îmbulzi să participe... întârziind, care mai de care! La fel ca în *Atmosferă încărcată*, adevărul se găsește la mijloc și în cazul „unchiului” care perorează împotriva nepotismului, nevrând să-și ajute... nepotul, pentru că acesta refuzase, la rândul lui, să se preteze la o înscenare regizată de unchi unui adversar politic (**M - Greu de pe azi pe mâine... sau unchiul și nepotul**). În consecință, „*Ecoul patriei*, ebdomadur din urbea X...” publică mare, pe manșetă: „Panama de la noi!... Potlogăriile fostei administrații!... Mișeliile se dau la lumină!... Jaf în avutul public!... În sfârșit!... Jos masca!... Hoții la pușcărie!...”, pentru ca în „*Glasul țării*” să apară următoarea replică: „Mișleasca înscenare! ... Goana infamă contra cetățenilor onorabili! ... Regimul proscriciunilor și al terorii! ... Cetățeni fruntași închiși ca tâlharii în ajunul alegerilor! ... Ministru fără de lege! ... Procurorul zbir! ... Nedemnul nepot demn de unchiul nedemn! ... Vom vedea! ... Sunt judecători la Berlin!” ... Din păcate, pe vremea aceea nu existau nici Curtea de la Haga și nici instituțiile UE de la Strasbourg ori Bruxelles la care să se facă apel pentru iluzoria asanare morală a politichiei miticiste.

În cazul unui eveniment eminent balcanic, precum „conflictul româno-bulgar” (**M - Ultima oră!...**) cu atât mai mult va înflori confuzia în cele mai voluptoase game minore. Neînțelegând sincer nimic din succesiunea evenimentelor o voce (ca și cum ar fi cea auctorială) se adresează Amicului X, același poate din *momentul* omonim în care el se pretindea foarte bine informat, de vreme ce (metaforic) se trăgea de șireturi cu... rechinii politicii dâmbovițene. Acum însă acest analist realizează parcă o revistă a presei în urma căreia confuzia Vocii Nedumerite este și mai mare. Cauza o constituie știrile care zburdă între extreme, înfățișând un incident ori ca pe un război, ori ca pe o banală coadă la care bulgarii s-au călcat pe bătători să treacă Dunărea pe la Ostrov. Cum subiectul se arată a fi un filon de aur pentru jurnaliștii aflați în pană de evenimente și de inspirație, se pornește o avalanșă de celuloză și cerneală pe baza celor mai însăilate improvizații. Lumea gazetărească începe să fabuleze cazon, cum nici peste o sută de ani (când cu noul „răzbel” din Balcani) nu o va face. Jurnalismul de campanie triumfă, preluând din mers și adoptând metodele civile ale delirului profesate cu succes de al’de Caracudi de la „*Revolta națională*” (**M – Reportaj**) care își inventa loviturile de presă stând la o cafea în Cișmigiu!

Deși miza informației în cazul unui conflict armat incumbă responsabilități covârșitoare pentru orice ziarist, aici translarea metehnelor dinspre reporterul civil spre cel de război se face cât se poate de natural. Așadar „reporterul de ziar” din *Ultima oră!...* se documentează și el despre războiul româno-bulgar în... parc la Sinaia (!) unde colportează zvonuri, vinde gogoși mediatice și incită la propria lui *intoxicare* cu orice fantasmagorie. (O

uluitoare confirmare a acestui tip de jurnalism fictiv o constituie cazul fostului ziarist de la *New-York Times*, Jason Blair, care în 12 mai 2003 a fost dovedit că, din cele 700 de articole publicate în acea gazetă de mare prestigiu pe parcursul a patru ani, pur și simplu inventase mai mult de câteva zeci! Ulterior, adică în 2005, justiția americană a mai dres busuiocul, decizând că fapta sa nu a fost atât de gravă, deoarece „invențiile” sale s-ar fi bazat totuși pe o oarecare documentare !) Condiția pentru *înghițirea găluștii de presă* este ca ea să fie purtătoarea unei încărcături sfruntate de senzațional și incredibil, pentru că, oricum, lumea „și-a pierdut uzul rațiunii” (**OSP**) în favoarea unei fervori isterice a „pamplazirului” (**ONF**) mediatic, singurul capabil să aducă *onor publicul* din *Târgul lui Cremene* în pragul *bolii lui Calache*.

Nimeni nu se va mira deci, că un corespondent al „*Națiunii române*” la Plevna transmitea, în urma unui chef cu niște „muscali” fanfaroni, istoricul său mesaj cifrat de alcool: „Médoc fini, Votca, Tzuica dedans” (în franceză aproximativă - n.n.), conform căruia turcii ar fi fost *terminați*, iar rușii (Votca) și românii (Tzuica) sunt înăuntrul redutei. Decriptarea redacțională se face mai mult pe baza bănuielilor, așa că în ediția de seară se anunță căderea Plevnei! Ce mai conta exaltarea publicului devenit, după dezmințirea informației, un tăvălug pornit să distrugă infama redacție. Important era că ediția se epuizase în timp record și că jurnaliștii respectivi nu rămăseseră cu nici o muștrare de conștiință. Nici chiar o dezmințire nu s-a dat pentru că, până la urmă, „Gazi-Osman” s-a predat, ce-i drept „peste o lună”.

Cazul are aceeași tipologie cu acela întâmplat la case editorialistice mult mai mari: o gazetă britanică anunțase ca o mare exclusivitate moartea lui Victor Hugo, care s-a petrecut însă la câțiva ani după aceea. Când funestul fapt a fost adevărat, respectiva gazetă – care nu dăduse între timp nici o dezmințire – și-a început articolul prin sintagma: „așa cum anunțam într-un număr anterior...”

Și ce reconfortantă poate fi, din punctul de vedere al cauzalității universale, confirmarea fabulației de către o realitate care uneori o mai și întrece în fantezie?!

Revenind la timpuri mai bune, de pace, lumea jurnalistică trăiește încă un paradox: lipsa de evenimente care să vândă tirajul. Și dintr-o astfel de festă a sorții numai invocațiile către marele Karkaleki te mai pot salva. Cum numele acestui „patron” din secolul al XIX-lea al presei aservite face trimitere la acel *mixtum compositum* denumit popular *carvalete*, orice compatibilitate va deveni acum posibilă între pagina gazetei și pseudoevenimentele transformate în știri senzaționale. Explozia din titlu va fi însă înlocuită de un decepționant fâșâit al materiei articolului, dar încă o dată s-a vândut tirajul și a mai trecut o zi...

Cântând în struna *kitsch*-ului romanțios, *o anumită parte a presei*, reprezentată de gazetele „*Aurora*” și „*Lumina*” (**M - Groaznica sinucidere din strada Fidelității**), va modela aspecte minore ale actualității de o asemenea manieră, încât să răspundă unor gusturi pretins alese, precum acelea ale Ziței din *O noapte furtunoasă*. Cum acolo era vorba de „*Dramele Parisului*”, aici pelteaua jurnalistică formează „un întreg roman pasional *à la* Ponson du Terrail sau Jules Mary, o întreagă melodramă *à la* d’Ennery”, pornind de la „traducerea” (**DC**) în chestiune de amor din strada... Fidelității. O sordidă escrocherie sentimentală, urmată de simulacrul unei sinucideri a celei ce a rămas „fidea” (**DC**), devine o rocambolescă dramă a „Bucureștilor”, cu un final ce acreditează clasicul „Pupat toți piața independenței.” (**M - Telegrama**). În plin sezon mort, tot „proteguitorul” Karkaleki salvează situația, având grijă să tragă niște sfori metafizice. De data aceasta în Strada Uranus are loc o sinucidere care se profilează a fi o crimă, adică o adevărată dramă estivală

„menită să rămână în analele criminologiei universale, după ce va fi înviorat leșinata presă română, măcar pentru o lună de zile” cu titluri precum:

„Drama din strada Uranus!
Noi destăinuiți asupra dramei din strada Uranus!
Adevărul asupra dramei din strada Uranus!
Portretele eroilor dramei din strada Uranus!
Epilogul dramei din strada Uranus!
Mama dramei din strada Uranus!
Fratele dramei din strada Uranus!
Fidantatul dramei din strada Uranus!
Justiția în fața dramei din strada Uranus!
Societatea în fața dramei din strada Uranus!
Adevărul adevărat în privința dramei din strada Uranus!” (**M - Înfrorătoarea și îngrozitoarea și oribila dramă din strada Uranus**).

Desigur, nu trebuie uitate loviturile de teatru care, în căutarea senzaționalului, ajung pe teritoriul absurdului dadaist:

„ULTIMA ORĂ

În momentul de a pune sub presă, reporterul nostru special află chiar de la nenorocita victimă a îngrozitoarei drame din strada Uranus că ea *nu s-ar fi sinucis de bunăvoie* (s.n.), ci că o mână criminală, al cărui (*sic*) nume ne scapă încă... i-a pus *pumnul* în mână, obligând-o *să-și tragă în inimă o lovitură de revolver*” (s.n.).

I.L.Caragiale nu neglijează nici evenimentele rotunde, de genul „*jubiloului*” regal, sau cele anuale, precum Crăciunul, când întotdeauna *dă bine în pagină* să scoți un număr special, un almanah, ceva acolo... să fie! Pentru că în redacții, precum aceea a „*Revoltei naționale*” predomină impostorii (de exemplu „d. Ig. Caracudi”) pot apărea desigur o serie de disfuncționalități devenite, cu timpul, normale! Toate ca toate, dar pe lângă titluri pe gustul clientelei de Ignat, care gustă în afară de piftie, și titluri ca: „*Artă fără tendință și tendință cu artă* sau *Artă cu tendință și tendință fără artă* - 65 de file, cu *va urma* - studiu estetic de palpitantă actualitate! / *Rolul presei ca o patra putere în statul constituțional modern* (Sfinte Ignatie!) - 77 de file, și firește cu *va...* / *În pustiul lumii mari*, novelă - o sută de file ...” (**M - O cronică de Crăciun**), „redactorele responsabile” cu numărul special se trezește și cu mult așteptatul articol al lui Caracudi care - din greșeală! - vorbea despre Sărbătorile Paștelui! Nu e de mirare că la Bobotează „redactorele”-șef, în timp ce era blagoslovit cu busuiocul de popă de față cu d. Caracudi spune, ca să priceapă gloaba ziaristică, un: „- Adevărat a-nviat, taică părinte!”.

Dar de unde atâta rușine față de cele de taină la Caracudi sau la Tomița? Acesta din urmă, suferind de durere de măsea tocmai de *Duminica Tomii* (**M - ibid.**), se duce, asemeni Catindatului (**DC**), la dentist (unde chiar stă la extracție); în lipsa lui „redactorele” suplinitor îi scrie nonșalant articolul tematic al ediției cu privire la raportul dintre știință și credință, articol pe care Tomița îl va semna dezinvolt!

Un alt ziarist de frunte se arată și veșnic tânără speranță a “venitorelui” presei “romane” – Rică Venturiano (**ONF**). El este prezentat ditirambic “poporului suveran” de către însăși redactorul-șef al „*Vocii Patriotului Național*”, lider de opinie care nu-și dă seama că promovându-și admirativ “colaboratoarele” se clasează sub semidoctismul acestuia. Cu o asemenea introducere marcantă „junele scriitor democrat” a cărui „*asimilitate*

o cunoaște de mult publicul cititor” nu se poate dezminți și comițând o serie de *brânzovenisme* (OSP) în piramidalul său articol: „*Republica și Reacțiunea sau Venitorele și Trecutul*”(ONF). Capodopera de umor involuntar (pentru Rică!) începe cu titlul - care este un *cap de operă* ... fără cap și fără coadă (!) - realizat după false antinomii în care barbarismul „*venitorele*” este folosit pentru termenul de „*viitor*” ca și cum ar face trimitere la „*venitură*”. Și mai apoi un tânăr atât de educat ca „*Rică Vent ...*” nu avea cum să nu barbarizeze termenul original din limba franceză, care se întâmplă să fie impardonabilul „*le futur*”! Din doar cât apucă Ipingescu să citească, până să fie întrerupt de Țârcădău care voia „*s-o sinucidă*” pe Zița „*cu șicul de la baston*”, ne dăm seama și de calibrul intelectual al articolului propriu-zis în care termenul francez „*manquer*” (a lipsi, în acest caz de la vot - fr.) este adaptat mai întâi de Rică Venturiano prin senzaționalul barbarism „*a manca*”. Abia după aceea este posibilă interpretarea lui Nae Ipingescu care îl *lămurește* pe Dumitrache Inimă-Rea că termenul s-ar referi la “*ciocoi*” care „*mănâca* poporul” (de te și mai miri că a mai rămas ceva din el până astăzi). O soartă similară are și paragraful referitor la sistemul de vot universal, denumit printr-un dezacord fastuos: “*sufragiu* universale”(n.a.). Și la fel ca în zilele lui *decembrie* 1989, când se credea de asemenea că doar alegerile libere vor fi suficiente pentru a schimba cu o baghetă magică fața țării, Rică Venturiano opina printr-o cascadă de barbarisme că fără acest tip de vot: “*situațiunea* României nu se va putea chiarifica ; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea *viritalității* progres”. Numai că de data aceasta, jongleria explicativă a “*ipistatului*” mizează pe o dublă schimbare de accent. Pe lângă cea normală (!), dinspre politic spre gastro-intestinal, “*amicul politic al căpitanului*” se dedă și la una propriu-zis lingvistică, “*sufrăgiu*”(vot) devenind “*sufragiu*”(cel care aduce mâncarea la masă): “(…) Al Înțeleg! bate în ciocoi, unde mănâncă sudoarea poporului suveran... știi: masă... sufragiu...”.

Bune și nu prea toate acestea atunci când *foaia* apucă să vadă lumina... neagră a tiparului, pentru că deseori planuri redacționale delirant-grandioase sfârșesc penibil, imediat după sau chiar înainte de editarea primului număr. Așa se întâmplă și cu „*Avântul tinerimii*”. O publicație cu un titlu, un program și un sumar atât de sugestive (**M - Cum se naște o revistă?**) pentru propășirea generală trebuie să aibă neapărat un viitor strălucit! Numai că, după ce se stabilește sumarul de mare prestață și *kitsch* profund, apare paradoxul simptomatic pentru marile noastre... speranțe, adică disoluția. Așadar, după un prim număr pe care „*academia liberă*” a „*Avântului tinerimii*”, ce se ținea la celebrul local al lui Fialkowsky, îl blindase cu următoarea mostră de sumar... monstruos:

« PROGRAMUL AVANTULUI..... de *N. Ilie Constantinescu*
de la Țurloaia
 LA VENEZIA, sonet (poezie).....” *Raul Popescu*
 ARTELE LA NOI.....” *Dobre Mihăescu*
 O EPILEPTICA (poezie).....” *Ștefan Basilescu*
 NATURA IN ARTA SI ARTA IN NATURA...” *Mibai Dobrescu*
 ÎN SERAI, pastel (poezie).....” *George Nicolaescu*
 CATEVA CUVINTE ASUPRA PELAGREI (după
 un studiu statistic al d-lui Dim. Sturdza).....” *Nicolae Georgescu*
 ÎN SPITAL, sonet (poezie).....” *Basile Ștefănescu*
 TEATRUL LA CHINEJI (studiu).....” *Ion*
 MEDIUL SOCIAL SI VICEVERSA.....” *Marin Dumitrescu*
 LA MORMANTUL UNEI PROSTITUATE (poezie)” *Traian Niculescu*

Recenziuni, Note, Bibliografie, Anunțuri,
Premiile noastre etc.....” *Dumitru Marinescu* »,

urmează climaxul... desființării! Situația este sumbră, dar nu pentru respectivul grupuscul, și nici pentru generosul și naivul Ion (Caragiale, ca voce auctorială - n.n.) care înaintase redacției, spre publicare închipuitul studiu *Teatrul la chinezi* „alcătuit într-un mod foarte original din citate găsite dintr-o dare de seamă a unui jurnal francez de provincie, tradusă după un jurnal american, asupra unei interesante lucrări a lui Bob Schmecker, publicată la San Francisco și intitulată *Chineze (sic) Divertissements (sic)* (petreceri chinezești).” Epitaful caragialian al pășaniei:

“*Avântul tinereții încetase să mai apară*”

devine sinistru pentru însăși noțiunea renașterii prin intermediul entuziasmului tineretului care, la noi - și nu numai - , după ce este sufocat de gerontocrație se arată grabnic îmbătrânit, tocmai spre mirarea celor ce l-au obligat la aceasta. Iar la caragialiana “chestiune”(OSP):

“*Ce s-a întâmplat cu Avântul nostru?*”

i se va putea răspunde în două registre. Unul concret, implicând „risipiri” succesive nu numai de redacții, ci și de *generații pierdute*, ori *de sacrificii*; iar celălalt, ideatic, implicând refrenul pustiu al lui *răspunsul e batere de vânt*, la fel ca și în cazul celebrei „Unde ne sunt visătorii?” (Al. Vlahuță).

Mijloacele care ar trebui să reflecte obiectiv ambientul social creează deci la I.L. Caragiale un policrom delir, din cauză că mânuitorul (dez)informațiilor are o calitate umană atât de precară, încât, din manipulatori ai fonemelor și grafemelor, ei ajung niște fantoșe ce-și cerșesc mistificarea. Neavând un adevăr argumentat existențial, aceste „victime” cu schimbul nu sunt deloc inocente, ba, chiar mai mult, fiecare „prințip”(OSP) al lor este încă o formă de insultă la adresa noțiunii de idealitate. În vria vicioasă a intrigilor (și mai puțin a *intrigii!*) va lua naștere în mod obiectiv o narcoză a balmăjeli marginale devenită dictatorială. Ea este transcrisă de autor în “*documentele*” de existență ale personajelor cu maxima acribie permisă de un alfabet obișnuit ce tinde însă spre performanțele unuia folosit de dialectologi!

NOTE DE LECTURĂ

Citatele din opera lui I.L. Caragiale vor fi urmate în paranteză de o prescurtare-tip a titlurilor de care aparțin, astfel :

(ONF) – pentru *O noapte furtunoasă*;

(CLFR) – pentru *Conul Leonida față cu reacțiunea*;

(OSP) – pentru *O scrisoare pierdută*;

(DC) – pentru *D’ale carnavalului*;

(NP) – pentru *Năpasta*;

(M – ...) – pentru *Momente/Schițe* + titlul respectivei proze scurte umoristice publicate în volum (*Note și schițe – 1892, Păcat... - 1892, Schițe ușoare – 1896, Momente – 1901, Mitică - 1902, Schițe nouă – 1910*), și/sau în periodice, cf. ed. Ion Vartic, vezi: *I.L. Caragiale – Temă și variațiuni - momente, schițe, amintiri*, Editura “Dacia”, Cluj-Napoca, 1988);

Dacă mai multe citate din aceeași sursă sunt consecutive, trimiterele bibliografice vor fi subînțelese, până la apariția unui nou titlu de referință.

BIBLIOGRAFIE

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

FONDUL LATIN ȘI VOCABULARUL PANROMANIC

- LIMBA ROMÂNĂ

Doina BUTIURCĂ

Abstract

The Latin nature and the vocabulary of Romance languages represent a phenomenon of continuity inside discontinuity. This takes place both at semantic-lexical level and at the level of those methods that indicate the enrichment of vocabulary (derivation, word formation, change of grammatical value).

Lexicul limbii latine. O "stare de limbă" este „reconstituirea „ altei „ stări de limbă”, anterioare, în viziunea lui Eugenio Coșeriu¹ și nu un moment atins de efemeritate. Vocabularul se modifică mai ușor decât formele aparținând sistemului morfo-sintactic, fiindcă „factorii externi” ai schimbării – evoluția societății și a gândirii, schimbarea mentalităților – sunt mult mai dinamici la acest nivel. Modificările produse la nivelul fondului lexical al latinei clasice pot fi considerate modificări numai în comparație cu fondul indo-european, înțeles ca „stare anterioară „de limbă, ale latinei populare, în raport cu latina clasică, tot așa cum schimbările produse în fondul lexical panromanice sunt schimbări doar dacă le raportăm la vocabularul latinei populare.

Nucleul lexicului latin l-au constituit cuvintele provenite din indo-europeana comună ca și derivatele acestora. Radicalele indo-europene erau nume, în marea lor parte, structuri monosilabice, cu o etimologie neclară, uneori. Așa se explică faptul că de la începuturile istoriei limbii latine a existat tendința generală de a elimina substantivele defective sau de a le înlocui cu forme purtătoare de valori stilistice. Și în clasa verbelor descoperirea vorbitorului forme flexionare neregulate, supraviețuind dintr-o „stare anterioară” de limbă. Vocabularul limbii latine, cuprinzând un număr apreciabil de arhaisme morfologice este la rândul său, reconstituirea unui fond lexico-semantic anterior. Termenii de rudenie (*pater, mater, nepos*), numele părților corpului (*caput, nasus, oculus*), natura (*sol, aqua*), numele de animale (*taurus, ovis, ursus*) sunt doar câteva clase indo-europene, a căror frecvență definește vocabularul limbii latine. Puține sunt însă cuvintele moștenite, specializate în stilurile funcționale și mai puține cele purtătoare ale unor mărci stilistice („valoarea stilistică a cuvintelor indo-europene - nota Fischer – este neutră „²). Aceste constante ale limbii latine nu au rămas fără consecințe: tendințele de înnoire a lexicului au dus la arhaicizarea elementelor de substrat și la substituirea multora dintre cuvinte cu formații neologice. Împrumuturile osco-umbrice, deși reduse numeric, au supraviețuit deopotrivă în italiană și în română (*bos, lupus, scrofa*), în franceză și în unele dialecte italiene (*botulus*, în italiană, spaniolă, portugheză și *casens*, în limba română).

Unele formații latinești cu sufixe sunt de dată etruscă și denumesc obiecte ce aparțin domeniului militar, organizării statale și religioase (*urbs, populus, popa, miles, columna, taberna*,

¹ Eugeniu Coșeriu, **Sincronie, diacronie și istorie**, versiune în limba română de Nicolae Saramandu, Editura Enciclopedică, București, 1997, pag. 209- 249

² I. Fischer, **Vocabularul, în Istoria limbii române**, vol. I, Editura Academiei, R. S. R., București, 1965, pag. 32

histrío). Foarte puternică a fost influența etruscă și asupra onomasticii romane, compusă din trei membrii (praenomen, nomen, cognomen) ca și asupra antroponimelor, de tipul: *Aulu, Aule, Fabius, Petronius*. Puține dintre formațiile etrusce au supraviețuit în limbile neo-latine.

Elementul mediteraneean a lăsat urme, cu precădere în tezaurul lexical al limbii latine. Iată o listă de termeni ce nu provin din fondul indo-european și nici nu au fost identificați în împrumuturile grecești (venite prin filieră etruscă), întocmită de I. Fischer: *asinus, ficus, fungus, laurus, menta, morus, mulus, rosa, uinum, uiola*.

Examinarea nivelului semantic ilustrează proveniența mediteraneană a termenilor. Există nume de plante specifice bazinului Mediteranei (*baca, citrus, laurus* etc.), nume de animale (*asinus, hirundo, lepus*), minerale și termeni comerciali (*plumbum, urna*) care se regăsesc și astăzi în limbile romanice, atât ca radicali cât și ca derivate. Comparativ cu celelalte sfere de împrumut, termenii mediteraneeni cunosc o arie lingvistică limitată mai degrabă la bazinul Mediteranei: *camox* s-a păstrat în italiană și franceză, *balux* poate fi regăsit doar în spaniolă.

Influența grecească asupra lexicului limbii latine a fost cea mai profundă .

Începuturile acesteia au fost fixate în sec. al VII-lea î.e.n., perioadă în care coloniile grecești au atins maxima înflorire. Această dată oferită de arheologie este legată de vasele protocorintiene descoperite în Italia Centrală și indică începutul legăturilor comerciale cu lumea grecească. Fie și numai în trecut spus, faptul de limbă este un fapt legat de istoricitate. F. de Saussure a sesizat acest aspect; ”o stare de limbă dată este totdeauna produsul unor factori istorici”³ Spunem acest lucru, fiindcă problema persistenței împrumutului direct, popular din limba greacă se grefează nu numai pe coordonatele unei istorii, în sens larg, cuprinse între sec. al VII-lea î.e.n. și sfârșitul Imperiului Roman, ci și pe acelea ale unei istorii semnificative, legate de dezvoltarea creștinismului.

Împrumutul direct s-a realizat în paralel cu neologismele pătrunse pe cale savantă, fapt obiectiv reflectat în dubletele etimologice. Majoritatea dubletelor limbii latine sunt de origine grecească. Iată câteva exemple:

magidas, ae (popular) - *magis, dis* (împrumut savant);

citera - *cithara*;

tursus - *thyrsus*;

Cel de-al doilea factor care a produs modificări majore la nivelul vocabularului latin a fost *materialitatea*: „înainte de a deveni modelele romanilor în domeniul literaturii, filosofiei sau al artelor plastice, grecii, alături și mai mult decât alte popoare din bazinul mediteranean, i-au inițiat pe romani în numeroase sectoare ale vieții materiale”.⁴ Influențele s-au produs în perioade succesive, ilustrate de straturile lexico-semantice eterogene, cu repercusiuni asupra sistemului limbii, uneori.

Primul strat de împrumuturi se grefează pe sfera termenilor marinărești (*ancora, nauta, prora*) și se află într-o strânsă legătură cu dezvoltarea tehnicii navigației în Imperiul Roman. Cons substanțiale acestei sfere sunt numele de animale marine: *cetns* (cetaceu), *delphinus, ostreum* (stridie), *scromber* (scrumbie).

Cea mai amplă categorie de împrumuturi populare grecești o reprezintă sfera termenilor care definesc civilizația, în general: elemente ale vieții urbane (piese de mobilier, parfumuri, vase ornamentale și de uz comun, unelte), meserii (nu numai în

³ Ferdinand de Saussure, **Curs de lingvistică generală**, traducere și cuvânt înainte de Irina Izverna Tarabac, Polirom, Iași, 1998, pag.218

⁴ I. Fischer, op. Cit,pag. 43

accepțiunea generală de activități de larg interes, ci și „meseriile” legate de arte, medicină veterinară, arhitectură). La acestea se adaugă termenii care denumesc plantele și animalele cu finalitate comercială, activități sportive, muzică, viața mondenă etc. Iată câteva exemple: *oliua* (măslină), *raphanus* (hrean), *comomilla* (mușețel); *camelus* (cămilă), *limax* (melc); *amphora* (amforă), *cophinus* (coș împletit); *danista* (cămătar), *crepida* (sandală), *stola* (rochie de gală), *corallium* (mărgean), *mitra* (mitră); *aurichalcum* (alamă), *calx* (piatră de var), *alabaster* (alabastru), *smaragdus* (smaragd) *apsida* (absidă); *emplastrum* (plasture), *glaucuma* (albeață), *asthma* (astm), *hemicrania* (migrenă); *athleta* (atlet), *chorus* (cor), *murra* (mir, numele unui parfum), *mimus* (mim), *psaltria* (flautistă), *caliendrum* (perucă), *cymbalum* (instrument muzical).

Observăm din exemplele date, fie și numai la o privire superficială că lexicul limbii latine nu este numai cifrul dimensiunii materiale a vieții romane, ci și purtătorul unui patrimoniu cultural și al unei civilizații ce reprezintă fondul subiacent al civilizației și culturii moderne a Europei.

Pentru limbile romanice o deosebită importanță au avut-o împrumuturile grecești intrate pe *cale orală* în latină, care au supraviețuit de-a lungul timpului atât prin forța de adaptare la regulile foneticii și ale morfologiei limbii, prin latinizarea distribuției fonemelor, cât și prin puterea de derivare. Iată câteva derivate cu etimon grecesc, realizate pe teren lingvistic latinesc: *amphora* – *ampulla*, *architectus* – *architectari* – *architectio* – *architectura*; *bracchium* – *bracchialis* – *bracchiatus* – *bracchiolum*; *bilarus* – *bilaritudo* – *bilarissimus*. După dicționarul Ernoul-Meillet care lua în considerare numai cuvintele simple, derivatele și compusele acestora fiind excluse, din cele 408 cuvinte grecești păstrate în limbile romanice, majoritatea au pătruns în latină, prin filieră populară. În funcție de domeniul în care cuvântul s-a păstrat cu cea mai mare pondere, Fischer propunea următoarea statistică: 128 de nume de animale și de plante, 23 de termeni de navigație, 101 termeni din comerț și meserii, 27 termeni medicali, 4 termeni militari, 68 cuvinte ce denumesc viața mondenă și arta culinară. Din totalul cuvintelor grecești care au supraviețuit în limbile romanice prin filieră latină, 86 la sută au pătruns pe cale orală.

Pătrunderea elementelor grecești nu a rămas fără consecințe în dinamica lexicului: vechi cuvinte latinești au fost substituie de sinonimele grecești pe întreg teritoriul Imperiului Roman: gr. *petra* a înlocuit lat. *saxum* și lat. *lapis*. Sunt puține cazurile în care se produce lărgirea sensurilor sau se creează serii sinonimice care să supraviețuiască. Restrângerea sensului are loc în cazul termenilor latinești. Mai rare sunt cazurile de combinare a celor două tipuri prin succesiunea lor în timp sau prin alăturarea simultană, deoarece de regulă, unul dintre cuvinte este eliminat: gr. *cyenus* a eliminat lat. *olor*. În limbile romanice au supraviețuit acei termeni ce denumesc noțiuni legate de uzul comun: *morus*, *cerasus* (plante); *saccus*, *charta* (obiecte).

Creștinismul a constituit un prilej aparte și ultimul, de răspândire a cuvintelor grecești în limba latină, atât pe cale orală cât și pe cale cărturărească. Religia întemeiată pe „învățătura, persoana și viața lui Iisus Cristos” (Dicționar La Robert, 1992) a apărut în sec.I e.n. pe teritoriul Palestinei, provincie a Imperiului Roman, conform mărturiilor lăsate de istoricii latini, Tacitus, Suetoniu și de un scriitor al Bitiniei, Pliniu cel Tânăr. Istoricul evreu, credincios Romei, Flavius Josephus (37-100 d.Ch.) a descris apariția și extinderea acestei religii. Dar pe lângă izvoarele scrise, creștinismul este cunoscut datorită discipolilor lui Iisus Christos, creștinii.

Încă de la origini⁵, credința într-un singur Dumnezeu s-a bucurat de un deosebit succes în rândul maselor populare, fiind prin excelență religia celor săraci, prin propovăduirea egalității între oameni, a iubirii („Cel ce nu iubește n-a cunoscut pe Dumnezeu, căci Dumnețeu este iubire”, *Epistola I a lui Ioan*, 4, 8-9). Ideea mesianică și viața veșnică, iubirea care alungă ura și frica de moarte, efectul purificator al sacramentelor (botezul și confirmarea, mirungerea, euharistia, celebrarea acestor sacramente), rugăciunea au avut un efect considerabil în rândul creștinilor, fapt ce a favorizat răspândirea rapidă a acestei religii.

După răstignirea lui Iisus pe cruce, creștinismul s-a extins pe întreg teritoriul Imperiului Roman și chiar mai încolo de hotarele acestuia. Faptul a înlesnit inserția masivă a terminologiei creștine grecești în limba latină, cu atât mai mult cu cât existau și condiții favorabile create de răspândirea culturii Greciei în Imperiul Roman. Pe cale directă, vocabularul religios a pătruns prin misionarii veniți din lumea grecească să propovăduiască noua credință. Textele evanghelice erau scrise în limba greacă, iar comunitățile de ascultători erau vorbitori de limbă latină, oameni simpli, necunoscători ai culturii grecești. Transpunând originalele în latină, propovăduitorii creștini nu reușeau să găsească echivalentul latin potrivit și astfel erau nevoiți să mențină termenul grecesc. Alteori, traducerea textului sfânt era interzisă, iar predica se ținea exclusiv în limba greacă. Termenii religioși, pătrunși pe cale directă s-au menținut în toate limbile romanice. Folosind indicele ediției P. de Labriolle (Paris, 1907) oferim spre exemplificare o serie de termeni existenți în unul din cele mai vechi texte creștine, aparținând lui Tertulian: *anathema, angelus, antichristus, apocalypsis, apostata, apostolicus, apostolus, authenticus, blasphematio, blasphemia, catechumenus, cathedra, catholicus, charisma, charsis, christianismus, christianus, daemon, diabolus, diaconus, episcopus* (cu dativul latin *episcopatus*), *ethnicus, euangelium, euangelizare* (cu derivatul euangelizator), *eucharistia, exorcismus, haeresis, haereticus, idolatria, idolum, laicus, magia, martyr, martyrium, mysterium, paracletus, paradisus, patriarchus, presbyter, propheta, prophetia, pseudoapostolus, pseudopropheta, schisma, stemma, synagoga*.

Vocabularul creștin al limbii latine beneficiază și de împrumutul literar, fie prin calcul lingvistic, fie prin adaosul semantic la formele vechi latinești. Din aceeași sursă oferim spre exemplificare: *carnalis, damnare, damnatio, fides, frater* (frate creștin, coreligionar), *gratia, persecutor, praedicare, scriptura, similitudo, trinitas, uerbum* (verb divin), uirtus. Iată și câteva calcuri: *testamentum, gentiles, populus, spiritualis, accipio, concupiscentia*.

O parte însemnată de împrumuturi grecești directe au supraviețuit în limbile romanice: *angelus, apostolus, baptico, blasphemus, canonicus, clericus, diaconus, ecclesia, epiphania, episcopus, euangelium, monachus, monasterium, parochia, psalmus* etc (I. Ficher lua în considerare aproximativ 30). Elenismele latinești din provinciile dunărene au străbătut secolele până astăzi, în straturi succesive. Vocabularul creștin, grecesc (ebraic, prin etimon) dar cu formă latină s-a răspândit în limba română până la sfârșitul veacului al VI-lea. *Angelus* a intrat în limbă după veacul al III-lea; limba română l-a moștenit din latină, situație comparabilă cu aceea a verbului *baptizare*. Multe cuvinte formează dublete etimologice. *Ecclesia* și *ecclesia* redă aceeași formă lexicală sub aspectul etimonului grecesc, intrat în latină alături de *basilica*, mai întâi pe cale orală, apoi prin filieră cărturărească, fapt reflectat în cele două aspecte diferite. *Basilica* și *ecclesia* au circulat o vreme cu aceeași valoare semantică pe întreg teritoriul Imperiului Roman, dar treptat, termenul *basilica* a fost marginalizat. Aceasta, în pofida faptului că avea o vechime foarte mare, datând din perioada când templele

⁵ vezi **Marile religii**, coord. Philippe Gaudin, trad. Sanda Aronescu, îngrij. Text Marin Bălan, Editura Orizonturi-Lider, București, 1995, pag.217- 259.

evreiești imitau forma arhitectonică a basilicilor laice romane, anterioară *lui Constantin cel Mare*.⁶ Termenul *basilica* a supraviețuit în dialectele retoromane, în dalmată și în română, fapt pe care P. Aebischer îl pune în 1963 pe seama izolării timpurii a acestor regiuni față de influența directă a comunității ecleziastice de la Roma. Forma *ecclesia* s-a extins în toate celelalte limbi romanice: fr. *eglise*, it. *chiesa* etc. Așa cum s-a putut observa și în acest exemplu, terminologia religioasă românească diferă de vocabularul creștin al limbilor romanice occidentale. Iată ce scria P. Panaitescu: „...românii spun *sărbătoare*, pe când limbile romanice apusene derivă pentru această noțiune cuvinte din *faste*. Numele Crăciunului la apuseni derivă din *dies natalis*, ziua nașterii. De asemenea românii zic rugăciune (romanicii apuseni *priere*, *pregbiera*), noi zicem credință, apusenii, *foi*. În limba noastră lipsesc unele cuvinte în terminologia creștină, comune tuturor romancierilor din apus, în primul rând *religie* (în românește *lege*, poate o etimologie populară datorită apropierii între *lege* și *religie*).”⁷ Istoricul și slavistul bucureștean motiva deosebirea dintre lexicul creștin al romanității orientale și al celei apusene prin aceea că „biserica apuseană catolică s-a organizat definitiv într-o epocă în care se rupsesse legăturile cu romanitatea orientală de la Dunăre.”

Alături de gr. *blasphemare* a circulat în popor și forma *blestemare* din care s-a dezvoltat în limba română *blestem* (a blestema). Formele cu - *t* au supraviețuit în toate limbile romanice. Unii termeni grecești s-au extins nu numai în limbile neo-latine, dar și în paleoslavă și în limbile slave moderne. Deși în greaca veche *draco* avea sensul de *șarpe*, *balaur*, cuvântul a circulat pe întreg teritoriul Imperiului Roman cu sensul creștin de *drac*, pe care l-au menținut și limbile romanice: *drac*, în limbile română, aromână și meglenoromână, *dragone* în italiană, *drago* în provensală, *trago* în catalană, *dragon* în spaniolă. Prin intermediul limbii grecești a pătruns mai apoi în paleoslavă și de aici în limbile slave moderne, așa cum au arătat Miklosich, Sextil Pușcariu, Candrea-Densusianu și Meyer-Lubke. *Pascha* a provenit din ebraică prin intermediul limbii grecești și a supraviețuit în limbile romanice: rom. *pască*, it., catal., sp., *pasqua*, franc. *paque*, provens. *pasca*, port. *pascoa*. Pluralul *paști* a evoluat în limba română din *pl. Lat. paschae* observa H. Mihăescu.⁸

După criteriul puterii de derivare împrumuturile creștine au dezvoltat și forme afixate. Pentru verbe s-a extins în latină sufixul - *isso* (târziu-*izo*), iar pentru feminine s-a dezvoltat morfemul - *issa*. Sufixul verbal - *isso* aparținea inițial denominativelor, urmând ca de la substantivele grecești să se extindă la temele verbale, motiv pentru care apar în limba latină - și de aici în limbile romanice - cuvinte în care verbul era împrumutat alături de substantivul de la care derivă: *propheta* - *prophetizo*, *canon* - *canonizo*, *dogma* - *dogmatizo*.

Tagliavini lua în considerare câțiva termeni care au avut o evoluție semantică specială. Grecescul *parabole* se găsea la Seneca și avea sensul de *similitudine*. Datorită utilizării lui de către autorii creștini, cuvântul iese din sfera uzanțelor laice, retorice, primind accepțiunea de *exemplu*, *parabolă biblică*. În *Vulgata*, prima traducere a Bibliei, *parabola* avea sensul de *cuvânt*. Prin operele scriitorilor creștini se creează un număr considerabil de calcuri lingvistice după modelul grecesc: *trinitas*, *impassibilis*, *impassibilitas*, *incarnatio*.

Activitatea lingvistică concretă a absorbit un număr considerabil de termeni grecești, unii menținându-se - așa cum s-a putut vedea - până astăzi. Nu aceeași putere de a

⁶ Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Sibiu, 1972, pag. 22

⁷ P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești*, București, 1969, pag. 103- 104

⁸ H. Mihăescu, *Influența grecească asupra limbii române până în sec. al XV-lea*, Edit. Academiei R. S. R., București, 1966, pag. 58

supraviețui au avut-o grecismele intrate pe cale savantă, în limba latină. A existat o lungă perioadă în care scriitorii latini au manifestat o atitudine de reticență față de influența greacă. În fragmentele lui Livius Andronicus au supraviețuit doar trei cuvinte grecești împrumutate pe cale orală (*nimpha, anculo, carchesium*), la fel și la Naevius. Atitudinea se modifică sensibil la Plautus, unde elementul grecesc de sursă populară este omniprezent. Din momentul în care Ennius propune formarea limbii literare latine după modelul grecesc, împrumuturile directe își reduc simțitor numărul. Acolo unde își fac simțită prezența sunt introduse cu explicații a căror funcționalitate este dublă: „de a familiariza pe cititorul roman cu un cuvânt grec „și „de a acredita un sens nou”.⁹

Meillet¹⁰ pune pe seama stilului nobil reticența poezilor epici și tragici, față de împrumutul direct. Terminologia oficială, științele abstracte și dintre acestea filosofia au evitat împrumuturile directe. Cicero intenționa constituirea unui vocabular filosofic latin, Lucrețius prezentase - înaintea lui Cicero - filosofia lui Epicur într-un discurs cuprinzând termeni latini, prin excelență. În pofida acestei atitudini programatice - am numi-o - pătrunderea împrumuturilor literare grecești s-a realizat în câteva etape. În cazul traducerilor, descoperirea unor echivalențe stilistice și lexicale cu modelele existente în limba de împrumut era un proces extrem de lent și presupunea cu necesitate o cultură și o abilitate lingvistică aparte. Împrumutul grecesc se impunea ca o alternativă mult mai la îndemână. Dinamica limbii înseși impune apoi atribuirea unor sensuri noi cuvintelor învechite, iar pentru aceasta sunt utilizate grecismele. Se dezvoltă după modelele grecești structurile perifrastice, calcul lingvistic, se formează diverse limbaje. Rolul calculului lingvistic în formarea terminologiei filosofice și științifice, de pildă, a fost major, iar emulul a rămas Cicero ale cărui eforturi de a elimina grecismele au deschis drumul calculului (*qualitas proprietas, conscientia* etc). Terminologia gramaticală a limbilor romanice, constituită pe calcuri latine după modelele grecești a supraviețuit prin eforturile lui Varro. Iată câteva exemple: *accentus, consonans, uocalis, conjugatio, adiectivum*, etc. Calcul semantic este o constantă a limbii latine, datând din prima perioadă a literaturii și continuând nu fără ezitări, în epocile ulterioare.

Ca o concluzie, influența grecească literară asupra vocabularului latin s-a produs concomitent cu dezvoltarea culturii romane și s-a manifestat la nivelul tuturor disciplinelor științifice și tehnice.

Derivate nominale. Un studiu asupra metamorfozelor lexicului limbii latine, chiar dacă nu pretinde a fi exhaustiv este incomplet în situația în care pierde din sfera de analiză formarea cuvintelor. Aceasta cu atât mai mult cu cât îmbogățirea vocabularului prin derivare a rămas o constantă în evoluția limbii latine și a limbilor romanice.

Sufixele nominale pot fi caracterizate prin vechime, drept elemente aparținând unui sistem bine încheiat. Ceea ce le diferențiază este structura, evoluția și ascendentul tematic. Existau în latina clasică sufixe derivate din teme nominale, adjectivale sau verbale. Cele mai productive în latina târzie și în limbile romanice au fost sufixele deverbative datorită clarității pe care sistemul verbelor o oferea. Analizate după criteriul structurii, sufixele derivate ilustrează regula generală a supraviețuirii formelor cu corp fonetic mai rezistent, de tipul - *mentum*, în comparație cu cele având un corp fonetic redus, de tipul - *men*, - *ins*. Existau apoi sufixe accentuate - care s-au menținut în limbile romanice - și sufixe neaccentuate a căror calitate de sufix lexical a fost neutralizată prin acțiunea legilor fonetice. Nici metamorfozele privind sensul nu reprezintă o problemă lipsită de interes.

⁹ I.Fischer, op. Cit...., pag.53

¹⁰ Meillet, *Esquisse d une historie de la langue latine*, Paris, 1938, pag. 58- 64

Prin unele sufixe se realizează trecerea de la abstract la concret, se largesc sensurile sau se specializează (unele sufixe adjectivale devin augmentative sau diminutive).

Derivarea substantivelor . Derivarea progresivă cu sufixe sau prefixe, derivarea parasintetică s-au menținut de-a lungul întregii istorii a limbii latine și mai apoi în limbile romanice, ca o coordonată definitorie. Cea mai bine reprezentată clasă de sufixe lexicale a fost clasa sufixelor nominale, derivate atât de la temele verbale cât și de la cele nominale. Iată istoria câtorva sufixe cu ajutorul cărora s-au format substantive de la temele verbale: -*tus* (-*sus*) și -*tio* (-*sio*). Apar în serii sinonimice, de tipul: *actus*–*actio*, *cantus*–*cantio*. Având „sens obiectiv”, sufixul –*tio* a fost deosebit de productiv în limba latină, mai cu seamă în limbajul filosofic, spre deosebire de –*tus* care” privea acțiunea ca realizare personală „(Benveniste) și avea un „sens subiectiv”. I. Fischer remarca faptul că numai la Cicero și Caesar apar 862 de derivate cu acest sufix, din cei 1450 de termeni vechi. În limbile romanice sufixul -*tio* a cunoscut concurența cu formele latinizante, de tipul:

- *ation*, - *azione* (în limba franceză), - *aciune* (în limba română, rămas neproductiv). Meyer – Lubke¹¹ lua în considerare și alte două sufixe abstracte: -*tura* (expimă capacitatea), -*sura* (exercitarea capacității) înrudite prin sens: *scripturam*, productive ca abstracte doar în latina clasică. În latina târzie sufixul este înlocuit cu -*tio* și își pierde valoarea abstractă. Apare cu sens concret în derivate de tipul: *creatura*, *scriptura* etc. Limbile neo-latine au conservat sufixul cu ambele sensuri. Iată câteva exemple oferite de aceeași sursă :rom. *arsură*, *friptură*; it. *arsura*, *frittura* ; fr. *arsure*, fr. *friture*.

Și unele neutre au derivat de la teme verbale, mai cu seamă cele în –*men*, -*mentum*. Meyer - Lubke este de părere că –*men* aparține stilului solemn, pe când-*mentum* este preponderent popular.

Alte sufixe formate de la temele verbale:-*ntia* (*apparentia*, *benevolentia*, *delinquentia* etc.). Suffixul a supraviețuit în limbile romanice, fiind mai cu seamă productiv prin formele latinizante din limba spaniolă, -*nzia*, -*ncia*: rom.*credință*, it. *speranza*, *clemenza*, sp. *credencia*, fr. *accordance*.

Aceste formațiuni au supraviețuit în diferite proporții în limbile romanice, condiționate de acțiunea legilor fonetice sau de împrumuturile grecești. În latina târzie au fost împrumutate foarte multe cuvinte grecești cu sufixul –*ia* care a supraviețuit și în limbile romanice (sufixul grecesc a fost mult mai productiv decât cel din limba latină): rom. *tărie*, *bucurie*; it.*allegria*, *cortesia*; fr. *courtoisie*, *estoutie*. Exceptând limba română, derivatele substantivale cu –*itia* sunt numeroase: rom.- *ețe* : frumusețe, it.-*ezza*, -*izia*: amarezza, belleza; fr- *esse*, -*ice* :*jeunesse*, *noblesse*, *avarice*. În *Word Formation*, Cooper a reținut faptul că în sud-vestul Imperiului Roman derivatele în –*ities* sunt limitate.

Suffixul –*tas* a cunoscut concurența lui –*tudo*, acesta din urmă fiind folosit cu precădere în latina arhaică și târzie. Mai conservatoare, latina clasică a preferat derivatele în –*tas*. Cu toate că în latină erau deosebit de productive, cele două sufixe nu au supraviețuit în limbile romanice.

A existat de-a lungul întregii istorii a limbii latine - dar mai cu seamă în latina imperială și cea târzie – tendința de a conferi derivatelor abstracte o valoare concretă. Așa de pildă în biserici, prin abstractele calității erau desemnate în unele situații personaje, ca proiecții ale concretului. Iată câteva exemple oferite de Fischer, în tradiția Ernoul: *dignitas*, *excellencia*, *magnificentia*, *magnitudo*, *maiestas*, *sanctitas*, *sanctitudo*.

¹¹ Meyer- Lubke, **Grammaire des langues romanes**, Traduction française par Eugene Rablet, A. Doutrepoint et G. Doutrepoint, I – IV, Paris- Leipzig, 1890- 1906, pag. 554-555

Dintre *sufixe de agent*, – *tor* a rămas deosebit de prolific în limbile romanice și prin faptul că este purtătorul unor valori semantice multiple. Dacă în latina clasică afixul „indică condiția permanentă a persoanei” (Fischer), în latina populară și mai cu seamă în perioada târzie exprimă și „acțiuni singulare sau temporare”. În franceză, italiană și spaniolă are valoare instrumentală derivatul de genul masculin, iar în limba română dobândesc acest sens numai substantivele de genul feminin: *semănătoare*, *numărătoare*. Adăugate la temele verbale, sufixele de agent formează în limba română contemporană, nume și adjective motivate indicând atât pe cel care săvârșește acțiunea cât și instrumentul cu care aceasta se realizează. Numeroase sunt în limba română contemporană derivatele *cu* – *tor* împrumutate din limbile romanice (*franceză și italiană*). Celelalte sufixe de agent au cunoscut evoluții dintre cele mai curioase: – *ulus* realizează un număr redus de derivate în limba latină; sufixul – *o* s-a conservat cu sens peiorativ, augmentativ: it. *buffone*, *capone*; fr. *brouillon*.

Unul dintre cele mai productive sufixe de agent în limbile romanice este *-arius* (m.), *-aria* (f.) care s-a impus printr-o variată gamă de nuanțe semantice. În limba română, ca și în italiană sau franceză se folosește în descendența tradiției latine, pentru a desemna diferite categorii de meserii: rom. *aurar*, *plugar*; it. *agoraio*, *ferraio*; fr. *menuisier*. Sufixul există și în limbile slavă și bulgară (-sl. ar, blg. -ar), fapt ce a determinat într-o măsură și mai mare productivitatea lui în limba română: blg. *zidar* > *zidar*. Poate indica și spațiul predilect unde se găsește ceva: it. *petraia*; fr. *bonbonniere*.

Din categoria *sufixelor instrumentale* face parte și *-culum* dacă este adăugat la teme verbale nu nominale: *spiraculum*. Mutațiile semantice sunt un fenomen preponderent și în acest caz: numele de instrument devine nume de acțiune (*curriculum*) sau primește valoare locală. În *Lingvistica*¹² sa, Varro oferea următorul exemplu: ” *ubi cubabant cubiculum, ubi cenabant cenaculum uocitaban?*”. Franceza și spaniola au conservat acest sufix cu înțeles instrumental.

Clasa *sufixelor colective* este bine reprezentată, mai cu seamă datorită modificărilor semantice produse de-a lungul secolelor. Sufixul *-men* (*-mentum*) abstract la origine a primit sens pronunțat colectiv în limbile romanice. Și – *tum*, *-etum* care forma colectivele nume de plante în latină (*oliuetum*) a supraviețuit sub forma *-etum* și – *eta*: rom. *puiet*, *făget*; it. *arboretto*; fr. *ormaie*. În limba română are și valoare augmentativă (*bănet*) întărită în unele situații prin construcții analitice de tipul: *au văzut la bănet!*

Limba română contemporană cunoaște peste 360 de sufixe, după o statistică realizată de Iorgu Iordan și Vladimir Robu.¹³ La clasa lexico-gramaticală a sufixelor moștenite din limba latină se adaugă o variată gamă de forme provenite din limbile care au concurat la îmbogățirea lexicului românesc (slavă, franceză, greacă, turcă): – *giu* > tc.- *agiu*: lustragiu, geamgiu, boiagiu; – *ier* > fr. – *ier*: bonier, camioner; – *an* > sl. – *an*: lungan, grăsan.

Derivarea adjectivelor este la fel de bogată ca și cea nominală. Adjectivalele se pot forma fie din substantive sau adjective, fie din verbe sau adverbe, cu sufixe. Criteriul uzajului și al puterii de supraviețuire în limbile romanice este unul dintre criteriile funcționale de clasificare a acestor morfeme, dacă avem în vedere faptul că sufixele adjectivale nu se pot clasifica după sens.

Există sufixe adjectivale care au rămas productive de-a lungul întregii istorii a limbii latine: sufixele participiale de tipul – *atus* exprimă posesia: *animatus*, *laudatus*, *barbatus*. Au

¹² apud R. H. Robins, **Scurtă istorie a lingvisticii**, trad. Din limba engleză de Dana Ligia Ilin și Mihaela Leaț, Polirom, Iași, 2003, pag.77-97

¹³ Iorgu Iordan, Vladimir Robu, **Limba română contemporană**, Edit. Didactică și Pedagogică, Buc.,1978, pag.294

evoluat în limbile romanice la formele - *at*, - *ato*: rom. *îngrijorat*, *cornurat*; it. *barbato*, *erbato*; sp. *bandato*, *dentato*.

Nu în toate limbile sufixele adjectivale au aceeași frecvență și productivitate: - *anus* a rămas prolific în limbile italiană, franceză și portugheză (it. *mantovano*, fr. *italien*, sp. *castellano*), pe când în limba română și-a pierdut valoarea de afix: formele *christianus* sau *romanus* au devenit substantive și sunt considerate cuvinte de bază.

Latina târzie și apoi limbile romanice au dezvoltat considerabil numărul derivatelor cu sens instrumental formate cu - *arius*.

Procedeul adăugării unui sufix adjectival la un alt derivat cu sufix este frecvent atât în perioada imperială cât mai ales în latina populară: la - *arius* se adaugă - *icius* > *aricius* (*singularicius*); la derivatele în - *tor* se adaugă - *ius* > *torius* (*legatorius*). Se creează în felul acesta sufixe compuse care aparținând prin excelență *la sermo vulgaris* sunt evitate de scriitorii clasici. Limbile romanice dezvoltă în mod deosebit derivatele cu acest tip de sufix. Dacă vorbim, la nivelul clasei numelui, despre simplificarea formelor flexionare, în ceea ce privește sistemul derivatelor există în latina târzie o tendință vizibilă de a înlocui adjectivale inițiale, simple cu forme mult mai complexe (pentru *cops* - *copiosus*).

Și sufixul - *osus* (latinesc la origine, venit apoi din limba greacă) s-a bucurat de o mare productivitate în limbile romanice, mai cu seamă în română, italiană și franceză: rom. *tăios*, *bucuros*; it. *fredoloso*; fr. *heureux*.

Derivatele adjectivale în - *bilis* au cunoscut o mare extindere în latina târzie și mai apoi în limbile moderne, cu excepția limbii române: fr. *adorable*, *admirable*; it. *credevole*.

Chiar dacă norma literară la care se adăuga atitudinea de reticență a scriitorilor evita sufixele dezvoltate în *sermo vulgaris*, când este vorba de regimul limbajelor specializate apar și excepțiile necesare. Sufixul - *iuus* este un vechi sufix popular. Necesitatea de a crea o nouă terminologie în domeniul filosofiei romane impune folosirea acestui sufix pe lângă temele verbale. Se extinde într-o măsură apreciabilă în limbile romanice, mai cu seamă în limba română: *argintiu*, *albăstriu* (cu varianta - *iv* în limba română contemporană: *consultativ*, *demonstrativ*).

Nu toate sufixele adjectivale au cunoscut aceeași curbă de ascensiune și extindere în limbile romanice. Se întâmplă ca unele dintre acestea, mai cu seamă cele neaccentuate, să dispară relativ devreme, în urma modificărilor fonetice: - *idus* deși utilizat în toate perioadele limbii latine nu a supraviețuit în nici o limbă romanică, deoarece aflat în concurență cu - *or* pierde teren în fața acestuia.

Alte sufixe au circulat doar în anumite perioade, cu precădere în latina arhaică. Afixul -*ax* atașat la teme verbale și nominale deopotrivă, s-a menținut doar în unele limbi neolatine. O regulă general acceptată este aceea că formațiile de sufixe care s-au dezvoltat în latina târzie au supraviețuit și în limbile romanice. Sufixul -*aticus* avea două înțelesuri, exprimând apartenența (*silvaticus*) dar și o valoare peiorativă (*hepaticus*, *sciaticus*).

Și -*ulentus* (*opulentus*) vechi sufix derivat de la teme nominale și verbale este frecvent folosit în latina târzie și dezvoltat în limbile romanice.

Iată sufixele adjectivale ale limbii române, forme etimologice latine sau împrumutate:

- *esc* > - *iscus* (cu etimon trac): omenesc, pământesc, muntenesc;

- *ar* > lat. - *arius* (derivă și nume de agent, nu numai adjective): furnicar, păcurar, prepelicar, făurar;

- *os* > lat. -*osus*: studios, abicios, plângăcios, copilăros;

- *atic* > lat-*aticus*: singuratic, tomnatic, ușuratic;
- *ăreț* > lat.-*aricius*: glumeț, vorbăreț, băgăreț (cu valoare peiorativă);
- *e l* > lat. *ellus*: ușurel, bunicele, ștrengărel (cu sens de alint);
- *uț* > lat. *-uceus*: bunuț, slăbuț, molcuț, sărăcuț, prostuț, acruț;
- *iu* > lat.*ivus*: *auriu, măsliniu, verzeiu, trandafiriu, albăstriu*;
- *bil* > lat. *bilis*, fr-ble : probabil, notabil, măsurabil, rezolvabil;

Nu toate sufixele adjectivale ale limbii române își revendică originea în formațiunile latinești. Unele s-au dezvoltat din limba slavă și nu se regăsesc în celelalte limbi romanice:

- *ean* > sl. *eodan*: pădurean, apusean, codrean, orășean, clujean;
- *eț* : glumeț, îndrăzneț, pădureț;
- *nic*: puternic, cucernic, amaric, slugarnic;
- *aș*: pățimaș, nevoiaș, înaintaș, buclucaș, țintaș;

Și influența limbilor neo-latine s-a manifestat din plin la acest nivel, mai cu seamă în ceea ce privește derivatele neologice. Avem în vedere: formațiile cu sufixul fr. *-al* > lat *-alis* sau calcurile după modelul francez (arhitectural, patronal, trimestrial, tangențial, sezonal); derivatele cu sufixul *-ian* > fr. *-ien*: camilpetrescian, arghezian, barbian etc.

Diminutivele. Istoria diminutivelor se suprapune istoriei limbii latine înseși. Etapa arhaică în care aceste categorii de sufixe (provenite din latina vorbită) nu pun probleme speciale datorită faptului că sunt prea puțin productive, este secondată de perioada clasică, în care deși aveau o anumită amploare, diminutivele sunt folosite cu multă prudență. Catul utilizează ponderat în poezie și Cicero - în stilul epistolar - diminutivele formate pe cale cărturărească (cele terminate în *-io* și *-tio*), nu pe cele provenite din sermo vulgaris. Doar această clasă a fost admisă în stilul înalt al conversației elevate: *captiuncula, lectiuncula* etc. Perioada latinei târzii a cunoscut o adevărată explozie de formațiuni diminutive. Goelzer Saint Jerome în ale sale *Etude lexicographique*¹⁴...realiza următoarea statistică: 300 de substantive diminutive la Apuleius, 50 de formații noi de sufixe, pe lângă cele existente deja prin tradiție la Hieronimus etc. Prin intermediul formațiunilor personale de acest tip se impun forme novatoare, străine de normă din care se dezvoltă diminutivele existente în limbile romanice (clasicul *-ulus* neaccentuat este înlocuit cu *-ellus* de la care se vor dezvolta formele neo-latine).

Gramaticile limbii latine tratează de regulă, separat sufixele diminutive, având în vedere faptul că această categorie a ridicat probleme speciale legate de sens, gen și varietate .

Originea sufixelor diminutive se află în indo-europeană, fapt reflectat de prezența lor într-un număr mare de limbi aparținând acestei ramuri lingvistice (sârbocroată, gotică, greacă). Din indo-europeană latina a moștenit sufixele diminutive *-l* și *-k* care au resimțit concurența formelor apărute prin mijloace interne în fondul lingvistic latin: *-aster, -inus, -itta*.

¹⁴ Goelzer , Saint Jerome, H. Goelzer, *Etude lexicographique et grammaticale de la latinite de Saint Jerome* , These, Paris,1884

Temele substantivale au atras acest tip de sufixe într-o măsură mult mai mare decât cele adjectivale, adverbiale sau verbale. Sufixele indo-europene apăreau necontaminate de formațiile latinești sau combinate cu acestea. Apar simple în - *ulus*, - *ula*, - *ulum* (la temele în - o și - a) și combinate în - *culus*, - *cula*, - *culum* (la declinările a IIIa, a IV a și a V a).

Diminutivele au reprezentat o sursă lexicală prețioasă pentru unii scriitori (autorii clasici - au evitat), în pofida nuanței ușor arhaizante a formelor. Plaut este un exemplu: *aureolus*, *sicilicula*, *argenteola*, *pupilla*, *muliercula*, *paruola*, *puella*. Nici Catul sau Apuleius nu fac excepție: *labella*, *molliculi uersiculi* la Catul, iar la Apuleius, *casula paruula* etc. Perioada târzie a reprezentat o epocă de mare expansiune a formelor diminutive, folosite uneori până la abuz.

Sufixele -*ellus*, -*illus*, -*ollus* apar prin asimilare, la temele în lichidă și nazală: *cerebellum*, *castellum*.

Există și forme redundante ale diminutivelor: *lamellula*, *medullula*, *tenellulus*, datorită faptului că derivatele cu un singur sufix nu mai sunt simțite ca diminutive. Fischer remarca faptul că în *sermo vulgaris* se formează diminutive și de la comparativul adjectivelor, cu sufixul - *culo*: *matercula*, *muliercula*, *uxorcule*, *melculum*, *corpusculum*, *opusculum* etc. Sensurile primare ale unor sufixe cunosc în limbile romanice modificări radicale, largiri de sens. Este un fenomen unanim cunoscut trecerea diminutivelor latinești în clasa augmentativelor sau a peiorativelor în limba italiană: *ferraccio figuraccia*.

Nici limba română nu face excepție, în sensul că, deși a continuat în linii mari tradiția latină în privința etimonului, s-a detașat de aceasta în ceea ce privește evoluția semantică a sufixelor, funcțiile acestora. Dacă în latină sufixele diminutive indicau *ab origine* asemănarea, apartenența, diminutivele limbii române nu au cunoscut inițial acest sens.

Nuanțele atât de variate ale afectivității caracterizează cu precădere limbajul oral, ca și în indo-europeană sau latină, iar apoi pătrund cu valori stilistice, în aria beletristicii. Există sufixe diminutive, care intrând în alcătuirea unor adjective sau adverbe exprimă o atitudine de apreciere afectivă, în descendența tradiției latine: - *el*, - *ea* > lat. - *ellus*, - *ella*: curățel, frumușel. Aceeași atitudine este reflectată și în planul semantic al unor substantive derivate cu sufixe condescendente limbii latine: *căsuță*, *bănuț*, *căluț trebușoară*, *oscior*, *pălărioară* : - *uță* > lat. *uceus*, - *ucea*;

- *ior*, - *ioară* > lat. - *eolus*, - *eola*, - *iolus*, - *iola*.

Există cazuri, mai cu seamă când este vorba de termenii ce denumesc unități temporale, în care sufixul întărește conținutul semantic al rădăcinii, dezvoltând în contradicție cu propriul său sens ideea de durată, de temporalitate: Sunt ceva *zilișoare*, de-atunci! Nici sensul ironic nu lipsește: „buzișoare” (la I. Creangă).

Alte sufixe diminutive : - *ui*, - *uie* > lat. - *uleus*, - *ulea*: cetățuie, cărăruie; - *ică* > lat. *icea*: cărticică, bunicică, frumușică.

Derivatele cu -*aș* sunt de origine non-latină și exprimă atitudini afective variate, marcate uneori conotativ: scriitorăș, articolăș

(deprecierea), pepenaș, băiețaș (afecțiunea) .

Limba română a împrumutat sufixe diminutive și din limba slavă, în structuri de tipul: - *iță*: fetiță, lămâiță etc.

Nu toate sufixele diminutive ale latinei târzii au supraviețuit în limbile romanice. Unele s-au devalorizat, altele redau cuvinte primare cu toate că în limba latină au fost diminutive (miel). Există sufixe care datorită uzurii fonetice și semantice au fost înlocuite cu alte variante, în trecerea de la limba latină la limbile romanice. Cel mai productiv sufix latin a rămas - așa cum am arătat -*ellus*. *Evoluția* diminutivelor ilustrează un fapt general în istoria oricărei limbi, special în limba latină, că un fenomen relativ câștigă teren mai întâi în limba vie și devine o constantă în varianta literară, normată.

Derivarea cu prefixe. Modelul derivării latine cu prefixe l-a constituit tot limba indo-europeană, unde – așa cum s-a mai spus - provenind dintr-un cuvânt autonom, prefixul își păstrează un anumit grad de independență. Meillet¹⁵ identifica acest fenomen atât în textele vedice cât și în poemele homerice. Datorită acestei semiindependențe lexico-semantice inițiale a prefixelor, unii cercetători au integrat procedeu la compunere.

Au fost moștenite din indo-europeană și au corespondente și în alte limbi vechi: *ab*, *amb*, *de*, *ex*, *in*, iar *re* și *trans* își revendică originea în limbile din ținuturile Mediteranei. Derivarea nominală a avut în cea mai mare măsură de câștigat prin acest procedeu care a contribuit atât la formarea substantivelor cât și la aceea a adjectivelor. Se cuvine o precizare: sufixele pot determina modificarea clasei gramaticale, însă prefixele au numai valoare lexico-semantică în măsura în care derivatele mențin aceeași clasă morfologică cu baza.

Nici istoria derivării cu prefixe nu poate fi detașată de evoluția limbii latine, în condițiile în care modificările se produc dependent de o epocă dată sau de alta. Așa de pildă, prefixele care au circulat în epoca arhaică sunt specifice acestei perioade mai cu seamă prin etimonul indo-european: *amb-* intra în structuri care au ieșit din uz, dar și în derivate ce au devenit ulterior productive; *in-* apăsarea întărită (*indu-*) în forma sa veche; *pro* și *ab* circulau alături de *con-*, *ex*, *ad-*, *de-*, *dis-*, *sub-* etc.

Derivatele aparținând epocii clasice sunt compuse din prepoziție + substantiv. Nici o inovație nu se remarcă în sistemul prefixelor. În perioada postclasică și latina târzie se produce o expansiune a derivatelor nominale cu prefix. Apar formații noi: *ante-*, *de-*, *dis-*, *inter-*, *prae-*, *super-*, *con-*. Numărul substantivelor derivate cu prefix a rămas infim de-a lungul întregii istorii a limbii latine, cu excepția formațiunilor care cuprindeau prefixul *con-*.

Clasa derivatelor adjectivale a cunoscut, în schimb o dezvoltare aparte. Epoca imperială și latina târzie au dezvoltat formațiile cu prefixe- prepoziții bisilabice, de tipul, *inter-*, *intra-* *extra-*, *contra-*, *circum-*, *subter-*, *super-*, *supra-*, *con-* (mai ales autorii creștini folosesc prefixul *con-*). Aflat în concordanță cu adjectivul, prefixul avea rolul de a nega, susține sau atenua calitatea, însușirea.

Prefixele de negație cele mai productive sunt: *dis-*, *de-*, *ex*, *in-* privativ. Pentru a exprima gradul superlativ absolut, latina folosea prefixele: *ex-*, *extra* (mai rar) și *per-*, *prae-*, forme de origine populară (permanent). Latina populară a înlocuit aceste prefixe cu *super-*.

Prefixul *sub-* a avut rolul de a atenua sensul adjectivului, în toate perioadele de evoluție a limbii latine. Iată și valorile lexico-semantice ale unora dintre prefixele limbii latine (provenite din prepoziții), conservate în linii mari, în limbile romanice ¹⁶:

abs - exprimă ideea de îndepărtare de ceva: abducere (a duce de la);

¹⁵ A. Meillet, *Introduction a l'etude comparative des langues indo-europeennes*, Paris, 1934, pag. 159

¹⁶ apud I. I. Bujor, Fr. Chiriac, *op. Cit.*..., pag. 349- 350

ad - indică mișcarea într-o anumită direcție: adducere (a conduce la);

ante - are sensul de înainte: anticipare (a lua înainte, a întrece);

circum - înseamnă împrejur: circumducere (a conduce împrejur);

cum - exprimă ideea de colaborare, de însoțire: comparare (a pune alături, a compara);

Limbile romanice au continuat să folosească derivatele nominale, chiar dacă numărul acestora era destul de restrâns: *con-* it. confratello, fr. confrere; *ante-* etc.

Prefixele moștenite în limba română sunt puține : *a-*, *des-*, *in-* *pre-*, *s-*, *stră*. Alături de acestea au pătruns odată cu împrumuturile neologice, prefixe savante, de origine latină, franceză sau greacă. Iată câteva: *trans-* (latinesc), *anti-*, *ante-* (latinești , intrate prin filieră savantă, din limbile romanice); *sub-* (în derivate de origine franceză, cu radical românesc), *contra* (latinesc), *re-*, *ră-* (provenit din franceză), *inter-*, *între-* , dublete etimologice (venit prin filieră franceză), *con-*, *co-*, *com-*(provenit din limbile romanice) 304

Există în limba română prefixe – marcă a intensității maxime a unui adjectiv, care continuă într-un alt registru semantic, novator procedeul arhaic latin, de a exprima gradul superlativ printr-un prefix. Iată câteva dintre acestea, inventariate de Iorgu Iordan și V. Robu: *arbi-* (grecesc), *extra-* (venit din limba franceză), *hiper* (de origine greacă), *super-* (latinesc), *supra-* (latinesc), *ultra* (latinesc prin etimon, venit prin filieră romanică).

Compunerea. Indo-europeana comună a dezvoltat procedeul compunerii lexicale într-un sistem unitar pe care limbile aparținând ramurii indo-europene l-au moștenit în proporții inegale, după observațiile lui Meillet. Comparând limbile germanice, sanscrita, slava, greaca și celtica cu limba latină, lingvistul remarcă sărăcia procedurii în latină, ca și în oscă și umbriană, fapt ce îl duce la concluzia că pe teritoriul italic în general, compunerea s-a dezvoltat într-o mai mică măsură. Relativa abundență a compunerilor latine a fost evidențiată de Fischer: „Compunerea latină s-a dezvoltat pe două linii distincte de la început până la sfârșit: compunerea vie, bine reprezentată mai ales de formații cu caracter oarecum tehnic, și compunerea poetică, artificială, mai ales de imitație greacă. Cele două linii au folosit în mare, aceleași procedee”. Compunerea latină este în general, nominală și a cunoscut o dezvoltare aparte până aproximativ în sec. I î.e.n., după care compusele sunt considerate cuvinte de bază de la care se vor forma derivate.

Încă din perioada arhaică , latina folosea compusele, domeniile predilecte fiind cel juridic, religios precum și limbajul meseriilor. În toate stilurile funcționale existau însă compuse, mai ales că se regăseau în adverbe, cuvinte de legătură, elemente necesare comunicării: *deinde*, *adhuc*, *quoniam*, *tanquam* etc. Existau termeni nominali compuși (substantive, adjective, numerale) și termeni verbali.

Trei sunt tipurile de compuse: *compuse iterative* , în structura cărora intră două cuvinte care se repetă (*quisquis*, *iamiam*), slab reprezentate, *compuse copulative*, clasă lexicală prea puțin productivă și *compuse determinative*, care au cunoscut o mare expansiune sub influența grecească.

Compusele cu temă verbală au cunoscut o expansiune considerabilă: *pontifex*, *tibicen*, *frugifer*. Există compuse în *-cola*: (siluicola, caelicola), în *-genus*, *-gena* (terrigenus, caprigena) - după modelele grecești. Și adjectivele în structura cărora intră *-ficus* (laetificus, luctificus), *-bilis* (horrificabilis, monstrificabilis) au circulat în operele poetilor latini.

Latina târzie a dezvoltat în ceea ce privește *clasele morfologice*, sistemul *adverbelor*, al prepozițiilor și al conjuncțiilor compuse, care au supraviețuit în toate limbile romanice . Cele mai multe adverbe existente în limba română, moștenite din latină sunt forme compuse cu prepoziții, pronume sau alte adverbe, particule deictice. Iată câteva exemple de adverbe rezultate prin compunere cu prepoziții: *afară* (lat. ad+foras), *aici* (lat.ad+hic+ce), *atunci* (lat. ad+tunc+ce), *doar* (lat.de+hora), *departe* (lat. de+parte), *înainte* (lat. in+ab+ante), *încoace* (lat. in+eccum+hoc+ce). Nici adverbele rezultate prin compunere cu particule deictice sau cu pronume (adverbele postverbale) nu lipsesc (cele mai productive particule deictice sunt *ecce-* și *eccum-*): *încoace* (lat. in+eccum+hoc+ce), *acum* (lat. eccum+modo), *atât* (lat. eccum+tantum), *iară* (lat. ea+hora), *azi* (lat. hac+die), *cum* (lat. quo+modo). Dintre adverbele compuse cu verbe enumerăm: *cândva*, *cumva*, *undeva*. Acestea au în structura lor particula – va > lat. volet > voare >vore > va.

În comparație cu latina clasică, latina târzie – așa cum se poate descoperi în textele aparținând acestei perioade – a dezvoltat sistemul *prepozițiilor compuse*, pe lângă numărul mare de locuțiuni prepoziționale : *de intra*, *de inter*, *de intro*, *de subtus*, *de post*.

În ceea ce privește *conjuncțiile*, limba latină a folosit și formele compuse din două sau mai multe elemente, apărute în urma tocirii sensului și a polisemiei conjuncțiilor primare, simple: *antequam*, *postquam*, *dummodo*, *etiamsi*, *quandocumque*, *quomodocumque*, *quomodolibet*. Procedeele se folosesc în latina târzie. Fischer înregistrează un număr de 80 conjuncții compuse. În ciuda numărului lor mare, puține dintre acestea au supraviețuit în limbile romanice, iar cele care sunt folosite fac parte tot din grupul conjuncțiilor ce au circulat frecvent în limba latină chiar din perioada arhaică.

Fondul latin și vocabularul panromanice reprezintă un fenomen de continuitate în discontinuitate, fie că avem în vedere nivelul semantico-lexical, fie acela al procedeelelor de îmbogățire.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. Bartoli, M., *Introduzione alla neolingvistica*, Genova, 1925
2. Bădeliță, Corina – Gabriela, Dragoș Cojocar, *Limba italiană*, Polirom, 2004
3. Byck, Jacques, *Studii și articole*, București, 1967.
4. Bujor, I. I., Fr. Chiriac, *Gramatica limbii latine*, ediția a II a, Editura Științifică, București, 1971
5. Capidan, *Aromânii. Dialectul aromân*, București, 1932
6. Cazacu, B. și Alexandru Rosetti, *Istoria limbii române literare*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1971
7. Caragea Dan, Mioara Caragea, Adriana Ciama, *Limba portugheză*, Polirom, Iași, 2002
8. Ciobanu, F. și Finuța Hasan în *Formarea cuvintelor în limba română* (Vol. I., *Compunerea* Editura Academiei, 1970, p. 241-260)
9. Coșeriu, E., *Introducere în lingvistică*, trad. De Elena Ardeleanu și Eugenia Borcilă, Editura Echinoc, Cluj, 1995
10. Coșeriu, Eugeniu, *Sincronie, diacronie și istorie*, versiune în limba română de Nicolae Saramandu, Editura Enciclopedică, București, 1997

TEXTUALISM & EXPERIMENTISM

sau DESPRE OPȚIUNEA LA ONTOS

Luminița CHIOREAN

Abstract

The paper entitled "Textualism and Experimentalism..." is a theoretical approach to textualism as a signifying practice of the writing. We intend to conflate the two terms by their common target: the textual meaning, metaphorically called "iceberg text" by Carmen Vlad. In Nichita Stănescu's essays, the textualization of reality is based on the positioning of the poetic act into the "metalinguistic" space, therefore installing the tragical vision of a speaking voice crossing the significant which is uttered in the pre-verbal pulsion given by feelings turned into words. The word is imposed as a narrative entity, fabulating over the reality, attracted and eventually modified in accordance with the matrix of feelings.

Pentru a fi în spiritul „literii” stănesciene și pentru a nu ne abate de la sugestia poetului, optăm pentru analiza textualistă, orientare primită dinspre poet, odată ce:

„Lingvistica textuală servește fenomenul estetic, în care vorbirea este și sensul literaturii”(s.n.)

[Stănescu, 1990]

... E avertismentul poetului asupra **literalității** care exclude orice act de ambiguitate!

„Tendința literaturii este de a opta și acorda tensiune emoțională legilor, de a reprezenta legile prin sentimente.”

[Stănescu, 1990: 54]

În alegerea metodei de interpretare a discursului eseistic, se cuvine să facem o incursiune teoretică - susținută prin *duct* estetic stănescian - în **lingvistica textuală**, de unde **textualismul** și **experimentismul** se impun ca modalități de receptare a realului. Dacă primul concept este fundamental în teoria comunicării, cel de-al doilea, experimentismul, în neomodernism, este atitudine estetică!

Dinspre paradigma coșeriană a limbajului¹, prin pătrunderea în documentul scris / vorbit, la nivelul individual², discursul (indiferent de tipul lingvistic) oferă informații despre **sens și mecanism**, metodă. Astfel construcția de text / discurs, document pentru competența expresivă tehnică, vizează matricea de comunicare a sensului care reflectă **toposuri**³ necesare în comprehensiunea discursului.

În cazul nostru, eseul stănescian propune câmpuri semantice („respirări”): termeni și concepte estetice, imagini, argumente și contraargumente, pricini și teze, principii, sensuri care angajează discursul într-un proces cognitiv dinamic, pe mai multe planuri, simultan.

¹ Limbajul universal: elocutional (vorbirea în general), istoric (vorbirea unui idiom) individual(texte)

² Nivelul individual este structurat pe triada: designație, semnificație și discurs.

³ Simțim nevoia acută a narativului în apropierea trăirilor lirice: toposul surprinde contextul în care ființează factorii ce influențează comportamentul liric.

„A fi scriitor înseamnă să-ți însușești mai multe puncte de vedere deodată, mai multe soiuri de existență simultan” [Stănescu, 1990: 52]

Prin statutul complex de enunțare, modalizare și argumentare, discursul eseistic este absorbit de text, participând în revelarea sensurilor poetice. Textul / discursul⁴ literar (poetic sau eseistic) este, în primul rând, categorie lingvistică. Comunicarea literară își extinde aria de semnificații dincolo de propoziție și frază, spre un nivel transfrastic în care funcționale sunt inferențele. Conceptele fundamentale cu care operează **transfrasticul** sunt textul și discursul. În analiza textologică, „**textul**” este folosit pentru nivelul „constructelor”⁵, definindu-se ca „**secvență** [s.a.] structurată de expresii lingvistice”, iar „**discursul**” corespunde nivelului realizărilor concrete, al actualizărilor, fiind „*un eveniment [s.a] structurat, manifestat printr-un comportament lingvistic*” [cf Edmonson, apud Ionescu-Ruxăndoiu, 1995: 27].

Optând pentru statutul ontologic al textului definit printr-un „*obiect eminent verbal, parte a unui proces de comunicare, în și prin care se dezvoltă el însuși ca semn sau complex semnic și ca purtător al sensului*”⁶ [Vlad, 2000: 15, 22]”, Carmen Vlad numește complinirea conceptelor text și discurs la nivelul **sensului textual**⁷, semnificativ sugerat prin **metafora text-aisberg**⁸.

Categoria de **text-aisberg** se referă deopotrivă la sfera textului (explicitul), cât și la contextul său (implicitul) sau „implicaturile”, obiect de cercetare al teoriei conversaționale. Prin conceptul de „**implicatură**” [cf Reboul, Moeschler, 2001: 52-55] – sens cu substrat pragmatic, comunicativ – acceptăm **comunicativitatea** ca principiu ordonator al textului conversațional⁹, derivat prin inferență¹⁰ și deschis receptării. Discursul eseistic stănescian este construit pe asemenea scheme inferențiale valide la nivelul universului liric.

Altfel spus, discursul eseistic devine „urma”, *pattern*-ul pentru textul-aisberg [cf Carmen Vlad]¹¹: „martor” obiectiv al **biografiei interioare** a creatorului. Definiția textului-aisberg corespunde fidel discursului eseistic care (oare să fie întâmplător?!) își însușește „respirările”¹² - schemele inferențiale sus-amintite - sub numele de *Fiziologia poeziei!* „Fiziologie” ca termen anatomic trimite spre „funcții & funcționare”: mecanisme poetice ale discursului. De aici, pledoaria noastră pentru discursul metapoetic valid(at) prin eseul stănescian!

⁴ Vom folosi frecvent sintagma **text / discurs**, fiind de acord cu W.Edmonson: conceptele propoziție - enunț - text-discurs disting obiectul a patru domenii de studiu: **gramatica - teoria actelor verbale - lingvistica textuală - analiza discursului**.

⁵ Amintim echivalența „constructe” = „existente” = „transobiecte”

⁶ Sensul: „reorientarea conținutului deja exprimat spre o exprimare determinată; a arăta că semnificantului acestui macrosemn îi corespunde în text o expresie specifică” [Vlad, 2000: 10].

⁷ Prin extrapolare, ne putem referi la sensul textual eseistic și, respectiv, sensul poetic!

⁸ Prin sintagma „text-aisberg”, autoarea propune prin „complex semnic dotat cu sens” o definiție generoasă ce acoperă „*sfera textului împreună cu contextul său*” [Vlad, 2000: 9]

⁹ Trebuie neapărat să amintim plăcerea poetului de a dicta textele poetice unui locutor. Și asta pledează pentru firea-i sociabilă, altruism.

¹⁰ „*Inferența este un proces logic care, pornind de la un anumit număr de informații cunoscute (premisele), derivă altele noi (concluzia / concluziile)*” [Reboul, Moeschler, 2001: 54]

¹¹ Prin „textul-aisberg” se înțelege „*partea explicită a textului împreună cu partea lui implicită*”. [Vlad, 2000: 9].

¹² Termeni corespondenți în literatura română: „pseudokynegeticos” la Odobescu, „fiziologie” la Negruzzi, „fragmentarium” la Eminescu, „mofft” la Caragiale, „tabletă” la Argezei, „rem” la Cărtărescu!

Din tripartiția coșeriană a limbajului, dimensiunii particulare a textului îi corespunde **discursul** ca serie de acte de vorbire - act al producerii sensului textual și textul semiotic, cel ce înghite discursul, „depozit” al **sensului „ființial”** [cf Paul Ricœur] sau al „sensului textual” [cf Vlad, 1994].

Din varietatea tipologică a discursului, poezia este („monada”) cea mai respirândă de sens ființial. Completăm afirmația cu observația lui Nichita Stănescu prin care discursul poetic umple cu sens umanitatea:

„*Poezia este câmpul gravitațional al cunoașterii*” [Stănescu, 1990: 61]

Sensul ființial e un plus față de funcția poetică remarcată de M. Riffaterre.

„*Orice text, grație alterității (intersubiectivitatea limbajului), își încorporează valori la scară interindividuală, socio-istorică și culturală*”

[apud Vlad, 2000: 20].

Alteritatea ca dimensiune a limbajului [alături de omogeneitate, varietate, creativitate, poeticitate, ca dimensiuni ale limbajului] poate fi susținută prin atitudinea lirică a autenticității:

„*Poetul autentic nu inventează; el exprimă poezia din oameni, își modifică destinul după destinul poeziei din oameni, ca să fie crezut și eficient*”

[Stănescu, 1990: 62]

Este clar interesul față de **competență**¹³ ca proces performativ al nașterii și, respectiv, al receptării unui text / discurs. Ne referim așadar la competențe de comunicare și totodată la cele de receptare, viitoarele competențe critice.

Nichita Stănescu se angajează într-un real dialog cu cititorul, exprimându-și convingerea că limbajul poetic poate funcționa prin conversație cu celălalt: cititorul implicit. Prin urmare, va adopta un comportament strategic declanșării modelului conversațional¹⁴, iar codul retorico-lingvistic folosit va fi specific cuvântului ... vorbit.

Operația de textualizare prezentă în opera stănesciană este motivată de trecerea obiectelor reale în semnul lor grafic – fie literă, silabă, cuvânt ori discurs. Realul se conturează în „existente” (sau „văzute”) antrenate la rândul lor în imagine poetică ce propun dimensiunea arhitectonică a textului și dau autenticitate scriiturii.

În poezia română, acțiunea textualizantă ca practică semnificantă în scriitură a fost lansată de Ion Barbu. Prin *Epica Magna*[1978], Nichita Stănescu impune interpretarea textului poetic ca semn (semioza textuală).

Conform semiozei textuale peirceine, în interpretarea **textului ca semn**, acceptăm următoarea serie caracterologică tripartită:

- natura semnică a unităților verbale de rang inferior (morfeme, cuvinte, propoziții, fraze); un „metalingvism total”, sublinia Nichita Stănescu: „o poezie telepatică”[1990: 55];
- funcția comunicativă: este știut că orice evoluție a gândirii e dialogică, presupune doi actanți; de aici se impune modelul conversațional;
- relația cu universul semnificat; acompaniată de pian, vocea lirică va rosti un ultim poem:

„*Acum, / voi îngroșa în mine / cuvântul, eu îl voi îngroșa,*

¹³ Etimonul pentru „competență”: lat. *com-* „împreună, laolaltă” și *peto, -ere* „a pune”

¹⁴ Modelul conversațional integrativ [Ruxăndoiu, 1995: 49-64] va fi va fi de referință în structura eseului.

*coroana înțeleșului în înălțime, / de-acol' voi trage-o-n mine
și-o voi îngropa! [...]
Eu sunt ce nu mai este nimeni,
eu sunt al vostru de altcineva [...]
Eu sunt mormântul vostru!"* [Stănescu, *Poem ...* dintr-o înregistrare audio]

Devorând universul, se lasă devorat de discurs, își este sieși hrană, cuvântul fiind totuna cu stările eului liric... asemenea unui Nastratin Hogea dintr-un Isarlâk!

Semioza textuală este aplicabilă și textului eseistic ca discurs argumentativ prin efectul persuasiv pe care îl are asupra cititorului, propunând o gnoză sau teză, mai bine-zis asupra realelor, situație dinamică prin argument și contraargument, discurs care se finalizează deseori printr-o concluzie (eseistică) ce angajează un epilog, ca o deschidere spre un alt eseu.

Ținem cont de asemenea de reprezentarea modelului textual printr-un dublu raport semiotic [cf Coșeriu], și anume: într-un prim plan semiotic, semnele lingvistice semnifică și desemnează „ceva” simplu, facil comprehensiunii receptoare; într-un al doilea plan, „*ceea ce în realitate se interpretează, adică desemnarea și semnificația, propun un nou semn cu un nou conținut*” [Vlad, 2000: 20]

Dacă luăm, după sugestia poetului, de exemplu, „omul” și îl așezăm în vecinătatea unei roți și a unei aripi lăsate nu se știe de cine peste el! Contemplat din afara lui, în discursul eseistic stănescian, omul poate primi drept simboluri „aripa și roata”. Firește ne putem duce cu gândul la roata vieții, dar și roata de foc și apă, care devine roata schingiuirii, ca la Borges [*Scriptura zeilor*¹⁵].

În viziunea stănesciană, apare reprezentarea geniului renescentist al lui Leonardo da Vinci: apropiat de Briareu, omul este circumscris într-o roată și are patru mâini, dintre care două-s aripi ... „urma” îngerească. De aici „urma” ca har divin de creator:

„Omul e singura ființă care produce artă”! [Stănescu, 1990: 69]

Dar se întâmplă un fenomen straniu: prin multiplicarea acestei ființe la ... *indigo*, se reinstaurează mitul. Bizarul este astfel dat de contradicția locului comun definit de existentele aceleiași clase de obiecte, în cazul nostru ale *antropos*-ului. Paradoxul nu mai apelează la deixis ca marcă a solitudinii eului creator, ci numește arheitatea:

„Fiecare om spune despre sine însuși Eu. Acesta e un miracol care refuză definiția” [Stănescu, 1990:70]

Revenind, omul este conectat la real prin adăugarea de către poet a trăsăturii de percepție conștientă de real:

„Omul e agent de legătură între materie și materie” [Stănescu, 1990: 69]

Discursul gnomic stănescian îl aflăm și în discursul filosofic:

„Tot ce-i prezent în noi e o manifestare fenomenală a noastră. Ceea ce nu o împiedică să fie un fenomen din afara noastră.[ex. curcubeu, soare, ploaie!] [Peirce, 1990]

Sensul ființial propune un inedit ontos, prin relația biunivocă cu materia, simultaneitatea dintre antropos și cosmos. Altfel spus:

¹⁵ Pe roata schingiuirii este chinuit Tzinacán, preotul lui Moctezuma, de către spaniolul Pedro de Alvarado înainte de a înțelege „scriitura tigrului” și a descoperi cele paisprezece cuvinte magice ce l-ar fi putut face atotputernic, dar pe care nu le va articula niciodată, fiindcă, între timp, își uitase identitatea.

„Când materia vrea să se distrugă își inventează omul său.[...] Când omul vrea să se distrugă își inventează materia sa” [Stănescu, 1990: 71]

În primul caz, poetic, este sugerată „conștiința de sine”, în al doilea, „sinea singură”. Iar manifestarea concretă a stărilor este cuvântul, „umbra de aur în conștiința a materiei”. Triada *logos – antropos – cosmos* este funcțională și la nivelul discursului eseistic.

Mai mult: se instituie textualismul și experimentismul, cale și atitudine recuperatorie, prin care se caută și se experimentează noi posibilități expresive ale limbajului. Acum artistul are în atenție structura formală, în sensul că orice schimbare a semnificatului se răsfrânge în semnificant.

„*Experimentalismul este polivalent și constructiv, inventând atâtea „estetici” câte posibilități noi de a defini discursul artistic.*” [Mincu, 1993: 13]

Se subliniază astfel că experimentismul are mai ales statut estetic, față de textualism, concept lingvistic. Rezistența limbajului ca mijloc de comunicare, funcțiile artei, esența actului literar, existența unui cod poetic, sensul poetic, ontologia „obiectului” estetic, și nu în ultimul rând emoția și plăcerea estetică, conștiința poetică sunt doar câteva din aspectele unei estetici a poeziei. Demersul estetic experimentist propune valori de sine-stătătoare, integrabile într-o axiologie transparentă receptării critice.

În secolul XX, în rescrierea eminescianismului¹⁶ amintim poezii Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Stănescu, care îl vor transforma în funcție de cerințele disjuncte ale manifestării discursului poetic modern și neomodern. Ne permitem să completăm lista făcută de Marin Mincu [*Textualism & Autenticitate*, 1993] cu Mircea Cărtărescu, pentru discursul poetic postmodern! Fiecare dintre aceștia a propus o nume poetică, de pildă: Arghezi – exterioritate impură; Blaga - viziunea expresionistă; Barbu – explorare textualistă și textulizantă a discursului; Bacovia – „sfârșitul continuu” [Ion Caraion]; Stănescu – poetica postmodernă a necuvântului; Cărtărescu – poetica nostalgiei¹⁷.

„*Eminescianismul impune o viziune categorială și un stil cu rădăcini specifice înșișiptele adânc în tot ce ține de creativitatea culturii pre-eminesciene și post-eminesciene*”

[Mincu, 1993: 27-28]

Discursul poetic al secolului XX se raportează la starea eului liric, la precizarea instanței enunțătoare, la relația de intercondiționare între subiectul și obiectul poeziei.

Astfel, prin poetica argheziană, în dramatica încercare a constituirii eului poetic ca entitate autonomă, obiectul discursului este dincolo de text, în materie impură.

La Lucian Blaga, metoda expresionistă este o ruptură față de poetica tradițională: oscilația între eul stihial și interiorizarea eului, între impersonalizare și reducția anonimă a instanței enunțătoare ar duce la dispersia în supraindividual – o amplificare eului la refuz, la o plastică a strigătului. Dar printr-o corectare a retoricii expresioniste, Blaga susține (afirmă) instanța enunțătoare chiar în procesul constituirii tragice a conștiinței unui eu

¹⁶ În secolul XX, după cum demonstrează criticul Marin Mincu, are loc „un fenomen de infuzie și transfuzie a eminescianismului în corpusul actual, trecut și viitor al literaturii române”. [...] Interesantă este sinoptica propusă de critic pentru tipologia eminesciană înregistrată în literatura română, și anume: Antim Ivireanul (eminescianism oracular), Dimitrie Cantemir (filosofic), Ion Heliade Rădulescu (sociogonic și imnic), Vasile Cârlova (pre-romantic), Ion Creangă (paremiologic), Titu Maiorescu (ideologic), Al. Macedonski (anti-eminescian), Al. Vlahuță (epigonic), Tudor Arghezi (pamfletar), Lucian Blaga (mitic și folcloric), Ion Barbu (germanic), George Bacovia (bacovian), Mihail Sadoveanu (vizionar), George Călinescu (elin), Nicolae Labiș (adolescent), Nichita Stănescu (elegiac), poet viitor (viitor)- încât pot fi „receptați” ca ipostaze ale geniului eminescian.

¹⁷ Carisma postmodernă: obiectul controlează universul!

poetic, ipostaze desfășurate în contexte alienante simultan petrecute cu o realitate metafizică.

La George Bacovia apare pentru prima oară eul poetic constituit! Bacovianismul e un *modus vivendi*: fiindu-ți propria transcendență, instanța enunțătoare își asumă integral discursul. De aici, starea agonală¹⁸, condiție conservată a eului poetic bacovian situat simultan în existență și scriitură, asumate coparticipativ¹⁹, eu liric la care se reduce obiectul poeziei: poetizarea la infinit a „*existenței ca experiență scripturală*” [Mincu, 1993: 32]!

O brutală mutație anticipatoare are loc o dată cu Ion Barbu: eul poetic este substituit cu o instanță textuală suverană - de exemplu, Nastratin Hoge! Nici o interpretare nu este acceptată dincolo de reflecțiile textului, de autoconștientizarea descoperită prin semnalele ascunse în propria prozodie a discursului poetic. Discursul rupe la modul nastratinesc din sine, se autodevorează, hrană fiindu-i propria realitate textuală.

„Obiectul poeziei va fi acum metapoezia, iar procedeele discursului etalează practicile înfinite ale unei intertextualizări inevitabile” [Mincu, 1993: 30-31]

Selectăm ca operații funcționale ce îngăduie translația textuală: autospeculativitatea, autoreflexivitatea și autoreferențialitatea²⁰. Este un proces manifest prin figurarea unei corporalități ambigue, decodificabile de către o instanță lectorială implicată egal în actul scriiturii.

„Metoda stănesciană continuă vastul proces de interogare a geniului poetic prin operații de însumare și desfășurare a tuturor nivelurilor discursului, integrate tentativei de textualizare verbală a realului.” [Mincu, 1993: 27]

Ne referim la metoda textualizantă a realului, atitudine estetică agreată de poet, care, în teoria lingvistică, corespunde existenței a șapte standarde aflate în discursul „bine-format” [cf Em Vasiliu], și anume: coeziunea, informativitatea [deci succesivitate], coerență, intertextualitate [ce țin de referențialitate], intenționalitate, acceptabilitate, situaționalitate [echivalente ale comunicativității]. Vom combina acest model cu cel al semanticii logice [cf Em Vasiliu], care ni se pare a fi propriu stilului artistic al lui Nichita Stănescu. Este vorba de respectarea componentelor extensională, raportată la perspectivă, respectiv, intensională, necesară în prospecțiune²¹.

În eseu stănescian, textualizarea realului constă în situarea actului poetic în interstițiile spațiului „metalingvistic”, instaurând viziunea tragică a traversării semnificantului de către o instanță vorbitoare, ce se afirmă, nu în discursul încheiat, ci în pulsiunea preverbală dată de sentimente care devin cuvinte.

Cuvântul se impune ca instanță narativă, fabulează asupra realului atras și apoi modificat conform grilei sentimentale:

„Poezia nu se face cu cuvinte, poezia se zice cu sentimente.” [Stănescu, 1990:32]

Sentimentul devine *topoi* [apud Aristotel] sau loc geometric:

¹⁸ Starea agonală se referă la „de-gradarea” și „de-compunera” ineluctabilă a eului și a corpus-ului poetic!

¹⁹ ... deci: ca existență a scriiturii și ca scriitură a existenței.

²⁰ Prefixoidul „auto-” pledează pentru nota autotelică – un eu interiorizat!

²¹ Simbolic, poetul vehiculează simbolul lui Argus - zeitate cu mai mulți ochi, replică la zeul indic cu mai multe brațe: Briareu. Criticul Corin Braga oferă cititorului poeziilor stănesciene interesante interpretări, paradigme, cele mai multe, mitice, construite pe modelul semanticii referențiale.

„Sfânt în om e sentimentul[...]”[Stănescu, 1990: 67]: *tipul de codificare prin care cuvântul se schimbă perpetuu. Dar și sentimentele au o istorie.*”

[Stănescu, 1990: 50]

În litera stănesciană, istoria, secvența, evenimentul corespund „mutațiilor”: viziuni de tip estetic sau rupturi ontologice, ce fac obiectul receptării critice²² a universului liric.

Poetic, putem exprima „starea” descrisă prin foamea gnoseologică creatoare de ontos sau „existente”, cum le numește Nichita Stănescu, după modelul ontic hegelian!

Se ajunge astfel la textul literar ca „semn al lumii”[Vlad, 2000: 20] - un existând dinamizat de atomica existentelor²³ ca urmare a tensiunii semantice²⁴, sintagmă folosită în eseurile incluse sub genericul „Cuvinte și necuvinte”, concept cumulativ al sensului la care se adaugă celelalte ansambluri ale textului:

Dacă *11 Elegii, Epica Magna, Opere imperfecte, Noduri și semne* sunt mostre ale reformulării lirismului, în sensul definirii poeticii ca gen autonom printr-o „opțiune la real” de natură semiotică, reinvestit ca stare dinamică prin metafore și metonimii verbale, discursul eseistic stănescian este mărturie a hiperconștientizării procesului semiozei ca proces de cunoaștere.

Prin urmare, semnalăm **ambivalența semnică²⁵ a textului eseistic sau ambivalența constitutivă:**

„[...] din punct de vedere semiotic, textul se caracterizează printr-o ambivalență constitutivă. A ține seama de această ambivalență semiotică a textului înseamnă a admite nu numai o focalizare asupra proceselor de natură sintactică, semantică și pragmatică pe care le implică performarea unui text / discurs, în egală măsură consider necesare și abordările destinate să urmărească funcționarea textului (ca entitate globală) atât în rețeaua relațiilor obligatorii ale procesului comunicativ (în care se validează ca obiect semnic de schimb), cât și în aceea a unui proces de cunoaștere în care și prin care textul se instituie ca semn”

[Vlad, 2000:22].

În cazul nostru, este subliniată așadar competența comunicativă a procesului textual ca acțiune în care sunt implicate gândirea eului enciclopedic - de tip eseistic - , semnul – text / discurs eseistic - și lumea - obiectul esteticii: o estetică a poeziei.

Semioza textuală (semiosis) se referă la procesul de producere și funcționare semnică, un proces triadic, întocmai cum sublinia Ch. S. Peirce:

„Un semn sau reprezentamen este un prim care întreține cu un secund, numit obiectul său, o relație triadică atât de autentică, încât ea poate determina un terță, numit interpretantul său, să întrețină cu obiectul său aceeași relație pe care o întreține semnul însuși cu același obiect”

[Peirce, 1990: 2.274]

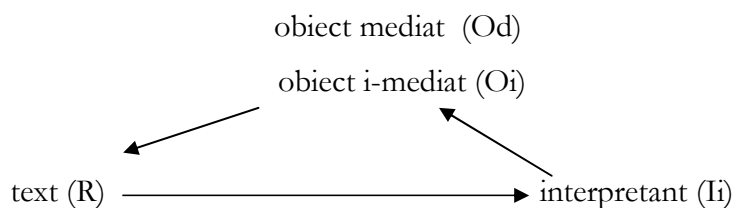
²² Ion Pop, Ioana Em Petrescu, Corin Braga ș.a.

²³ „Existentele”, la care apelează poetul, sunt echivalentul „transobiectelor” din estetica lui Hartmann sau al „constructelor” din semiotică.

²⁴ Tensiunea semantică mai este numită gest sau intenție semantică! Conceptul este cunoscut în lingvistica textuală sub numele de „dinamica semantică”[cf Mukarovsky].

²⁵ Prin ambivalență semnică îi recunoaștem textului dublul statut, și anume: „atât valoarea de complex semnic verbal, cât și pe cea de semn verbal complex”[Vlad, 2000: 22]

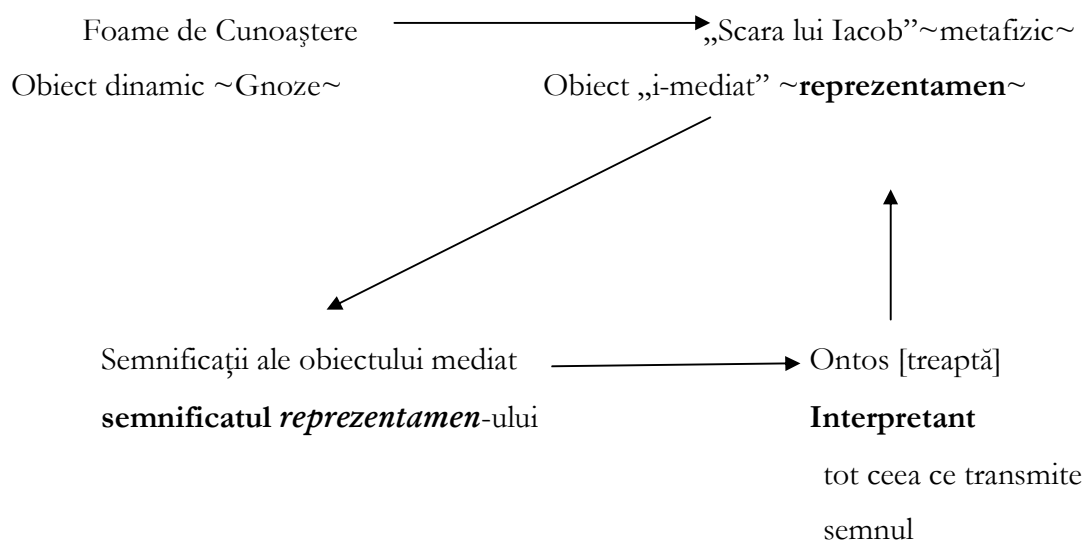
Semioza textuală devine posibilă prin specificarea celor trei subiecți [schema Deledalle, apud Marcus, 1985: 33-34]:



În accepțiunea lui Umberto Eco, interpretarea semantică sau semioza constă în rezultatul procesului prin care destinatarul, în prezentarea manifestării lineare a textului, adaugă sens prin semnele care circumscriu semnificații sau conținuturi în „mod asimptotic” [Vlad, 2000: 41-42]

Acțiunea simultană (și nu independentă), respectiv resortul ce declanșează semioza de tip textual, le redăm prin schemele de mai jos propuse pentru cele două tipuri de discurs: poezie și eseu poetic!

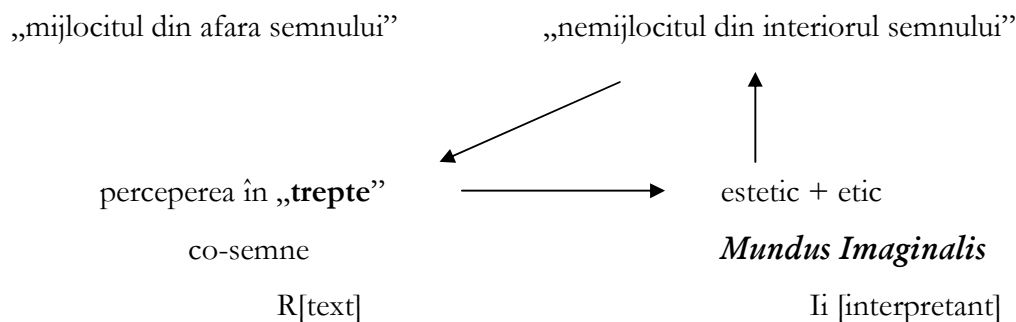
Poezia ca semn



Eseul poetic stănescian ca semn²⁶

„**existând**” ~ obiect dinamic → „**existente**” ~ obiect „i- mediat[izat]”

²⁶ În receptarea discursului eseistic stănescian am apelat frecvent la analiza textologică



Trăirea eului artistic poate fi redată prin însumarea dintre emoție, afect(e) și sugestie. Nu este alta decât ecuația tensiunii semantice, sintagma stănesciană al „strigătului homeric”!

Fiind pentru natura semnică a cuvântului, acceptăm mai mult decât echivalența dintre cuvânt și semn. Prin funcția semnică, cuvântul experimentează libera trecere între lumi pledând pentru un sistem deschis...de semne.

Optăm pentru metoda de receptare și interpretare textuală sau semioza de tip textual, luând drept cadru teoretic pentru o analiză semantico-textuală adecvată cel prezentat de Carmen Vlad în capitolele *Tipuri de relații în dinamica sensului textual* și *Logica labirintică a sensului textual*, din volumul „*Textul aisberg. Elemente de teorie și analiză*” [2000: 87-172]

Mihai Eminescu și Nichita Stănescu au impus prin operele lor modelul total: poetic – existențial și existențial – poetic, în stare pură, eul liric ce angajează o conștiință poetică absolută. Prin „*arhetipul poetului în absolut*” [Mincu, 1993: 35], Nichita Stănescu realizează faptul original al poeziei pe reversul neomodern al fenomenului: sensul „antimetafizicii” arhetipale a poeziei sale rezultă din contopirea, fuziunea sursei poetice originare – **eul biografic** -, sursă reală, istorie, cu sursa ei general-ontologică, paradigma stilistică a mitului **transumanării** ...

... „*La plume est l'interprète de l'âme : ce que l'une pense, l'autre l'exprime.*
[Miguel de Cervantès , *Don Quichotte*]

Prin accederea către angelitate[*vera imaginalis*], lumile se unifică ...

BIBLIOGRAFIA OPEREI & BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*, Ed. Eminescu, București, 1990
- Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său*, în "Cronica", 5/1994, Iași
- Eugeniu Coșeriu, *Prelegeri și conferințe*, Iași, 1994, supliment al Anuarului de Lingvistică și Istorie Literară
- Eugeniu Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1995
- Eugeniu Coșeriu, *Lecții de lingvistică*, Chișinău, 2000
- Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Structuri și strategii*, Ed. All, București, 1995

- Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes d'analyse du discours*, Ed. Hachette, Paris, 1976
- D. Maingueneau, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Ed. Hachette, Paris, 1987
- D. Maingueneau, *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Ed. Hachette, Paris, 1991
- Marin Mincu, *Textualism & Autenticitate*, Ed. Pontica, Constanța, 1993
- Jaques Moeschler, Anne Reboul, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, trad. de Elena Dragoș, Ligia Florea, Ștefan Oltean, Liana Pop, Dorina Roman, Carmen Vlad, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1999
- Charles Sanders Peirce, *Semnificație și acțiune*, Ed. Humanitas, București, 1990
- Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, Ed. Humanitas, București, 2003
- Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Ed. Univers, București, 1984
- Carmen Vlad, *Sensul, dimensiune esențială a textului*, Ed. Dacia, Cluj - Napoca, 1994
- Carmen Vlad, *Textul aisberg*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2000
- *** *Semnificație și comunicare în lumea contemporană*. Prezentare, antologare și îngrijire de Solomon Marcus, Ed. Politică, București, 1985

SIMBIOZA CUVÂNT – SIMBOL – IMAGINE ȘI (RE)LECTURILE

Eva Monica SZEKELY

Abstract

In a way, **image** is the most popular concept lately, even more interesting than the concept of **text** itself. Our intention is to talk about text and image because in the previous number of the magazine we refereed also to a possible re-reading model based on the constructivist and holistic value of the image, in some conditions: this value must be educated, the advantages and the disadvantages must be negotiated because we are daily assailed by images in many situations.

In this way, the new curriculum and the new alternative text-books have a special chapter called: *Literature and other arts (performance, movie, TV, etc.)*. In spite of the fact that television is the most important *rival* of reading, as the studies show, it is very important to continue to educate *active imagination* for making an appropriate interpretation to image, and not only assisting to how they assail and dominate us.

1. Verbalul și vizualul

Avem impresia că toată lumea crede că trăim într-un univers în care nu mai primează cuvântul, ci imaginea. Această impresie se naște desigur din experiența fiecăruia dintre noi - avem altă perspectivă asupra lumii dacă stăm mult timp la televizor, sau dacă nu stăm - dar și dintr-o diferență obiectivă între texte și imagini. Și anume: textele ne sunt la îndemână, dar singur decidem dacă le deschidem sau nu, dacă le citim sau nu; imaginile, dimpotrivă, ne asaltează, și nu le putem refuza pentru că ele constituie o informație fundamentală despre lumea externă. A nu vedea lumea înseamnă a fi orb, a nu citi texte înseamnă a fi doar ignorant. Ne putem orienta ca turist într-o țară a cărei limbă nu o cunoaștem fără să citim textele acesteia, dar nu ne putem deloc orienta închizând ochii.

Cultura postmodernă *coboară în stradă*, prin urmare acesta este motivul pentru care în *jocurile intertextuale* recomandăm luarea în seamă a trecerii unei teme ori a unui motiv literar chiar și în “speciile” mass-media (“știri” despre drame ale iubirii, anunțuri matrimoniale, reclame și afișe cu mesaje subliminal erotice, chiar subversiv sexuale, emisiuni TV precum *Trădați în dragoste* ori *Din dragoste*). Prin *imaginea iubirii* se înțelege deci aici și percepția lumii exterioare. Nu altfel acționează asupra noastră și imaginea produsă de alți oameni: reclame, informație rutieră ori mass-media, monumente publice și, la urma urmei, tot ce este civilizație materială și obiect artistic. Este în același fel imposibil să nu percepem copacii și florile pe lângă care trecem precum casele și afișele despre următorul spectacol la Operă. Suntem acaparați de sutele de imagini (publicitare) ale străzii, imagini pe lângă care trecem de multe ori fără să apucăm să le “vedem”. Apelul lor mut ni se pare azi mult mai agresiv decât zgomotul străzii. Apelul, fie în sens de seducție, fie de vulgaritate: în ambele sensuri imaginile ne interpelează. Baudrillard avea dreptate: nu subiectul, ci obiectul seduce. Iar dintre obiecte, am adăuga, cele mute, imaginile, seduc mai adânc decât cele vorbitoare, textele. Ce stranie este intensitatea mută a lumii din jur, a

obiectelor, a caselor, a copacilor, a reclamelor publicitare cu aluzii obscene, chiar sexuale, mai mult sau mai puțin explicitate. Comparația noastră șchioapătă însă în sensul în care nu textele ar trebui să le comparăm cu imaginile, ci cuvintele, fragmentele de conversație auzite în stradă, la știrile TV etc. Într-adevăr, este vorba despre patru nivele de comparație, nivele care apar și în cele trei + n (re)lecturi (1983, Nathan Kobler, *Dialogul vizual. O introducere în aprecierea artei*, pp. 49-86). (Re)lectura, investită cu funcția de *act de comunicare*, se organizează sistemic, pe cele trei + n niveluri, valorificând toate potențialitățile cunoașterii:

1. lumea realității perceptuale / nivelul percepției - auditivul și vizualul // imagine-ecran;
2. în al doilea rând, lumea realității conceptuale în cadrul acestora / mesajele umane intenționate, enunțuri verbale și /sau scrise // imaginea-oglină;
3. reacția personală la experiență printre cele de sus, acele imagini care sunt focalizate pe noi ca receptori oarecare, precum anunțul și afișul publicitar // imaginea gnoseologică;
4. comunicarea ordinii - imagini personale / personalizate precum o scrisoare, o fotografie, un portret făcut cuiva, o descriere, rezumat, rescriere parodică ori "serioasă", o imagine pentru o reclamă, pentru o prezentare de carte, un afiș ori un eseu personalizat materializat într-o imagine discursivă.

La fiecare dintre aceste nivele semnalele (neintenționate) și mesajele (intenționate) sunt organizate diferit : atât pe dimensiunea verbală cât și pe cea vizuală, cu cât ele sunt mai focalizate cu atât sunt și mai elaborate. Revenind la cele spuse anterior, este adevărat, totuși, că la fiecare dintre nivele ceea ce este produs pe canal vizual exercită un alt tip de apel decât ceea ce este produs pe canalul auditiv (verbal) la același nivel. Interpelarea vizuală este într-un fel mai puternică și într-alt fel mai confuză decât cea verbală. Mai puternică, în sensul că este vitală, informațional de neînlocuit, imposibil de refuzat fără a pierde o mare parte a orientării în spațiu; în acest sens voiam să spunem mai sus că imaginea, fie naturală fie culturală, ni se impune, ne domină, cu mult mai mult decât sunetul, sau enunțul verbal, a cărui eventuală pierdere, sau ignorare pare a avea un efect mai puțin dramatic (v. și mesajul filmului *Ce putem ști de fapt*).

Pe de altă parte, spuneam, sensul mesajului vizual este mai puțin clar decât cel al mesajului verbal. O explicație ar fi că verbalul cunoaște o așa numită dublă articulare, iar vizualul nu, sau nu în același fel. Un fonem nu are în sine sens, dar distinge sensul a două cuvinte când este înlocuit cu alt fonem: *c* înlocuit cu *d* distinge cuvântul car de dar. Pe de altă parte, un cuvânt are și sens propriu, mai mult sau mai puțin stabil, și capacitatea de-a schimba sensul unei fraze când este înlocuit cu un alt cuvânt: una înseamnă cumpăr o casă și alta cumpăr o masă. Este greu de găsit situații paralele în lumea imaginii. Care unități componente ale unui peisaj, de exemplu, au un sens independent, precum cuvântul într-o frază, și care nu, având doar o funcție distinctivă, precum fonemul? Prezența unei mori de vânt într-un peisaj olandez are un alt sens decât în textul lui Cervantes, sau a unui turn de biserică în depărtare, în vecinătatea cârciumei precum în textul *Moara cu noroc* a lui

Slavici ori la Caragiale modifică, desigur, într-un fel, sensul “tabloului” dar nu la fel de radical precum inversarea cuvintelor casă // masă în exemplul de mai sus. La fel, părul blond sau părul negru la un personaj modifică portretul acestuia, dar nu în așa măsură încât să putem vorbi de un alt tip de personaj. Mai general spus, verbalul folosește unități componente cu un sens prestabilit, vizualul nu, aici orice unitate componentă are sens numai în contextul respectiv, deși recunoaștem evident cutare contur drept o moară de vânt, sau un turn de biserică.

Ca exercițiu-joc vom putea cere elevilor să construiască un tabel, un joc figurativ prin care să pună în evidență avantajele (+) și dezavantajele (-) fiecărui tip de limbaj, verbal și / sau vizual, prin dezbateri constatându-se eficiența simbiozei lor și a necesității relecturii, a educării percepției asupra sensurilor ce traversează fiecare tip de limbaj. Literarul este o elaborare secundă în limbaj, la fel discursul politic, sau cel juridic, limbajul preexistând acestor genuri. Ce preexistă peisajului sau portretului? Culorile, contururile? Într-un fel poate că da, însă în nici un caz cu aceeași certitudine precum limbajul față de discurs deoarece “verde Veronese” există numai la Veronese și “albastru de Voroneț” numai la Voroneț. Nu putem decupa deci vizualul, sau picturalul, în unități componente cu același grad de autonomie a sensului precum o putem face în lumea verbalului. Prin urmare, nivelului vizual prim al (re)lecturilor îi corespunde în lumea mai curând un continuum de “forme de viață” folosite atât de dens încât sensul lor independent, dacă a existat vreodată, este acum irecognoscibil. Neexplicitate încă, netranspuse în limbaj verbal nonfigurativ, unor elevi și studenți nici nu le “spuneau” nimic fără mesajele verbale, abia după ce, prin exerciții repetate, le-am asociat cuvinte / sintagme, semne verbale. Prin urmare, doar după ce am ajuns să le completăm parțial am obținut imaginea –oglină și re-cititorii au realizat și s-au dumirit de valoarea lor aplicativă folosind-le ca tipuri de raționamente ori proceduri de argumentare sau de inferență (în propriile discursuri / eseuri). Fără doar și poate, problema transparenței sensului și a imaginii gnoseologice ține de re-cunoașterea spațiilor goale, a vidului și este rezultatul competenței de (re)lectură, care se educă în timp, cu modele, proceduri algoritmice și euristice repetate, prin exerciții-joc ce vor deveni apoi reflexe interpretative, aplicate nu numai textelor, ci oricărui discurs care proliferează asemenea elemente ce țin de imagine a devenit tot mai importantă în viața noastră cotidiană (film, specii din mass-media, talk-show, imagine publică / politică / civică, reclame publicitare, modă ș.a.).

Tele-vizualul

Interesant este și faptul că distincția de mai sus între **enunț verbal** și **imagine** se reproduce în mare parte în sectoare secunde sau terțe de informație. Putem mai ușor să renunțăm la lectura ziarelor despre ce se întâmplă în altă parte a lumii, sau la ascultarea buletinului de știri la radio, decât putem renunța să vedem imagini despre acel loc la televizor. Probabil pentru că aceste opțiuni reproduc în secundar ceea ce alegem în orientarea primară pe stradă: camera televiziunii este *ochiul teleportat dincolo*, pe când

de informația din ziar despre evenimentele de acolo ne putem dispensa (aparent) la fel de ușor precum de informația din ziar, sau de la radio, despre evenimentul de aici:

Vizualul	Textualul și auditivul
<ul style="list-style-type: none"> • fascinează pentru că ne transportă dincolo • dar și înghite, domină, și ne impune 	<ul style="list-style-type: none"> • par a raporta de aici ce se petrece <i>departe</i>, chiar când reporterul se deplasează la fața locului

Încercăm să arătăm care este pericolul de a se schimba structura gândirii care va fi bazată pe imagine, pericol iminent care ne paște în două-trei generații dacă un copil, încă de la doi-trei ani, își fundamentează vizual **imaginea despre realitate** și nu prin limbaj oral // scris. Prin urmare, ar fi de dorit limitarea acțiunii de a sta la televizor sau în alt *spațiu virtual* (jocuri pe calculator, vis ș.a.) din teama că suntem atrași într-o lume căreia nu-i aparținem, sustrăgându-ne lumii acesteia datorită fascinației pe care o are asupra naturii umane, în genere, noutatea, facilul, curiozitatea. Drogul televizorului derivă însă din ambiguitatea televiziunii: ceea ce vezi prin tele-portare nu este neapărat ceea ce există cu adevărat, ci este adesea *contrafăcut* (manipulare), *pus în scenă* (film) sau chiar *ireal* (cyberspace). Ceea ce numim **tele-viziune** este considerat “real” pentru că mecanismul percepției este identic celui utilizat atunci când vederea de aproape și verificarea autenticității este (relativ) ușoară. Tele-realul este însă echidistant cu privire la virtual și actual, percepția decorului real și a celui ridicat doar pentru filmare este aceeași, și la fel lucrează imaginarul nostru cu privire la cei ce se împușcă prin decor. Toată lumea uriașă a virtualului a crescut pe nesimțite din real pentru că cyberspațiul este, din punct de vedere vizual, același ca spațiul propriu zis (lăsăm la o parte micile diferențe). Iată de ce **a studia imaginea înseamnă, ca exercițiu-joc de (re)lectură**, nu numai a ne identifica cu ea, ci și a-i rezista limitele, a putea trăi în afara ei, adică **a o contempla din afară**, ceea ce noi am mai numit printr-o metaforă *observatorul* sau *starea de martor*.

2. (Re)lecturile și tipurile de imagini

Construcția etajată de sensuri într-un text devine transparentă doar pas cu pas și înseamnă combinare ierarhică de unități discontinue, până la obținerea *imaginii discursive*, ca într-un joc de puzzle sau lego, cum vom încerca să sugerăm mai degrabă în reprezentarea schematică de mai jos:

(Re)lectura	Nivel cognitiv	Nivel de referință	Tip de imagine
Logică - explicativă/pre-text/evocare/descoperire	senzorio-motor auditivul și vizualul	<i>lumea realității perceptuale</i> / scheme discursive, tabele, matrici semantice, câmpuri semantice în constelație, în rețea, modele de organizare a textului	imagine-ecran
Semantică - comprehensi-	rațional - mesajele umane	<i>lumea realității conceptuale</i> enunțuri verbale și /sau scrise //	imaginea-oglină

vă /text/ realizarea sensului	intenționate,		
Pragmatică - interpretativă/ reflecția	reflexiv - imagini care sunt focalizate pe subiect ca receptor oarecare,	<i>autoreferențialitate - reacția personală la experiență</i> precum anunțul și afișul publicitar	imaginea gnoseolog ică

Discurs (nou) / recreație / recombinare	existențial - imagini personale / personalizate	precum o scrisoare, o fotografie, un portret făcut cuiva, o imagine pentru o reclamă, pentru o prezentare de carte, un afiș personal materializat, o hartă subiectivă a lecturii, o hartă a personajelor ș.a.	imaginea discursivă
--	--	--	--------------------------------

De aici vine, probabil, deopotrivă impresia de putere, dar și de vag a vizualului, pe care o remarcam mai sus, din această densitate, cum îi spunea Nelson Goodman, adică din imposibilitatea de a izola din contextul tabloului o unitate componentă cu sens absolut independent (exceptăm desigur elementele emblematice, sau alegorice, precum atributele fixe ale unor s). Sunt desigur și alte explicații posibile pentru această relație dintre vizual și verbal, precum absența, sau **marea dificultate a conceptualului, a narativului sau a argumentării în vizual**, intenția noastră nu este însă de a insista asupra lor aici, devenind o deschidere spre noi discursuri semnificante, spre noi adânciri și aprofundări de sens în următoarele noastre (re)lecturi, o altă “poveste”, o nouă carte...

Funcțiile textului și ale imaginii

Reținând de-acum încolo pentru comparație numai textul și imaginea, ca forme elaborate conștient ale verbalului și vizualului, ce este comun și ce este diferit în funcțiile lor? Sorin Alexandrescu (2003), *Text și imagine. Relații încordate, și nu prea*, Conferință susținută la Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca) vorbea de cel puțin șapte funcții. Textul, ca și imaginea, se referă la lumea din afara lor (denotație), au un sens propriu, dar și unul asociat (conotație), pot reprezenta nu numai ceva din realitate, ci și din ficțiune, au încărcătură imaginară și pot funcționa și în spațiul virtual (cyberspace), nu numai în cel real, cum se poate “vizualiza” mai clar și în tabelul sintetic de mai jos. Observăm din tabel că este clar diferită funcția metadiscursivă, absentă, cum am văzut, la imagine, și funcția conceptuală, sau altfel spus, spirituală. În ceea ce o privește pe aceasta din urmă păreri, continuă autorul mai sus menționat, opiniile sunt împărțite atât din Vechiul Testament, care privilegia cuvântul și anatemiza imaginea (Să nu-ți faci chip cioplit), cât și din lumea bizantină: iconoclaștii considerau că o imagine finită nu poate reprezenta infinitatea lui Dumnezeu și ea trebuie deci evitată sau distrusă. În schimb, iconofiliile pledau pentru

păstrarea icoanei pentru că Isus însuși, coborând între noi, s-a întrupat, dublei lui naturi (divine și umane) corepunzându-i dubla natură a imaginii (materiale și imateriale, spirituale). Cum nu putem și nici nu dorim a discuta aici toate aceste funcții ne vom opri numai la funcția de reprezentare, înțelegând prin aceasta reprezentări atât reale, cât și ficționale sau virtuale.

Ce înseamnă faptul că o imagine modernă reprezintă ceva din afara ei, sau se referă la aceasta, sau că imaginea postmodernă doar prezentifică, sugerăm în jocul figurativ din tabelul următor:

<i>Textul</i>	<i>Imaginea</i>
1. referințe atât la lumea din afara lor (denotație), au un sens propriu, cât și la lumea interioară unul asociat (conotație); 2. pot reprezenta nu numai ceva din realitate, ci și din ficțiune; 3. au investire imaginativă și pot funcționa și în spațiul virtual (cyberspace), nu numai în cel real.	
4. funcția metadiscursivă 5. funcția conceptuală, altfel spus, spirituală //	6. funcția materială 7. funcția de prezentificare, prezență aici și transportare <i>dincolo</i> a subiectului
Vechiul Testament - privilegia cuvântul și anatemia imaginea	iconofili pledau pentru păstrarea icoanei pentru că Isus însuși, coborând între noi, s-a întrupat, dublei lui naturi (divine și umane)
viziunea modernă este traducerea laică deconectată de narațiunea iconografică dominantă discursivă - imagine	viziunea postmodernă - reconectată la narațiunea sacră dominantă imagistică - imagine cu
irecognoscibilă, deci nefuncțională - prezență a unei alterități necunoscute	valoare pragmatică, funcțională, fiind nu numai recunoscută, ci devenind <i>obiect de joc</i>

Cultura europeană pare obsedată de dubla codificare a mesajului, fie vizual fie verbal. Toate cele trei relații, logic posibile, dintre cuvânt și imagine au alternat în istorie: hegemonia cuvântului, cea a imaginii, sau analogia și interferența dintre ele, ca în epoca postmodernă. Către acest din urmă aspect sincretic și simbiotic ne îndreptăm și noi atenția prin includerea în modelul nostru a (re)lecturii tablourilor (manualele alternative permit acest lucru prin capitoul Literatura și celelalte arte, chiar inserând miniaturi ale tablourilor în cărți). Argumentele revin ciclic, dar cu nuanțe specifice de fiecare dată. Menționăm mai înainte conflictul dintre iconoclaști și iconofili, ca și faptul că pentru iconofili dubla structură a imaginii corespunde dublei structurii a lui Isus. Am adăuga acum argumentul că o icoană nu-l re-prezintă pe Isus, ci îl prezintă / îl prezentifică. Această mică, foarte subtilă diferență lingvistică – un simplu joc de cuvinte cu un prefix, re - este

teologic majoră. Dacă icoana îl prezintă, înseamnă că îl prezentifică, îl aduce între noi, îl face prezent. Comentând aceste dezbateri în cartea sa *Filosofia imaginilor* (1997, Jean-Jacques Wunenburger) remarca faptul că prin “prezentificare” icoana pierde funcția de referință propriu-zisă pe care o avea ca orice imagine. Icoana Sfintei Maria cu pruncul reprezintă o femeie cu un copil în brațe, dar ea nu trimite la o anumită femeie și la un anumit copil, precum referă de exemplu fotografia unei prietene care a născut de curând. Imaginea sacră nu seamănă cu originalul precum seamănă imaginea laică, fie pentru că originalul nu se poate reprezenta, dacă este vorba de Maria și Isus, fie pentru că pur și simplu asemănarea nu are importanță.

O icoană concepută în felul acesta este indirect referențială, ceea ce noi numim imagine discursivă / pseudo- / transreferențialitate. Cu alte cuvinte, reprezentarea unui model, a unui canon, a unei categorii de sens non individualizabile, non localizabile în timp și spațiu, mai bine zis nu în timpul și spațiul nostru uman, ci (pentru creștin) în eternitate, în cer, pentru noi un spațiu al indicibilului postmodern și al modernului inefabil de dincolo, al posibilului, al transparenței transcendentului (ceea ce noi am mai numit imaginea holografică).

Diferența dintre prezentare și reprezentare ar putea fi deci formulată în sensul că prima este o referință indirectă, mai bine zis categorială: nu referentul este vizat, ci lumea căreia îi aparține, realitatea lui, sau a ei, de alt ordin decât a noastră. Nu ce anume înfățișează exact această imagine este important, ci faptul că are capacitatea de a aduce această lume printre noi, de a o revela, de a produce o epifanie prin care ea izbucnește în lumea noastră. Acum poate fi mai ușor de înțeles de ce explicațiile și supraîncărcările conceptuale din primul capitol al lucrării noastre dădeau senzația de clar-obscur, aceasta fiind chiar tehnica imagistică prin care, lucrând cu umbrele lucrurilor, cu obiectul, nu facem altceva decât să facem culoare și ca să țâșnească lumina, sensul sacru, indicibilul. Oricât am căuta însă a le “prinde” în limbaj verbal, o altă muzică, a sferelor, limbaje tainice ale ființei și spațiile albe sunt semnele prin care acesta se comunică. Restul ... e tăcere!

Mai întâi categorialul înlocuind individualul, iar apoi individualul ieșind la suprafața categorialului, tocmai această dublă mișcare, mimetică pe de o parte, semiotică pe de alta, înseamnă simultana golire a imaginii de o referință verificabilă și umplerea ei de un sens recunoscut prin mimesis (Maria), dar indescriptibil complet pentru că nici o descriere (semiosisul) nu poate “prinde” o făptură, o prezență fundamental alta decât a noastră (autoreferențialul). Numai o “poveste” mitică, sacră poate explica cine, ce este această prezență, dar narațiunea se află în afara imaginii, deși o acompaniază ca suport iconografic. Imaginea, în sine, este vizualul pur, neancorată în referențial, ea manifestă o prezență liberă de noi, dar irumpând printre noi. La fel cum icoana este (pentru creștin) consubstanțială cu Dumnezeu, în sensul că Dumnezeu este în icoană, și discursul semnificant, limbajul ori jocul de limbaj este consubstanțial cu interpretul discursului. Dar ce anume este Dumnezeul din icoană / sinele interpretului nu icoana ne spune, pentru că ea nu poate să facă acest lucru, ci un corpus de informații aparte, ceea ce vom numi acel cum / tonalitatea discursului (gravă, nostalgică, critică, autocritică, parodică, ironică, aluzivă, admirativă, afectuoasă, aprobatoare // dezaprobatore, detașată, implicată ș.a.). Prin urmare, de aici vine consecința pe care am dezvoltat-o în enunțul cerând deci completarea cu enunțarea (modalizarea și argumentarea prin referenți și deictice, indici, raporturi și conectori, câțiva subliniați în eseul din aplicația anterioară). Ipoteza corelațiilor dintre moderni // postmoderni și raportul text // imagine privește

acest mod de a traduce sensul ascuns (moral, mistic, cosmotic) în sens pragmatic, funcțional (valori și atitudini psihologic-existențiale) pe care l-am încercat mai sus. Scopul său este chiar stabilirea unei legături între modul în care omul arhaic / modern vede funcția icoanei și modul în care un postmodern vede funcția imaginii. Ideea noastră este că există o continuitate între cele două atitudini, care s-ar putea exprima astfel: viziunea modernă este traducerea laică a celei creștine, în sensul că ea este deconectată de narațiunea iconografică; vizualul manifestă și la moderni o prezență, dar aceasta nu mai este doar indescritibilă, ci și irecognoscibilă, deci nefuncțională, fiind pură prezență a unei alterități necunoscute. Dimpotrivă, pentru postmodern ea capătă valoare pragmatică, funcțională, fiind nu numai recunoscută, ci imaginea devine obiect de joc: “icoana”, imaginea transportă (aluziv, ironic, parodic ori altfel) deopotrivă sacrul și interpretul într-o lume posibilă. Să examinăm mai întâi cele două comentarii filozofice - v. Anexa 23, arhaic-modernul Mircea Eliade, Comentarii la Legenda Meșterul Manole // postmodernul Mircea Cărtărescu, Medicul și vrăjitorul).

Lumea modernă - Eliade, la fel cu Heidegger

Ce se întâmplă în lumea modernă? Începem cu un eseu al lui Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*. Eliade nu este un filosof “creștin”, deși anumite teze de-ale lui pot fi apropiate de o gândire a sacrului (cf. Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*). Vom compara cu ceea ce spune Heidegger despre opera de artă: afirmă mai întâi că o operă de artă nu reprezintă nimic existent mai înainte, cu toate că pare să o facă. Prin urmare, un lucru extrem de simplu, ultra-banal, ca niște bocanci pictați de Van Gogh, *Pantofii tragici* (există mai multe variante ale acestui tablou) în acest caz nu au funcția de reprezentare. Tabloul lui Van Gogh nu ne face să vedem ceva ce a existat înaintea lui, adică “acei bocanci”, scopul lui nu este nici să descrie “acești bocanci”. Cu alte cuvinte, se întâmplă exact ca în icoană: bocancii se află acolo, dar tabloul nu din acest lucru constă, după cum într-o icoană se află un bărbat, dar icoana nu pe acest bărbat îl descrie, ci aduce printre noi o **prezență**, pe Isus prezentat ca acel bărbat. Heidegger, de exemplu, construiește o întreagă teorie: tabloul lui van Gogh nu descrie, nu reprezintă un lucru, ci *face sensibil sensul unei unelte* - să zicem că bocancii sunt o unealtă, la fel ca orice material artistic (culoare, sunet, piatră, cuvânt). El arată funcția de bază a uneltei, esența ei anume aceea de a produce încredere, fiabilitate: pe bocanci te poți baza. Opera de artă prezintă sensul uneltei, îl prezentifică prin simbol, realizează o deschidere, o dezvăluire a unui existent, acordă **vizibilitate** și **transparență** la ceea ce mai înainte era ascuns. Tabloul lui van Gogh ne “învață” ori ne “arată” în sensul folosit de Wittgenstein, ce înseamnă o unealtă, el “vorbește”, nu unealta însăși (simbolul): noi, uitându-ne la o pereche de bocanci, nu înțelegem nimic, îi încălțăm și plecăm. O *imagine discursivă* (un tablou, un portret, un costum, un afiș, o reclamă ș.a.) dezvăluie, în consecință, un sens pe care nu-l poate dezvălui nici un lucru obișnuit, nici o unealtă reală, deși, într-un fel, o operă de artă este și o unealtă și un lucru, la fel ca un **simbol**. În mod similar, Eliade subliniază că **numai “pentru omul arhaic”** lucrează adevărul unui existent, se pune în acțiune, **se dezvăluie acel sens al jertfei**. Pentru toate acestea, există o expresie aproape intraductibilă, fapt prin care creația *dez-văluie*, ridică de sub văl / mister o întreagă lume căreia ea îi aparține, lumea originilor ei). În mod analogic, găsim aici o teorie extrem de apropiată de ceea ce se spunea despre icoane: opera de artă ar expune ceva care altfel nu se vede, ar dezvălui ceva altfel invizibil, ar descoperi ceva care înainte era *în-văl-niit*. Toată această interpretare reia în fond vechea temă a spiritualității imaginii, fără a numi însă

adevărul revelat ca adevărul sacru (creștin).

Lumea modernă - Gadamer

Textul, ca și imaginea, “imită” lumea, spuneau Platon și Aristotel, mai bine zis acțiunea umană, cum preciza Poetica acestuia din urmă, fie în sens narativ (diegesis), fie în sens de prezentare directă (mimesis), ca în teatru. Neutralitatea acestei constatări aristotelice contrazice critica imitației la Platon, mai ales în Republica, imitație învinuită de-a produce simulacre (și de aici, înțelegerea greșită a mesajului platonician interpretat drept inițiativă pentru alungarea artiștilor din “cetate”). Fără a putea intra în amănunte, să spunem că textul, ca și artele vizuale, reprezintă pentru cititor, sau spectator o idee pentru ceea ce ei nu pot percepe direct (cum ar fi asediul Troiei, sau ancheta lui Oedip cu privire la propriul său trecut). Reprezentarea implică prin definiție absența reprezentatului, dar reprezentantul nu este o copie a reprezentatului. Gadamer distinge între imagine originală și copie (cf. Sorin Alexandrescu) în sensul că a doua este imitația, mai mult sau mai puțin perfectă a primeia, ceea ce înseamnă că la originea procesului se află tot o imagine, percepția autorului (scriitor sau pictor), ori a martorului inițial, citat de ceilalți. Am putea spune atunci, într-o formulare mai modernă, că nu există un sens dat al evenimentului respectiv, ci numai un sens perceput, tributar deci perspectivei celui care percepe. Nefiind o imitație, imaginea, așa cum o vede Gadamer, s-ar sustrage deci criticii lui Platon.

Dar ce înseamnă imagine, în general? Ea poate fi sau mentală, sau publică, și mai ales în acest al doilea sens, a reprezenta un absent, continuă Gadamer înseamnă, atât în tradiția legală romană cât și în creștinism, a-i ține locul, a-l suplini, dar și a depinde de el, reprezentantul neputând lua decizii fără a-l consulta pe reprezentat (ceea ce este și sensul politic și legal modern). Imaginea depinde de referent deci dar nu în sensul imaginii din oglindă – în acest caz nu există distincție între ea și referent – ci în sensul de autonomie a imaginii și de relație mutuală între ea și referent. Prin urmare, pentru a ajunge la sensul cosmic al universului ca imagine o casei umanității, referentul este casa de exemplu, ori altă dată având ca referent granița dintre uscat și apă, universul devine chiar imaginea limitelor de demarcație între static // dinamic, văzut // nevăzut, terestru // cosmic ș.a., ori devine imaginea unui univers nelimitat dacă ne gândim la posibilități, dar și a unei închisori, din moment ce nu putem depăși anumite limite. În imagine, nu numai reprezentantul depinde de reprezentat ci și invers, în sensul că numai prin reprezentare accede reprezentatul la existență (de exemplu, tot casă, deci este și un hotel, un hangar, un coteț, pădurea). Sau, invers focalizat tot ceea ce aduce a casă și unde te simți ca acasă (adăpost / siguranță / confort / liniște // spațiu închis, limitat, ocrotitor) numai pentru că prin imaginea holistică ori holografică reprezentatul (casa) accede la existență (imaginea universală, arhetipul).

Mai mult, în cazul unei persoane publice (mediator, moderator de emisiuni TV, actor, negociator, ambasador, ministru, președinte ș.a.) aceasta trăiește pentru public ca imagine, nu ca individ real, ba chiar trebuie să se prezinte ca atare, la nivelul așteptărilor publice codificate în imaginea respectivă. Cu alte cuvinte, a reprezenta implică a se reprezenta. Iată, spusă din nou în termeni moderni, legătura indisolubilă între imagine și imago (mundi). Sau, altfel spus, iată cum a suplini sau a sta în locul (imagine fotografică) înseamnă și a suplimenta, a da spațialitate, orizont și / sau verticalitate (imagine holografică), imaginea este un minus (lipsa referentului), dar și un surplus de sens, ontologic, ca ființă, după Gadamer, sau pur semantic, după Derrida.

3. Corespondențe între hermeneutică și semiotică

Mai departe, *imaginea*, tot după Gadamer, nu este nici *semn*, nici *simbol*, ci are un statut intermediar. În fond, Gadamer prezintă în cheie hermeneutică ceea ce am văzut deja că Peirce făcuse în cheie semiotică prin triada *index*, *symbol* și *icon*, ultimul lui termen corespunzând celui de *image* (*construcție*) la Gadamer, o încercare de sinteză “imagistică” redând și noi mai jos:

Semnul	Imaginea	Simbolul
<ul style="list-style-type: none"> - este <i>pură referință la ceea ce este absent</i>; - un semn (rutier de exemplu “curbă periculoasă”) anunță, avertizează, atunci când nu o vezi încă; - există o distanță spațio-temporală pentru a lua o atitudine, până la efect (ai timp să frânezi, pentru a nu produce un accident); - <i>semnul</i>, care altfel nu atrage interesul în nici un fel, este <i>pură transparență</i> <p>casa - adăpost, acoperiș</p>	<ul style="list-style-type: none"> - altfel decât semnul, trimite la cel absent dar prezintă interes și prin sine; - putem astfel spune că fotografia unui prieten este luată într-un cadru “<i>caracteristic</i>” sau dintr-un unghi “<i>interesant</i>”, <i>adjectivele / calificativele / conotațiile</i> sugerând faptul că fotografia putea fi luată și în alt cadru, <i>necharacteristic</i>, sau dintr-un unghi <i>neinteresant</i> (implică alternative: opoziții / altă posibilitate ș.a.); - imaginea, altfel decât simbolul, nu este “<i>consubstanțială</i>” cu referentul, deși îl “<i>prezentifică</i>”; - aduce sensuri noi, ori îl particularizează în felul ei, independent de atitudinea privitorului; - liniște, siguranță, confort, pace, protecție // univers limitat, închisoare, insulă 	<ul style="list-style-type: none"> - trimite la cel absent, dar îl și “<i>prezentifică</i>”; - este consubstanțial cu referentul, acesta este cu noi în același timp cu simbolul la care ne uităm, sau pe care-l ținem în mână; - simbolul religios, precum o <i>icoană</i> a lui Isus care, pentru credincios, îl aduce pe Isus lângă sine ori - o <i>carte</i> care, pentru cititor, înseamnă a aduce personajul aproape de sine, empatizând cu acesta; - la fel cum icoana îl prezintă și nu îl reprezintă pe Isus, și cartea nu îl reprezintă pe personaj, ci îl prezintă; - <i>simbolul</i> prezintă / prezentifică <div style="text-align: center;"> <pre> graph TD casa((casa)) --> hangar[hangar] casa --> hotel[hotel] casa --> vizuină[vizuină] casa --> coteț[coteț] casa --> universul[universul] </pre> <p>Pământul, țara, satul ș.a.</p> </div>

Imaginea este *unică*, personalizată deci, la fel de inconfundabilă pentru privitor, pe cât este de inconfundabilă Venus a lui Botticelli, deși este o copie după Venus din Milo. *Imaginea*, după Gadamer, ar fi liberă de instituții, ceea ce credem că este fals dat fiind că ea funcționează tot datorită unor convenții culturale, sau artistice, precum Eco a atras atenția în legătură cu iconicitatea. Ambele serii de termeni au însă defectul de a corespunde

numai *imaginilor figurative* (ceea ce noi numim *imagine fotografică*) cele la care absentul este reprezentat în mod recognoscibil, ceea ce presupune deci atât familiaritatea privitorului cu referentul respectiv, cât și apartenența pictorului și a privitorului la aceeași cultură iconografică. Gadamer construiește întreg efortul interpretării pe cazul distanței istorice dintre pictor și privitor, este adevărat, dar nu se preocupă defel de *imaginile nonfigurative* ale postmodernității (ceea ce noi numim *imagine spațială, holografică*).

“Prezența” la Picasso și Brâncuși

Ce ar ”prezentifica” atunci o imagine postmodernă a simbolului sacru? O pânză de Picasso spre exemplu? Un “ceva” greu de definit, o stare de spirit, o prezență misterioasă, poate chiar aceea, tot inconfundabilă, a pictorului însuși? Să fie oare vorba, în acest caz precum și în acela mai general al picturii și al arhitecturii moderne, începând cu impresionismul, de “prezențe” neidentificabile, insondabile și irecognoscibile, la fel de puternice, dar confuze, precum alte categorii de sens inventate în modernitate, inconștientul lui Freud, subconștientul (colectiv) al lui Jung sau sacrul lui Rudolf Otto, acel *mysterium tremendum* despre care și Eliade îl simțea ca și cum ar irumpe în cotidian, devenit terțel tanic inclus al lui Basarab Nicolescu? Dar, cum spunea Wittgenstein, despre ce nu putem vorbi, trebuie doar să arătăm. Și Einstein dorea cu ardoare doar atât: să vadă / cunoască “gândul lui Dumnezeu”. Restul, spune acesta, sunt detalii...

Un fel de epifanie tulbure, dar zguduitoare pare a fi dimensiunea comună a tuturor acestor “prezentificări” în care “nu contează ce anume este reprezentat și prezentificat, ci faptul însuși că ceva vine spre ființă, accede la existență” (cum spunea Gadamer), este printre noi.

“Puternic, dar confuz”, tot așa cum ne exprimăm și la început, distingând în general între imagine (puternică, dar confuză) și text, mai puțin dominant, dar mai clar. Gadamer nu zăbovește asupra imaginii literare, sau asupra diferenței dintre text și imagine (ceea ce ne preocupă pe noi aici). El remarcă numai că, așa cum imaginea vine spre ființă prin contemplare, teatrul prin spectacol și muzica prin execuție, și textul literar ființează prin lectură. Diferența ar fi numai că aceasta din urmă este solitară și privată, spre deosebire de celelalte (pictura, muzica) necesarmente socializate. De ce am făcut acest excurs prin imagine / pictură / muzică? Ut pictura poesis? Pentru că discursul literar prin deschiderea, spațializarea și verticalizarea sa este asimilabil artelor vizuale. Contemplarea, lectura și receptarea discursului-obiect simultane în (re)lectură, fac ca acesta să se manifeste, să existe nu numai ontologic, ci și pragmatic această dimensiune fiind comună tuturor artelor și mediilor în care ele funcționează.

5. Text și imagine în postmodernitate

Discursul / textul nu ar fi deci altceva decât imagine discursivă, al patrulea nivel al relecturii, (re)lectura n. În pofida cărui fapt, totuși, aveam uneori impresia că deosebirea ca tip de apel este totuși apreciabilă și depreciam imaginea în favoarea textului? Probabil pentru că ne situam în același teren ontologic, specific lui Heidegger și Gadamer, acum însă trecând în altul, modelul comunicativ-funcțional și practicile discursive privilegiind terenul semiotic. Ne interesează, altfel spus, nu atât prezentificarea în discurs, ci cum funcționează discursul, efectele de sens manifestate în planul comportamentelor care transportă și aduc mereu la suprafață valori, motivații, sentimente, cu un cuvânt conotațiile ființei ce se exprimă, (re)dezvăluind omului creativ acest nesecat izvor de

jocuri de limbaje sincretice (verbale, nonverbale și paraverbale, vizuale și auditive, în sinestezii și corespondențe). Poate că motivul acestei schimbări de atitudine este faptul că pe noi, cei venind din altă cultură decât Heidegger și Gadamer, și anume din aceea tardiv modernă și postmodernă, funcția de reprezentare ne interesează mai puțin pentru că ea realmente dispare, sau este marginalizată în cultura postmodernă. Poate tot din acest motiv modul nostru de ne uita chiar la pictura renascentistă este și el altul. Forța expresivă, compoziția, plastica ne fascinează prin chiar clar-obscurul ei mai mult decât “speculația” – chiar în sensul lui Gadamer de joc de oglinzi între operă și privitor – cu privire la ființarea operei. Reducerea, sau chiar dispariția elementului figurativ în imaginea postmodernă accentuează, într-un fel, diferența dintre text și imagine, dar o și neutralizează într-alt fel.

Textul este ceva sensibil în sensul că îl citim, sau îl auzim, dar sensul lui este inteligibil, adică dincolo de ceea ce percepem vizual sau auditiv. Latura inteligibilă a cuvântului nu are legătură cu cea sensibilă; de la Platon (Cratylos) la Saussure ni s-a spus că legătura dintre cuvânt și referent ori sens este arbitrară. Supus unui mimesis sau diegesis (lecturat, citit, căci cel jucat, adică re-lecturat, investit cu imagine) cititorul trebuie să concretizeze el textul, în sensul precizat de Ingarden, adică să-și imagineze el cum ar putea arăta scena respectivă. Cititorul produce o imagine mentală a textului, adică traduce în sensibil sensul inteligibil, invers deci decât privitorul unei imagini care încearcă prin sensibil să pătrundă în inteligibil. Imaginea nu se realizează niciodată la propriu, ci doar la figurat. Oricât de descriptiv ar fi un text, cititorul niciodată nu va “vedea” la propriu scena descrisă, precum într-o imagine vizuală. În plus, Rifatterre remarcă în analiza poeziei faptul că dimensiunea verticală referențială a textului este sistematic minată de dimensiunea lui orizontală, textuală, trimiterea unui cuvânt la altul, a unei strofe la alta. Această problemă generală este accentuată în textul (post)modern, devenit complet autonom în sensul că renunță definitiv la reprezentare și se arată ca pur artefax, joc, virtualitate. Pactul funciar definitoriu pentru oricare text realist - încrederea cititorului în narator - a dispărut. Dacă textul ficțional se adâncește în irealitate, se va spune că alte categorii de texte, precum reportajul, știrea, ancheta, dezbaterea, ori metodele alternative precum portofoliul, proiectul, studiul de caz, dosarul critic rămân, dimpotrivă, tributare realului. Dimpotrivă, nu este așa. Spus foarte pe scurt, reluăm o teză a lucrării noastre pe care am mai exprimat-o în felurite chipuri, și anume că “realul” și “irealul” tind să se apropie în spațiul virtual al jocurilor de limbaj, cum vom argumenta în întregul capitol al patrulea al lucrării noastre.

Trei categorii de jocuri de limbaj dominante vom distinge, în acord cu dialectica modern // postmodern care se reunesc trialectic în arhaic-universalul arhetip. Imaginile actuale (cu care se “joacă” și noul curriculum național al “disciplinei in-disciplinate” Limba și literatura română) par a cunoaște o evoluție simultană dinspre jocuri nonfigurative sau imagini fictive - înspre jocuri figurative sau imagini “reale” atunci când sunt reclamă, afiș publicitar, afiș pentru prezentare de carte sau altă informație “serioasă”. Figurativitatea era o garanție a referinței, a faptului că în imagine referentul putea fi recunoscut, verificat, că imaginea se constituia deci în baza unei convenții cu privitorul / cunoscătorul. Dacă aceasta cade, nonfigurativul devine incontrollabil, iar ce e figurativ doar ca reclamă nu este neapărat adevărat, cum am văzut mai sus și cum știm mai toți, cel puțin o dată fiind poate “prinși” în mrejele manipulării prin mesajele subliminale ale unor reclame publicitare ori alte mesaje mediatice. Romanul realist și imaginea realistă erau ambele garantate prin figurativitate, fie prin trimitere la iconografie

ca un cod cultural general, fie prin secularizare la o iconografie “liberă”, la un canon al verosimilității, la recognoscibil. Imaginea (post)modernă este prin definiție nonreprezentativă, spune criticul american Michael Fried în *Modernist Painting and Formal Criticism* (1964), în timp ce Clement Greenberg susținea în *Modernist Painting* (1960) că principala trăsătură a postmodernității este reîntoarcerea pictorului la faptul fundamental că pânza este oricum bidimensională și nu are rost să mai întretină iluzia adâncimii, ci mai degrabă a transparenței verticalității. Prin jocurile de limbaj intertextuale, sincretice și parodice, jucăuse (muzică, dans, mim, pantomimă, happening) vom încerca să deschidem și noi spațiul comunității de (re)lectură spre educarea și nuanțarea stilului discursiv. Oricum am lua-o, prin riturile și ritualurile comunicative și de joc, prin regulile impuse și / sau negociate, “nonfigurativul decuplează imaginea de un sens recognoscibil, abstractizează sensibilul în sensul că îi conferă arbitraritate în raport cu un sens inteligibil presupus. Imaginea funcționează deci din ce în ce mai aproape de modul în care funcționează textul”, spune același Sorin Alexandrescu în conferința pe care am (re)lecturat-o audio-tele-vizual, prin video. Deși textul a rămas încă mai mult “figurativ”, creând un mimesis analog desfășurării faptelor din realitate, tocmai pentru că discursul, structural, trebuie concretizat de cititor, se deschide spre semiosis. În fond, abstractizarea, virtualizarea textului se produce mai târziu decât a imaginii, dar ambele se mișcă în aceeași direcție: imaginea discursivă, holografică, tridimensională, deschisă mereu reinterpretărilor, deci (re)lecturilor și semiozei i-limitate.

Sfârșitul reprezentării, moartea “teoriilor” și a “ideologiilor” înseamnă că pentru imagine, ca și pentru text, mai importante sunt valorile discursive, compoziționale, plastice, sugestia prin care imaginea prezintă, prezentifică ceva intens, dar nu recognoscibil și nu identificabil, poate chiar indicibil în ciuda sincretismului și a jocurilor de limbaje folosite. Expresionismul abstract, “picto-sculpturile” lui Frank Stella, sau extraordinarele instalații ale lui Bill Viola, prezentifică ceva, sunt în acest sens agresive, imperative, interpelative, am zice ilocutive și perlocutive în modul în care și enunțurile sunt ilocutive și perlocutive prin enunțare (mai ales în reclame). Am completa această impresie exprimată la început cu precizarea că, în absența oricărui cod iconografic, forța violentă a unora imagini, ca și seninătatea altora se dizolvă în pură prezență vizuală, noninterpretabilă. O asemenea concluzie nu trebuie, desigur, generalizată abuziv, nu orice artist actual poate fi pus sub acest semn. Ceea ce am vrut să arătăm a fost numai că există o convergență între (unele) dezbateri filosofice asupra imaginii și (unele) moduri de a practica imaginea și că ambele par a veni de foarte departe din cultura europeană, strict (post)modernă nefiind atitudinea ca atare, ci tratamentul vizualului: ruperea lui de un sens unic, obiectual.

4. Imaginea - modalitate de cunoaștere a textului / discursului literar

Spațiul literar, construit pe temelia ficționalității se autodefinește ca procesualitate internă a semnificațiilor, dezvăluind structura gnoseologică a intenționalității receptorului. Metamorfozele receptării transformă “starea de deschidere a textului” într-un **construct de semnificații** polivalente care-și așteaptă cititorul virtual în vederea construirii spațiului semantic.

Perspectiva lectorială multiplă, prin cele trei + n (re)lecturi, recuperează textul din mrejele finitudinii, investindu-l ca totalitate existențial-semantică, aflată într-un continuu proces de re-generare a sensurilor. Cunoașterea textului se desfășoară sub forma unui demers de investire semantică în care lectorul își asumă riscurile re-creației; în ipostaza de

autor virtual răstălmăcește starea originară a sensurilor, convertind scripturalul la vizual și desemnând vizualul drept instrument de dezvăluire a codurilor textuale. Clădirea semnificațiilor textului pe temelia vizualului se realizează pe niveluri de realitate psihologică, organizate ca modalități existențial-textuale care descătușează scripturalul de potențialitățile socio-culturale, revalorificându-le ca “sistem de comunicare vizuală”. Astfel, textul literar devine un complex psiho-social în care imaginea de-codifică își re-semantizează spațiul scriptural, configurând “orizontul de așteptare” al receptorului.

Interferența codurilor semantice (codul scriptural și codul vizual) definesc “spațiul lecturii” ca receptare polisenzorială; **imaginea**, ca entitate psiho-textuală, dez-mărginește înțelesurile, transformând structura internă a textului în realitate virtuală semnificată și semnificantă.

Imaginea, ca univers al semnificațiilor psiho-textuale, se ipostaziază în trepte ale cunoașterii, devenite, cum am văzut mai sus, trepte ale (re)lecturii și ale “realității”. În continuare, ca să ne susținem punctul de vedere, propunem *jocuri de limbaj alternative* metamorfozate după ofertele unor manuale care au atârnat mai mult balanța spre “noul”, mai vechi (re)creat continuu curriculum (Humanitas), în paralel cu tipurile de imagini pe care le-am enumerat:

Tipuri de IMAGINI / trepte ale cunoașterii	<i>JOCURI de LIMBAJ</i>
<i>Imaginea-ecran</i> (valorifică experiențele individuale, anticipând semnificațiile textului)	<ul style="list-style-type: none"> • Desenați o scenă dintr-un basm pe care l-ați citit și care v-a impresionat; • Prezentați locul unei posibile întâlniri cu personajul Goe; • Desenați un peisaj nocturn; • Realizați “portretul” în culori al codrului și al lunii; • Ipostaziați vizual imaginea “dor de moarte”; • Realizați “portretul” salcâmului din <i>Moromeții</i>, I, înainte și după tăiere; • Desenați decorul <i>nunții</i> pentru punerea în scenă a fragmentului (<i>Călin (file din poveste)</i> din manual; • Desenați decorul <i>nunții</i> pentru punerea în scenă a fragmentului <i>alegoriei moarte - nuntă</i> din Miorița ș.a.
<i>Imaginea-oglină</i> (este prima etapă de observare a textului, ca reprezentare a indicilor textuali)	<ul style="list-style-type: none"> • Realizați portretul <i>Toamnei</i>, urmărind descrierea din text; • Realizați un <i>puzzle</i> cu ajutorul elementelor semnificative din fragmentul de text <i>Fram, ursul polar</i>, după Cezar Petrescu; • Realizați un <i>pliant</i> de prezentare a celor patru anotimpuri din <i>Pastelurile</i> lui V. Alecsandri // Coșbuc // picturile lui Tonitza; • Propuneți și alte <i>costume și roluri actuale</i> pentru personajul Goe; • Realizați <i>descrierea orașului București</i>, așa cum credeți că e văzut de Goe; • Realizați <i>ilustrația copertei I și a IV</i> - a pentru cartea <i>Creion</i>,

	<p>de Tudor Arghezi / poezia Carte frumoasă, cinste cui te-a scris ș.a.;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Realizați o “<i>invitație</i>” la nunta lui Călin și a fetei de împărat // Otiliei și a lui Felix; lui Alan și a Maitreyiei • Realizați <i>portretul</i> unui personaj preferat din romanul <i>Moromeții</i>, transformându-l în personaj postmodern. • Construiți <i>imaginile</i> pentru cele trei părți ale poemului <i>Călin (file din poveste)</i> de Mihai Eminescu, dându-le câte un titlu; • Desenați <i>costumele</i> pentru personajele din comedia <i>O scrisoare pierdută</i> și ▼
<p>Imaginea gnoseologică (descifrează și interpretează codurile textuale)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - gândiți-vă în perechi la posibile puneri în spectacol; alegeți o muzică adecvată regiei; • Propuneți un <i>afiș</i> pentru spectacolul <i>Iarna / Primăvara</i> din a doua strofă a pastelului cu același titlu de V. Alecsandri; • Prezentați, prin intermediul unui desen, starea sufletească din timpul primei ninsori (așa cum reiese din text); • Motivează culorile alese și corespondențele; creează un ritm melodic adecvat stării descrise mai sus; • Imaginați-vă “grădina creației” în care locuiesc toți artiștii lumii; • Care este semnificația <i>creionului</i> (T. Arghezi) în contextul poeziei? De ce nu este un pix sau chiar o mașină de scris / un P.C.? • Realizați-vă <i>portretul</i> în calitate de mari <i>arhitecți</i> ai umanității. • Propuneți un desen pentru umanitatea creată de voi (prin analogie cu <i>Monastirea Argeșului</i>);
<p>Imaginea discursivă (redefinește lumea din perspectiva semnificațiilor textuale)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Desenați <i>prima carte a umanității</i> (<i>Creion</i> de Tudor Arghezi); • Realizați un <i>afiș</i> cu titlul “Salvați natura!”; • Propuneți un <i>afiș</i> pentru spectacolul “Nunta micilor viețuitoare”. Alegeți fragmente din texte literare din care să faceți un colaj; • <i>Schițați</i> reperele <i>peștelui celui mare</i> pe care vreți să-l prindeți în viața voastră (după <i>Iona</i>, de Marin Sorescu) • Realizați <i>portretul Oltului</i> ca personaj; (Geo Bogza) • <i>Ipostazați</i> într-un eseu drumul Oltului; • Construiți un <i>ghid turistic imaginar</i> al râului Olt. • Realizați <i>portretul cărții</i> scrise de “creionul” lui Tudor Arghezi; • Trasați liniile unui tablou despre <i>cum</i> se va schimba lumea după ce va citi <i>Marea Carte a Umanității</i>? • Ce meserii noi credeți că vor apărea peste 300 de ani?

	<ul style="list-style-type: none"> • Realizați <i>portretul mirilor anului 2020</i> (plecând de la modelul propus în <i>Călin (file din povești)</i> de Mihai Eminescu); • Desenați <i>premiul cel mare</i> pe care vi-l doriți de la viață. (după <i>Două loturi...</i> de I. L. Caragiale sau <i>peștele cel mare</i> după <i>Iona</i>, de Marin Sorescu); • Realizați <i>afișul / reclama</i> pentru un posibil joc de noroc, ”Două loturi”, ”Loto 6/49” etc. • Realizați <i>portretul unui Goe postmodern</i> îmbrăcăminte, limbaj, ticuri ș.a.; comparați cele două ”fețe”) • Realizați o <i>prezentare a cărții / jurnalului vostru</i> pe care o veți publica după un moment al existenței voastre care v-a marcat profund ș.a.
--	---

(Re)lectura devine, astfel, o **rescriere** a codurilor interne ale textului din perspectiva indicilor vizuali, dar și o interpretare a spațialității originare a textului. ”Structura deschisă” a textului literar transformă nonliterarul în modalitate de receptare externă a semnificațiilor interne ale spațiului lingvistic. Cuvântul și imaginea construiesc ficționalitatea receptării, propunând multiple fețe ale interpretării, ca în nivelurile unui joc virtual. Jucătorul devine un lector virtual al textului literar care construiește semnificațiile textului pe temelia nonliterarului, utilizând strategii discursive ale imaginii, decodificarea semnificațiilor textuale realizându-se prin intermediul celor patru forme ale imaginii devenite trepte ale cunoașterii, *imaginea-ecran*, *imaginea-oglină*, *imaginea gnoseologică*, *imaginea discursivă*, fiecare dintre ele dominantă într-una dintre (re)lecturi, așa cum am arătat și mai sus.

Imaginea devine astfel efectul harului, al darului de a ”vedea” prin grija daimonului, cu o aripă îngerească și una diavolească. ”S-a spus mereu că îngerii sunt ”dublul” ceresc al omului. Suntem mereu însoțiți de ”modelul” nostru, de portretul nostru îmbunătățit. Și suntem - sau, în orice caz, ar fi bine să fim – într-un permanent dialog cu posibilul acestui portret. Îngerul oferă fiecăruia din actele noastre reperul epurei lui, adică desenul lui ideal. Lângă fiecare ”este”, îngerul așază un ”cum ar trebui să fie”. El conjugă neobosit, la optativ, curgerea vieții noastre, așa cum am face-o noi înșine, dacă am fi în condiția lui.” (2003, Pleșu, p. 28).

Miza acestor pagini este cuprinsă într-o afirmație relată în mai multe rânduri pe parcursul lucrării noastre: efortul globalizării modernității occidentale, efort politic, dar mai ales moral și social, care constă în a-l reduce pe Altul la Celălalt. Această reducere are sensul unei cuceriri și înglobări în sine a tuturor formelor de alteritate: în primul rând alteritatea dintre diferiți oameni, dar și alteritatea din lăuntru nostru, exotismul altor culturi, dar și alteritatea altor spații, chiar cosmice și (c)osmotice, sau a computerului / mașinii (de trăit, de gândit, de visat...). *Jocurile de limbaj* creatoare de imagini sunt expresia *altfel* a sufletului omenesc, virtualitățile lui, variantele mai limpezi, mai structurate ale identității sale. Prin urmare, a te perfecționa în jocurile de limbaj devine astfel, și un mod de a te iniția în cultura (vizuală) a lumii.

BIBLIOGRAFIE:

1. Alexandrescu, Sorin (2003), *Text și imagine. Relații încordate, și nu prea*, Conferință susținută la Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca;
2. Devitt, Michael, Sterelny, Kim (2000), *Limbaj și realitate. O introducere în filosofia limbajului*, Polirom, Iași;
3. Gadamer, Hans-Georg (2002), *Moștenirea Europei*, Editura Paralela 45, Pitești;
4. Gasset, Ortega Y. (1999), *Dezumanizarea artei*, Editura Humanitas, București;
5. Habermas, Jurgen (2001), *Conștiință morală și acțiune comunicativă*, Editura ALL Educațional, București;
6. Knobler, Nathan (1983), *Dialogul vizual. O introducere în aprecierea artei*, vol. I, București, Meridiane, cap. 3, Arta ca fapt de comunicare, pp. 49-86
7. ***, *LECTURA. Repere actuale* (2005), coord. Alina Pamfil și Monica Onojescu, lucrările Simpozionului național de Didactică a Limbii și literaturii române, ediția a V-a, Ed. Casa Cărții de Știință Cluj-Napoca;
8. Lyotard, Jean-Francois (2003), *Condiția postmodernă*, Editura Ideea Design Print, Cluj-Napoca;
9. Lupașcu, Ștefan (2000), *UNIVERSUL PSIHIC. Sfârșitul psihanalizei*, Institutul European, Iași;
10. Manoliu-Dabija (2001), *Context și inferențe în lectura activă*, Ed. Știință și tehnică, București;
11. Zlate, Mielu (coord.), (2001), *Psihologia la răspântia mileniilor*, Polirom, Iași;

TOLSTOI ȘI FENOMENOLOGIA IUBIRII

Dumitru-Mircea BUDA

Abstract

Beyond all the ideological readings it has been subjected to, *Anna Karenina* remains the novel of a complicated dialectics of love, a feeling that is, in fact, the most vulnerable of all when altered by the false social prejudices. In *Ana Karenina* love is a devalued phenomenon, degraded by the intrusion of a system of causalities that is specific to the high society. It misses exactly the spontaneous, instinctive, passionate, irrational features that normally define its authenticity. It is falsified by routine and works in the subsidiary of some social reasoning determined by the bourgeois interests. This censorship neutralizes the feeling of love, reducing it to a convention, but it is accepted and assumed by all the characters as an unavoidable fatality, as if any rebellion would produce an apocalyptic result. Therefore no one ever steps out of the rules for the sake of true feelings. No one but Anna.

Alături de întreaga pleiadă a realismului rus, Tolstoi a trebuit să îndure, în secolul XX, o posteritate mistificatoare, în egală măsură nedreaptă și excesivă în judecăți. Trebuind să-și construiască un suport ideologic cât de cât solid, noua ordine marxistă a lumii ruse a supus literatura (ca și filosofia ori istoria) unui proces dublu – de purificare și resemnificare. Romanul realist rus a fost somat să corespundă noilor imperative de exemplaritate: să reflecte deci lupta de clasă, inechitatea vechilor orânduri sociale, raportul antagonic dintre tirania burghezo-moșierească și noile valori comuniste. Noua critică literară s-a văzut obligată să-și unească forțele hermeneutice pentru a revaloriza, din perspectiva noului cod ideologic, operele trecutului imperialist. Soarta unui Tolstoi sau a unui Turgheniev a fost cea mai fericită cu putință în condițiile date – ei au intrat în nomenclatorul „tovarășilor de drum”, al vizionarilor care au înțeles, ghidați de geniul creator, și au ilustrat în operele lor realitatea burgheză decăzută, criticând-o dar nefiind totuși, prin mijloacele lor, suficient de luminați pentru a întrevede și soluția crizei istorice pe care o resimțeau. Lenin, de pildă, îi admira lui Tolstoi luciditatea cu care acesta a zugrăvit deficiențele burgheziei, dar deplângea totodată fatalitatea prin care romancierul s-a mărginit strict la atât, fără a mesianiza victoria comunistă.

Involuntar, printr-o ironie a istoriei, realismul occidental (de la Dickens, surorile Bronte, sau George Eliot și până la Flaubert sau Stendhal) a servit drept pretext pentru negarea capitalismului, marxistii apelând ritualic la tot ceea ce constituia critică a epocii industriale și transformând fresca realistă în argument contestatar. Firește că un roman ca „Anna Karenina” s-a pretat cu atât mai mult la înțelegeri tendențioase cu cât intenția inițială a lui Tolstoi a fost aceea de a realiza o cronică de familie burgheză, demascând lipsa de fond a pretențiilor acesteia de moralitate și condamnând rigiditatea principiilor sociale ce convenționalizează existența individului și îi sancționează orice act de nesupunere ducându-l la pierzanie. Tot ceea ce e dramă umană, penitență și suferință nedreaptă în „Anna Karenina” a fost pus pe seama diaboliceii burghezii: de la deziluzia casnică a lui Dolly, la instinctele cenzurate în prima fază ale lui Kitty și eșecul sentimental implicit al lui Levin și până la tragedia Annei. Mai mult, antagonia pe care Tolstoi o întreține între rural și citadin, în care R. M. Alberes identifică germeii dualității sacru-

profan, a fost abuziv explicată drept expresie a inegalității claselor sociale. Așa s-a ajuns ca dimensiunile autentice ale dramei lumii românești a lui Tolstoi să fie fals approximate, iar romanului să îi fie lipit un mesaj, o morală preconcepută. Anna Carenina – devenită între timp eroină a unei pelicule ce concursa în cinematografe producția burgheză „Pe aripile vântului” – s-a ales cu eticheta de victimă a societății burgheze, viața și sfârșitul ei tragic ajungând să reprezinte un stindard al unor realități atroce de care, din fericire, comunismul izbutise (ori era pe cale) să descotorosească omenirea.

Departate însă de ideologizări și tendenționisme, „Anna Carenina” e romanul unei drame general-umane, egal – prin veridicitatea și forța caracterelor, prin minuțiozitatea detaliilor și prin construcția sa complexă – cu orice alt mare roman al citadinizării din secolul al XIX-lea, dezbătând în termenii situațiilor existențiale concrete conflictul dintre individ și normele artificiale ale lumii în care trăiește. Ceea ce urmărește Tolstoi e o complicată dialectică a iubirii, sentiment care, desigur, e cel mai pasibil de a fi denaturat sub efectul poncifelor de etică ale societății. În „Anna Carenina” iubirea e un fenomen dezabsolutizat, profanat prin intruziunea unui sistem de cauzalități specifice înaltei societăți. Îi lipsește tocmai spontaneitatea, instinctul, pasiunea, iraționalitatea, într-un cuvânt autenticitatea. E falsificat prin rutină și funcționează în subsidiarul unor rațiuni sociale, a intereselor burgheze. Această cenzură care neutralizează sentimentul iubirii, domesticindu-i și reducându-i dialectica la convenție, e acceptată și asumată implicit de toate personajele ca o fatalitate implacabilă, de parcă orice răzvrătire ar produce un dezechilibru cosmic cu urmări apocaliptice. Nimeni, deci, nu calcă în lături de la normă, nimeni nu pune serios la îndoială obligațiile sociale și nu încearcă să sfideze, în numele instinctelor genuine, ordinea prestabilită a lucrurilor. Nimeni în afară de Anna.

Când are dovada clară că soțul a înșelat-o cu guvernanta copiilor, Dolly trece printr-o criză care ține tot de convenție. Ea pare mai degrabă jignită, ultragiată de infidelitatea lui Stepan Arcadici Oblonschi decât rănită cu adevărat. Implicit, suferința ei are o cauză externă – întocmai cum se va întâmpla cu Alexei Alexandrovici Carenin – întrucât simte că îi este amenințată onoarea publică. Devine absolut evident că pe Dolly nu o leagă de soțul ei o iubire adevărată, ci un substitut al acesteia, un simulacru. Cuplul Dolly-Stepan Arcadici are o importanță incontestabilă în economia romanului, ilustrând tipologia generică a unei căsnicii convenționale, care ține de aparență și e susținută de ipocrizie și interese sociale. În majoritatea covârșitoare a cazurilor, acesta e pattern-ul pseudoiubirii aristocrate: un contract avantajos pentru ambele părți, incluzând suficientă toleranță și bun-simț pentru a nu trăda în exterior impostura căsniciei. Dolly și Stepan Arcadici au o natură don quijotiană, ignorând evidențele și propriile instincte în favoarea unor iluzii întreținute de fiecare în parte. Argumentele pe care Dolly i le invocă Annei, adusă degrabă de fratele mai mare pentru a media virtuala, dar, în fapt, neverosimila ruptură, sunt cât se poate de semnificative. Ea nu poate trece peste faptul că Stepan Arcadici a trăit cu o guvernantă și, totuși, se teme pentru viitorul celor cinci copii și pentru situația socială în care divorțul ar putea-o arunca. Anna aproape că face o formalitate îndemnând-o să îl grațieze pe așa-zisul soț suferind, pentru că Dolly se complăce, de fapt, noului context, intuind că, odată iertat, Stepan va deveni mai atent și îi va pune la îndemână tot ceea ce e necesar menirii ei maternale. Pentru Dolly jocurile sunt în totalitate consumate – ea reprezintă modelul femeii-marionetă, care și-a pierdut cu desăvârșire abilitățile de emancipare, fiind definitiv condamnată să-și îndure condiția de prizonieră. Ratarea ei implicită rezidă tocmai din inaptitudinea ei de a iubi și, în cazul în care a fost vreodată îndrăgostită de Stepan Arcadici, din faptul că a fost manipulată cu cruzime –

pentru că nici soțul nu are remușcări, ci, dimpotrivă, regretă doar că a fost descoperit, îngrijorat, la rândul-i, de posibilele efecte sociale ale situației iscate. Critica feministă ar putea găsi, de altfel, în romanul lui Tolstoi, o bogată tipologie de personaje care sunt victimele unei lumi ce nu le admite capacitatea de decizie.

Kitty, sora mai mică a lui Dolly, e, la început, într-o postură similară. Mama ei e decisă să îi păstorească măritișul întocmai cum a procedat și cu cele două fiice mai mari. Alesul e contele Vronschi, care, cu o expresie semnificativă, reprezintă „partida cea mai bună”. Firește, principesa nu are nici pe departe de gând să ia în considerare voința fetei. Ba chiar, la un moment dat, invocă într-o discuție lipsa de fond a modelelor noi englezești ori franțuzești (care, de fapt, sunt transplantate metodic în lumea rusă) de a lăsa copiii să aleagă după bunul lor plac atunci când vine vorba de căsătorie. Pentru lumea veche a nobilimii ruse poziția socială e totul, ne arată Tolstoi, iar în numele ei le sunt sacrificate tinerilor destinele. După ce am cunoscut o căsnicie durată pe criteriile înaltei societăți, suntem acum martorii uneia în stare incipientă. Cum Kitty nu se arată pe deplin încântată (ci eventual doar măgulită) de perspectivă iar în Vronschi naratorul omniscient ne dezvăluie un aventurier care face o pasiune din a aduce fetele până în pragul măritișului fără a dori mai mult, un vajnic adept al celibatului, deducem cu ușurință că povestea se va repeta. Totuși, Kitty încearcă să își imagineze că îl iubește pe Vronschi, într-un efort de autoamăgire. În sine, nici nu poate fi vorba aici de deziluzie. Doi protagoniști care acceptă să se căsătorească din rațiuni sociale își asumă, s-ar părea, implicit și deziluziile. Această falsificare cu aură conspirativă e un act perfect conștient – drama intervine atunci când individul (în speță soția, cea asupra căreia cade întotdeauna votul de blam) realizează că și-a compromis șansele de fericire. Dar atunci, de regulă, e mult prea târziu, iar familia e o cvasiinstituție coruptă și golită de sens. Atât în cuplul Dolly-Stepan Arcadici, cât și în virtualul cuplu Kitty-Alexei Vronschi, Tolstoi figurează aceeași metamorfoză a iubirii disimulate, lipsite de sinceritate și plenitudine. Chiar dacă, spre deosebire de sora ei mai mare, Kitty va reuși să evite martirajul unei căsnicii impuse, nu o va face, totuși, printr-o decizie directă, ci printr-un concurs de împrejurări. Pe cont propriu ea este incapabilă să tranșeze între iubirea adevărată, pe care i-o dictează inima, pentru Levin – un prieten vechi al familiei – și cea neverosimilă dar necesară pentru Vronschi. Disocierea între victime și vinovați e inutilă, întrucât toți eroii sunt, practic, inactivi, incapabili să atenteze în vreun fel la ordinea prestabilită a lucrurilor. Kitty, de pildă, respinge cererea în căsătorie a lui Levin pentru că nu îndrăznește să nesocotească hotărârea mamei iar Levin, la rândul său, acceptă fatalitatea și cedează instantaneu, în ciuda tragediei sale interioare.

Anna Carenina ajunge să fie cea care desface, prin inconsecvența sa energică față de reguli, tiparele așa-zis etice ale acestei lumi. Romanul lui Tolstoi nu e, în fond, decât o relatare despre păcatul acestei femei, dar un păcat care demonstrează in justițea și lipsa de autoritate a oricărei instanțe de judecată. Inconștient, îndrăgostindu-se de Vronschi ea o eliberează pe Kitty – care se poate căsători, finalmente, cu Levin – dar pune capăt, consecutiv, și propriei căsnicii. Eroarea pe care Anna nu o poate evita e aceea de a aspira la un ideal romantic al iubirii, pe care încearcă cu tot dinadinsul și ignorând gravitatea sacrificiilor întreprinse să îl concretizeze într-o lume ale cărei mecanisme sunt incompatibile unui asemenea demers. Anna își construiește singură o stihie și se agață apoi disperată de ea, refuzând să îi vadă natura iluzorie și zădărnicia. Însuși felul în care Tolstoi îi deconspiră în roman Annei procesele lăuntrice – prin apelul la monologul interior – e cât se poate de semnificativ. Asistăm, îndată după ce Anna îl cunoaște pe contele Vronschi iar apoi dansează cu el la un bal, la o dramatică transformare psihologică a

eroinei. Anna se îndrăgostește cu o luciditate neobișnuită, dorindu-și și inducându-și cu impetuozitate și fanatism să devină eroina unui love-story. Ea reprezintă, fără îndoială, tot un caz de don-quișotism, dar și de bovarism asumate perfect conștient. Drama sa va fi, înainte de toate, una a lucidității.

E suficient ca Vronski să îi facă câteva declarații patetice de iubire și Anna declanșează un adevărat conflict cu valorile în care crezuse până atunci. Problema de conștiință pe care idealul iubirii absolute o pune – aceea a abandonării familiei, a soțului și copilului – va fi rezolvată printr-o negație interioară de neobișnuită forță. Într-o pornire aproape nihilistă, Anna se distanțează mai întâi de Carenin – soțul altminteri credincios și pe care, se pare, l-a și iubit într-un fel sau altul, odată. Casa în care a fost fericită până atunci ia proporțiile unui univers concentraționar, și până și Serioja, băiatul de opt ani pe care îl iubește, îi apare Annei într-o lumină nouă, mai palidă. Întreaga fascinație a eroinei se concentrează de acum pe sentimentul idolatrizat, făcând abstracție chiar de reciprocitatea acestuia. Anna nici nu stăruie prea mult să se asigure că și Vronski o iubește la fel, e chiar neinteresată de ceea ce se petrece în conștiința iubitului ei. Capcana spre care își grăbește căderea e premeditată și, s-ar zice, ineluctabilă. Ca un războinic kami-kaze, Anna pornește, în numele unui ideal absolut al iubirii, o luptă fără sorți de izbândă cu lumea căreia refuză să-i perceapă platitudinea, vrând, parcă, să o distrugă prin propria sa pierzanie. Atâta că aceasta nici nu se va clinti la sacrificiul ei. Cum Paul Cornea observă cu pertinentță, unicul sentiment izbăvitor pe care drama tinerei femei îl produce este mila.

Transformată din fascinație în pasiune chinuitoare, iubirea dintre Anna și Vronski intră de fapt într-un declin implacabil, al cărui finalitate o vor constitui certurile tot mai numeroase. Trebuind să conștientizeze și să accepte eroarea căreia i-a căzut victimă, faptul că Vronski, deși îndrăgostit de ea, nu e dispus să își sacrifice la rândul său celibatul și chiar se satură, la un moment dat, de situația ei incertă, datorată refuzului lui Carenin de a divorța, Anna se află într-o situație fără ieșire – de genul celor în care Balzac obișnuia să își aducă personajele romanești. După ce a încercat din răspuț să aplice un ideal absolut, ea vede și înțelege relativitatea și falsitatea în care acesta a fost transfigurată în lumea imediată.

Apoi, mai există un conflict de gradul al doilea, să spunem, care se menține pe tot parcursul tramei epice. El se desfășoară în termeni etici și reprezintă consecința situației de divergență conceptuală în care Anna se află, în mod deliberat, cu lumea. Relevanța acestui conflict pentru dialectica iubirii dintre Anna și Alexei Vronski e incontestabilă, pentru că eroina e permanent bântuită de semnificațiile morale ale actelor ei. Dacă problema de conștiință a părăsirii familiei a fost, cât de cât (pentru că Anna se va întoarce la Moscova neputând rezista fără să-și vadă copilul) rezolvată prin negație, problema rușinii față de lume se dovedește insolubilă. Cu toate că izbuteste să își urască până la urmă soțul, cu toate că îi mărturisește acestuia relația cu Vronski, sfidându-i ipocrizia și rănindu-i cu sadism orgoliul, Anna e incapabilă să depășească cu totul efectele sociale secundare ale actului ei. Deși disprețuiește mentalitatea burgheză și îi intuiește, instinctiv, lipsa de temeii, ea nu poate totuși trece peste acuzele pe care se așteaptă ca lumea să i le aducă. Acest glas al lumii o va urmări permanent și pretutindeni amenințător și insuportabil, bruind metodic iubirea mult visată pentru Vronski.

Sinuciderea Annei devine deci iminentă, chiar ultradeterminată de construcția epică a lui Tolstoi, care pare că s-a asigurat, pe toate căile posibile, ca eroinei sale să nu-i rămână

absolut nici o altă alternativă. Treptat, după ce a fost înstrăinată de copil, după ce a trecut printr-o boală năprasnică în urma nașterii fetei lui Vronski, după ce simte cum iubirea acestuia se depreciază pe măsură ce trece timpul, Anna își pierde rațiunea (violentată de absurdul normelor etice ale lumii) și, într-un acces de neputință și gelozie, se hotărăște să „stingă lumânarea” tulburatei și dureroasei sale existențe. Până și sinuciderea e, pentru Anna, un act manifest, ținut împotriva aceleiași etici de salon cu care s-a războit de-a lungul întregului roman. Ea vrea să îi pedepsească astfel pe cei care i-au fost călăi, nepermițându-i să-și pună în practică idealul de iubire. Vronski, apoi Carenin și, în fundal, întreaga realitate rău-întocmită sunt țintele tragicului act al Annei, act care e, până la urmă, ultima armă care i-a mai rămas pentru a atenta la falsitatea principială a lumii. Fatalmente, ea realizează inutilitatea gestului ei tragic doar prea târziu, când, deja, se află pe șinele trenului.

În planul doi al acțiunii, Tolstoi dezvoltă o a doua poveste de dragoste – cea dintre Kitty și Levin – devenită posibilă tocmai prin drama primeia. Ne mai având de înfruntat nici un fel de piedici sociale (întrucât contrapretendentul a fost înlăturat), Levin nu îndrăznește totuși să revină, nu își calcă orgoliul de om refuzat întâia dată. În schimb, el e mistuit de o dramă interioară de proporții, circumscrisă de Tolstoi nu doar refulării sentimentale și erotice ci și unui conflict între ruralitate și citadin. Levin e un adversar al aristocrației, un defăimător al falselor moravuri ale acesteia, prin simplul fapt că e mai apropiat de cealaltă lume (din care înalta societate își hrănește de fapt pretențiile burgheze) – satul. El e tipul moșierului luminat, chinat de superficiale dileme filosofice, care se străduiește pe tot parcursul cărții să găsească rostul existenței meditănd în maniera unui Sărman Dionis eminescian și angajându-se în polemici politice ori sociologice cu liberali ori comuniști. Până la urmă, ca în orice love-story, Kitty e cea care vine înapoi la el, iar căsătoriei mult visată (cei doi stabilindu-și, iată, spre deosebire de nefericita Anna, un ideal mai accesibil, mai practic), îi urmează o viață de cuplu din care nu lipsesc micile conflicte infantile generate de gelozie și excesivitate sentimentală. Kitty, îndrăgostită sincer și împlinind, în fapt, mai bine decât Anna un ideal al iubirii absolute, dă dovadă de o devoțiune enormă și i se răspunde la fel. Cei doi sunt, spre deosebire de cuplul condamnat Anna- Vronski, o pereche perfectă, un „perfect match”, și nimic nu le mai poate afecta fericirea.

„Anna Carenina” e deci un roman al împlinirii și năruirii unui ideal absolut – un roman al dialecticii unei iubiri bulversate de lumea burgheză, care, însă, își are, pe lângă opreliști și capcane, și șansele sale de împlinire. Ideea lui Tolstoi, prezentă și în „Război și pace” e că etica nu poate fi o lege imuabilă, aplicabilă ca un șablon situațiilor particulare, ci că aceasta stă sub semnul unei relativități marcante. Pe de altă parte, pasiunea Annei pentru un ideal abstract, imposibil de materializat în realitatea imediată, vorbește despre sărăcirea de sacru a noii lumi, care își condamnă ereticii la pierzanie. Viziunii lui Tolstoi nu îi lipsește, totodată, o anume religiozitate, întrucât personajele își pun în mod frecvent problema viabilității credinței. Nu e doar cazul lui Levin, ci și al Annei însăși, care încearcă să găsească, fără succes însă, o motivație înaltă, metafizică, nevoii sale de iubire.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Lev Nikolaevici Tolstoi, *Anna Karenina*, vol I-II, București, E.P.L.A, 1953

Lev Nikolaevici Tolstoi, „*Anna Karenina*”, vol I-II, București, Ed. Cartea Românească, 1988

R.M. Alberes, *Istoria romanului modern*, E.P.L.U., București, 1968

Ov. Drimba, *Istoria literaturii universale*, vol. III, București, E.D.P., 1971

Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, București, Ed. Minerva, 1978

Dan Grigorescu, S. Alexandrescu, *Romanul realist în sec. XIX*, E.E.R., 1971

Al. Călinescu, *Interstiții*, Iași, Polirom, 1998

O EROARE DE EXPRIMARE CE FACE „CARIERĂ”: PLEONASMUL

Maria Laura RUS

Abstract

One of the errors that frequently occur in people's language is the pleonasm. We often hear wrong constructions such as “to climb up/above”. The main target of our paper is to underline and to draw the attention upon the different causes of this error (ignorance, persuasion, lack of knowledge etc.) in order to avoid them.

Relațiile semantice reflectă, în plan sintagmatic, posibilitatea coocurenței elementelor lexicale într-un context, pertinenta semantică între semnificațiile lor.

Din acest punct de vedere, se înregistrează destul de frecvent, atât în vorbirea cotidiană, cât și în scris, o relație de subordonare aparent logică (pentru utilizator), în care elementul lexical subordonat nu face decât să reia ceea ce este exprimat în substanța elementului regent. Vorbim în astfel de situații de o eroare de exprimare (mai mult sau mai puțin gravă), numită *pleonasm*.

Definirea acestei componente a vorbirii¹ subliniază de fapt o folosire în exces a unor astfel de elemente. Este o eroare sau un exces, dar în egală măsură poate fi și o exprimare în limitele corectitudinii, dacă ne gândim la *pleonasmul poetic* (asupra căruia vom reveni în partea finală a prezentei lucrări).

Când abordăm problematica pleonasmului nu facem referire sau mai precis nu-l includem între aspectele limbii (sau pe axa paradigmatică ori a selecției), ci între cele ale vorbirii (axa sintagmatică). Întrucât limba dispune de fenomenul sinonimiei, vorbitorul are posibilitatea alegerii. În momentul în care selecția este suspendată și sinonimele (parțiale)² sunt transferate astfel în planul vorbirii, se ajunge la formulări pleonastice.

Cum se ajunge la astfel de exprimări?

Cauzele sunt multiple. Ignoranța joacă un rol important, în special în cazul pleonasmelor etimologice. Nu toți vorbitorii cunosc sensul originar al cuvintelor și asociază unii termeni, de regulă neologici, cu alții care au cuprins în înțelesul lor semnificația celor dinainte. În această categorie putem include o exprimare de tipul *a-și aduce aportul/contribuția*. Termen de origine franceză, „aport” semnifică „aducere” (din fr. *apporter*), echivalent semantic cu „contribuție materială, intelectuală, morală etc. a cuiva într-o acțiune comună”³. Prin urmare, asocierea „a-și aduce” + „aportul” s-ar traduce prin „a-și aduce... aducerea”, exprimare evident pleonastică! Aceeași situație va fi cu termenul „contribuția”. În egală măsură, o persoană care nu cunoaște originea termenului „hemoragie” (din gr. *haima, haimatos* – „sânge”) va folosi o asociere pleonastică de tipul *hemoragie de sânge*. La fel avem pleonasmul *ortografie corectă*, pentru că grecescul *orthos* are sensul „drept, corect”.

Chiar persoanele suficient avizate asupra normelor lexico-gramaticale ale limbii literare pot insera în vorbirea lor astfel de erori. Neatenția este cea care generează pleonasmе într-o proporție considerabilă.

În egală măsură intervine slăbirea autocontrolului. În general, persoanele care și-au format o deprindere din sesizarea pleonasmului în vorbirea celorlalți, atunci când vine vorba de ei înșiși sunt mai puțin exigenți și chiar nu remarcă, nu sunt conștienți de propriile greșeli. Poate cele mai frecvent întâlnite pleonasme datorate acestei cauze sunt cele care numesc relația antonimică *a coborî (în) jos* / „*a urca (în) sus*”.

Cauzele discutate mai sus intră în categoria celor involuntare. Pe lângă acestea, le vom discuta pe cele voluntare. Persuadarea este una dintre ele. Vorbitorul apelează uneori la pleonasm pentru a sublinia un anumit fapt, o acțiune etc. Scopul final al unei astfel de încercări e convingerea interlocutorului:

Întreaga situație e clară și evidentă.

Nu-mi place deloc persoana respectivă; e morocănoasă, neprietenoasă și nesociabilă.

Vorbitorul avizat poate recurge la pleonasme adesea în cazul unor termeni neologici. Conștient de dificultatea înțelegerii sensului unor neologisme, vorbitorul va folosi asociații pleonastice, dintr-o atitudine grijulie față de interlocutor. Astfel, considerând că un cuvânt precum *discrepanță* are un sens obscur pentru interlocutor, vorbitorul îl va însoți de echivalente mai clare: *nepotrivire, neconcordanță*. Dacă dorința de explicitare a sensului este legitimă și demnă de apreciat, în schimb recurgerea în acest scop la pleonasm nu este justificată, din moment ce vorbitorul are la dispoziție un alt mijloc prin care să obțină același rezultat și astfel să elimine pleonasmul. Prin simpla introducere a unor operatori specifici de echivalare, cum sunt „adică”, „cu alte cuvinte”, „sau” etc. vom putea enunța o formulare corectă: *discrepanță, adică nepotrivire sau a opina, cu alte cuvinte a considera*.

Intensificarea sensului intervine mai ales în cazul cuvintelor încărcate de afectivitate, care par să nu poată transmite singure o încărcătură semantică atât de mare. Se apelează astfel la formulări pleonastice. În loc să se afirme un singur termen, precum *insolență*, pentru a califica acțiunea unei persoane insolente, se va adăuga imediat și *impertinență* ori *neobrăzare*.

Termenii componenți ai pleonasmelor pot intra în diferite relații: de identitate, de similaritate și de includere. Datorită acestor relații pleonasmele pot avea un caracter gradual și putem vorbi de pleonasme totale sau parțiale, exact așa cum procedăm în cazul relației de sinonimie. De exemplu, dacă sensul unui termen este identic cu cel al termenului care i se asociază, vorbim de pleonasme totale. Astfel, sensul lui *nimicire* este identic cu acela al lui *distrugere*, încât *nimicire distrugătoare / distructivă* e o exprimare nepermisă de normele limbii. Alte exemple de pleonasme totale: *nevralgie dureroasă, neîncredere suspicioasă, a insista cu perseverență* etc. Relație pleonastică parțială avem atunci când cel de-al doilea termen al pleonasmului are numai anumite note comune cu primul. Așa avem *a se ivi pe neașteptate, a izgoni afară, a reprima violent*. Cu cât gradul de echivalență a elementelor pleonasmului este mai mare, cu atât acesta va fi mai puțin acceptabil.

Dacă am considera frecvența cu care se folosesc aceste erori în vorbirea cotidiană, pe lângă pleonasmele stabile, reprezentând sintagme intrate ca atare în limbă (*foc și pară, întuneric beznă, cu chiu și vai*) am putea vorbi de pleonasme foarte frecvente, uzuale⁴ și sporadice. Nu putem trece cu vederea nici categoria pleonasmelor „la modă”⁵, (de tipul *mijloace mass-media, aversă de ploaie*).

Pleonasmele au o structură gramaticală diversă și în funcție de aceasta ele pot fi clasificate în izomorfe și heteromorfe. Mai explicit, cele izomorfe sunt alcătuite din cuvinte care aparțin aceleiași clase de vorbire (două verbe: *a întregi și a completa*; două substantive: *dezordine și debandadă*; două adjective: *dezlănțuit și nestăvilnit* etc.). raportul

existent între acestea este unul de coordonare. Când termenii componenți fac parte din clase morfologice diferite, iar raportul dintre ei este de subordonare, vorbim de pleonasm heteromorfe (*anexă adițională, a răbufni cu zgomot* etc.).

Rămânând în aceeași sferă claselor morfologice, se cunoaște faptul că, adjectivul, ca parte de vorbire flexibilă și dependentă, se caracterizează prin posibilitatea de a exprima însușirile sau proprietățile unor obiecte pe care le însoțește și cu care se acordă în gen, număr și caz. La fel de cunoscut ar trebui să fie faptul că unele adjective nu au categoria morfologică a comparației, întrucât însușirile lor absolute, prin însăși natura lor, nu pot exista în grade diferite (*particular, complet, general, egal, gata, rotund* etc.). Formulări de tipul:

Aceasta e colecția cea mai completă a tablourilor lui Aman.

Cazul de care îmi vorbiți e mai particular.

nu pot fi admise drept corecte, deoarece adjectivele în cauză, prin conținutul lor, exprimă valori asemănătoare superlativului. Prin urmare, ele nu pot permite asocierea cu morfeme de superlativ relativ sau absolut sau cu echivalente ale acestora (*cel mai, foarte, deosebit de, prea, extrem de* etc.).

Alte adjective, de largă circulație, fiind împrumuturi din latină, ce reprezintă la origine, vechi comparative, nu mai pot primi, prin antepunere, mijloacele gramaticale specifice formării gradului comparativ. De-a dreptul supărătoare sunt expresiile pleonastice în structura cărora intră adjectivele *interior, inferior, ulterior, major, minor*. De exemplu:

Randamentul, de data aceasta mai superior, este urmarea firească a ...

Trebuie atrasă atenția și asupra faptului că alăturarea morfemelor de superlativ la aceste adjective / adverbale cu sens comparativ nu constituie neapărat niște pleonasm, ci ele exprimă mai mult niște incompatibilități, întrucât unul și același adjectiv (sau adverb) nu poate sta în același timp la două grade de comparație diferite: *cel mai inferior, foarte minor*.

Putem vorbi și de pleonasm ale diminutivelor sau augmentativelor.

Diminutivele obiective exprimă ipostaze reduse ale realităților exprimate de radicalele lor, de la care se obțin prin atașarea unor sufixe specifice, precum: *-ic, -ică* (*pietricică, păsărică*); *-iță* (*fetiță, băiniță*); *-uță* (*măsuță, lunguță*); *-uș, -ușă* (*picioruș, purcelușă*); *-uț, -uță* (*drăguț, micuță*); *-el, -ea* (*scăunel, copăcel*); *-uleț* (*trenuleț, ursuleț*); *-ior, -ioară* (*bălăioară, pantofior*). Este evident că astfel de termeni derivați intră în relații de natură pleonastică în momentul în care sunt asociați adjectivului „mic” (ori unor variante / sinonime ale acestuia: *mititel, minuscul, mărunț, restrâns, pitic* etc.): *copăcel mic, fetiță mititică, băiețel mititel*. Nu este permisă nici alăturarea unor elemente de derivare care au sensul echivalent cu al termenilor care se doresc a fi exprimați; e vorba despre pseudoprefixe „micro-” și „mini-”: *microfabricuță, minibutonaș*.

Augmentativele se află la polul opus diminutivelor, reprezentând ipostaze amplificate ale realităților exprimate cu ajutorul radicalelor lor, de la care se obțin, ca și diminutivele, prin atașarea unor sufixe specifice (mai puține ca număr față de cele specifice fenomenului diminutivării): *-oș* (*băiețoi, cărțoi, căsoi*); *-an* (*lungan, băietan*) și *-andru* (*copilandru, băiețandru*). Asemenea cuvinte nu pot accepta determinarea prin „mare” (*cărțoi mare*) și nici nu pot fi derivate cu prefixoidele „macro-” sau „maxi-”. De altfel, s-ar crea chiar situații comice printr-o astfel de asociere ori s-ar conferi sintagmelor respective conotații ironice (*maxicăsoi*).

Pseudoprefixe (sau prefixoidele, cum mai sunt numite) amintite în paragrafele de mai sus nu sunt singurele care pot intra în relații pleonastice. Vom trata astfel de elemente în cadrul derivării, și nu al compunerii, în special datorită faptului că atașate cuvintelor

independente, ele creează serii de cuvinte. Spre deosebire de prefixe, ele au o valoare semantică mai pronunțată. Avem în vedere un număr relativ mare de derivate cu ajutorul acestor pseudoprefixe, dar și a unor prefixe cu ajutorul cărora se pot forma expresii pleonastice. Nu vom separa în lista următoare prefixele de pseudoprefixe:

ante- „anterior, înainte” (*a antepune înainte*)
auto- „de sine, se, însuși” (*autoportret propriu*)
co-, con-, com- „împreună” (*a coexista împreună*)
contra- „împotrivă” (*a contraveni împotriva*)
cvasi- „aproape, aproximativ” (*aproape cvasiunanim*)
hipo- „mic” (*hipotensiune joasă*)
hiper- „mare” (*hiperaciditate crescută*)
inter- „între, dintre” (*a se interpune între*)
neo- „nou” (*noul neomodernism*)
paleo- „vechi” (*paleoslava veche*)
post- „după, ulterior” (*a postpune după*)
pre- „anterior, înainte, preliminar” (*prefață introductivă*)
supra- „excesiv, în exces” (*supraaglomerație excesivă*)

Cel mai frecvent prefix în exprimările pleonastice rămâne *re-*. Sensul iterativ al derivatelor cu *re-* intră în relație pleonastică cu *iar, iarăși, din nou, încă o dată, înapoi, îndărăt*:

Am restituit înapoi banii împrumutați.

De ce readuci iar vorba despre subiectul acesta?

A fost reales încă o dată senator.

Chiar și câteva sufixe pot fi luate în discuție aici. De regulă, acestea aparțin domeniului medical:

-algie „durere, suferință” (*nevralgie dureroasă*)

-ită „inflamație” (*laringită inflamată*)

Evitarea unor astfel de pleonasmе se poate face atât prin renunțarea la determinant, cât și prin renunțarea la derivarea cu prefixul, pseudoprefixul sau sufixul respectiv:

hiperaciditate sau *aciditate crescută*

microinterviu sau *interviu scurt*

a readmite sau *a admite din nou*

O altă categorie care poate fi enunțată este cea care cuprinde pleonasmеle reflexivului reciproc. Verbele aflate la diateza reflexiv-reciprocă exprimă o acțiune care se face concomitent de către două sau mai multe persoane, astfel încât consecința logică este că fiecare dintre aceste persoane suferă efectele acțiunii făcute de celălalt sau ceilalți implicați. Pleonasmul apare atunci când astfel de verbe: *a se certa, a se saluta, a se contrațice, a se săruta, a se căsători* etc. sunt însoțite de următorii termeni: *reciproc, împreună, unul pe celălalt, unul pe altul* etc.

Una dintre singurele situații în care pleonasmul nu numai că este acceptat, dar nici nu se resimte ca atare, ca urmare a faptului că normele limbii române literare impun situația respectivă, este reluarea sau anticiparea complementului direct sau a celui indirect în dativ printr-un pronume personal neaccentuat:

„Nu-l vezi tu pe Ghiță că e mereu pus pe gânduri?” (I. Slavici)

Copiiilor li se păru că apare mama.

Dăm în continuare alte câteva situații care generează pleonasmе, mai mult sau mai puțin sesizabile:

Activitatea societății va fi diminuată în procent de 20 la sută.

A polarizat în jurul său toate valorile muzicii populare.

Nu e un panaceu universal soluția recomandată de medic.

A aruncat o piatră în parbrizul geamului.

Vom vedea ce urmează în continuare.

Dintre cei propuși pentru post îl prefer mai mult pe acesta.

În textul poetic, pleonasmul poate apărea ca figură de stil, opusă elipsei, având scopul de a exprima mai energic, mai convingător o idee sau o imagine:

„Pallady respecta prea mult jocul nuanțelor în pictură, ca să fie indiferent la condiția esențială. Și avea dreptate să califice de nenorocit un dar din ce în ce mai rar în pictură și pierdut, și el, odată cu popularizarea fotografiei, într-o epocă de rapidități grabite și de vagi aproximații.” (T. Arghezi)

La Eminescu, în următoarele versuri, s-ar părea că pleonasmul este solicitat de măsura versului, dar e vorba de o construcție frecventă în limbă:

„Iar Negrușii[...]

Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute,

Zugrăvește din nou iarăși pânzele posomorâte.” (M. Eminescu)

Așa cum am subliniat mai sus, în vorbirea comună circulă un număr destul de mare de pleonasmе „gramaticalizate”, pe care trebuie să le deosebim de cele poetice. Acestea din urmă, chiar atunci când sunt preluate din limba comună, trebuie să fie folosite în așa măsură încât să dea impresia de spontaneitate și inedit întregului context. Este cazul expresiilor: „*l-am văzut cu ochii mei*”, „*l-am auzit cu urechile mele*”.

Pleonasmul nu trebuie confundat cu tautologia, figură de repetiție (un cuvânt sau o construcție se repetă, dar cu alte funcții sintactice, din incapacitatea de a găsi un sinonim); tautologia acuză sărăcie de vocabular.

În principiu, orice cuvânt poate intra într-o relație pleonastică. Din această cauză, numărul pleonasmelor posibile este foarte mare. Am luat în discuție în doar o mică parte dintre acestea, chiar și pe cele improbabile sau virtuale, dacă le putem numi așa. Am procedat astfel cu scopul de a imprima lucrării de față un dublu caracter: corectiv și preventiv. Cu alte cuvinte, am intenționat să atragem atenția cu anticipație asupra posibilităților pleonasmе, înainte ca acestea să se producă și să se automatizeze.

NOTE:

1. cf. *DEX*, pleonasmul este „o eroare de exprimare constând în folosirea alăturată a unor cuvinte, construcții, propoziții etc. cu același înțeles”
2. Putem vorbi în aceeași măsură de două elemente de expresie mai mult sau mai puțin echivalente
3. cf. *DEX*
4. Pleonasmеle uzuale sunt, de fapt, cele mai numeroase în vorbirea cotidiană.
5. Chiar emisiunile televizate abundă în astfel de exprimări eronate!
6. Sufixul augmentativ *-oi* intră atât în structura masculinelor, cât și a femininelor.

BIBLIOGRAFIE:

1. Angelescu, Gabriel, *Dicționar de pleonasmе*, Editura Coresi, București, 1998
2. Avram, Mioara, *Gramatica pentru toți*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1986
3. Bulgăr, Gheorghe, *Dicționar de sinonime*, Ediția a X-a, Editura Palmyra, București, 1997
4. xxx *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ediția a II-a, Academia Română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
5. Dragomirescu, Gh. N., *Dicționarul figurilor de stil (terminologia fundamentală a analizei textului poetic)*, Editura Științifică, București, 1995
6. Guțu Romalo, Valeria, *Corectitudine și greșeală (Limba română de azi)*, Editura Științifică, București, 1972
7. Hristea, Theodor, *Sinteze de limba română*, Editura Albatros, București, 1984

POÉTIQUE DE L'ANTHROPONYMIE DANS *BOULE DE SUIF* DE MAUPASSANT

Vladimir FLOREA

Abstract

This is an oriented reading of *Boule de suif*, approaching the text by the usage of the proper noun: synonymy, metaphor and metonymy (or their equivalents; in addition to that, this is an area that is yet unexplored) which are used unexpectedly but at the same time in connection with the signifying enterprise.

I. Préambule

Je me propose, dans les pages qui suivent, d'illustrer / justifier le jugement porté par Flaubert à propos de *Boule de suif*: un chef-d'œuvre de composition. Je reconnais, évidemment, que je ne prends pas beaucoup de risques à prédire le passé : Flaubert ne s'est pas trompé, et des milliers de lecteurs, français ou autres, ont confirmé son jugement.

Je vais donc dans un premier temps prendre la précaution de définir le terme composition, me contentant d'un vague « art, manière de disposer les parties d'un ensemble ».

Cet art, on peut le considérer avec l'œil d'un Louis XIV contemplant les jardins de Versailles : des allées partent, se croisent sous des angles divers, le tout dans une (presque) parfaite symétrie. Mais Maupassant n'écrit pas au XVIIe siècle ! La peinture du monde qu'il nous propose sera gauchie, décalée – lorsque le lecteur y trouve une symétrie, ce sera au bout d'un travail de recherche qui l'amènera à accepter qu'il y ait des zones de flou, d'à peu près. S'il y a une symétrie, elle peut être bancale, tordue, comme sont tordues les verticales des murs de l'église d'Auvers-sur-Oise chez Van Gogh.

Dans la composition de *Boule de suif*, on trouve donc des **événements**, des **lieux**, des **personnages**.

Je vais considérer que le lecteur est déjà au courant des événements, qui seront, de toute façon évoqués, ne serait-ce que par ricochet, à propos des deux autres éléments de la composition.

II. Les lieux

Les lieux sont inscrits dans la réalité :

- géographique : on a vite fait de repérer Rouen, Darnétal, Boisguillaume... sur une carte ;
- historique : avec le but et les motivations fournis par le texte, le cheminement des personnages s'inscrit dans la vraisemblance, et correspond à ce que nous savons des manœuvres et déplacements de la guerre.

Un peu à part, il y a une réalité de l'histoire littéraire : le choix de Rouen puis de Tôtes est un hommage du jeune Maupassant au Vieux (Flaubert!). On peut donc

considérer que les noms de lieu sont, pour Maupassant, une donnée extérieure obligée (donc sans intérêt pour l'analyse) dès qu'il a fait le choix de Rouen.

Restons cependant un moment à Tôtes et à son Hôtel du Commerce. Les notes de Louis Forestier dans son exceptionnelle édition en Pléiade nous apprennent qu'il s'agit en réalité de l'Hôtel du Cygne, qui existe encore. On peut donc dire que, pour éviter une reconnaissance aisée et qui deviendrait vite indiscreète, l'auteur a choisi de changer de nom, et garantir ainsi aux propriétaires une certaine quiétude. Il faut pourtant reconnaître que :

- le texte est publié dix ans après les faits racontés (1870-1880) ;
- les moyens de transport de l'époque n'ont pas grand-chose à voir avec les nôtres, ce qui fait que la curiosité ne suffit pas (il suffit de relire le récit de la partie Rouen – Tôtes du trajet).

Le nom choisi, juste, est un nom très commun : on compte par milliers les hôtels de la gare, du cheval blanc, du commerce ! Et pourtant, il y a un petit quelque chose sous le très commun...

Du commerce, c'est bien ce qu'il y a eu, cette nuit-là, à Tôtes : neuf voyageurs ont troqué leur liberté contre une nuit d'amour... non, pas vraiment, contre un rapport sexuel à sens unique. La nuit d'amour, c'est ce qu'on désigne par l'expression légèrement vieillotte de commerce amoureux, qui suppose les regards, les égards, les paroles, les caresses.

Des **regards**, il y en a eu quatre, dont seulement deux matérialisés textuellement:

- *examina longuement tout ce monde, comparant les personnes aux renseignements écrits* (p. 99) ;
- un autre regard existe, doit exister, mais n'a pas de réalité textuelle affectée, il est occulté,
- c'est ce qu'on appelle ellipse dans la petite grammaire du narratologue (p. 100) ;
- *Il s'inclina en passant près des dames [...] Boule de suif était devenue rouge jusqu'aux oreilles ; et les trois femmes mariées ressentaient une grande humiliation d'être ainsi rencontrées par ce soldat dans la compagnie de cette fille qu'il avait si cavalièrement traitée* (p. 109) ;
- autre ellipse, couvrant « le passage à l'acte », raconté sans être raconté, grâce au procédé commun/ virtuose de délégation de parole à un personnage (Loiseau) qui ponctue, par ses allusions indécrites, les étapes de la possession (p. 116-118).

Des **égards**, peut-être :

- pas de proposition directe et brutale devant témoins (l'intermédiaire, M. Follenvie, énonce une phrase très passe-partout : *Mademoiselle, l'officier prussien veut vous parler immédiatement* (p. 99) les autres les sont presque davantage : *L'officier prussien fait demander à Mlle Elisabeth Rousset si elle n'a pas encore **changé d'avis*** (p. 107), avec une légère variante *point encore* (p.113)) ;
 - le petit geste de politesse *il s'inclina en passant près des dames* (p. 109) ;
- mais le fait d'employer un messenger (l'aubergiste) qui parle devant les autres voyageurs a, finalement, un effet négatif ; c'est encore ce qui se passe dans la scène décrite p. 109 – Boule de suif rougit, les autres femmes se sentent rabaissées.

Des **paroles** :

- il y a de nouveau ellipse, donnant lieu à un bref rapport, au discours indirect, par Boule de suif (p. 100) ;
 - ellipse encore, et cette fois-ci, elle est totale : nous ignorons tout de ce qui a pu être dit pendant toute une nuit (p. 116-118) ;
- la conclusion qui s'impose est que, tout comme il n'a pas de nom en propre, l'officier n'est jamais vu s'adresser directement à Boule de suif.

Des caresses :

- elles existent probablement (réciproques ?), mais font une fois de plus l'objet d'une ellipse indexée par le cri répété de Loiseau (*Silence !*) qui pointe vers le plafond. (p. 116-118).

Chef-d'œuvre de composition, disais-je... L'hôtel du Commerce est un double dilaté et éclaté de l'espace de la diligence : dans celle-ci, on sommeille, on mange, on procède aux premières mais maladroitement approches du commerce amoureux (Cornudet – Boule de suif, passage cité ci-après), dans celui-là on dort, on mange, on fait des avances, le lieu étant scindé en deux sous-lieux spécialisés¹, respectivement l'alimentaire et le sexuel.

Pour l'alimentaire, on remarquera une symétrie complexe : les deux repas dans la diligence encadrent les neuf autres pris à l'auberge. Le premier, longuement détaillé (quatre pages) – Boule de suif partage son repas avec les autres occupants de la voiture, qui renoncent à tous leurs préjugés (morale, classe sociale...) et dévorent, dans une sorte de communion.

Le dernier – chacun mange dans son coin, les hiérarchies sont rétablies et affirmées par la nourriture (panier richement garni – rôti de veau - saucisse à l'ail - œufs-rien du tout, jeûne total ●) : Boule de Suif est rejetée, ignorée, la parole reste confinée horizontalement dans chaque cellule sociale, il n'y a plus d'échanges verticaux.

Les deux fois, un papier journal est présent : ici Loiseau s'en sert comme serviette pour ne pas salir son pantalon, là il sert d'enveloppe à un beau morceau de gruyère et à imprimer un titre sur le fromage – *faits divers*. C'est bien, par un effet de mise en abyme, ce à quoi on a assisté : un fait divers ! Une prostituée a cédé aux avances d'un officier de l'armée d'occupation !

III. Les personnages

Et maintenant venons-en aux personnages, qui fournissent une riche moisson de noms propres.

III. 1. Il y a d'abord des personnages réels ou mythologiques qui couvrent l'histoire. On les trouve dans la bouche du comte de Bréville et de Monsieur Carré-Lamadon ; tous deux riches, siégeant au Conseil Général, sont en train de refaire le monde, à la recherche d'un sauveur : un d'Orléans, Du Guesclin, Jeanne d'Arc, Napoléon Ier. Au moment où paraît le texte, le lecteur sait déjà que le vrai sursaut héroïque ne fut pas individuel, mais collectif : la Commune. Et, dans le texte lui-même, il y a bien une Jeanne d'Arc, c'est Boule de Suif. Elle est la seule à résister physiquement : *J'ai sauté à la gorge du premier. Ils ne sont pas plus difficiles à étrangler que les autres ! Et je l'aurais terminé, celui-là, si l'on ne m'avait pas tiré par les cheveux* (p. 96). Elle est trahie par les siens, abandonnée à l'ennemi¹. En laissant un peu libre cours à l'imagination, on arrive à une série Boule de Suif – grasse à lard – les doigts comme des chapelets de saucisses – cochon – Cauchon – Jeanne d'Arc¹.

III 2. a. Arrêtons-nous un instant sur le nom suivant : Napoléon Ier. C'est, évidemment, une référence héroïque incontestable, surtout après la défaite de Napoléon

III ! Ce qui est intéressant, c'est que, dans le texte, le personnage historique est cité deux fois : la première, positivement, dans la série héroïque Du Guesclin, Jeanne d'Arc, Napoléon. La deuxième, plusieurs pages après, lors du travail collectif destiné à convaincre Boule de suif de céder à l'officier : p. 112. On passe du chef militaire victorieux, fondateur de dynastie, à l'ennemi à abattre, par tous les moyens, en opposant une Anglaise de grande famille à ce Bonaparte qui, au moment même où il est désigné par son nom de famille, est rejeté dans le grand monde des petites familles¹. C'est donc un procédé qui s'apparenterait à la synonymie.

III. 2. b. Restons dans la famille, pour retrouver le procédé, légèrement modifié, dans la bouche de Cornudet lorsqu'il parle de *cette crapule de Badinguet*. Badinguet est un ouvrier qui a accepté de donner ses vêtements à Napoléon III¹, emprisonné, lequel a donc pu s'évader se faisant passer pour l'ouvrier. Le signifiant Badinguet renvoie au signifié Napoléon III au lieu que ce soit au signifié Badinguet. On est donc dans le domaine de la métaphore, qui n'est compréhensible et interprétable que grâce au contexte (pris au sens large co-texte + con-texte). L'émetteur Cornudet est d'ailleurs parfaitement compris par le récepteur collectif de la diligence. Un nom propre a donc été employé de manière impropre, décalée, conformément à une poétique dont je suis en train de dresser quelques traits.

III. 2. c. Viennent ensuite quelques noms employés de manière univoque dans le dialogue destiné à convaincre Boule de suif que son devoir est d'aller avec l'officier, comme Judith le fit avec Holopherne, Lucrèce (bien malgré elle) avec Sextus, Cléopâtre avec nombre de généraux romains, les femmes romaines avec l'armée d'Annibal. On peut penser que l'épisode de Judith peut être connu de Boule de suif (on apprend, p. 100, que malgré sa profession, elle fréquente l'église), on ne peut qu'être sceptique pour les autres. Peu après, l'une des deux religieuses parle du sacrifice d'Abraham, exemple sublime.

Justement, Boule de suif revient d'un baptême, et a pensé à son fils en nourrice à Yvetot (autre lieu flaubertien). Or, ce qu'on lui demande à elle,

- ce n'est pas de sacrifier son propre **fil** ;
- ce n'est pas de **tuer** l'Holopherne prussien ;
- ce n'est pas de s'offrir, telle Cléopâtre, à de **multiples** partenaires ;
- c'est, tout simplement, de faire avec **un** officier (allemand) ce qu'elle a fait tant de fois avec tant de monde, en échange de la liberté de tous.

Extraordinaire rhétorique !

Elle cèdera.

III. 3. Il est temps de passer maintenant aux personnages « réels » de l'histoire : les dix voyageurs, le couple d'aubergistes, l'officier prussien, et deux personnages évoqués, M. Tournel et Mme d'Étrelles.

III. 3. a. Un premier étonnement : l'officier prussien, parlant et agissant, ne reçoit pas de nom propre¹. Cette absence de nom n'est pas exceptionnelle dans l'œuvre de Maupassant. Elle reste cependant remarquable si l'on songe à la débauche onomastique qui l'entoure dans Boule de suif et au poids du personnage dans l'action.

III. 3. b. Le couple d'aubergistes résume la diversité du monde des voyageurs : l'argent, la raison, la doxa pour M. Follenvie, la passion, la sincérité, le courage patriotique pour Mme Follenvie. Dans le couple, et c'est valable pour les trois autres (Bréville, Carré-Lamadon, Loiseau), l'épouse n'est connue que par l'appellation Mme X, sa personnalité particulière s'efface derrière la « raison sociale »¹.

M. Follenvie est l'interlocuteur attitré de l'officier : *M. Follenvie seul était autorisé à lui parler pour les affaires civiles* (p. 104). C'est bien M. Follenvie qui fera à Boule de suif les « invitations » à s'entretenir avec l'officier. Sommes-nous en présence, avec ce nom peu habituel, du procédé appelé **annomination** (tout ce qui nous fait dire « comme son nom l'indique ») ? Peut-on détecter, chez M. Follenvie, une envie ? Oui, de gagner aux cartes, de guérir de son asthme, de ne pas contrarier l'officier allemand. L'aubergiste, porte-parole de l'officier, est aussi son porte-envie. S'il y a envie folle c'est l'envie qu'a eue l'officier de posséder Boule de suif ; si le coup de foudre est noble, la folle envie est son équivalent avili. L'envie qu'éprouve l'officier se transmet, par contact, à l'aubergiste : c'est le mécanisme bien connu de la métonymie.

III. 3. c. Restons dans les couples mais prenons l'ascenseur social : voici le comte Hubert de Bréville et Madame. Il est de Bréville comme on est de Valois, de Savoie ou de Nemours¹. On sait de lui qu'il cultive une certaine ressemblance avec Henri IV pour rappeler que *le roi avait rendu grosse une dame de Bréville dont le mari, pour ce fait, était devenu comte et gouverneur de province*. La comtesse, fille d'armateur, a peut-être augmenté la fortune de son époux. Elle passe pour avoir été aimée de l'un des fils de Louis-Philippe : décidément, dans cette famille, la bâtardise et l'adultère sont un mode de vie. Ils seront, naturellement, du complot !

Leurs voisins dans le carrosse et dans le monde, les Carré-Lamadon. Les notes de Louis Forestier nous apprennent que le personnage du mari a un correspondant facilement reconnaissable par les Rouennais de l'époque, Pouyer-Quertier. On remarque que, dans les deux cas, il d'agit d'un nom composé, ce qui lui confère une certaine allure un peu moins roturière¹. On apprend que Mme Carré-Lamadon est beaucoup plus jeune que son époux, jolie, et consolation des jeunes officiers en garnison à Rouen ; l'amour tient une grande place dans sa vie, ce que dit Lamadon (l'amadon). Quant à Carré, il s'agirait encore d'amour :

- *Le comte parut s'apercevoir que Mme Carré-Lamadon était charmante, le manufacturier [M. Carré-Lamadon] fit des compliments à la comtesse.* (p. 115) – il y a un chassé-croisé de compliments dans les deux couples ;

- *Ces dames s'amusaient comme des folles. Le comte et M. Carré-Lamadon pleuraient à force de rire.* (p. 117) – on est dans l'atmosphère particulière de détente créée par le oui de Boule de suif et par tout ce que peut dégager l'action qui se passe dans le deuxième lieu de l'auberge, juste au-dessus des têtes des dîneurs...

- *« Si nous en faisons autant » dit la comtesse. On y consentit et elle déballa les provisions préparés pour les deux ménages.* (p. 119)

Serait-ce qu'on fait table commune, après avoir fait lit commun¹ ?

III. 3. e. Le dernier couple régulier est constitué par M. et Mme Loiseau. Ils font commerce de vin et habitent rue Grand-Pont, toute proche de la rue Jeanne d'Arc.

Elle est grande, forte, revêche, facilement vulgaire.

Lui petit, gros, jovial, amateur et faiseur de blagues. S'il quitte Rouen, c'est tout simplement pour aller toucher au Havre l'argent que lui doit l'armée française ; au retour, il serait capable de commercer avec les Allemands¹ ! En tout cas, sur la route, il n'oublie pas son négoce :

- *Loiseau alla placer du vin aux habitants du pays* (p. 105) ;

- il vend six tonneaux de vin à M. Follenvie : *il lui acheta six feuillettes de bordeaux pour le printemps* (p. 102).

Loiseau est un oiseau de nuit au regard perçant – il voit Cornudet faire des avances à Boule de suif :

On ne distinguait plus rien dans la voiture ; mais tout à coup un mouvement se fit entre Boule de suif et Cornudet ; et Loiseau, dont l'œil fouillait l'ombre, crut voir l'homme à la grande barbe s'écartier vivement comme s'il eût reçu un bon coup lancé sans bruit. (p. 97-98)

Mais une porte, à côté, s'entrouvrit et, quand elle revint au bout de quelques minutes, Cornudet, en bretelles, la suivait. Ils parlaient bas, puis ils s'arrêtèrent. Boule de suif semblait défendre l'entrée de sa chambre avec énergie. (p.102).

S'il a le regard nocturne d'une chouette, il est curieux comme une pie, et voleur comme elle, justifiant le jeu de mot d'un personnage évoqué, M. Tournel : *Loiseau vole*, créé sur pigeon vole (p. 89).

Homme d'instincts, la vue de Boule de suif refusant Cornudet dans le couloir provoque en lui des émois :

Loiseau, très allumé, quitta la serrure, battit un entrechat dans sa chambre, mit son madras, souleva le drap dans lequel gisait la dure carcasse de sa compagne qu'il réveilla d'un baiser en murmurant : « M'aimes-tu, chérie ? » (p. 103). Rideau pudique...

Homme d'instincts, il est celui qui formule à voix haute la faim dans les deux repas du carrosse :

Vers une heure de l'après-midi, Loiseau annonça que décidément il se sentait un rude creux dans l'estomac (p. 92) ;

Au bout de trois heures de route, Loiseau ramassa les cartes : « Il fait faim », dit-il (p. 119).

III. 3. f. Avec Cornudet, nous quittons la série des époux - épouses, pour entamer celle des célibataires. Il a hérité d'une petite aisance dont il lui reste peu de choses (si ce n'est l'état de rentier) : son déjeuner dans le deuxième repas de la diligence, sera fait de quatre œufs durs. Les notes de Louis Forestier, s'appuyant sur la correspondance de Maupassant, ne laissent aucun doute : Cornudet a un correspondant dans la vie réelle, c'est le citoyen Cord'homme. Et comme dans tous les romans à clef, on assiste à un savant mélange de « je cache / je dévoile ». Si l'on se contente du domaine onomastique, on constate que

- Cornudet est différent de Cord'homme

- Cornudet est partiellement identique à Cord'homme (koR = koR)

- l'identité phonétique partielle est démentie par le découpage sémantique Cor(d) *vs* Cornu

Maupassant renonce donc à un effet d'antiphrase facile, Cord'homme (= cœur d'homme) *vs* le personnage sans cœur, finalement, puisque :

- il s'est laissé aller par deux fois, espérant une réponse positive (et gratuite ?) ;

- il n'a pas fait le premier pas social (ouvrir le dialogue) dans la diligence, lors de la première partie du voyage ;

- devant ce qu'il qualifie lui-même d'infamie, sa réaction reste purement verbale, inutile et sans danger pour lui.

Dans le cosmos réduit et clos de la diligence, il constitue avec Boule de suif un couple virtuel, marqué par la différence aux autres couples :

- pas d'idolâtrie de l'argent ;
- pas d'idolâtrie de la famille constituée ;
- une vie sociale et mondaine un peu en marge (terme vague que j'emploie par commodité pour faire court).

Si des choses les rapprochent (le fait d'être rejetés conjointement par la société – il suffit de relire le passage contant l'installation dans la diligence, laquelle suit un certain ordre social), ils ne sont pas pour autant un couple constitué ; bien qu'il se sente jaloux dans certaines situations, Cornudet agit peu (enfin, pas du tout, sauf verbalement), est rejeté par deux fois (diligence et corridor de l'auberge, passages cités *supra*), il est essentiellement un faible, un velléitaire :

- en tant que révolutionnaire, il n'a rien réussi ;
- en tant que prétendant aux faveurs de Boule de suif, il est éconduit ;
- en tant que responsable militaire, il a tout juste réussi à déboiser un peu ;
- en tant que mari virtuel de Boule de suif, il est trompé, cocu, il porte des cornes. C'est un petit (rôle du suffixe diminutif *-et*) cornard (rôle de la racine *corn-* et rien de plus).

III. 3. g. Avant d'en arriver à Boule de suif, arrêtons-nous un instant sur un autre couple bancal : les deux religieuses. Elles sont toujours ensemble (à l'auberge, à l'église, chez le curé) et communiquent peu avec les autres. On perçoit pourtant qu'il y a une personnalité forte, c'est la plus âgée des deux, au visage grêlé par la petite vérole ; à ses côtés, une jeune, mignonne, mangée par la phtisie¹. La vieille n'a pas de nom dans l'histoire, l'autre si : sœur Saint-Nicéphore. Nom qui ne laisse pas de nous étonner :

- c'est la plus effacée des deux qui est nommée ;
- elle porte un nom, un nom certes présent dans le martyrologe chrétien, mais un nom masculin !
- ce nom est inattendu – c'est un nom de saint de l'empire d'Orient, dont la traduction est « qui porte la victoire ».

Quelle victoire précisément ? Faut-il chercher bien loin pour se rappeler que :

- la France a perdu la guerre ;
- la ville de Rouen a cédé sans même combattre ;
- des chefs potentiels (prestige politique et / ou financier), comme Bréville, Carré-Lamadon et même Cornudet sont en fuite.

Quelle victoire, alors ? La victoire des voyageurs sur Boule de suif, due en grande partie au renfort inattendu mais efficace de la Religion interprétée par la bonne sœur : *Une action blâmable en soi devient souvent méritoire par la pensée qui l'inspire.* (p. 113)

III. 3. h. Et nous voici maintenant devant le dernier personnage, celui qui donne son nom à la nouvelle :

La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre pour son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de suif. Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir, et là-dedans s'ouvraient, en haut, des yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui

mettaient une ombre dedans ; en bas, une bouche charmante, étroite, humide pour le baiser, meublée de quenottes luisantes et microscopiques.

Elle était de plus, disait-on, pleine de qualités inappréciables. (p. 91)

Le surnom est, à l'évidence, bien choisi, transparent, qui travaille sur les sèmes rotondité + lipidité. Il a un fort pouvoir identifiant qui satisfait le lecteur, d'autant que le narrateur l'emploie avec constance 13 fois dans les 8 pages qui couvrent le voyage jusqu'à Tôtes. Oui, Boule de suif convient parfaitement.

La prostituée a réussi à devenir presque une dame :

- elle est la seule à avoir résisté à l'occupant ;
- elle partage son déjeuner avec les autres voyageurs ;
- elle se conduit sobrement, a de la conversation...
- elle a des idées politiques « très comme il faut ».

Elle mène donc une vie normale, refuse, par exemple, les avances de Cornudet dans la voiture. De la prostituée, elle n'a gardé que le surnom, le nom de guerre, le nom de trottoir. Ce nom, qui rappelle constamment son métier, elle va même pouvoir le quitter, puisque son vrai nom, Elisabeth Rousset, apparaît. Elle peut redevenir une femme respectable, désignée par un nom et un prénom, comme tout un chacun. Voire ! Avec un sens des symétries décalées et inversées qui fait qu'on est effectivement en présence d'un chef-d'œuvre de composition, le texte emploie le nom, le nom propre Elisabeth Rousset¹, pour faire appel à elle en tant que prostituée. Ce nom, proféré tout haut devant les autres voyageurs dans la salle de l'auberge, fait l'effet d'un soufflet : *Boule de suif tressaillit.* (p. 99). A chaque fois qu'elle entend son nom, elle a une réaction émotive forte :

- *elle se troubla* (p. 99) ;
- *Boule de suif resta debout toute pâle ; puis, devenant subitement cramoisie, elle eut un tel étouffement de colère qu'elle ne pouvait plus parler* (p. 107) ;
- *Boule de suif répondit sèchement* (p. 113) ;

Ce trouble se comprend aisément : elle accepte d'être Boule de suif, ce nom lui permet de ne pas déshonorer celui que lui ont laissé ses parents. Or, lorsque Mademoiselle Elisabeth Rousset est appelée dans la couche de l'officier pour satisfaire son envie folle, on enlève en réalité à la pauvre fille ce qui lui restait de dignité ! On lui a pris sa nourriture, on lui prend son corps, et on va même lui prendre son nom. Oui, c'est son nom « propre » qui est sali lorsque Mlle Elisabeth Rousset et non Boule de suif est possédée par l'envahisseur.

A première vue, Elisabeth Rousset est un nom quelconque ; et il l'est réellement dans la vie réelle. En est-il de même dans l'univers que constitue *Boule de suif* ?

Dans Rousset, on reconnaît sans peine la racine roux, rousse. Et alors, dira-t-on ? Il se trouve que le roux n'est pas une couleur quelconque, elle est, de longue date, attachée au vice et à la trahison¹. La lanterne rouge signale au passant que la maison qui la porte n'est pas une maison ordinaire, qu'on y fait commerce d'amour. Le principe est appliqué également aux personnes : en 1254, une ordonnance du roi Saint-Louis fait obligation aux prostituées de se teindre les cheveux en roux, pour bien montrer au loin quel est leur métier¹. Même lorsque l'obligation légale s'est éteinte, des femmes ont pu trouver commode de faire ainsi leur publicité (racolage passif ?). Un rapide coup d'œil sur les toiles de Toulouse-Lautrec nous fournit la même information : le roux est la couleur emblématique de l'amour vénal.

Il s'ensuit que le patronyme Rousset est une prédestination ironique pour la petite Elisabeth à embrasser ce métier et pas un autre !

Le prénom Elisabeth, quant à lui, va dans le sens exactement opposé : on connaît sainte Elisabeth de Hongrie¹, qui, entre autres actions remarquables, a nourri des populations affamées – toute ressemblance avec une certaine Elisabeth Rousset qui a partagé son repas avec les voyageurs taraudés par *le violent besoin de manger* serait pure coïncidence. Le calendrier de l'église catholique cite également une sainte Elisabeth la Bonne, qui demeurait de longues périodes sans prendre de nourriture autre que l'Eucharistie – toute ressemblance avec une certaine Elisabeth Rousset qui est privée de nourriture¹ pendant la seconde partie du voyage serait encore une pure coïncidence ?...

Exprimant une chose et son contraire (sainteté + vice), le nom complet Elisabeth Rousset est donc bâti sur le modèle pictural du clair-obscur, ou, en littérature, de l'alliance de mots¹.

Faisant mentir Maupassant qui affirme puiser les noms de ses personnages tout simplement et au hasard dans un annuaire, j'ai essayé de montrer combien les créations onomastiques à la fois se nourrissent du texte tout en l'irriguant ; **tout fait sens**, et le lecteur jubile de voir le nom propre, le nom impropre et le nom sale au travail.

Notes :

GEORGES RODENBACH ET LA TENTATION DU THÉÂTRE

Eugenia ENACHE

Abstract

Georges Rodenbach may be considered a playwright due to the way in which he has transposed two of his prose writings *Bruges-la-Morte*(1) and *Amour en nuances*. From this point of view, we shall try to analyze the transformations suffered by the two texts. We shall underline the changes on the textual level that have made this transformation possible.

Dramaturge, Rodenbach l'est dans la mesure où il a coulé ses propres œuvres narratives, à savoir *Bruges-la-Morte*(1) et *Amour en nuances*(2), dans des œuvres spécifiques au genre dramatique. Dans cette perspective nous allons procéder à l'analyse des textes, des transformations formelles et/ou thématiques qu'ils ont subies. Nous insisterons sur les 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, *Le Mirage* (3) et en vers, *Le Voile* (4)et, aussi, sur les différences engendrées par l'écriture théâtrale.

Bien que le théâtre suppose non seulement le texte, mais le spectacle aussi, nous n'allons pas nous arrêter sur cet aspect faute d'une représentation actualisée; nous signalerons seulement quelques appréciations des critiques du temps de Rodenbach.

Quels sont les éléments qui rapprochent le théâtre de Rodenbach des théories du théâtre symboliste? Premièrement, ses pièces sont avant tout des poèmes où le verbe a le pouvoir de susciter l'imagination et l'émotion du public. Et puis, le fait que la réalité devient une image sensible, un état d'âme et qu'on garde toujours un arrière-plan de mystère.

Les transformations formelles ou thématiques auxquelles le texte est soumis, conduisent à un autre texte qui est un miroitement, un reflet simple, comme dans un miroir, ou complexe, qui engage la ressemblance et/ou la dissemblance, implique la présence du visuel et du sonore et produit le transfert des sensations. Au théâtre, parler signifie agir, et donc, il y aura toujours une analogie entre les paroles et les actes -gestes et attitudes-, une analogie au niveau de l'œil qui voit et de l'oreille qui entend. Le domaine du théâtre est plastique et physique et l'analogie entre le langage, les états de la pensée et les mouvements et les aménagements matériels est indispensable et paradoxale car «[t]out sentiment est en réalité intraduisible. L'exprimer c'est le trahir. Mais le traduire c'est le *dissimuler*». (5)

Rodenbach a essayé un travail de transformation textuelle effectuée sur le corpus romanesque, un travail d'adaptation ou de translation avec tout ce que cela implique. Il a dû tenir compte des caractéristiques de l'écriture théâtrale -l'usage de dialogues, de personnages, de tours de paroles-, ainsi que des conventions de la représentation -l'unité de temps, de lieu, de l'espace. De cette manière le texte dramatique qui provient d'un

texte narratif doit se soumettre à des contraintes transformationnelles réalisées au profit de la représentation surtout, le théâtre étant destiné à être joué.

1. Les transformations formelles : narratif/vs/dramatique

La transformation ou la transposition d'un texte narratif en un texte dramatique en vers ou en prose entraîne une variété de procédés plus profonds qui touchent à la poétique de l'écriture et qui concourent à la réalisation esthétique de la transformation et que l'on peut identifier à une lecture parallèle de l'hypertexte et de son hypotexte, tout en observant leur hypertextualité. C'est le terme par lequel Gérard Genette entend « toute relation unissant un texte

B(que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A(que j'appellerai, bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire». (6) On ne peut pas isoler aisément les diverses modalités de la dramatisation, parce que cette pratique se présente rarement à l'état pur, et une comparaison serrée entre hypotexte narratif et hypertexte dramatique n'est pas possible, parce qu'il y a des conventions à respecter.

Premièrement, il faudrait observer les modifications de structure subies par les textes. Nous nous référons à une pièce en vers et à une autre en prose; il s'agit aussi de l'articulation

dramatique; pour *Le Voile*, la division en scènes correspondent plus ou moins aux paragraphes, mais respectent l'enchaînement logique de l'hypotexte; pour *Le Mirage*, les articulations narratives -les chapitres- ne coïncident pas avec les articulations dramatiques -les actes et les scènes; par conséquent, les fragments de réflexions, de méditations que les souvenirs de Hugues déclenchent, deviennent des monologues ou des dialogues, et le climat, l'atmosphère grise, créés par les analogies et les métaphores et qui accable la ville et les habitants, devient didascalie brève et précise.

Le théâtre est défini par le mode de l'énonciation qui est le dialogue et donc, il est naturel que le premier type de transformation formelle, soit celui de la transmodalisation avec sa variante, la transformation intermodale, une transformation propre à la dramatisation qui affecte le mode de la représentation de l'hypotexte. À la suite de cette transformation, la narration, les descriptions cèdent la place au dialogue. Le dramaturge privilégie le style direct, ainsi que chaque personnage peut exprimer ses pensées et ses sentiments. Parfois, pour nous introduire dans l'atmosphère et pour nous familiariser avec l'action, certains personnages, par leur monologue, agissent comme des narrateurs:

Barbe, *qui achève de mettre le couvert...*
Est-ce bien tout ? voyons : les verres, les couverts,
La lampe...oui ! la carafe où l'eau rit au travers !
Je ne sais aujourd'hui ce que j'ai : je m'ennuie
De tout : et sans répit la cloche, cette pluie
Sur les vitres : vraiment je ne sais ce que j'ai!
Je me semble être ailleurs; tout me paraît changé,
Ah ! c'est que la maison n'a plus le même visage;
Et c'est elle qui me trouble d'un noir présage
Que la cloche voisine en ses sons délaya.

C'est triste une maison dans laquelle il y a
Un malade, surtout quand elle est aussi proche
D'une église qui vous obsède avec sa cloche.

Le Voile, p. 3

Le dialogue ou le monologue a une double fonction : celle de représenter les personnages tels qu'ils sont et là où ils sont et celle de remplacer la fonction descriptive de la narration.

La dramatisation du texte narratif affecte le récit dans sa temporalité, parce que le genre dramatique, par sa nature, doit obéir à la contrainte de l'unité de temps et d'espace. La durée de l'action est resserrée, tout se passe dans un temps limité, parfois indéfini, où les seuls indices temporels sont «maintenant» ou «un vilain temps de novembre» pour *Le Voile*. Parfois il s'agit d'un temps plus précis, la veille et le jour de la procession du Saint-Sang, dans *Le Mirage*. L'espace, lui aussi, devient plus restreint, dans la salle à manger -*Le Voile*, ou dans le salon d'une vieille maison où l'on entend toujours le tintement des cloches -*Le Mirage*. Rarement l'espace change, l'action se déplace dehors, ce qui permet l'apparition d'une forme indéfinie, irréaliste -*Le Mirage*, acte troisième. La souplesse temporelle et spatiale, présente dans la narration n'existe plus, les changements de lieu ou les retours en arrière sont remplacés par le dialogue des personnages; comme exemple, un fragment du *Mirage*, scène III, acte troisième-le moment de la rencontre de Hughes et de Geneviève-où le passé est revécu et le présent, en l'occurrence, l'attitude de Hughes, son égarement quète, expliqué:

Geneviève: Rappelle-toi les commencements. Un soir de brume aussi...dans le parc du grand château...nos premiers aveux. Nos doigts étaient ensemble aux roses d'un bouquet...

Hughes: Je me rappelle...[...]

Geneviève: Toujours nous, -nous deux !...Il n'y a que nous deux, dans cette ville morte. C'est pour y être seul avec moi que tu es venu ici. Tu m'avais perdue, tu m'as retrouvée...Au fil des vieux canaux, je fus ton Ophélie. Dans les cloches, tu entendis ma voix qui s'éloignait, se rapprochais, croissant ou décroissant...Et ce soir, dans le brouillard, tu m'as cherchée, car c'est un linceul dont tu me déshabilles! Hughes: Oui !...il n'y a que toi. C'est toi seule que je cherche, partout !

Le Mirage, p. 59-60

Le passage des deux textes, du narratif au dramatique est accompagné d'une prolifération des personnages ; il s'agit des transformations quantitatives et qualitatives qui consistent dans l'agrandissement du nombre des personnages (quatre dans *Le Voile* et six dans *Le Mirage*), dans leur individualisation. Ainsi, la servante du *Voile* change de statut, elle reçoit un nom, Barbe, et, d'un personnage insignifiant, devient un personnage qui a sa propre personnalité et une sorte de raisonneur; c'est une valorisation d'un personnage de second plan.

Les nouveaux personnages ont leur rôle bien précis de ramener dans le quotidien-Le docteur du *Voile*, d'être le confident et le témoin des craintes et des doutes de Hughes, ou d'attirer l'attention sur les dangers et les leurres de la ressemblance -Joris du *Mirage*, ou bien, de servir d'écho sonore des souvenirs -Geneviève du *Mirage*. Les paroles de ces

personnages se retrouvent à la place des fragments narratifs ou descriptifs, car tout ce qui est action et description

dans les textes narratifs, devient dans le texte dramatique parole, parce que, sur la scène «[p]arler c'est faire, le logos prend les fonctions de la praxis et se substitue à elle»(7), et l'action se réduit, le plus souvent, à la parole. Pour exemplifier, voilà deux extraits, l'hypotexte et son hypertexte:

Cependant l'état de la malade empirait ;[...]

En entendant cela, Jean sentit en lui quelque

chose de caché jusque là, qui soudain fit

irruption, comme un jet d'eau qu'on croyait

mort rejaillissant en hautes gerbes quand la

glace de l'étang s'est rompue. Ce fut au même instant pour lui cette évidence-ci ; ce qui le navrait, ce n'était pas l'annonce de la mort prochaine de sa mère -vieille et impotente, elle était vouée à l'inéluctable loi et elle avait commencé depuis longtemps à s'en aller de son cœur. (*Amour en nuances*, p.84)

Jean, *éclatant en sanglots*.

Ah! C'est affreux ! La fin !

Pauvre tante ! Elle fut si bonne à l'orphelin !

Je n'ai depuis toujours habité avec elle ;

Elle se voua toute à moi, si maternelle ;

Ce fut presque ma mère ; elle lui ressemblait,

Dit-on. Ce fut ma mère en double. Il me semblait

Que cela ne dût pas finir... Ah ! quel temps est-ce

Quand elle me menait, par la main, à la messe, Tout petit... (*le Voile*, p.20)

La dramatisation d'un texte narratif est accompagnée, en général par une amplification qui détermine des changements au niveau du contenu. Dans *Le Mirage*, le nombre accru des personnages engendre la dilatation de l'action, d'où la présence des séquences inexistantes dans l'hypotexte –les dialogues avec Joris ou Geneviève ; elles mettent en évidence certains aspects considérés irrélèvements dans la construction du texte narratif. La pièce accorde une place importante à Jane, à sa conduite légère qui va entraîner le dénuement tragique ; la frivolité de Jane, accentuée dans le deuxième acte, scène IV, va culminer par la tentative de séduction de Joris dans le quatrième acte, scène VIII ; ou bien l'accumulation des épisodes augmente la tension dramatique (acte III, scène III). Ces modifications quantitatives du texte n'affectent pas le contenu ; elles viennent apporter des nuances, des précisions sur certains personnages.

Dans le roman *Bruges-la-Morte*, l'image de l'épouse morte se fait des objets personnels (portraits, bibelots, chevelure), des souvenirs de Hugues. Dans la pièce, au moment où le désespoir de Hughes est le plus grand et la solitude très accablante, la Morte apparaît, reçoit un nom, Geneviève et les souvenirs deviennent parole, dans la scène III du troisième acte. Ce sont des séquences qui dépassent le roman, mais elles sont explicables pour la structure de la pièce où le spectre, l'ombre de Geneviève vient agrandir le mystère, augmenter la tension, rendre le dénouement compréhensible.

2. De la prose à la poésie

Quelles seraient les raisons de Rodenbach pour justifier l'adaptation de l'*Amour en nuances* en vers ? Dans le conte il n'y a presque pas d'action; l'auteur présente le tableau des états psychologiques de Jean, d'une manière sobre et retenue. Il nous semble que les sentiments de tristesse et frustration que Jean (*Amour en nuances*) éprouve, pourraient mieux s'exprimer en vers, parce que celui-ci, par sa musicalité, par le pouvoir de suggestion des mots, semble plus adéquat à traduire les troubles de l'âme.

Dans le contexte de la transformation qui touche le texte *Amour en nuances*, l'expansion stylistique est bien légitime, car, l'hypertexte *Le Voile* est une dramatisation en vers et l'auteur doué d'une sensibilité de poète, par la voix des personnages, nous fait part de ses sentiments intenses, de ses inquiétudes, de ses tourments intérieurs. Les monologues de Jean des scènes V, XI, XII XIII, XVII se constituent dans des moments d'émotion où il se laisse aller à des confidences:

Oui ! je me sens moins seul !
Jadis, j'avais déjà comme une âme d'aïeul;
La tante était assise ici; c'était sa place...
[...]
Moi j'étais seul... Depuis que la sœur est venue,
Mes yeux se sont changés, mon âme n'est plus nue;
[...] Oh ! que cela
Dure, que cela dure ! Elle me consola
D'être seul, de n'avoir jamais eu de jeunesse;
Car j'étais seul; j'étais un homme de tristesse;
Je n'avais pas aimé, tandis que maintenant...

Je sens, depuis tantôt, un bonheur imminent! [...]

Le Voile, p. 19

Une simple phrase comme : « Il songea que, depuis l'entrée de la religieuse dans la maison, une sorte de tiédeur d'âme l'enveloppait ; - il se trouvait moins seul, et, sans beaucoup lui parler, c'était doux de penser qu'il aurait pu causer avec quelqu'un. » (*Amour en nuances*, p. 82) est devenue, dans le fragment ci-dessus, l'expression lyrique d'un sentiment naissant. Au lieu d'une expression neutre, les exclamations traduisent le tumulte des sentiments, la profusion des états d'âme. Il s'agit d'une transposition créatrice, à l'intérieur de la langue, d'une forme poétique à une autre. C'est une mise en forme poétique du sujet, pour augmenter l'effet esthétique. Le texte en prose demande passivité, abstention de soi, tandis que la poésie demande collaboration active, provoque de l'émotion. Elle implique une réévaluation totale du discours et de ses composantes phonétiques et linguistiques, puisque le son doit être un écho du sens. Le discours en vers est mieux adapté au rythme de la pensée, à la succession des expériences. Le symboliste Rodenbach a eu l'intuition de la valeur du mot, du mot juste, pour ce qu'il suggère et non pas pour ce qu'il dénote.

Jusqu'en 1893, l'année de la parution du *Voile*, Rodenbach avait publié tous les recueils de poésies et avait commencé la série des écrits en prose. Dans cette perspective *Le Voile* semble être un nouvel exercice de versification, cette fois-ci, moderne, par rapport aux autres poésies composées en registre traditionnel, classique. La forme inégale

des vers, de huit, onze ou douze syllabes, la rime, parfois, absente, préfigurerait la versification libre du dernier volume *Le miroir du ciel natal*. Rodenbach a rendu plus souple le vers par des coupes intérieures, des enjambements en donnant l'impression de vers libre et pour mieux le plier aux caprices du sentiment, au désespoir et à l'illusion.

La poésie se développe selon la vague des passions et la confusion des sentiments, la mesure du vers ne se confond pas avec l'organisation des groupes syntaxiques ; le rythme de la poésie naît, justement, de cette rupture. Évidemment, l'acteur aura son rôle, car, par sa déclamation, il traduira une émotion plus ou moins violente; et l'accent sera mis sur la signification plus que sur le sens, sur le jeu des sonorités du langage ; ainsi, loin de la transparence du langage de communication, le langage poétique attire l'attention sur lui-même plus que sur le sens qu'il peut porter.

Les chroniques du *Voile*, après la représentation, nous montrent que ce qui comptait le plus c'était le texte, le dialogue et l'émotion qu'il suscitait et non pas la théâtralisation. Voilà ce qu'écrivait Albert Samain:

Je suis sorti du théâtre la tête en feu, le cœur gonflé, littéralement soulevé, toutes les fibres intimes remuées et frémissant encore de cet archet lentement promené au fond de moi-même. C'est la première fois que je ressens au théâtre une impression de cet ordre, d'une émotion aussi condensée et subtile, c'est la première fois que j'entends chanter à la rampe une aussi adorable cantilène de poésie intérieure.(8)

3. Du textuel au scénique

Quand on lit une pièce de théâtre, on est frappé par le double registre du texte; il s'agit du dialogue, le texte des personnages et des didascalies, le texte de l'auteur qui se traduit pendant la représentation par des signes non-linguistiques. Michel Corvin (9) considère que la didascalie comprend toutes les indications qui permettent d'établir les conditions d'énonciation du dialogue. Insérées et marquées visuellement dans le texte dramatique, les didascalies sont un discours qui rend les mots «visibles», un discours développé en marge du discours réel entre les personnages. La cohésion de la pièce est donnée par la cohésion des systèmes verbaux et visuels.

Ce qui est propre au texte de théâtre c'est l'existence des indications scéniques, des didascalies, ce texte second qui marque, en fait, une réduction. Il s'agit de la modification quantitative du texte qui n'affecte pas le contenu; les détails concernant la ville de Bruges, la maison de Hugues, ou les passages où le personnage réfléchit à sa vie disparaissent, mais elles se retrouvent, en bref, soit dans les paroles des personnages, soit dans les didascalies du début de chaque acte. Ces suppressions sont justifiées par le fait que tout se passe sous les yeux du spectateur, «ici» et «maintenant», pendant le temps de la représentation. Les notations laconiques qui correspondent aux fragments de description de la maison de Hugues constituent l'espace visuel de l'action:

Dans l'ombre silencieuse des salons, aux persiennes entr'ouvertes, parmi les meubles jamais dérangés, il allait longuement, dès son lever, s'attendrir encore devant les portraits de sa femme : là une photographie,[...] ; au centre d'un panneau, un grand pastel dont la vitre miroitante tour à tour la cachait et la montrait, en une silhouette intermittente ; ici, sur un guéridon, une autre photographie. [...] Chaque matin aussi, il contemplait le coffret de cristal où la chevelure de la morte, toujours apparente, reposait. (*Bruges-la-Morte*, p. 138-141)

Un vieux salon de province, dans un antique hôtel; ameublement riche.- Commode ancienne, vitrines; bonheur du jour Louis XV; un autre, Louis XVI.- Une grande table au centre.- Des bibelots.- Haute pendule décorative sur la cheminée.- Sur les meubles, des portraits, des photographies encadrées.- Un coffret de cristal sur un guéridon.- Au mur de gauche, un grand portrait de femme, au pastel.- Deux fenêtres dans le fond.- Porte à droite. (Le Mirage, p. 31)

Dans le roman, la description de la ville est réalisée à travers les états d'âme. La Ville est incluse dans la vie et dans les gestes des personnages et devient un personnage essentiel, qui influence et modèle. Dans la pièce l'aspect de la ville est donné par les didascalies qui abrègent la description, tout en offrant des points de repère spatio-temporels, nécessaires au déroulement de l'action:

Ce soir-là, plus que jamais, tandis qu'il cheminait au hasard, le noir souvenir le hanta, émergea de dessous les ponts où pleurent les visages de sources invisibles. Une impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d'agonie, des pignons décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe. Il longea le Quai Vert, le Quai du Miroir, s'éloigna vers le Pont du Moulin, les banlieues tristes bordées de peupliers. (*Bruges-la-Morte*, p. 70)

Un quai de Bruges, le soir, dix heures; solitude, silence.-Un canal s'allonge des deux côtés, parallèlement à la rampe.- Au milieu, un pont qui mène sur l'autre rive du quai, où s'alignent des maisons à pignons; l'une a les fenêtres du premier étage éclairées.- Au premier plan à droite, un terre-plein planté de vieux arbres; un banc.-Temps brumeux; clair de lune et brouillard, par alternatives. (Le Mirage, p. 55)

Il est intéressant d'observer la diversité des indications scéniques; les didascalies sont nombreuses, dans *Le Mirage*, et concernent les coordonnées spatiales, l'intériorité des personnages, leur attitude; au contraire, dans *Le Voile* leur nombre est réduit, elles dirigent le jeu de l'acteur et traduisent des sentiments. Ces didascalies «explicités»⁽¹⁰⁾ par leur

précision et mises en évidence par le caractère des lettres, on les retrouve, surtout, au début des actes pour indiquer le lieu et l'atmosphère:

Une vaste salle à manger. Haut plafond ; longs rideaux, à plis droits, et blancs, aux deux fenêtres. Sur le mur une vieille horloge à armoire de chêne. Trois portes : une dans le fond, qui ouvre sur le corridor et la rue ; une, à gauche, vers le jardin ; une, à droite, restant ouverte donne sur les chambres à coucher. Au centre, une table dressée ; deux couverts. Des lampes. Un feu de charbon dans l'âtre. (Au lever du rideau, on entend une cloche voisine qui tinte doucement.)

Le Voile, p. 3

Ou elles accompagnent le texte pour montrer un mouvement, un trouble d'âme, ou bien un changement d'attitude:

Hughes : [...]Ce soir, je t'ai surprise. C'est fini. C'est le dernier soir entre nous...*(Éclatant en sanglots.)* Ah ! que je suis malheureux ! *(Il va s'affaler sur un banc.)*

Jane, *astucieuse, profitant du moment de faiblesse de Hughes pour le reprendre, s'approche de lui, lui met la main sur l'épaule.* Mais non ! rien n'est arrivé ! tu exagères !...Je n'allais nulle part...Je sortais un peu...J'étais énervée...Et la nuit calme.

Le Mirage, p. 63

Parfois le texte lui-même offre des indications scéniques; c'est ce qu'on appelle les didascalies «internes»⁽¹¹⁾ qui ne sont pas remarquées à première vue, car elles ne sont pas visualisées dans le texte:

Barbe:
Toujours elle m'enjôle avec sa voix de ciel!
Pourtant je trouve mal et préjudiciel!
Qu'elle me traite ainsi comme une paysanne;
Car je suis trop simple, elle, elle est trop profane;
Elle est coquette, au fond, malgré ses airs dévots,
Malgré son chapelet roulant des écheveaux
Des prières autour de ses mains d'ivoire!
Ce n'est pas tout d'avoir cornette et robe noire!

Le Voile, p. 7

Par les mots de Barbe, l'auteur nous suggère le portrait du personnage qu'il avait voulu créer et dont il ne nous dit rien d'une manière explicite.

La simplicité de la pièce *Le Voile*, en ce qui concerne les moyens de théâtre – décors, didascalies, costumes –, les mouvements silencieux des personnages, le fait qu'ils ne vont pas toujours au bout de leurs idées nous fait penser à un «théâtre de chambre»(12), si l'on tient compte de l'espace réduit où bougent les personnages, de leur nombre restreint, de l'action limitée. Ainsi la pièce se retrouve plus près du spectateur et de ses problèmes psychologiques, la scène devenant un espace favorable pour l'aveu.

Au contraire, *Le Mirage*, adaptation du roman *Bruges-la-Morte*, abonde en indications scéniques, surtout lorsque l'action prend un cours rapide et les états d'âme changent d'un moment à l'autre; ce «texte secondaire», selon Ingarden, est, très souvent, intercalées dans le texte des personnages:

Jane: Une minute...Encore une agrafe... Voilà.(*Jane apparaît au seuil de la porte à gauche, et se dirige vers Hughes qui lui tourne le dos, hésite et, très ému, se retourne enfin.*)

Hughes, *dont le visage se crispe, se bouleverse, les mains tendues.*-Ah!

Le Mirage, p. 49

Qu'il s'agisse de didascalies explicites ou internes, actives, en indiquant la tension dans la conduite des personnages, ou expressives, elles se caractérisent par le fait que leur présence peut avoir le même rôle: nous faire penser et sentir.

Pour le théâtre, il y aura toujours un texte à dire et un texte à «faire», les indications scéniques, et dont la jonction est réalisée dans la mise en scène, dans le visuel. Les éléments constitutifs du récit sont confiés au dialogue, au monologue et aux didascalies. Le texte de théâtre peut être lu comme un roman où le dialogue est la narration, et les didascalies, la description. À la suite de toutes ces transformations spécifiques pour la dramatisation, on aura trois textes (13), en fait, un texte dramatique, principal pour la lecture, un texte second, de régie constitué par les consignes de l'auteur et qui permet au lecteur de construire d'une manière imaginaire et, enfin, un texte théâtral, destiné au jeu et qui est constitué de tous les moyens d'expression auquel il a recours.

Nous avons remarqué que le terme de didascalie est remplacé, souvent par celui de texte second et, dans ce contexte, nous proposerions le terme de paratexte, emprunté à Gérard Genette. Dans son livre *Seuils* (14), Gérard Genette définit le paratexte par une intention et une responsabilité de l'auteur. Dans l'acception de Genette le paratexte est un terme technique qui complète le texte d'une œuvre et apporte des renseignements supplémentaires: titres, préfaces, notes, et répond aux questions: où, quand, comment, de qui, à qui. Dans le théâtre cette responsabilité se matérialise dans quelques indications qui, en l'absence de l'auteur, pourraient informer sur ses intentions, ses objectifs. Nous considérons les didascalies un paratexte dont le but est de présenter des caractéristiques spatiales, temporelles, de communiquer une information, de faire connaître une intention. Ces indications sont plus importantes au moment de la représentation, car elles traduisent ce que l'auteur a voulu exprimer dans ses pièces, ce qu'il attendait de la part de l'acteur. Le paratexte est différent, visuellement, de l'autre partie de l'œuvre. Pour le théâtre le paratexte se concrétise dans la liste des personnages, les titres intermédiaires –actes, scènes, tableaux, les descriptions du décor. Le paratexte forme, plutôt, un texte de nature technique, et donc simple, concis, sobre (à l'usage des

metteurs en scène et, parfois, à l'usage du lecteur) qui, au cours de la représentation, se métamorphose en éléments visuels.

4. Texte et théâtralité

Toutes les modifications dont nous avons parlé, sont inhérentes, car elles répondent aux lois de la scène. L'hypotexte se trouve devant un miroir déformant, devant une matrice constituée de règles spécifiques du théâtre. Le théâtre est soumis à des codes et ne peut pas être compris en dehors des conventions scéniques, de la manière de jouer.

Nous avons parlé, jusqu'ici, de transformations au niveau du texte, mais, dans le cas de la représentation dramatique la disparition des moyens textuels est compensé par des moyens extratextuels, par la «théâtralité», qui, selon Barthes, «[c]'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.»(15), c'est-à-dire spectacle et jeu de l'acteur.

Nous avons essayé de donner au terme de théâtralité une autre acception, celle de virtualité d'un texte de répondre aux exigences du genre dramatique. Et *Bruges-la-Morte* offre les indices d'une possible théâtralité. Dès le début, l'auteur attire l'attention du lecteur sur le cadre de l'action, une ville sous une «lumière voilée» qui semble immuable et silencieuse, avec «ses paysages urbains,[...] comme des toiles de fond» (*Bruges-la-Morte*, p. 50) toujours les mêmes et qui dégagent une impression mortuaire. Nous sommes dans un monde construit, la ville est un décor, mais, en même temps, elle est la Ville, «un personnage essentiel associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir» (*Bruges-la-Morte*, p. 49).

L'action du roman *Bruges-la-Morte* peut être lue, mais elle peut, tout aussi bien, être vue par les personnages. Les habitants sont des spectateurs pleins de compassion et de compréhension qui regardent Hugues dans sa douleur, admirent son «noble désespoir», et plus tard, espionnent ses sorties et jugent sa conduite. Hugues, ce «défroqué de la douleur», vit sous les yeux de ses concitoyens, il vit pareil à un grand héros tragique.

Comme acteur et spectateur de sa condition, Hugues s'abandonne «à l'enivrement» de la ressemblance de l'actrice avec sa femme, attend l'évolution de la situation.

Les gens de Bruges voient, en même temps, Jane, comédienne sur la scène du théâtre de la ville, mais également, dans le quotidien, par la modalité théâtrale de vivre sa vie. Elle porte des masques au théâtre, mais dans la vie réelle aussi, quand elle est, tour à tour, câline, frivole, impérieuse, prenant plaisir à jouer avec les sentiments de Hugues, à se maquiller «comme au temps de sa vie de théâtre.»(*Bruges-la-Morte*, p. 215). Son nom aussi relève de l'artifice ; il fait allusion à Jane Avril, chanteuse de music-hall célèbre à la fin du XIXe siècle et à Walter Scott.

Être vu et (se) répéter sont des caractéristiques qui définissent le théâtre. Le caractère répétitif se concrétise dans le roman dans les actions et les gestes de Hugues. Il suit «chaque soir le même itinéraire», ayant l'habitude «de ne sortir qu'aux fins d'après-midi», il fait chaque jour ses dévotions dans la chambre qui garde les souvenirs de sa femme.

En dehors des signes spectaculaires et artificiels qui nous font penser au théâtre, le roman offre des exemples de théâtre proprement-dit. Il s'agit du Théâtre de la ville «dont les portes étaient ouvertes» en attendant la foule des acteurs et des spectateurs. C'est le moment pour l'auteur de nous introduire dans le monde du vrai théâtre, constitué par la salle -avec «des rangs de stalles, les baignoires, les loges, les galeries supérieures»(*Bruges-la-Morte*, p. 90)- et par la scène -avec les chanteuses, «des choristes fardées et peintes comme des poupées» (*Bruges-la-Morte*, p. 98), par le décor de la pièce *Robert le Diable*, évoquant le cimetière.

Nous ne nous sommes pas proposé de discuter si le théâtre dramatique de Rodenbach est destiné à la lecture, seulement, ou à l'interprétation, également, parce que pour nous, il aurait été obligatoire de reconstituer les conditions de la représentation. Nous n'avons pas pu faire des considérations sur la valeur artistique de la représentation car la structure du spectacle est le résultat d'une combinaison de différents codes linguistiques, mimétiques, techniques et l'aspect de la performance nous avait fait défaut.

S'il est à juger les pièces selon la valeur artistique, il faudrait se contenter de ce que les chroniques artistiques ont mentionné, au moment de la première et qui ont été reprises par la critique littéraire. Entreprise difficile, car *Le Voile* a été représenté en 1894, du vivant de l'auteur et la critique de l'époque était partagée quant à sa valeur, et *Le Mirage* a été joué à Berlin, en 1903 et nous n'en avons aucun témoignage.

Les contemporains de Rodenbach ont très bien observé ce que l'auteur avait réussi dans *Le Voile*. Ainsi, Edmond de Goncourt affirmait que Rodenbach «est parvenu à rendre ce que beaucoup ressentent, mais n'expriment point: l'âme des choses... L'âme plutôt triste, dolente. C'est l'atmosphère de ses chambres, les meubles anciens, des étoffes fanées, la vie, l'intimité de la maison qui nous aime, captée comme au reflet des miroirs.[...]».(16) À son tour, Jules Lemaître, dans *Journal des Débats* du 27 mai 1894, écrivait:

Je ne sais pas si bien si *Le Voile* est «du théâtre», mais je suis sûr que c'est de la poésie. De la poésie silencieuse. Non seulement par le décor, par les costumes, et par les cloches qu'on entend tinter de moment en moment, mais par la couleur et le son de ses vers, M. Georges Rodenbach a su créer autour de son drame une atmosphère pieuse, recueillie et blanche.[...].(17)

On voit très bien que les deux opinions portent sur le texte et les décors et sur l'impression générale qui s'en dégage. C'est la poésie de la pièce qui impressionne et c'est naturel, puisque le dramaturge est, en fait, poète.

Pour conclure

Comme nous avons vu, l'adaptation d'un texte narratif implique des transpositions intersémiques, des transformations d'un système de signes à un autre, si l'on considère le théâtre un système de signes linguistiques et paralinguistiques; dans ce cas, l'analogie est mise en œuvre et exploitée au niveau des éléments constitutifs du théâtre: mots, décors, mouvements, musique.

Procédé actif dans la construction de l'œuvre en prose de Rodenbach, l'analogie est matérialisée de façon différente dans le cas du théâtre, cet art syncrétique qui demande la fusion de tous ses éléments. Si dans les romans l'analogie fait appel à la subjectivité pour dévoiler la correspondance entre l'âme humaine et les choses qui l'entouraient, dans les pièces, l'analogie recourt aux artifices de la mise en scène.

Dans le cas de la dramatisation les analogies se situent au niveau de l'impression globale, celle du texte narratif et celle de la pièce. Tout ce qui était impression devient dans le théâtre visualisation et incantation, grâce aux décors, aux gestes et aux paroles. Et tout s'accorde à suggérer l'indicible et les puissances invisibles qui décident des destinées humaines.

NOTES :

1. Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), Paris, Flammarion, coll. «GF Flammarion», 1998. Présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski. Les pages des citations renvoient à cette édition.
- 2, 3, 4. Georges Rodenbach, *Le Voile et Le Mirage*, *Le Voile et Le Mirage*, University of Exeter Press, 1999, Édition préparée par Richard Bales; en Appendice I : *Amour en nuances*, p. XV. Les pages des citations renvoient à cette édition.
5. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio.Essais», 1964, p. 110.
6. Gérard Genette, *Palimpsestes* (La littérature au second degré), Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points.Essais», 1982, p. 13.
7. Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, coll. «Points.Essais», 1963, p. 60.
8. Georges Rodenbach, *Le Voile et Le Mirage*, *Le Voile et Le Mirage*, University of Exeter Press, 1999, Édition préparée par Richard Bales; en Appendice I : *Amour en nuances*, p. XV.
9. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
10. *Théâtre.Modes d'approche*, sous la direction de André Helbo. J.Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Bruxelles, Éditions Labor, coll. «Archives du futur», 1987, p. 174.
11. *Ibid*, p. 174.
12. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Termes et concepts de l'analyse théâtrale, Paris, Éditions Sociales, 1980, «Théâtre de chambre».
13. Apud *Théâtre.Modes d'approche*, éd. cit., p. 15 passim.
14. Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1987, p. 8 et passim.
15. Roland Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points.Essais», 1964, p. 41.
16. Pierre Maes, *Georges Rodenbach, 1855-1898*, Gembloux, Imprimerie J. Duculot, 1952, p. 224.
17. *Ibid.*, p. 229.

FUNCTIONAL CONTRASTS IN SPATIAL MEANING

Ignasi Navarro i FERRANDO

Abstract

It is accepted that prepositions primarily refer to the domain of physical space in terms of objects and their locations (topological relations). Everyday language, however, reveals that not only topological relations, but also dynamic and functional relations between entities are expressed by these lexical units. We discuss the functional patterns expressed by the English prepositions *at*, *on*, and *in*. Contrasts are looked for in colloquial expressions, such as *at a job*, *on a job* and *in a job*.

We argue that each of these prepositions expresses a particular functional relation, which becomes relevant for distinguishing meaning in those contexts where topology or dynamic patterns are not focussed on. In the case of *at*, a functional relation of operation is posited, so that the trajector is conceptualized in a position that allows for operation in relation to the landmark. As for the relation expressed by *on*, the trajector has control over the situation and uses the landmark as support in order to keep that control. Finally, *in* indicates that the trajector is controlled by the landmark, and this may occur in two ways: either the landmark protects the trajector from external agents or prevents it from free movement.

We conclude that prepositional polysemy incorporates these functional patterns. Our hypothesis raises the question whether these functional relations have extended metaphorically from topological configurations or whether they have appeared independently from embodied human interactive patterns associated to particular topologies. Is the origin of functional patterns to be found in topological and dynamic relations, or have they emerged independently? Alternatively, have these three modes developed simultaneously in both ontogenetic and diachronic development?

1. INTRODUCTION

Native speakers of any language are puzzled when asked for reasons or causes of idiomatic usage in their language, and the use of English prepositions is a clear example of this. Speakers of English “sleep in beds”, “travel on trains”, and “socialize at parties”; yet they also lie on beds as they sleep, are in trains as they travel, and enjoy themselves in parties as they are at them. However, the conventions of the language tend not to favour the latter forms of expression. Why? There may not be a straightforward answer yet. In recent years, however, a great deal of evidence has been brought to light from the field of Cognitive Linguistics showing that the traditional – and widely held – view of spatial semantics in terms of mere geometrical or topological parameters is not enough to describe prepositional semantics.

The meaning of English prepositions has been the object of study of semanticists for over two decades within the framework of Cognitive Linguistics¹. Nevertheless, there is still a lack of general agreement on formalization of their referential potential. Cognitive linguistic theories of spatial meaning aim primarily at offering a general view of spatial semantics (Talmy, 1983, 2000; Sihna & Thornseng, 1995) or focus on polysemy patterns and sense extension (Hawkins, 1984; Brugman, 1988; Lakoff, 1987; Dewell, 1994; Sandra & Rice, 1995; Rice, 1996). However, the use of spatial prepositions as the linguistic expression of a great variety of situations is not yet understood. Computational models of spatial expressions (e.g. Regier, 1996) are restricted to scenes consisting of abstract

geometrical shapes. Studies like Herskovits' (1986) show that it is problematic to formalize spatial semantics in terms of elementary geometrical notions, such as point, line, plane, surface or volume. In this case, a virtually unlimited number of object- and situation-specific constraints must be specified in lexical entries. Moreover, some spatial terms convey meaning that is not based on topological information but has to do with knowledge about how referent objects can function in particular situations. For example, the sentence *John is at the piano* (versus *John is by the piano*), not only tells that John is contiguous to the piano, but also that he uses it in a particular canonical or expected way.

In this paper, we engage in the debate about whether we should consider such functional interpretations as caused by certain pragmatic principles (Herskovits, 1986) or as due to inherent semantic properties of prepositions (Miller & Johnson-Laird, 1976; Cuyckens, 1993; Coventry, 1998; Pekar, 2001; Tyler & Evans, 2003). Our aim is to show that English prepositions possess semantic properties based on perceived function and, consequently, convey information about the patterns of interaction between trajector and landmark. In relation to this issue, Coventry *et al.* (2004) show empirical evidence that factors other than the relative positions of objects in Euclidean space are important in the comprehension of a wide range of spatial prepositions. The authors pose a functional geometric framework which puts "what" and "where" information together to underpin the situation-specific meaning of spatial terms. These authors' computational model for the processing of visual scenes and the identification of the appropriate spatial prepositions consists of three modules that incorporate functional information to purely visual parameters. Mirroring data from experiments with human participants, they show that the model is both able to predict what will happen to objects in a scene, and use these judgements to influence the appropriateness of given prepositions to describe where objects are located in the scene. As for the primacy of visual or topological aspects over temporal ones, Kemmerer (2005) shows that English uses the same prepositions to describe both spatial and temporal relationships (e.g. *at the corner*, *at 1:30*), but native speakers process these meanings independently. Though these space-time parallelisms have been explained by the Metaphoric Mapping Theory, which maintains that humans have a cognitive predisposition to structure temporal concepts in terms of spatial schemas through the application of a TIME IS SPACE metaphor, adults do not necessarily perform the mapping in actual speech. Evidence for the mapping hypothesis comes from (among other sources) historical investigations showing that languages consistently develop in such a way that expressions that originally have only spatial meanings are gradually extended to take on analogous temporal meanings. It is not clear, however, whether the metaphor actively influences the way that modern adults process prepositional meanings during language use. To explore this question, Kemmerer conducted a series of experiments with four brain-damaged subjects. Two subjects failed a test that assesses knowledge of the spatial meanings of prepositions but passed a test that assesses knowledge of the corresponding temporal meanings of the same prepositions. This result suggests that understanding the temporal meanings of prepositions does not necessarily require establishing structural alignments with their spatial correlates. Two other subjects performed better on the spatial test than on the temporal test. Overall, these findings support the view that although the spatial and temporal meanings of prepositions are historically linked by virtue of the TIME IS SPACE metaphor, they can be (and may normally be) represented and processed independently of each other in the brains of modern adults. Our claim in this paper will

be that functional meaning may be processed, as well as temporal meaning, independently from topological meaning.

From a developmental perspective, Tomasello (1987) shows evidence that topological senses are not necessarily acquired before dynamic or functional uses of prepositions.

2. AN OUTLINE OF SEMANTIC STRUCTURE

Some authors have pointed out the multidimensional character of semantic structure with reference to spatial (Clark, 1973), and particularly prepositional semantics (Correa-Beningfield *et al.* 2005; Deane, 1993, 2005; Navarro i Ferrando, 1998, 2002, 2003).

According to this view, spatial polysemy can be modelled in a three-dimensional semantic structure, where three configurational modes are combined to constitute the proto-concept of a spatial term. In the language acquisition process, perception (sensory experience), action (motor experience) and interaction (functional experience) contribute to conceptual development (cf. Piaget & Inhelder, 1956; Vygotsky, 1986). Thus, a preposition can express not only the mere location of the trajector with respect to landmark, but rather a location with a particular orientation for movement and for some kind of purpose.

We can grasp this idea by looking at the following examples:

- | | | |
|-------------------|-----|---------------------------------------|
| Topological mode: | (1) | The point at the centre of the circle |
| | (2) | The paint on the wall |
| | (3) | The present in the box |
| Dynamic mode: | (4) | Suddenly, he rushed at them! |
| | (5) | Come on! |
| | (6) | Hit him in the face! |
| Functional mode: | (7) | The parishioners are at church. |
| | (8) | The soldier is on the machine-gun. |
| | (9) | The prisoner is in handcuffs. |

In our view, both dynamic and functional relationships are as primary as topological ones in the process of language acquisition. According to this view, their metaphorical character loses relevance, as far as the mapping (if any) is not performed in actual speech. Furthermore, we suggest that functional or dynamic meanings are incorporated in the semantic structure of the spatial term in situations of the physical domain by means of a direct bodily experience of functional interaction, prompted in turn by linguistic input (cf. Bowerman, 1996).

We introduce here a schematic account of the multimodal semantic structure of three prepositions based on Navarro i Ferrando (2002, 2003), so that the analysis of contrasts in the following sections becomes apparent. Our claim is that prepositions express a kind of interactive relationship that is independent from any geometric configuration of trajector or landmark. Rather, what is focussed on is the

spatial/functional relationship itself. The relationship consists of three configurational modes that contribute to the construal of the situation, and which have to do with perception, action and interaction (sensory-motor and functional experience). Furthermore, the functional configuration of trajector or landmark may be relevant – for example, in displaying a functional front – because this configuration does determine the kind of interactive roles played by trajector and landmark.

In our view, the relation expressed by the preposition *at* shows a trajector and a landmark at relative positions that are defined by a dynamic axis. The trajector's functional front determines its orientation towards the landmark, so that their interaction adopts a particular directionality. The horizontal axis is prototypical in this case with respect to human trajectors' canonical position as standing on the ground. Trajector and landmark bear a topological relation of contiguity. Though contact is not discarded, perceptual contiguity does not imply it. Otherwise, a proximity relation would necessarily imply absence of contact, and therefore the relation expressed by *at* cannot be merely described as one of proximity. The kind of functional interaction expressed by *at* requires that the trajector's functional front addresses the landmark, given that their orientation follows the face-to-face pattern. Thus, in English we do not say that a person is *at a table* if his/her back is oriented towards it. The trajector's intentionality is assumed in order to use the landmark, manipulate it, or affect it. Thus, *A at B* indicates that *A* is using, manipulating or affecting *B* in the canonical way, i.e. as expected in normal circumstances in the kind of situation expressed by the prepositional phrase. This canonical construal may be defined either by the biological and physical configuration of the participants, or by cultural usages and customs of the linguistic community. Altogether, the spatial/functional relation is asymmetric. This relationship can be referred to as ENCOUNTER.

In the case of the preposition *on*, the dynamic axis of the relationship is defined by the trajector's resting side and its orientation towards the landmark. Thus, for *on* the vertical axis with respect to the human canonical position as standing on the ground is prototypical, since the human resting side corresponds to the feet soles. Thus, the motion axis (the directionality of relative positions) is prototypically defined by a line perpendicular to the ground. The trajector prototypically exerts force downwards. Therefore, the prototypical movement direction along this vertical axis will follow the up-down pattern. In the expressions *a fly on the ceiling*, or *a fly on the wall*, that axis has been rotated, but the fly still maintains its relative position with its resting side towards the ceiling or the wall. Trajector and landmark bear a topological relation of contact. Contact is always conceived of in relation to the outside part of the landmark and the resting part of the trajector. The construal implies the trajector's functional control of the situation. The trajector prototypically uses the landmark as support for self-control, motion control or control over the landmark, i.e. if one of the participants is to hold control over the other, the trajector will always control the landmark, and not vice-versa. This spatial construal may be referred to as SUPPORT.

Finally, the landmark of *in* is an entity which defines the boundaries of a region, thus determining some limits and capacity for that region. Therefore, it defines an interior space where the trajector is located. The trajector may be static within the interior region defined by the landmark, or it may move – defining a trajectory either within the interior of the landmark or from outside into it. In any case, the dynamic configuration of *in* precludes movement towards the outside of the region defined by the landmark.

Accordingly, the access to the interior region of a container is not usually at the bottom, which would cause the trajector to fall out by the effect of gravity. Only with trajectors that are not under the effect of gravity (gas) could the exit be at the bottom of the landmark (e.g. ‘smoke in the upside-down glass’). The trajector must be smaller than the landmark, resulting in a topological relation of inclusion. Perceptually, both coincide in space, so that trajector and landmark occupy the same space. Prototypically, the interior region defined by the landmark cannot be perceived from the outside, and is therefore conceptualized as part of it. The landmark is construed as an entity that both prevents the trajector from moving freely and impedes access of other entities to it. The functional roles are defined by a control relationship that may adopt two forms, reclusion or protection. The landmark always controls the trajector according to either pattern. This relationship is called ENCLOSURE.

3. FUNCTIONAL CONTRASTS IN SPATIAL *AT*, *ON* AND *IN*

The topological construal of prepositions has been widely discussed in the literature, whereas its functional aspects have been systematically ignored. A mere topological description cannot account for many uses of prepositions, even though these are non-metaphorical and refer to the physical domain. On the contrary, we observe that particular uses focus on one single mode of the relational construal, as shown in the examples above. Sometimes the topology of the situation allows for two of the prepositions and it is the functional mode of the construal that makes the linguistic community decide to favour one preposition over another.

Let us consider the following examples¹, where the functional relationship of the trajector addressing the landmark for operation sanctions the use of *at*, as opposed to *in*:

- (10) In 1955 she was the first black person to sing at the Metropolitan Opera House, New York. (B11 947)
- (11) John Kay is professor at the London Business School's Centre of Business Strategy. (AHT 198)
- (12) The next week Meg had received an invitation to dinner at Martyr's Cottage. (C8T 2121)

Examples 10, 11 and 12 show evidence that the topological construal of the situation does not determine the preposition used. According to topology, the landmarks in 10, 11 and 12 are conceived of as containers since “the singer”, “the professor” and “Meg” carry out their actions (singing, teaching, having dinner) within the interior of the landmark buildings. Nevertheless, *in* is not the preposition used. Therefore, the topological construal does not provide the clue for the speaker’s decision to use a particular preposition. The dynamic construal is also rather weak, given that the activities expressed do not imply relevant motion – singing or having a meal are activities that require the maintenance of fairly fixed positions within the interior regions of the respective landmarks, whereas being a professor defines a state (or status) in the institution. The functional construal, on the contrary, is fully relevant in the three cases. Trajectors operate in a canonical functional relationship and make use of the landmarks, which calls for the use of the preposition *at*. The linguistic community accepts certain cultural conventions such as the fact that the Opera House is a place for singers to perform, schools are places

for professors to carry out their activities, and restaurants hold dinner events. Thus, the function of a particular place and not its topological configuration may determine the kind of relation expressed by a preposition, as in these cases.

In the following examples¹, the use of the preposition *on* is sanctioned by the functional pattern “trajector controls landmark”.

- (13) Don't you have to spend any time on your ranch? (P06: 127)
- (14) ...he put Seaman 2/c Donald L. Norton and Seaman 1/c William A. Rochford on the guns and told them to start shooting the moment they saw an enemy silhouette. (F02: 62)
- (15) The work week of attendants who are on duty 65 hours and more per week should be reduced. (B01: 52)

Examples 13 and 14 convey a kind of situation where the trajectors (“you” and “Seamen 2/c and 1/c”) have no specified contact with their respective landmarks. The topological mode (contact) does not determine the use of this preposition in this case. Rather the preposition reveals the kind of functional relationship between, on the one hand, “you” and “your ranch”, and on the other hand, “both Seamen” and the “guns”. The trajectors here are human beings in charge of keeping control over other entities (ranch and guns). In any case, neither contact nor a dynamic up-down pattern is specified. In turn, example 15 shows a metaphorical extension of this mode, where a non-physical entity – duty – is under control of the trajector (attendants). The metaphorical extension meets the requirement that the trajector be a person, so that the functional pattern can be maintained. Again, the metaphorical mapping can be actualized according to the functional mode only (trajector controls landmark), without any reliance on contact or up-down dynamism.

In the following examples, the landmark controls the trajector by protecting it from external agents or by preventing its free movement.

- (16) There was good fortune and there was bad and Philip Spencer, in handcuffs and ankle irons, knew it to be a truth. (P07: 117)
- (17) A man with a baby in his arms stood there pleading for his wife... (D07: 61)
- (18) ... the audience is nevertheless left in the grip of the terrible power and potency of that which came over Salem. (D01: 58)

Examples 16 and 17 show physical domain construals where the preposition *in* is used without any compliance to topological or dynamic modes. Trajectors (“Philip” and “a baby”) are not contained by interior regions of landmarks (“handcuffs and ankle irons” and “arms”). Instead, the functional mode governs the construal where Philip is controlled by the handcuffs and ankle irons (secluded) and the baby is controlled by the man’s arms (protected). These examples show prototypical cases where the functional mode rules the use of the preposition *in*. Example 18 shows a metaphorical usage of this mode, where the trajector (the audience) is not literally “in the grip...”, but emotionally under the control of the performance they are witnessing.

In examples 10 to 18, we have seen that the use of a particular preposition may be sanctioned by trajector-landmark functional relationships. It may be the case that the same trajector-landmark pair could be construed according to either the functional mode or the topological mode. In this case, the semantic contrast might be expressed linguistically by means of a change of preposition.

In the following contrasts, one preposition emphasises a topological or dynamic mode, whereas another one emphasises a functional mode in the same context; or even, two prepositions may both emphasise different functional relationships where the topological construal is the same. Semantic contrasts are therefore not only based on the topological construal of situations. The context is crucial most of the time, because it helps reinforce functional, topological or dynamic modes.

In the following series, we signal relevant lexical items in italics. These items are part of the context and reinforce one of the three semantic modes – functional, topological or dynamic – with which the preposition expresses a trajector-landmark relationship.

At party, in party

- (19) He wouldn't even *dance* with her at Gavin's party. (N02: 126)
- (20) ...rent a car with the proper seating *capacity* in relation to the number of people in your party ... (E36: 72)

In example 19, the word *dance* reinforces the functional mode that allows for the construal “he at Gavin's party”. No contiguity or directionality is conceptualized, but the canonical interactional pattern that calls for “people acting in a particular way at a particular kind of event”. Conversely, example 20 brings about a topological construal with the help of contextual lexicon (*capacity*) that prompts the conceptualization of a container schema. Thus, “number of people” is conceived as the contents included in “party”, according to the topological pattern of inclusion. We see that the same context, namely human beings as trajector and “party” as landmark may trigger different semantic modes that sanction the use of different prepositions.

At house, in house, on house

- (21) Leningrad State Kirov *Ballet* chose tonight to give one of those choreographic miscellanies known as a “gala program”, at the Royal Opera House (C11:24)
- (22) Traffic Judge George T. Murphy, who continued his no-driving probation for another year and ordered him to spend 15 days in the Detroit *House of Correction* (A33:57)
- (23) You should have gone to work today, 'stead of sneaking around *spying on* the Dronk House. (L13:20)

Examples 21 to 23 deploy a series of construals of the trajector-landmark pair: people-house, where the context assists the choice of preposition. Example 21 shows a functional construal, since Kirov Ballet, as a group of people who perform in a building that has been designed for that purpose, is topologically “in” the building. However, the kind of action that the group carries out (dancing a “gala program”) gives the speaker the clue to construe the situation by using the functional mode, instead of the topological

one, whereby the preposition *at* indicates that the trajector operates with/in/at the landmark according to conventional cultural patterns. Example 22 also shows the contribution of a functional relationship, besides the topological one. The prisoner is both topologically inside the House of Correction and functionally secluded (under control), so that both modes work simultaneously in reinforcing each other in the selection of the preposition *in*. Finally, example 23 shows that people can be on a house without climbing on top of it. In this case, the topological mode (contact) and the dynamic up-down axis lose emphasis, whereas the speaker reinforces the functional mode (control) aided by the verb *spy*.

At street, on street, in street

- (24) At Jenks street, Simms said, the car skidded completely around, just missed two parked cars and *sped* in Jenks (A20:83)
- (25) You can't very well sidle up to people on the street and ask if they want to buy a hot Bodhisattva. (R09:80)
- (26) If you had screamed right there in the street where we stood, I could not have felt more *fear*. (G33:33)

In the case of the trajector-landmark pair: people-street, the different topological and dynamic modes play an interesting role. Firstly, in example 24 we see two prepositions used with a similar trajector-landmark pair. The construal “Simms at Jenks street” focuses on the fact that the person has arrived at that point and the participants bear a relation of contiguity. At the end of the sentence, where the dynamic mode takes over, the preposition *in* is used instead. The dynamic pattern recalls the fact that the trajector's motion is directed towards an interior region, instead of to obtain frontal encounter, as would be the case if *at* had been used. Thus, we see that the contrast between *at* and *in* is now based on the use of topological (contiguity) or dynamic (towards the interior region) modes of *at* and *in* respectively. More interesting still is the contrast between *on* and *in* in examples 25 and 26, respectively. Here, “people on the street” and “you in the street” seem to be synonymous. It seems that the choice between *on* or *in* is arbitrary in this case. We suggest, however, that the choice obeys semantic motivation. In 25, *on* is motivated by a construal that focuses on contact (people are in contact with the pavement), on the dynamic up-down axis (people's feet are supported by the pavement), but also on function, since we conceive of the situation as people visiting the shops, restaurants, etc. or going for a walk on the street. There is some feeling that those people control the situation, or carry out some activity by using the street and/or the buildings on it. If we look at example 26, the use of *in* is motivated by a different construal. The people in that situation are conceived as contained in an interior space, but also as entities out of control of the situation. This construal is reinforced by the context as far as *scream* and *fear* help to depict a scene where the trajector has lost control and where the street is seen as a hostile environment.

At sea, on sea, in sea

- (27) ...the velocity of a tsunami in the open sea must be reckoned in *hundreds of miles* per hour

- (28) On the fateful day in 1896 when the great waves approached Japan, *fishermen* at sea noticed no unusual swells. ((F21:22)
- (29) ...he couldn't *run a boat* on the open sea. (L19:76)

A typical construal where these three prepositions show evident contrasts occurs when they are used with the landmark “sea”. Example 27 shows a clear topological construal, where the tsunami is included or contained and moves in the interior region defined by the sea. This construal is reinforced by the conception of the tsunami as an entity that belongs to the sea and is part of it. Example 29 uses the same phrase “the open sea”, and the choice of preposition seems once again arbitrary. The motivation to select *on* instead of *in* lies not only in the fact that the trajector – in this case the captain and his boat – is not part of the sea, but also in his position of control. The captain of the boat is conceptualized as the user of the sea surface for support in order to carry out transport or motion. Furthermore, the topological mode (contact) and the dynamic axis are compatible with the use of *on*. What is most relevant here, however, is the fact that the contrast with example 27 is based mainly on the functional mode instead of the dynamic or topological ones. The same situation could be conceived with a different functional construal if the speaker used the preposition *in*, as in “the boat in the sea”. In that case, the boat would be seen as lost or contained in the sea, and the sea would be seen as the entity that contains it, secludes it from civilization and keeps it in isolation.

Work at, work on, work in/ at job, on job, in job

- (30) They are willing to settle, however, in *anything* that offers pheasants to shoot at and peasants to work at. (A17: 75)
- (31) *My dress* needs some work on it. (N01: 151)
- (32) Like many others, he had to work *hard, long* hours in a struggling *family* business (E23:8)
- (33) But he decided he wouldn't mind company in return for free drinks, even though he made good money at his job.
- (34) ... wherever *you can use* two teams on a job, five men, not four, is the magic number. (E35: 67)
- (35) In both cases the *student* attends school half time and works *in* a regular job the other half. (F33: 9)

Functional modes play a central role in the contrasts between the examples in the last series. We analyse the combinations of the verb *work* followed by a prepositional phrase together with the noun *job* as a landmark, because their semantic import is quite similar. In both cases, the construal implies a human trajector who works or carries out a job. Curiously enough, the same real situation may be expressed linguistically with *at*, *on* or *in* depending on the functional mode conceived by the speaker. In examples 30 and 33, the speaker has selected the operation mode that characterizes the preposition *at*. In both examples, the situation is conceptualized as a human trajector who addresses an activity (30) or other people (33) with the purpose of use or manipulation. In examples 31 and 34, the control pattern is activated, the trajector being the entity that exerts control. Thus, in 31 the dress is under the control of the subject in the sentence, and in 34 the teams exert control over the job. In examples 32 and 35, the control pattern is reversed and the

landmark is the entity that exerts some kind of control over the trajector. Thus, in 32 the “family business” exerts some control or pressure over the worker (the use of *in* instead of *on* indicates this nuance of meaning); the context “...hard, long hours...” favours this semantic interpretation. Finally, example 35 activates the same functional construal, where a *student* trajector works “in a regular job”, which implies that the student is under the control of the employer or the job as a global entity.

Even though the context sometimes does not produce enough semantic prosody for these construal interpretations, the functional modes described in section 2 provide a semantic tool for the explanation of such contrasts as the ones illustrated in this section. In any case, our interpretations are plausible and offer semantic motivation for the selection of one preposition over another in a given context.

4. CONCLUSION

Here, we have introduced a debate on the functional patterns expressed by the English prepositions *at*, *on*, and *in*, with emphasis on the semantic contrast between them. The contrasts are looked for in those contexts where two or the three of them appear in colloquial expressions or collocations. We claim that each of these prepositions expresses a particular functional relation between trajector and landmark, and this relation becomes relevant for meaning distinctions in those contexts where physical topology or dynamic patterns are not focussed on or are less relevant. A functional relation of intentionality and operation is posited for *at*, so that the trajector is in a position of operating in relation to the landmark (encounter). As for *on*, the trajector is in a position of exerting control over the landmark, or just using the landmark to maintain control over the situation (support). Finally, *in* indicates that the trajector is controlled by the landmark. This may be construed in two ways; either the landmark protects the trajector from external agents or it prevents it from free movement (enclosure).

In short, we suggest that the polysemy of prepositions incorporates these functional modes. The origin of this type of meaning extension, nevertheless, remains a matter of controversy. Do functional patterns originate in topological relations and/or dynamic patterns, or have they emerged independently from experiential embodiment? Controversial evidence comes from different perspectives. The traditional view holds that topological modes are at the base of further semantic extensions, via metaphorical mappings, in accordance with diachronic studies. Conversely, from the point of view of ontogenetic development and psycholinguistic experimentation, evidence has shown that different modes are acquired simultaneously (Bowerman, 1996; Tomasello, 1987) and processed independently (Coventry *et al.* 2004; Kemmerer, 2005).

LA DICHOTOMIE DE LA NARRATRICE DANS LE ROMAN DE MARGUERITE DURAS *L'AMANT*

Dr. Vytautas Bikulcius

Abstract

The narrative of M. Duras' novel "L'Amant" presents itself as a subject that is marked by a dichotomy, because it recalls all the events of the novel from the perspectives of his childhood and of his adult age. Thus, the narrative becomes more complex and at the same time more interesting for the reader and helps the writer to avoid the simple autobiographical discourse.

Le roman „L'Amant“ (1984) de M. Duras a connu un grand succès parmi les lecteurs parce qu'il est devenu un best-seller (700 000 exemplaires vendus), a reçu le prix Goncourt et a attiré l'attention de plusieurs spécialistes de littérature. C'est-à-dire que ce roman a été analysé sous les différents points de vue dans les travaux de A. Armil, M. Borgomano, C. Blot-Labarrère, D. Denes, etc. Mais jusqu'à nos jours le problème de la narratrice du roman reste un problème qui est peu touché dans les travaux consacrés à l'œuvre de M. Duras. P. Lejeune dans son travail « Le pacte autobiographique » parle de l'identité qui s'établit entre l'auteur et le narrateur - personnage (Lejeune, 18) et qui marque la caractéristique du récit autobiographique. Mais de cette triade c'est le narrateur qui nous intéresse surtout parce ce que c'est lui qui règle tout dans la fiction. L'auteur comme nous savons n'appartient pas à la fiction et le personnage dépend du narrateur.

On peut dire que ce roman est conçu comme une fiction de soi, mais le spécialiste de la littérature contemporaine B. Blanckeman est plus juste en le nommant une autodiction, c'est-à-dire comme un récit qui «ne vise ni la biographie ni le portrait, ni la fixation chronologique d'une vie ni le saisissement psychologique d'un caractère» (Blanckeman, 119).

Vraiment dans „L'Amant“ de M. Duras on trouve la narratrice sans nom qui évoque tous les événements du roman, mais qui en aucun cas ne peut pas être nommée M. Duras elle-même quoique plusieurs faits de la vie de l'écrivain et de la narratrice coïncident. La narratrice se présente sous deux visages: comme une adolescente de quinze ans et demi et comme une personne adulte dont l'âge varie. Il est intéressant que la narratrice accentue surtout son âge de l'adolescente: „Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.“ (Duras, 11). Et ça se comprend parce que l'histoire principale qui se déroule dans le roman est liée avec son amant et elle a commencé à cet âge-là. Ainsi on peut parler de la dichotomie de la narratrice. L'analyse du roman montre que c'est la dichotomie qui devient le principe créateur de la narratrice.

L'âge est le premier et unique trait sur lequel est basée la dichotomie de la narratrice. En d'autres mots l'âge devient la caractéristique principale de la narratrice: „Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli.“ (Duras, 9-10). Plus loin: „Non, il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit

ans qui a fait que ce visage a eu lieu“ (Duras, 13). Mais l'âge qui change ne se reflète pas dans l'ordre des pensées de la narratrice parce que son récit rappelle toujours celui d'une personne adulte : „Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie“ (Duras, 15). L'exemple suivant montre très bien que la narratrice apprécie tous les événements de la distance de l'âge adulte: „Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée.“ (Duras, 24). On voit que dans le roman la narratrice se présente seulement sous deux visages: celui d'adulte et celui d'adolescente. Mais cette distinction reste seulement nommée et n'a aucune expression dans la psychologie de la narratrice, c'est pourquoi tous les faits du roman ne sont que nommés au lieu d'être exprimés. En tout cas ici on parle de la même personne, c'est – à – dire, de la narratrice. Seulement il faut ajouter que la narratrice souligne souvent que l'âge concret ne correspond pas à son état physique: „A dix-huit ans j'ai vieilli“ (Duras, 10). Autrement dit, la narratrice veut anéantir les limites entre les âges différents ou bien révéler les difficultés de sa vie. D'autre part, la narratrice avoue que le changement le plus spectaculaire de sa vie est lié avec son vieillissement: „Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes“ (Duras, 10). Mais on ne peut pas dire que la narratrice oublie tout à fait sa réalité: „Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge“ (Duras, 29).

On peut nommer une telle dichotomie de la narratrice formelle parce qu'elle n'est pas basée sur la psychologie des âges différents, ceux-ci derniers sont seulement nommés, mais ne reçoivent aucune expression dans les pages du roman, autrement dit, la narratrice seulement énumère les âges différents tandis que sa psychologie reste la même.

L'âge de la narratrice devient la marque principale de la transgression morale parce qu'elle a quinze ans et son amant trente ans. Pour masquer cette différence la narratrice porte un feutre d'homme: „Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque-là. Aucune femme indigène non plus“ (Duras, 20). La narratrice avoue que „sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose“ (Duras, 20). Naturellement, un feutre d'homme est aussi un détail formel qui attire l'attention des autres, mais ne peut rien changer dans la façon de penser de la narratrice. Néanmoins, l'achat de ce chapeau d'homme montre que la narratrice cherche la possibilité minime de prendre pied dans la vie même si elle perturbe les mœurs et les règles de la communauté locale. Ainsi, ce chapeau d'homme devient pour la narratrice une partie de son identité: „Je ne les quitte non plus, je vais partout avec ces chaussures, ce chapeau, dehors, par tous les temps, dans toutes les occasions, je vais dans la ville“ (Duras, 20). Quand même ce feutre d'homme comme un trait masculin change seulement son apparence, mais cette apparence n'est qu'un but de la narratrice d'attirer l'attention surtout de son amant, c'est-à-dire, elle veut se distinguer parmi les autres et avoir l'air de la personne plus âgée. Il est difficile de croire que ce chapeau d'homme pourrait tellement échanger la façon de penser de la narratrice que celle-ci paraisse à un homme. Alors ce chapeau devient seulement un détail de décor.

Aussi peut-on dire que la narratrice se trouve à la frontière de l'âge adulte parce qu'elle éprouve de telles sensations qui caractérisent seulement une personne adulte : « J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir » (Duras, 15). On voit que la

narratrice cherche toujours la moindre possibilité de souligner sa situation entre deux âges. Elle trouve que cette situation peut surtout justifier son comportement. Et puis elle a besoin de cette justification parce que la narratrice, d'après les mots de B. Blanckeman, « représente une transgression morale (il a trente ans, elle quinze), sociale (il est riche, elle non) et ethnique (il est asiatique, elle européenne) » (Blanckeman, 117).

La dichotomie de la narratrice se révèle aussi dans les épisodes du roman où l'on unit deux plans temporaires différents : « J'ai un visage détruit. Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi » (Duras, 10-11). Dans ce cas-là la narratrice parle de sa situation actuelle où elle a déjà son visage détruit et elle se rappelle de son adolescence. Alors on peut parler de la dichotomie narrateur - auteur. C'est-à-dire, dans cet épisode la narratrice se représente plutôt comme auteur.

Encore un aspect de la dichotomie de la narratrice se révèle dans le cas où elle avoue qu'elle était devenue enfant de son amant: „Je regardais ce qu'il faisait de moi, comme il se servait de moi et je n'avais jamais pensé qu'on pouvait le faire de la sorte, il allait au – delà de mon espérance et conformément à la destinée de mon corps. Ainsi j'étais devenue son enfant“ (Duras, 122). La narratrice comprend que l'âge de son amant montre de meilleure façon qu'elle – même n'est qu'un enfant, mais elle peut l'avouer seulement quand elle se compare avec lui qui la prend comme son enfant. Dans ce cas la dichotomie de la narratrice reste formelle parce qu'elle est seulement nommée, mais n'obtient pas les traits concrets de la façon de penser de l'enfant d'autant plus que la narratrice veut toujours se présenter comme une personne adulte.

A partir des premières pages du roman la narratrice se révèle devant le lecteur comme un auteur et elle accentue ces activités de l'écrivain: „L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle – ci justement, de celle de la traversée du fleuve“ (Duras, 14). Enfin, on peut dire que la narratrice se présente sous de différents visages de l'auteur et du personnage parce que dans le dernier cas elle devient une personne qui se mêle dans le tourbillon de l'histoire d'une jeune fille et de son amant.

Ce n'est pas un hasard que la narratrice se présente parfois sous le visage du personnage : « Ce qu'il y a ce jour – là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir » (Duras,19). M. Duras en a besoin pour montrer un point de vue de l'amant de la narratrice.

Quoique dans le roman « L'Amant » domine le point de vue de la narratrice, l'apparition de l'auteur et surtout du personnage a permis à M. Duras de présenter cette œuvre comme un roman et non comme une œuvre autobiographique.

En finissant on peut dire que la dichotomie de la narratrice dans le roman de M. Duras était une des possibilités pour l'écrivain pour éviter que son roman rappelle une pure autobiographie.

BIBLIOGRAPHIE

- Armil, A., *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor astral, 1990.
- Borgomano, M., Ravoux Rallo, E., *La littérature française du XX siècle*, Paris, Armand Colin, 1995.
- Blanckeman, B., *Les fictions singulière*. Paris, Prétexte éditeur, 2002.
- Brunel, Patrick., *La littérature française du XX siècle*, Paris, Nathan, 2002.
- Brunel, Pierre, *Glissements du roman français au XX siècle*. Paris, Klincksieck, 2001.
- Denes, D., *Marguerite Duras, L'Amant*. Paris, Ellipses, 1997.
- Duras, M., *L'Amant*, Paris, Editions de Minuit, 1984.
- Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- Le roman français d'aujourd'hui*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.
- Viart, D., *Le roman français au XX siècle*, Paris, Hachette, 1999.

ALEXANDER THE GREAT'S LINGUISTIC ARTEFACTS

Paulette DELLIOS

Abstract

The paper deals with different contexts in which the name of Alexander the Great (or hints of it) appears either literally, referring to the person itself, or in idiomatic expressions and phrases, connected with different activities and customs. The perspective is diachronic and envisages all walks of life.

Introduction

Alexander the Great has been the subject of more than 25,000 books — this, in itself, an extraordinary posthumous achievement. The majority of these books will, undoubtedly, mention Alexander's legacy: the Hellenistic period and the language of the Hellenistic world — Greek. The main centres for the diffusion of the Greek language were the cities founded by Alexander — the most renowned being Alexandria. However, the focus of this article is a more obscure linguistic accomplishment of Alexander the Great: his legacy to the English language.

His name in Greek is Alexandros (Arabic forms are Iskandar, Iskander or Sikandar) and his name matched his exceptional destiny: it means 'repeller of men' (Stewart 1993: 239). Arrian, writing in the second century CE, stated: "It is my belief that there was in those days no nation, no city, no single individual beyond the reach of Alexander's name" (Arrian 1971: 398). The observation is no less true in the present. Alexander's name, as well as deeds, survives in numerous linguistic artefacts. All words have a history in the etymological sense but, as will be demonstrated, some also have a history in the historical sense.

A talismanic name

When Macedonians sing in the folk-song, 'King Alexander, you great Macedonian, your name will never die. You will shine like a star through the ages', they unmistakably panegyricize Alexander III (356-323 BCE) — not his ancestral namesakes: Alexander I and Alexander II. It was Alexander III who immortalised the name 'Alexander'. Thus, when a child was (and is) named 'Alexander' or one of its derivative forms, it was in order to imbue the newborn with the qualities of the heroic, invincible conqueror.

The simile **as brave as Alexander** is used to describe someone who possesses the attributes of bravery, prowess and courage. These traits could be reproduced by appellation at birth or by magical means in the womb. For instance, a Roman stele outside the town of Philippi was popularly known as the 'stall of the mare of Alexander the Great'. From this stele, Macedonian villagers used to scrape marble dust which was

dispensed to pregnant women so that they could produce boys as brave as Alexander the Great (Sakellariou 1988: 387-88).

Tailor-made poems

The Greek *Alexander Romance* was translated into Latin in the 4th century CE. This, in turn, was translated during the medieval period into every major, and minor, language including ancient Egyptian, Ethiopic, Syriac, Coptic, Arabic, Hebrew, Persian, Turkish, Bulgarian, Serbian, Czech, Polish, Magyar, Romanian, Italian, Spanish, French, Dutch, English, Scots, German, Norwegian, Swedish, Russian, Hindustani, Mongolian, Siamese, and the languages of the Malay-Indonesian Archipelago (Ismail Hamid 1983: 143; Stoneman 1991: 7).

The *Romances* spawned heroic poems and another of Alexander's linguistic legacies was the term **Alexandrine**. It refers to an iambic verse in English or French, of 12 or 13 syllables, divided into two parts between the sixth and seventh syllable. Alexandrines were thus named because they were first used in a French metrical *Romance* of Alexander. The final line of the following Spenserian stanza is an example (cited in *Brewer* 1993: 31):

A needless Alexandrine ends the song,
Which like a wounded snake, drags its slow length along.

A man of religions

Cross-cutting the colossal linguistic lattice of Alexander *Romances* and Alexandrines were the sacred books of the monotheistic world religions. Alexander found his way into the Bible (Daniel 8: 3-25; 11: 3-4) and the Qur'an (18: 82-96). In a series of anachronisms, Alexander became a pious Christian and a devout Muslim (Ismail Hamid 1983: 142).

Jewish legends of Alexander also abounded. The most popular was the legendary encounter in Jerusalem between Alexander and the Jewish high priest recorded by the historian Josephus (c. 38-100 CE). Nevertheless, predating this historical myth was the historical reality. The word **synagogue** is traced to the decree issued by Alexander the Great regarding the freedom of worship of the various Jewish assemblies (Martis 1984: 61-62).

Philosopher-in-arms meets philosopher-in-tub

Alexander, who was tutored by the philosopher Aristotle, was widely recognised as a 'philosopher-in-arms' (Hamilton 1969: xxxi). The Greek philosopher Diogenes (c. 400-325 BCE), founder of the Cynic school, was widely recognised as an eccentric: he lived in a wooden tub in mockery of worldly possessions. The celebrated meeting in Corinth between Alexander and Diogenes generated a memorable dialogue.

Alexander came upon Diogenes, who was lying in the sun, and the king invited him to ask of any favour he chose. The great philosopher simply requested that the king move aside as he was blocking the sun. Later, one of Diogenes' pupils joined Alexander's

expedition and embroidered or concocted the king's answer: **If I were not Alexander, I should be Diogenes** (Arrian 1971: 349-50; Hamilton 1969: xxv). The epigram still retains philosophical currency.

Of knots and destiny

Of Alexander the Great, one commentator concludes that his greatest contribution to the history of the world was made by “severing ‘the Gordian Knot’ with the Greek past” (Touratsoglou 1999: 26). Figuratively, the **Gordian knot** means any apparently inextricable difficulty or deadlock and the figure of speech **to cut the Gordian knot** means to solve a problem by drastic measures or, alternatively, by evading the conditions.

The historian Plutarch (c. 46-120 CE) tells the episode of a knotted cord around the shaft of an ancient wagon, with which Alexander was confronted at Gordium (present-day Turkey) in 333 BCE. An oracular prophecy held that whosoever untied the knot was destined to become master of all Asia. None had succeeded in undoing the knot since the ends of the strands were impossible to find. Alexander solved the dilemma by cutting the knot apart with a decisive stroke of his sword, announcing, ‘I have undone it!’ (Arrian 1971: 105).

Of sex and mortality

After Alexander's victory in the battle of Issus (333 BCE), the family of the Persian King, Darius, fell into his hands. The fact that the women of the royal household were treated with chivalry and decorum impressed all biographers. Many stories were told of Alexander's continence and his consideration for women (Lane Fox 1986: 57). His behaviour gave rise to the saying **the continence of Alexander**, used for any man of self-restraint and chivalrous values.

Historians have offered additional insights into the proverbial continence of Alexander, suggesting it was not solely the expression of moral scruple. Plutarch related that for Alexander only two activities made him conscious of his mortality: sex and sleep. Alexander's asceticism was often equated with his will to power: “self-mastery translated into mastery over others” (Stewart 1993: 185). This mastery was also consolidated by three dynastic marriages: to a Bactrian noblewoman in 327 BCE and to two Persian princesses in 324 BCE (Stewart 1993: 181-82).

The absent beard

Unlike all previous Macedonian kings, Alexander was beardless, a feature which his enemies ridiculed as effeminate, but Alexander's beardless fashion set a precedent for all his successors (Lane Fox 1986: 40). The term **Alexander's beard** is an intriguing turn of phrase for it denotes the exact opposite. Once Alexander had instituted the fashion, legend later had it that he ordered the whole Macedonian army to shave — the rationale being that beards provided a handhold for the enemy in close combat (Renault 1983: 66).

Thus, 'Alexander's beard' was the distinguishing mark of a smooth chin and it was also the mark of the eternally youthful hero, in imitation of the beardless Greek gods sculpted in their divine youthfulness. The young Alexander ascended the throne aged 20, was crowned Pharaoh at the age of 24, and conquered the Persian Empire when only 25. Interestingly, in Persian manuscript illustrations, Alexander is often remade in the image of Persian kings, that is, bearded (Fildes & Fletcher 2001: 93).

Crossed thoughts

The expression **You are thinking of Parmenio and I of Alexander** refers to a situation in which two minds are thinking at cross-purposes. It originated in a tale about Alexander and one of his generals, Parmenio. Traditions maintain that persistent hostile relations existed between the two men: one in his early twenties commanding the other in his mid-sixties. In this tale, Alexander's words are reputed to have been: 'I consider not what Parmenio should receive, but what Alexander should give' (*Brewer* 1993: 30).

A Greek tug-of-war

The adage **When Greek joins Greek, then is the tug of war** alludes to a fight between two men or armies equally matched in courage and capability: in other words, the contest will be severe (*Brewer* 1993: 549). The expression originated in Nathaniel Lee's drama *Alexander the Great*, in reference to the stubborn resistance of the Greek cities to Alexander and his father, Philip — historical events which occurred prior to Alexander's accession to the throne in 336 BCE.

Two Alexanders

The Greek painter Apelles (flor. 352-308 BCE) was Alexander's official artist, considered by some as possibly "the greatest painter of antiquity" (Sakellariou 1988: 184). The opaque phrase **only two Alexanders** is taken from a statement attributed to Alexander the Great: "There are but two Alexanders — the invincible son of Philip, and the inimitable painting of the hero by Apelles" (*Brewer* 1993: 30). The phrase may be applied to the superlative work of any artist.

Countless Alexanders

While he was alive there were 'only two Alexanders'; after the demi-god's death in 323 BCE, Alexanders proliferated. His name spoke the universal language that all men of ambition understood: youth, glory, power, invincibility, and immortality. Multitudes of men tried to emulate the greatness of Alexander or imagined themselves his peer in heroic deeds and military genius.

Julius Caesar (c. 102-44 BCE) invited comparison with Alexander by visiting Troy in his footsteps and by erecting an equestrian statue of himself, astride a horse plundered from an Alexander monument (Grant 1969: 161, 196). An oft-cited anecdote from Caesar's history exhibits the extent of Alexander's spell. While reading a history of the latter, Caesar began to weep "because Alexander had died at the age of 32, king of so

many peoples, and he himself had not yet achieved any brilliant success” (Lane Fox 1986: 26).

Emperor Augustus (63 BCE-14 CE) had many of his portraits bear a likeness to Alexander and, conversely, many of the portraits of Alexander resembled his own figure (Andronikos et al. 1980: 13). Augustus also bequeathed to history an aphorism inspired by Alexander. After the emperor had journeyed to Alexandria to the tomb of Alexander the Great, he was asked if he wished to see the mausoleum of the Ptolemies, Alexander's successors. His famous riposte was: ‘I came to see a King, not a row of corpses’ (cited in Fildes & Fletcher 2001: 159).

Of the hundreds who styled themselves Alexanders, it is only possible to catalogue but a few: Sultan Husayn Mirza (1473-1506) of the Persian Safavid dynasty, who had his own features portrayed in manuscript illustrations of Alexander; Raja Iskandar Shah of Perak in the Malay Peninsula, who chose the regnal title ‘Iskandar Zulkarnain’ (Alexander the Great) upon accession in 1752; and Napoleon Bonaparte (1769-1821), who kept Alexander's history as bedtime reading and whose favourite artwork was *Alexander's Victory* (for details, see, Andaya 1979: 161; Andronikos et al. 1980: 19-20; Lane Fox 1986: 26).

The most fortunate were honoured with the title ‘Alexander’. John Hunyadi, the Voivode of Transylvania who later became Regent of Hungary, assumed the leadership of the Romanian forces, thereby blocking the Ottoman advance in front of Belgrade in 1456. Hunyadi's heroism and courage earned him the attribution of ‘a second Alexander the Great’ in popular Greek songs (Fossier 1986: 335). The accolade of ‘Alexander of the North’ was conferred on Carl XII (r. 1697-1718), a great warrior-king of Sweden, because of his military achievements (*Brewer* 1993: 30).

CONCLUSION

The name of Alexander is invoked as a word of power in Ethiopic spells (Budge 1978: 277), and the word still weaves its spell in the form of a talismanic name or as a figurative expression. Perhaps, it is not hyperbolic to read Alexander's brief but brilliant life as a manual in how ‘to cut the Gordian knot’ — of the Greek parochial past, of entrenched systems of governance, and of outmoded military strategies.

Indeed, much of the conflict between Alexander and his general Parmenio stemmed from tactical issues. If the great king had been thinking like Parmenio instead of Alexander, he would never have conquered the known world, nor received the title ‘the Great’, which was bestowed upon him several decades after his death by Roman playwright Plautus.

The phrase ‘only two Alexanders’ was a fitting tribute to his gifted artist Apelles. Unfortunately, none of Apelles' paintings is extant and, similarly, of the works by his official sculptor, Lysippus, no certain original survives. Although these tangible artefacts of Alexander have vanished, there remains a historical museum of his linguistic artefacts.

Despite the passage of two millennia, his linguistic treasures can still be found in English, as international a language as Greek once was in the ancient Hellenistic world.

BIBLIOGRAPHY

- Andaya, B.W. 1979, *Perak, the Abode of Grace*, OUP, New York.
- Andronikos, M., Rhomiopoulou, K. & Yalouris, N. 1980, *The Search for Alexander: An Exhibition*, National Gallery of Art, Washington D.C.
- Arrian 1971, *The Campaigns of Alexander*, Penguin Books, London.
- Brewer: The Dictionary of Phrase & Fable* 1993, Wordsworth Reference, Ware, Hertfordshire.
- Budge, E.A.W. 1978, *Amulets and Superstitions*, Dover Publications, New York.
- Fildes, A. & Fletcher, J. 2001, *Alexander the Great: Son of the Gods*, Duncan Baird Publishers, London.
- Fossier, R. ed. 1986, *The Cambridge Illustrated History of the Middle Ages 1250-1520*, vol. 3, CUP, Cambridge.
- Grant, M. 1969, *Julius Caesar*, Chancellor Press, London.
- Hamilton, J.R. 1969, *Plutarch: 'Alexander'; A Commentary*, OUP, London.
- Ismail Hamid 1983, *The Malay Hikayat*, National University, Bangi, Kuala Lumpur.
- Lane Fox, R. 1986, *Alexander the Great*, Penguin Books, London.
- Martis, N. 1984, *The Falsification of Macedonian History*, Athanassiades Bros., Athens.
- Renault, M. 1983, *The Nature of Alexander the Great*, Penguin Books, London.
- Sakellariou, M.B. ed. 1988, *Macedonia: 4000 Years of Greek History and Civilization*, Ekdotike Athenon S.A., Athens.
- Stewart, A. 1993, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics*, University of California Press, Berkeley.
- Stoneman, R. trans. & intro. 1991, *The Greek Alexander Romance*, Penguin Books, London.
- Touratsoglou, I. 1999, *Macedonia*, Ekdotike Athenon S.A., Athens.

THE FORMATION OF THE HIERARCHY OF THE MEDIEVAL CHURCH IN ENGLAND AND HUNGARY

Endre ABKAROVITS

Abstract

Cathedrals and parish churches surviving from the Middle Ages are among the greatest achievements of architecture attracting a lot of tourists today, but not many visitors are aware of their origin, rank, and function. When studying about English arts foreign students need to be aware of fundamental ecclesiastical concepts, have a thorough knowledge of the historical background and art terminology not only in connection with England, but, in my experience, with their native country as well. Though the structure of the Church was basically similar in the two countries, there were fundamental differences in the size and number of (arch)dioceses and parishes. In this paper I will concentrate mainly on the territorial formation of the hierarchy of the Roman Catholic Church in the eleventh century, which was a decisive period in both England and Hungary, and will conclude with a short description of the present situation.

Why should we teach about the hierarchy of the Church?

In the Middle Ages the dominant religion was Roman Catholicism in both England and Hungary. During the Reformation various Protestant denominations won many converts in both countries. In England the kind of Protestantism represented by the Anglican Church (the Church of England) became the state religion. In Hungary, although some Protestant churches (Calvinist, Lutheran, Unitarian) were and are important, the Roman Catholic Church has remained dominant until the present day. In both countries the new denominations took over many buildings of the Roman Catholic Church and transformed them according to their liturgy and taste. Medieval Roman Catholic churches were richly decorated as they served as 'the poor people's bible', many of whom were illiterate, and the frescoes, painted altarpieces, sculptures helped them to understand the stories in the Bible. Protestantism was against such rich decoration, and Protestants whitewashed or destroyed the earlier frescoes, dismantled the Medieval winged altars, and also destroyed many sculptures. Today you cannot find a single Medieval winged altar in an English cathedral, and there are only a few fragments of frescoes, which have survived under the whitewashed surface. Similarly, in the territory of historical Hungary archaeologists are still uncovering frescoes in Protestant churches from the Middle Ages. Unlike England many Medieval altarpieces have survived in those parts of historical Hungary that were not occupied by the Turks. In some churches there are more than ten winged altars. (Bártfa – Bardejov, Lőcse – Levoča) In contrast, if you enter one of the famous Medieval English cathedrals today, you will find blank walls, no Medieval panel paintings, relatively few sculptures. Most tourists do not realize that these great achievements of architecture did not look so austere in their heyday; they used to be Roman Catholic churches and were richly decorated. This is one of the reasons why we

have to make our students realize that these churches have undergone dramatic changes since the Middle Ages.

Another experience that led me to teach about Medieval church architecture and the hierarchy of the church was that I came to realize that when I took groups of students to England, they were not familiar with elementary art historical concepts and they also lacked the basic vocabulary both in English and in their native tongue in the field of church architecture. They often failed to understand the guide or missed the best parts of the cathedrals if they visited them on their own. Words like 'temple', 'cathedral', 'basilica', etc can also cause problems for Hungarian students of English because of language interference. 'Temple' is often used incorrectly as Hungarian 'templom' means a Christian church, while in English it is used to refer only to pagan buildings. 'Basilica' denoted originally a secular building in ancient Rome. This building type was taken over by Christian architecture. In architectural sense it denotes a church that has a higher and wider central vessel (the 'nave') and two or four lower and narrower side vessels (the 'aisles'). But a church which has this architectural arrangement does not usually have the rank of a 'basilica'. In Christianity this term was originally applied to only the seven most important churches of Rome. Later the Pope had the right to give this title to exceptionally important churches anywhere. Officially they are the 'basilica minor' type. Consequently, using the word 'basilica' for a church is not a matter of size. We have a similar problem with 'cathedral'. When I ask my students to give examples of English cathedrals, they often give Westminster Abbey in the first place, but, however important a church it is, it has not been a cathedral (except between 1540 and 1550). Students often suppose that any church that is big and important could be a cathedral. But again having the rank of a cathedral is not a matter of size or importance, but of its status in the hierarchy of the Church.

When I try to find out about language interference in connection with 'cathedral', and ask what they mean by 'katedra' in Hungarian, e.g. when the teacher asks a schoolchild to go to the 'katedra', it turns out that some students have the raised platform in mind, others think of the desk of the teacher, and only a few of the chair. But actually the word refers to the chair, and the chair in the case of a church is that of the bishop or archbishop. So only churches where a(n arch)bishop has his chair (or rather throne) can be called cathedrals. And these churches are practically the seats of the district of the (arch)bishop, consequently they are normally important and huge buildings. These districts of the bishops are the dioceses, the bigger units of the territory of the Church, which are divided into smaller units, the parishes. In the Middle Ages cathedrals were typically products of towns and many of them were big enough to house the population of a whole town, but as the towns were growing, they had to be divided into districts with their own church, the parish church.

It would be difficult to speak about English art history, and within that the history of English architecture without clarifying such basic concepts. Besides this it is also interesting to compare the structure of the Roman Catholic Church in our countries because of the basic similarities: the dominant church was the Roman Catholic in both Medieval England and Hungary, and the size of the population was almost the same. Does it mean that the hierarchy was also the same as to the number of dioceses and archdioceses? This is what we are going to have a look at next.

But before that we have to make it clear what we mean by Middle Ages. It is widely accepted that this period lasted approximately from the fall of the Roman Empire to the

discovery of America. In an even more simplified way we can roughly consider the millennium between 500 and 1500 as the Middle Ages. The first half of this period is often described as the Dark Ages, partly because of the constant wars and destructions of the various waves of the Age of Migration, and partly because of our lack of knowledge about this age. The term is not quite appropriate, but from the point of view of our topic it is anyway the second half of these thousand years, and within that especially the eleventh century that determined the future territorial and hierarchical system of the Catholic Church in both countries. In Hungary after the first efforts of converting Hungarians to Christianity in the tenth century, real change was brought about by the first Hungarian king, Saint Stephen, who started to rule just at the beginning of the new millennium. In England, though there the story of Christianity goes back to earlier centuries, the Norman Conquest of 1066 meant a real watershed, a clean sweep, not only because the whole upper clergy was replaced by a new Norman priesthood, but also by the renewed building activity. No really great church is known from the pre-Norman period. From the Conquest onwards, however, about one hundred cathedrals and thousands of parish churches have been built in England. The ruling art styles in England and Hungary in the period between 1000 and 1500 were Romanesque (called Norman in England) and Gothic, but the Renaissance also began to spread in the 1470s in Hungary, mainly in the royal court, while the Gothic style still flourished in the 16th century, especially in the more remote parts of the country. The Renaissance arrived in England with considerable delay as the 15th century was the age of the War of Roses.

The establishment of the Roman Catholic Church in Hungary

The general consensus as to the date of the settlement of Hungarians in the Carpathian Basin is 896. They were pagan at that time. Their conversion to Christianity began during the reign of Géza in 953 first by Greek missionaries in Transylvania, then by Western monks and priests from Sankt Gallen and Passau in Western Hungary. Prince Géza himself was baptised in 972 or 973, but he was as much a pagan as a Christian during the rest of his life. (He said he was rich and powerful enough to serve two gods.) The first Benedictine monastery was also founded at the time of Géza in Pannonhalma, which is still the most important monastery in Hungary (and has the status of a diocese), and was named after St Martin, who was born in Roman Pannonia, in the town of Savaria (Szombathely). Géza's son, Stephen became the first really Christian king of Hungary. He was baptized by Adalbert, bishop of Prague, and married Gizella, who came from Bavaria with a retinue of Catholic priests and knights. Stephen was crowned in 1000 (or on 1st January 1001). He realized that Hungarians had a chance to survive in their new homeland only if his country became a Christian state, and they adopted the existing political system of Western Europe. In the field of religion he had to choose between Rome and Byzantium, and he chose the former. It was also symbolic that he asked the pope (and not the Byzantine emperor) to send him a crown. The German emperor Otto III supported him in his efforts. Stephen must have used German forces in consolidating his power and establishing order. He established the archbishopric of Esztergom in 1001, which has remained the centre of the Roman Catholic Church in Hungary ever since. Just as the pope is the bishop of Rome, the archbishop of the diocese of Rome, and the primate of Italy, the archbishop of Esztergom has had these ranks in his town, diocese and Hungary. (But of course he has not been the patriarch of the West, as the pope has.)

Though the political and religious centre of the country was in Esztergom, from 1018 Fehérvár (today's Székesfehérvár) began to play a role which is similar to that of Westminster. The royal court began to reside here (just like the English one in Westminster), and though it was not the seat of an archbishop (similarly to Westminster Abbey), many Hungarian kings were crowned and buried there, and had their royal chapel and treasury (including crown jewels and relics) there for centuries until the Turks destroyed the place in the 16th century. (It is a sad thing that in this way, unlike most European royal houses, the tombs of the majority of Medieval Hungarian kings have not survived.) Though the royal residences were located in different towns during the rest of the Middle Ages (besides Esztergom and Fehérvár also in Visegrád and Buda), Fehérvár preserved its role as a sacral centre of Hungary, the population of which was around one million at the turn of the millennium.

In the hierarchy of the Church the uppermost rank was held by the archbishop of Esztergom, who was primate of Hungary. Saint Stephen founded ten bishoprics in Hungary: Esztergom, Eger, Kalocsa, Csanád, Várad, Erdély (Transylvania), Pécs, Veszprém, Vác, Győr. The exact date of foundation has survived only in two cases: Pécs – 1009 and Csanád – 1030-31. Eger is likely to have been founded in 1004. (Another version is 1009.) Some of the bishoprics may have existed before St Stephen's coronation (Veszprém, Győr, Esztergom), and from among them he chose Esztergom as the future centre of the Hungarian Church. Kalocsa also became an archbishopric soon. Esztergom and Kalocsa remained the two archdioceses in Hungary until the end of the Middle Ages. (Further bishoprics were turned into archbishoprics in later centuries: Eger – 1804, Veszprém – 1993.) Veszprém was always strongly associated with the rulers' wives. While the king was crowned by the archbishop of Esztergom, the queen by the bishop of Veszprém. Saint Stephen cared not only for the establishment of cathedrals and monasteries, but also of parishes. Every ten villages were obliged to build a church jointly. Chapters were established not only in the centres of bishoprics (székeskáptalan), but also elsewhere (társaskáptalan). Fehérvár was the first of the latter kind. The members of the chapter were the canons; their head was the dean. With the growth of the number of parishes it became a practice that several neighbouring parishes joined into a bigger unit (esperesség).

The new foundations were also given land properties, and the peasants had to give one tenth of their harvest to the Church. Monasteries were founded either by the king or by clans. (The latter kind was not approved by the Holy See, but remained practice in Hungary until the twelfth century.) Monks and nuns lived their way of life according to certain regulations, often their own. The head of a monastery was usually an abbot. One of the best-known monasteries, Tihany Abbey was founded by András I in 1055, and the original foundation document still survives and contains the first written text in Hungarian.

The first king of Hungary, Stephen was canonized in 1083 at the initiative of King Ladislaus I (who was also canonized in 1192). Stephen I was the first ruler in the world who became a saint of the Roman Catholic Church. He was also canonized by the Orthodox Church in 2000. In this way Saint Stephen is respected uniquely in both parts of the Christian world. Another interesting fact is that perhaps no other royal family has given so many saints to the Catholic Church as the Árpád Dynasty (1000-1301).

The eleventh century was the time of the schism of the Church between the Greek Orthodox East and the Latin West. The Eastern and Southern borders of historical

Hungary became the divide between the two great branches of Christianity. Transylvania, which had been rather under Greek influence in the tenth century, became part of the Latin West in the eleventh, though in later centuries Greek Orthodoxy played an important role in the communities of Romanians and Serbs.

The eleventh century, which was as decisive in Hungarian as in English history, was also the age when the Church tried to reform itself in whole Europe. Until then priests, even bishops, had been allowed to get married. From the end of the eleventh century several synods declared that priests should live in celibacy. It was also the age of struggle about investiture between kings and pope. Just like in England, in Hungary kings did not always ask for the permission of the pope when appointing new bishops or other leaders of the clergy. However, it seems popes were often more tolerant in the case of Hungary. The agreement of the pope was rather formal, the real choice was in the Hungarian king's hands. Archbishops and bishops were real political factors; they had secular power as well, they had lands, castles, vassals. It was important for the king that they should be loyal to him through getting their power from him and becoming his vassal in this way.

At times of struggle for royal succession potential kings often turned to Byzantium for support. In one case Géza I got a crown from the Byzantine emperor in 1074, the acceptance of which normally meant the status of a vassal to the emperor, but he managed to avoid becoming a vassal. This Greek crown was combined with a Latin part at the end of the twelfth century according to the most accepted theory, and they formed together the crown of later Hungarian kings until the 20th century.

Ladislaus I (Saint Ladislaus) had the cathedrals of Várad (Oradea) and Gyulafehérvár (Alba Iulia) built. When Hungary annexed further territories at the end of the eleventh century, Croatia became a new diocese with the seat Zagreb under Ladislaus I. Nyitra in Upper Hungary (today's Slovakia) also became the seat of a new bishopric created in a region of the former Esztergom diocese at the beginning of the twelfth century. In the following centuries further bishoprics were created in territories held by Hungarian kings for shorter or longer periods.

The Roman Catholic Church in Medieval Britain

Christianity arrived in Roman Britannia in the third century and became more widespread in the fourth century, but only in that part of the British Isles that was occupied by the Romans, i.e. the one practically corresponding to the territory of modern England. At the synod of Arles in 314 the bishops of York, Lincoln, and London attended, testifying to the existence of a church hierarchy at this time. However, when the Romans had to withdraw from Britain at the beginning of the fifth century, this development was broken, and the country was soon invaded by pagan Anglo-Saxons. In this respect, the history of the Christian faith on the soil of later Hungary was similar. Christianity was also present here in the Romanized Western part of Pannonia, to which, among other things, the Early-Christian tombs in Pécs testify, which are part of the World Heritage. As the Romans withdrew from Pannonia, waves of various pagan peoples arrived here as well. The difference between Britannia and Pannonia was that in the former Catholicism did not stop being practised completely, but was driven into the Western parts of the Isles (Cornwall, Wales), and to Continental Britannia minor (Bretagne).

Ireland and Scotland were never invaded by the Romans. Christianity began to spread there in the fourth and fifth centuries through missionaries from Britannia and Gallia. But these missionaries were not very successful, and the real conversion of the Irish is rather due to the activity of St Patrick, who may have been born in Scotland around 389, then spent much of his youth as a slave in Ireland, and became a monk later in Gallia. In the end he was authorized by the pope in Rome to convert the Irish. He must have arrived there for this purpose around 432, and managed to convert almost the whole country with the help of his disciples. The centre of his activity was Armagh, which became later an archbishopric. He not only converted the Irish, but also founded bishoprics and monasteries. Arts and sciences began to flourish in these institutions.

The organisation of the Church in Ireland was special. There were practically no towns in Ireland. By the sixth century the centres of church and spiritual life were monastic communities. Bishops were just members of these monastic communities, subordinated to the abbot. The veneration of the Scripture is shown by the great number of richly decorated holy books in Irish monasteries. The spirit of the Old Testament greatly influenced moral life. Public confessions were substituted by private ones. This practice was spread throughout Western Europe by Irish missionaries. Irish monks were famous for their missionary activity in whole Western Europe, and founded many monasteries in Gallia, Germania, Italia.

The conversion of the pagan Anglo-Saxons began from two directions in the sixth century. Pope Gregory the Great (Gregory I) sent Augustine to the Southern part of Britain, who arrived at the estuary of the Thames in 597. In 601 he managed to convert Aethelbert, King of Kent, whose wife, being the daughter of the Frankish king, had already been baptized. This was followed by the baptism of the whole population of Kent. Augustine had been ordained a bishop in Arles in the meantime. In 601 the king endowed him with Canterbury, which became the seat of his Church. Augustine began to organize the hierarchy of the church from Canterbury. He founded one more bishopric in Kent: Rochester. Kent was followed by Essex, where the centre of the diocese became St Paul's Cathedral in the Roman forum of London. Other parts of England were converted only after Saint Augustine's death. Another outstanding archbishop of Canterbury in the early period was the Greek Theodoros between 669 and 690. He established six new dioceses, and there were 16 of them on his death. Though the Church in England had very strong relations with Rome, after all it was a national church, over which the king had considerable influence.

While the missionaries of Rome started the conversion of the Anglo-Saxons from the South, the Irish-Celtic Church did it from the North. Columba founded a monastery on the Island of Iona in 563, from where he began to convert the Picts of Scotland. Irish priests were monks, even the bishops lived in monasteries. As they lived a simpler way of life, Irish bishops were more readily accepted by ordinary people than the bishops of the South, who lived in royal courts. In the end the Roman and Celtic Churches had to agree about whose organisational forms and doctrines will prevail in England. It was done at the Synod of Whitby in 663 in favour of the Roman Church. Rome extended its authority over all Christians in Britain.

The state of the English Church before the Norman Conquest is often described as inferior to the Church in Normandy; corruption and the ignorance of the lower clergy are mentioned as typical features. Edward the Confessor was, however, canonized. He had the same power in England as William in Normandy. He appointed bishops and abbots,

and he had Westminster Abbey built. After the Norman invasion William reorganized the Church in England. Similarly to the way he appointed the archbishop of Rouen, the six bishops of Normandy and heads of the monasteries in his homeland from among his friends and relatives, he replaced almost the whole Saxon upper clergy with his own people. Lafranc, archbishop of Canterbury, who had come from Italy and studied Bede's history of the Church in England, was his faithful ally. He considered himself the primate of England, although archbishops of York had never given up a similar aspiration. With the help of forged documents Lafranc managed to prove his claim to supervising most of the fifteen bishoprics of England and left only Durham to York. Soon, with the exception of Worcester, Norman (or other foreign) bishops were appointed everywhere. He also moved the centres of several sees that had been in rural areas to urban ones. The abbots of the 35 Benedictine monasteries which existed in England in 1066 were also replaced with reliable Normans. William expected all bishops and abbots of England and Normandy to provide armed and mounted knights for his service.

Gregorian (Gregory VII's) reforms reached Ireland at the beginning of the twelfth century. Until then monastic settlements, rather than dioceses, had characterised the organisational structure of the Irish Church. The Synod of Cashel in 1101 forbade divorce, clerical marriage, lay abbots among other things. The two ecclesiastical provinces of Armagh and Cashel were established on that occasion, and in 1152 Tuam and Dublin were also elevated to archbishoprics. Diocesan boundaries often coincided with former territorial boundaries of Irish dynasties (clans).

The right of appointing bishops belonged to the king in England until the twelfth century, just like in Hungary. In 1107 the king had to give up this right, but the upper clergy had to vow loyalty to the king. There were efforts in later centuries from time to time to get back this right, but when for example King John Lackland refused the candidate of the pope in 1213, his country was punished by interdictum, and the king had to give in finally.

Britain also had less dioceses and, as a result, less cathedrals than some other countries. (For example Italy had 275, while England had 'only' 100 during its whole history, seventeen built before the Reformation.) Even so their quantity outnumbers that of Hungarian dioceses and cathedrals. Still, it is said the English favoured fewer, but large dioceses, which resulted in the splendour of their cathedrals, while many of such buildings were architecturally unimportant in France or Italy. While on the Continent monasteries and cathedrals represented different kinds of institutions in the Church, in England several cathedrals were also monasteries at the same time, with the bishop also serving as the abbot of the monastery and a prior being the effective head of the monastery (cathedral priory). In some cases, though the cathedral complex never housed monks, even though they may show architectural elements that are otherwise typical of monasteries. (E.g. the beautiful cloisters of Salisbury.) They were rather built for show. Out of the seventeen Medieval cathedrals eight were monastic (Winchester, Worcester, Canterbury, Rochester, Durham, Norwich, Ely, Bath – which replaced Wells). The other cathedrals were served either by Canons Regular (Carlisle) or Secular Canons (London, York, Lichfield, Hereford, Lincoln, Chichester, Sarum - Salisbury.) London, York, Lichfield, Hereford, Exeter, Wells were Saxon foundations, Lincoln, Chichester, Sarum were those of William I. Henry VIII added six more sees in the 1540s, but then no more new dioceses were established between 1546 and 1836. This shows again how lasting the arrangements of the eleventh century proved to be.

4 Developments in Hungary since the Middle Ages in the field of the territorial organization of the Roman Catholic Church

The central part of historical Hungary was occupied by the Turks for 150 years from the mid 16th century. Some of the areas in the South that had been most densely populated before the Turkish invasion were left now without population. It is estimated that the population was reduced to three millions at that time. When the Turks were driven out of the country at the end of the 17th century, the Austrian ruler invited new foreign settlers to the country. In this way the ethnic and religious composition of the country was changed dramatically in these two centuries.

Another dramatic change occurred in the twentieth century. Hungary was reduced to one third of its former territory in Trianon. This strongly influenced the territories of the former dioceses, too. The territorial loss has been further increased through the creation of new dioceses in recent years. Eger diocese, for example, comprised one seventh of the territory of Hungary in the 11th century, and was almost as big as today's Hungary. It preserved its size until the nineteenth century, when it became an archdiocese in 1804 with the subordinated dioceses of Rozsnyó (Rožnava), Kassa (Košice), Szepes (Spišská Kapitula), and Szatmár (Satu Mare). All these dioceses became parts of Czechoslovakia and Romania, respectively, after 1918. Further areas were joined to the new Debrecen-Nyíregyháza diocese in 1993. So today its territory is only 11500 km². (It is, however, still one of the biggest and most important dioceses of Hungary.)

The number of dioceses and archdioceses has also decreased in Hungary since the Middle Ages. There are four archbishoprics at the moment (Budapest-Esztergom, Eger, Kalocsa-Kecskemét, Veszprém), which are divided into 13 dioceses (besides the archdioceses, which are automatically also dioceses, these are Vác, Miskolc, Hajdúdorog (Greek Catholic), Debrecen-Nyíregyháza, Szeged-Csanád, Pécs, Kaposvár, Szombathely, Győr), plus two special dioceses: the Diocese of Pannonhalma Abbey and the Military Bishopric, which are subordinated to the Holy See directly. The present borders of the dioceses were established by John Paul II in 1993. As some of the dioceses have seats in two towns, besides the usual centre of a diocese, the cathedral, there is a co-cathedral in some towns.

As to ethnic Hungarians living in neighbouring countries, in some countries the dominant denominations are the same as those of the Hungarians (in Slovakia, Austria, Croatia, Slovenia), while in other countries they are different (in Romania, the Ukraine, Serbia). There is no Hungarian bishop in Slovakia, though this has been demanded by ethnic Hungarians for decades. In Romania there has been a Hungarian Roman Catholic archbishop in Gyulafehérvár (Alba Iulia) for a few years (earlier it was a bishopric), but in an interesting way the other Transylvanian and Western dioceses (Szatmár - Satu Mare, Nagyvárad - Oradea, Temesvár - Timișoara) do not belong to Gyulafehérvár (Alba Iulia), but to București. In other neighbouring countries the number of Hungarian Roman Catholics is much smaller, so the diocese they belong to is subordinated to the religious authorities of the capital of the given country.

5 The present number of (arch)dioceses in the Roman Catholic and the Anglican Church on the British Isles

The Church of England has 43 dioceses, and correspondingly 43 cathedrals, in England and Wales. Two of these (Canterbury and York) have been archdioceses from the very beginning, with the archbishop of Canterbury being the supreme head within the Church (though formally it is the Queen). The dioceses are divided into 13000 parishes. Many of the cathedrals and parish churches are the oldest and architecturally the most valuable building in their town or village. As a result they are the most visited buildings as well.

The Roman Catholic Church has almost 3000 parishes in England and Wales, which make up 22 territorial dioceses, plus there are two special dioceses: those of the Forces and the Ukrainian Apostolic Exarchate. As the buildings of the Roman Catholic Church were usually transformed into Anglican churches during the Reformation, their present churches are often more recent foundations. As mentioned above, Westminster Abbey, though not a cathedral, is one of the most important churches of the Church of England, which was, however, a Roman Catholic abbey in the Middle Ages. On the other hand, Westminster Cathedral is a Roman Catholic church today, but it was built only in the nineteenth century.

The Anglican Church of Ireland has two provinces similarly to the Church of England, with archbishops in Armagh and Dublin. The Roman Catholic Church has four archdioceses: Armagh, Cashel & Emly, Dublin, and Tuam, with 26 dioceses.

The Catholic Church has two archdioceses in Scotland: St Andrews & Edinburgh and Glasgow. These are divided into 9 dioceses (Western Isles, Argyll, Aberdeen, Dunkeld, Galloway, Motherwell, Paisley).

BIBLIOGRAPHY

- A magyarok krónikája.* (The Chronicle of the Hungarians) (ed. by Ferenc Glatz) (2000) Magyar Könyvklub, Budapest.
- Ashley, Maurice (1973): *The life and times of William I.* Weidenfeld and Nicolson, London.
- Clifton-Taylor, Alec (1986): *The Cathedrals of England.* Thames and Hudson, London.
- Félegyházy József (1939): *A középkor egyháza.* (The Church of the Middle Ages). Pázmány Péter Irodalmi Társulat, Budapest.
- História.* (History) (ed. by Ferenc Glatz) (2005/4) História Alapítvány, Budapest.
- Laing, Lloyd and Jennifer (1996): *Medieval Britain – The Age of Chivalry.* Herbert Press, London.
- Magyar Katolikus Lexikon.* (Hungarian Catholic Lexicon) (1993) Szent István Társulat, Budapest.
- McDowall, David (1989): *An Illustrated History of Britain.* Longman, Edinburgh Gate, Harlow.
- Országos Katolikus Névtár.* (National Catholic Register) (2000) Szt. Gellért Kiadó és Nyomda, Budapest.
- Szántó Konrád (1983): *A katolikus egyház története.* (The History of the Catholic Church) Ecclesia, Budapest.

Internet homepages:

www.rootsweb.com/%7Eirik/ihm/diocese/htm

www.catholic-ew.org.uk

www.catholiccommunications.ie

www.cofe.anglican.org

www.rootsweb.com/~irlkik/kdiocese.htm

www.scmo.org.uk

www.katolikus.hu

www.ca-catholics.net

SOUTH-AFRICAN LITERATURE IN TRANSITION PERIOD

Tatiana IATCU

Abstract

The paper begins with a short presentation of the society and history of the Republic of South Africa in order to better understand the attitude of writers who have never separated in their work the politics and history of the country from literature and aesthetics.

The paper goes on to mention the names and works of the most representative writers of the period of transition (1970-1995) in poetry, theatre and prose, whose writings can often be considered manifestoes in the struggle of the South African people for equal rights and independence.

Background

South Africa is one of the ten countries (Angola, Botswana, Lesotho, Malawi, Mozambique, Namibia, Swaziland, Zambia, Zimbabwe, South Africa included) that form the region called Southern Africa, with a specific history, politics, culture and literature, deriving from entwined events.

The population of the country consists of black South Africans (about 74% of the total); whites, mostly Afrikaners (Boers) and those of English descent (14%); persons of mixed descent (9%); and Asians, largely of Indian descent (3%). The people who are not white or black are called coloured. English and Afrikaans are the official languages, but there are ten main African languages, including Zulu and Xhosa, and a lingua franca called Fangalo that was developed in the mines. Cope compares Afrikaans with English (1982: 20) saying that the most important development which resulted in a great difference between English and its dialects, took place in a single century (1150 to 1250), when grammar changed resorting to natural gender and giving up most of the inflections, phenomena accompanied by a massive borrowing of French words brought by the Normans. He also says that Afrikaans is in some ways closer to English in structure and word formation than the other 'kindred tongues'. National, political and social forces have worked upon Afrikaans and English and at the same time these two Germanic languages influence and are influenced by contact with native black languages. "The country (South Africa), and indeed the whole of Africa, is likely to continue for centuries to be a vast smelting furnace of linguistic evolution." (Cope 1982: 21)

After 1650 racial mixing was not discouraged, but it can be broadly said that almost during the same period of about a hundred years between the end of the 17th century and the British occupation of the Cape in 1806 the 'Dutch' Language used in the Colony had undergone a radical evolution in some respects comparable with that which transformed Old English between the 12th and 13th centuries. It was on the whole a spoken language, but from the few phonetic transcriptions made at the time about the manner in which

'the Boers and their slaves' talked, it seems that the basic outlines had already been formed of what was a century later to become the foundation of written Afrikaans, which is an analytic language.

The narrative prose is written in the present tense, using for instance, 'then' and 'last year', to refer to past tense. Even the Bible is translated into the present tense. All the diminutives (six different forms of the diminutive) except plurals have unaccented *-ie* endings, adding a further gliding tendency to speech, that, taken all in all, makes Afrikaans the most 'feminine' of the Germanic languages, which Cope says that it is an African acquisition. (1982: 25)

Afrikaner was a name first given to the dark-skinned people of the Cape, meaning simply African. But by the mid-19th century the descendants of the Dutch, French and German settlers were using the name with pride to distinguish themselves from other races and nationalities. They were Africans, they spoke African (Afrikaans). The militants of the First Language Movement voted for maintaining Hollands in the future, though in a secondary and formal role. The only language through which Afrikaners could survive as a definite people was Afrikaans. The Second Language Movement was launched in Pretoria early in 1905, with Eugène Marais and his close friend Gustav Preller as the most important militants, the direction of the movement being in rivalry with English.

Eugène Marais was the first to use Afrikaans in the Transvaal in press. He began (1891) to write and print reports in the language people spoke in everyday life in his newspaper "Land en Volk"— though they did not write it or expect to see it written. The printed language was Hollands (Nederlands) and the new script with its strange phonetic spelling and plain structure was quite new, even to Marais himself. Among his writings are *The Soul of the White Ant* and *My Friends the Baboons*. One of his best known and cherished poems is 'Winternag' (*Winter's Night*), which uses diminutives, feminine rhyme and skilful handling of long open vowels, showing the musicality and characteristic of the language, impossible to reflect in English, although freely translated it sounds like this:

Winter's Night

*O cold is the wind's breath / and spare. / Agleam in the half-light / and bare / and wide as the
pity of God / the veld lies in the starlight and shade. / And spilt on the burns / where the mountain path
turns / the seed-grass rustles / like beckoning hands. / O sad melody / of the winds that rove / like the
song of a girl who's / forsaken in love. / On each blade of grass / the dew shines still / and quickly it
pales / to frost in the chill.*

Although the language derives chiefly from the 17th-century Nederlands, the racial origin of the Afrikaner people is thought to have been largely German, some 35%; then after a further 35% of Dutch descent there are small percentages of French, British and other ethnicities, and 7 to 10% from African and other dark races. It is not historically fair to consider the Afrikaner nation as white or 'European' exclusively, aliens or intruders of the 'Dark' Continent. They can be designated as Africans from many perspectives: racially, linguistically, and culturally. They evolved as a recent nationhood under the sun of Africa in the same historical period and almost in similar circumstances like the American nation in North America.

History

South African history has been characterized by a politics of racial and ethnic conflict. Bantu-speaking peoples moved into the region from East Central Africa at about 1500. The first permanent settlement, a Dutch East India Company station, was set up in 1652. By 1707 there were about 1,780 freeholders of European descent in South Africa, with about 1,100 slaves. The first of a long series of wars broke out (1779) between the Xhosa people and white farmers, known as Boers, who had moved inland. Britain replaced the Dutch at the Cape in 1795 and was awarded the territory by the Congress of Vienna in 1814. Disturbed by British rule, which accorded legal rights to free blacks and Coloureds and abolished slavery, some 12,000 Boers left the Cape in what is known as the Great Trek (1835-43) into the interior and Natal. Britain annexed Natal (1843), but the Boer republics of Orange Free State and the Transvaal were established (1850s). The discovery of diamonds (1867) and especially of gold (1886) spurred great economic development. Following increasing tensions between the non-Afrikaner whites (Uitlanders) and the dominant Afrikaners, the two Boer republics declared war on Britain. The South African War (Boer War, 1899-1902) was won by the British, who established (1910) the Union of South Africa, with dominion status. South Africa joined the Allies in World War I and afterward received a mandate over South West Africa (Namibia). Under the Prime Minister J. B. M. Hertzog (1924-39) South Africa gained final British recognition of independence (1931), prospered economically, and further suppressed nonwhites. J. C. Smuts brought South Africa into World War II on the Allied side. Through the policy of apartheid (complete segregation), white supremacy was strengthened during the regimes of H. F. Verwoerd (1958-66), B. J. Vorster (1966-78), and P. W. Botha (1978-89), leaders of the National Party, which ruled from 1948 to 1993. F. W. de Klerk, who became President in 1989, removed the ban on the African National Congress (ANC) and other antiapartheid parties and released Nelson Mandela and other political prisoners. A multiparty trans-national government council was formed, and the first elections, open to all races, were held in April 1994. The ANC won over 60% of the vote, and Mandela was elected president. (The Concise Columbia Encyclopedia 1994: 818-9)

Independence has brought almost nothing to people who, for thirty years, have been at permanent war: first the struggle for freedom, and after the 1975 disastrous civil conflict. Together with Angola, South Africa fell victim to United States and Soviet Union power politics and to South African military destabilisation who attacked neighbouring states in order "to weaken African solidarity and create client dependences." (Chapman 2003: 3) Like in other countries of the world, there is debate in the post-communist period about the validity of the structural adjustment programmes of World Bank and International Monetary Fund between those who are for capitalist enterprise and those who do not trust the new elites and see little improvement in the plight of the poor.

The literature of Southern Africa is tightly linked to the linguistic and cultural change and context of events, such as the great trek of Afrikanerdom, the national suicide of Xhosa, and the actions of the Soweto youth in 1976, being difficult to distinguish between the written text and the text of the world. Each nation has its own events that constitute their landmarks: Afrikaans literature considers as key event the Anglo-Boer

War (1899-1902), while African writers take the dates of 1910 (the Act of Union which confirmed English-speakers and Afrikaners as citizens and excluded black people from political rights) and of 1913 (the Natives Land Act which dispossessed African people of rights of ownership) as the most important. All these dates, throughout the twentieth century, mark the beginning of modern, organised opposition to the white domination and ruling.

The liberation movements, which had been proscribed after the Sharpeville shooting in 1960, were unbanned on 2 February 1990 and laws based on racial discrimination abolished, in 1994 South Africa becoming a non-racial democracy. In spite of a policy which sustained labour in the countryside, Africans have continually populated the big cities of the country, especially Johannesburg. By the early 1980s, against the state's policy, a great number of African workers were members of the giant trade union COSATU, which had become a key force in their opposition against apartheid rule.

The New Wave: Poetry

Among the political forces that militated for their rights and freedom was Black Consciousness, which is associated in literary terms with the so-called township¹ poetry, the new black poetry, and further back, Soweto poetry. Its predecessors were Peter Abrahams with his poems included in *A Blackman Speaks of Freedom!* (1940) and H. I. E. Dhlomo with *Valley of a Thousand Hills* (1941). Black poets began to publish their work in the literary journals *The Classic* and *The Purple Renoster*, the latter publishing the already rejected Oswald Mtshali's volume *Sounds of a Cowhide Drum* (1970). It also published Mongane Wally Serote's *Yakhal'inkomo* (1972), who, together with the other black writers, clung to their African names, not to their 'Christian' names. Thus Mtshali referred to himself not as Oswald Joseph but as Mbuyiseni Oswald and joined the Black Consciousness writers group, which included Serote, Siphosiso, Sepamla, Mafika Gwala and many others. In their work they spoke about the township life with all its drawbacks, poverty, violence, alienation and needs for a better community. As Chapman says, they also "provoked argument and debate about the efficacy of the art product in contexts of socio-political urgency". (2003: 333)

These black writers were not exclusivists, although the South African Students' Organization militated for it, and they were helped by white editors, like Lionel Abrahams who published their work in *The Purple Renoster* and other white-run publishers, such as Ravan Press (1970), David Philip (1971) and Ad. Donker (1973). The new black poetry had a rapid transfer from the street folk culture to the literary art, being a self-conscious form of literary expression, with influences from English romanticism, American beat poetry, modernist imagism, African-American spirituals and jazz, Christian religion, African oral lore and popular township music. As a means of expression, English was chosen as a neutral lingua franca, without ethnic involvement and also without its cultural biases. Thus, what resulted was a disregard for correct syntax, a usage of ghetto Americanisms, tsotsi-taal¹, slang and phrases that could not be understood by the non-African reader and emotional-charged words like Soweto, Biko, and Mandela.

Stephen Bantu (Steve) Biko and Richard (Rick) Turner both died for their ideals, the first in prison and the second assassinated by unknown killers. Biko understood that only when the black people have been aware of their self-esteem in their status they can start

the quest for true humanity. He and Turner looked for connections between the international and the local cultures, as opposed to the influence of British materialism revisionism. They were two of the most influential thinkers of the time, Turner having “the ability to convey subtle ideas in accessible style” (Chapman 2003: 339). In his *The Eye of the Needle* (1972) he tried to adapt Marxist economic analysis and Christian ideas to a just South Africa.

The other side of the coin was showing white African’s attitude towards black empowerment during the 1970s and 1980s: challenge, despair, resentment and cynicism. As Chapman says, most white poets of this period were aware that neither English nor Afrikaans could go on serving poetry in a ‘correct’ way. Patrick Cullinan uses in his poems clear and quiet conversational tones, being able to address the abstract and absurd as well as the colloquial life of the 1970s. Peter Horn wrote a poetry which hinted at the Brechtian moral story in a kind of romantic feature which had got rid of the bourgeois-individualistic influence, and explains through the Marxist theory the South African city life, a socio-economic space in which the poor and oppressed are addressed by the poet in a mild way, opposed to that of Arthur Nortje and Douglas Livingstone. Other prominent names of the period are Wopko Jensma with his volumes of poetry *Sing for our Execution* (1971), *Where White is the Colour Black is the Number* (1974) and *I must show you my clippings* (1977); Stephen Watson, who claimed that English poetry in South Africa suffered from linguistic deadness, wrote *Poems 1977-1982* (1982), *In This City* (1986) and poetic renditions of traditional Bushman songs and stories in *Return of the Moon* (1991); Lionel Abrahams who showed in his poetry the potential of a middle-class able to shape its own ideas and emotions without refrains or mortifications:

*O, Doctor History, we
thank you very much, but
can you mend one
broken brain?* (from ‘Dr History Delivers Another Political Martyr’

in Chapman 2003: 341)

A special place in the South African literary space is held by the Afrikaans poet Breyten Breytenbach, who has lived in Paris in a self-imposed exile since 1960, but nevertheless executed a seven-year sentence in South Africa when arrested on political charges. He wrote *Judas Eye* (1988) where he recreated in English his Afrikaans poems and which is representative of his non-sophisticated style. In *A Season in Paradise* (1980) he recorded in a philosophical-travel story the crises and longings of “the Afrikaner who had rejected his own inheritance” (Chapman 2003: 346).

Theatre

Black Consciousness with the help of the South Africa Students’ Association promoted another cultural form to show the chasm between the rich (found in the art-going elite) and the poor (people in townships) – the theatre. It was performed by theatre groups tightly linked to student activism, such as TECON (the Theatre Council of Natal) and PET (the People’s Experimental Theatre), expressing its mission of raising consciousness. *Shanti*, written by Mthuli Shezi who was killed in 1972 in a racial confrontation, was first performed and printed in 1973 where the protagonists are representatives of the oppressed who fight against “the caricatural forms of brutal state

functionaries and their black sell outs.” (Chapman 2003: 351) Sometimes the BC plays were accused of being too radical, too Marxist-oriented, and too intellectual to be effective. During apartheid there hardly existed any theatres in black areas, almost none in townships. Theatres also faced interdiction from white authorities who feared large gatherings with political connotations. Gibson Kente’s realistic popular plays (*Beyond a Song, Taximan and the Schoolgirl, Manana, The Jazz Prophet*), on the contrary, had large audience of black people in township communities. In his plays he mixed Hollywood musical with urban-African marabi¹ rhythms.

Other playwrights like Matsemela Manaka, establishing themselves at the Market Theatre, had artistic ambitions. Chapman argues that the black theatre of the 1970s provided a pivot from which a tradition emerged that had “the potential to attack the static character of the closed society and contribute a dynamic dimension to social life.” (2003: 353) A play of reference for the black theatre is *Woza Albert!* (*Woza* means ‘rise up’), which involved improvisation and mime and where the two actors rush in and out of roles to give the impression of “bustling community presence”. It is not a traditional play, relying more on city experience. The theatre of this period looked more like the *commedia dell’arte* or the theatre of the absurd found in Beckett’s plays about tramps, with elements of poor scenery and few actors from Grotowski and Brook. The plays are real metaphors for an ideology of poverty, which try to rediscover the human richness sheltered in oppressed souls.

In the black theatre the performance, more than the script draws the stage closer to conceptions of popular culture, to remind people, if ever necessary, that they live among the shacks for urban alienation and ethnic instability – its aim being to generate a sense of belonging to a community. The theatre that falls outside these rules is called minority theatre. Outside the majority black theatre model there has been a verse drama, coming from university circles and dealing with surrealistic themes. The Afrikaans drama of the 1930s proved to be more stimulating to younger playwrights than the Euro-absurdism of Bartho Smith (*Christine* 1971). An interesting experiment proved to be Pieter-Dirk Uys’s *Die Van Aardes van Grootor* (1979), which was first performed in 1977, having its origin in a popular radio serial, *Die du Plooy van Soetmelkvelei*. It includes sketches of Afrikaner history, concentrating in the end on the corruption of the government of the day. Among other contemporary Afrikaans dramatists we can mention Reza de Wet and Deon Opperman who focus on the family and its attitudes against the contemporary political change.

In the popular white theatre form, the cabaret-like revue, authors satirise the arrogance of P. W. Botha’s military state in the 1980s, including larger segments of the society. Uys mocks at the far Right and the far Left with F. W. de Klerk and Nelson Mandela in the centre, as two blind mice. Another clear and straightforward message is displayed in the worker plays that began to appear in the mid-1980s under the umbrella of COSATU and where everyday life issues were dramatised in factory situations, trying to communicate information to semi-literate workers. Other plays dealt with large-scale strike actions, such as *The Clover Story* and *The Dunlop Play*, focusing on trade unions’ support for widespread political activism. As a conclusion about this kind of representation, we can quote what Chapman says, “Theatre as an institution, as distinct from rituals of survival and fulfilment, has no base in African working-class life, the closest theatrical experience being the township plays of Gibson Kente.” (2003: 359)

Athol Fugard and Zakes Mda are two authors who have adapted the black theatre model to their aims. Mda wrote *Dead End* and *We Shall Sing for Fatherland* in the 1970s, having as models Beckett's absurd theatre and African storytelling. His personal element is found in the specificity of the topics chosen, his concern with the subjective consciousness and indeterminacy, but he does not surrender in front of an absurd universe. Fugard, a white African dramatist with a troubled conscience, inspired himself from the poor, industrial, urban environment of Johannesburg. His early plays, *No Good Friday* (1958) and *Nongogo* (1959) show the struggle of small people to tear themselves away from their plight and enter the world of the whites. These were followed by *The Blood Knot* (1968), *Hello and Goodbye* (1966), *People Are Living There* (1968) and *Boesman and Lena* (1969). Two other plays were written in co-operation with John Kani and Winston Ntshona in a kind of workshop, *Sizwe Bansi Is Dead* (1972) and *The Island* (1973), which anticipated the Black Consciousness theatre of the 1970s.

Fiction

According to Chapman, "white literary life has granted more importance to the novel" (2003: 385), which was a means of expressing writers' attitudes as white Africans on a black continent and which was more comprehensive than the short story in depicting their lives, mentality and philosophy. African novelists have got more of the national and international prizes like CAN Award or Booker Prize than short story tellers or other genres. Some representative names are Nadine Gordimer, André P. Brink, J. M. Coetzee, Dan Jacobson, Karel Schoeman, Elsa Joubert, Wilma Stockenström and others. Both Brink and Gordimer (the latter a winner of the Nobel Prize for literature), in spite of their topics connected with life under apartheid and other national subjects, as well as their appearance on public platforms, are considered abroad more literary and artistic than realistic. The position of the white African writer is fragile and can be interpreted from many perspectives, as in this region of the earth there are at least two worlds that have had strict boundaries for centuries, and the transition period proves to be very difficult. But we can take Gordimer's thoughts as a sum-up for this artistic experience, when she says that "While loyalties to a cause, or a party line, may be important for an oppressed people, the writer has to retain integrity, for loyalty is an emotion, integrity a conviction adhered to out of moral values". (Chapman 2003: 387) Gordimer has been a fervent militant against racial injustice and her books reveal her creed, some of them being: *A Soldier's Embrace*, *Something Out There*, *Jump and Other Stories* (short stories, 1980, 1984, 1991 respectively) and some novels such as, *A Guest of Honour* (1971), *Burger's Daughter* (1979), *None to Accompany Me* (1994).

In contrast with Gordimer, who does not substitute the writer for the politician and writes about life from the inside, Coetzee is more imaginative and fictional, creating archetypal characters who sometimes demystify actions, giving them a vein of truth. His work was said to be mostly influenced by the postmodernist writers of Europe and America. In his first book, *Dusklands* (1974) he draws a parallel between the American war in Vietnam and the colonization of Africa in the 18th century. He himself has an Afrikaans education and this can be noticed sometimes in his affinities to the Afrikaans Calvinist conscience. He is strongly influenced by his own personal background as a native South African. Although a white writer living in South Africa during apartheid,

Coetzee nevertheless has written with strong anti-imperialist feelings. Many of Coetzee's personal experiences and beliefs can be seen in his books, where he describes his sense of alienation from fellow Afrikaners and writes about the laws that divided himself and others into racial categories that served to further alienate him, such as *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (1997). His first novel that won the Booker Prize, *The Life and Times of Michael K* (1983), is set in Cape Town, a city on the verge of racial wars and the great weight of the novel can be found in the fact that it does not focus on racial separations but is more concerned with saving humanity as a whole. In his latest novel that was awarded a second Booker prize, *Disgrace* (1999), Coetzee deals with many of the current issues of South Africa, such as land, crime, rape, lack of police protection and racial stratifications.

André P. Brink challenged most the Afrikaner power and in his early novels changed from surrealistic and metaphysical dramas to the political allegations. A good example is *Kennis van die Aand (Looking on Darkness)* (1972), which was the first Afrikaans novel to be banned and which dealt with racial persecution and injustice, torture by the police, apartheid and its disastrous effects. In Chapman's opinion, he distinguishes himself from the other Afrikaans writers, with the exception of Breytenbach, through his willingness to speak out both in fiction and from the public platform, regarding himself like an artist of political convictions. In *A Dry White Season* (1979) Brink uses the most emotive symbol in the late 1970s, and that was the black person tortured to death in the police cell.

Another earlier opponent of the apartheid and communist systems was Laurens van der Post, "who rebelled in spirit, action and words against the canker of colour prejudice in South Africa" (Pottiez 1994: x). Both Post's life and writing mirror his awareness of history, shown in his commitment to the cause of the Kalahari Bushmen, among the priests and authentic representatives of original life on earth, whose stories, dreams and ancient ways belong to a timeless tradition and whose intimate relationship with nature exemplifies the sense of balance, proportion and harmony. *Venture to the Interior* (1952) and *The Lost World of the Kalahari* (1958) drew the attention of a vast audience to the unmatched spirit, skills, vitality and wisdom of the aboriginal desert Bushmen and their desperate plight. Van der Post's faith is the sanctity of the human spirit, never accepting the severe, sexist, misogynist and intolerant Calvinist concept of God which was dominant in Africa in his youth. Like all the other writers mentioned so far, he also took part and joined in causes that promoted the conservation of nature and respect for animal life, militated for a new order of emancipation and multi-racial integration in South Africa.

South African cultural and literary life is still waiting for the great novel which, according to J. M. Coetzee, should contain characterisations of society at all levels during the time in which it is set; it should use realistic techniques that make the work accessible to most of the readers and which can make the local universal.

BIBLIOGRAPHY

- Chapman, Michael (2003) *Southern African Literatures*. South Africa: University of Natal Press
- Cope, Jack (1982) *The Adversary Within. Dissident Writers in Afrikaans*. Cape Town: David Philip
- Johnson, Paul (1992) *Modern Times. A History of the World from the 1920s to the 1990s*. Great Britain: Phoenix
- Perry, Keith (1990) *Modern World History*. Oxford: Made Simple Books
- Pottiez, Jean-Marc (Ed.) (1994) *Laurens van der Post*. London: Chatto & Windus
- *** (1994) *The Concise Columbia Encyclopedia*. New York: Columbia University Press
- *** (2002) *Macmillan English Dictionary (MED)*. Oxford: Macmillan Education

EXISTENTIAL ANALYSIS IN LITERARY STUDIES

Iustin SFĂRIAC

Abstract

The article “Existential Analysis in Literary Studies” proposes a new instrument of research to the Romanian scientific community in the field of literary studies: the existentialist analysis. A psycho-therapeutic method created by Viktor Frankl to complement the psycho-analytical approach of Freud and Adler, the existentialist analysis presents a series of aspects relevant to literary criticism, aspects which are pointed out in the article. The evolution of the existentialist analysis is also presented, from its appearance to the present developments due to the Vienna school and particularly to Alfred Längle.

At the beginning of the twenty-first century, literary studies have witnessed a virtual disappearance of structuralist and post-structuralist approaches while new historicist, feminist and race studies have continued to thrive. Nonetheless, a careful observer cannot help noticing that they fail to address the most important concerns of the present: the feeling of alienation of modern man and the impossibility of communication. In order to understand the essence of these problems it is important to trace them back to their historical roots and to point out their relation to the complex phenomenon of modernity.

Born in the political, economic and cultural ferment of the seventeenth century, modernity brought about a radical reversal in the relationship between individual and society. The most important change consisted in a shift of focus, from the needs and interests of society to those of the individual being. This shift of focus, with its emphasis on the self-realization and freedom of the individual self in an ever increasingly secularized world, has brought important benefits; nonetheless, as communitarian thinker Philip Selznick points out, greater individual freedom, increased equality of opportunity, efficiency, accountability, and the rule of law have been obtained only at the price of “cultural attenuation” and “some loosening of social bonds” (1992: 6 ff.). Thus, there has been a “movement away from densely textured structures of meaning,” like a shared mythology or time-honored customs, to “more abstract forms of expression and relatedness,” like being a private individual in a liberal democracy or market economy. This movement “may contribute to civilization—to technical excellence and an impersonal morality—but not to the mainsprings of culture and identity.” The price to be paid for “cultural attenuation” becomes clearer with the passage of time. As Selznick puts it, “modernity, especially in its early stages, is marked by an enlargement of individual autonomy, competence, and self-assertion. In time, however, a strong, resourceful self confronts a weakened cultural context; still later, selfhood itself becomes problematic” (1992: 6 ff.). In premodern or traditional societies people commonly see themselves in a taken-for-granted manner as participants in a meaningful order, social as well as cosmic, whose ground rules have been established by the unchallenged authority of religion and have been developed by the (yet) unchallenged authority of society. Modernity, however, paints a new picture of the relationship between individual and society: autonomous

individuals who see themselves as having largely cut their ties to tradition and external authority pursue their desires and private interests however they see fit. Instead of placing the accent on belonging and responsibility to a wider social, moral, and cosmic order, individuals now tend to view themselves as quite separate from each other and the world, with the world and others to a great extent are seen as providing opportunities, raw materials, or constraints in regard to individual purposes and projects.

It has been suggested (Bell 1978: xv ff.) that the direct pursuit of personal security and happiness seems to increasingly dissolve the capacity to respect and cherish others.

Under these circumstances, it seems important to us to point out the ways in which liberal individualism has contributed to the alienation of modern man by shaping the very core of many diverse modern ideologies or moral outlooks. Richardson, et al.(1999) argue that utilitarianism, Kantian or deontological ethical viewpoints, Romantic thought and existentialism (and even many contemporary postmodern or social constructionist viewpoints) share key liberal individualist tenets such as viewing the human self or agent as greatly decontextualized from community and traditions. These approaches lean toward a decidedly liberationist or emancipatory coloring, resulting in a tendency to promote freedom at the price of emotional isolation or emptiness and incurring difficulty in clarifying what ethical obligation is all about in a post-traditional world.

Modern writers are painfully aware of the isolation (emotional but also intellectual) deriving from the ever thinner bonds between individual and society. From such a Romantic author as Herman Melville to postmodern novelists as John Barth or Saul Bellow, the alienation and solitude of modern man became a major theme, their respective heroes seeing themselves confronted with the purposelessness of a life marred by the atomization of the self and the impossibility of communication. Such is their predicament that they often contemplate suicide.

Under these circumstances, a critical approach is needed to address the extremely sensitive issue of the meaninglessness of life and of the impossibility of communication. It is the purpose of this paper to argue that existential analysis is particularly fit to deal with the above mentioned problem.

Originally, existential analysis was intended by its founder, Victor Frankl, to complement existing forms of psychotherapy and deal with the one aspect they ignored: the quest for meaning (Frankl 1986, 11f). Existential analysis was understood as an analytical procedure that enabled the individual to discover the concrete meaning of his or her personal existence (Frankl 1985, 156f).

The term “existential analysis” should not be mistaken for existential philosophy. It is true that existential analysis and existentialism share a good deal of common ground; the former, however, has managed to avoid the dead end reached by the latter (Frankl 1986, 17). In contrast with other psychological and psychotherapeutic approaches, existential analysis in its early stages was mainly founded on philosophical thinking. Today, existential analysis deals with the analysis, prevention and therapy of meaning-related problems and especially with the loss of meaning. A short definition might describe it as assistance in the quest for meaning.

The concept of existential analysis has been greatly enlarged since its beginnings and today designates a psychotherapeutic approach that comprises a theory as well as a practical application. Its aim is to empower people to live their lives with inner consent

(Längle 1995). It may be described in short as an analysis of the conditions required for a fulfilled existence, the latter being a life in which the individual experiences fulfillment and meaning.

Existential analysis can furthermore be described as an approach that seeks to enable the person to experience life freely at the spiritual and emotional levels, to arrive at authentic decisions and come at a responsible way of dealing with oneself and one's world (Längle 1995). This orientation reflects Frankl's position that human existence is characterized by freedom, the capacity for decision and responsibility. Furthermore, each of these three steps contains the most important asset of existential analysis, i.e. that of a person's inner consent.

But existential analysis today is not only applied as a psychotherapeutic approach. Because its anthropological breadth and relevance, it is also brought to use in education, in pastoral counseling, in coaching, literary criticism and others.

Origin and Historical Background

When Victor Frankl elaborated existential analysis in the 1930s and 1940s, he was reacting to what he perceived as deficits in depth psychologies. Frankl protested against what he thought of as psychologism and reductionism; he wanted psychotherapy to take into account the human spiritual dimension in theory and in practice (Frankl, 1978, 31, 79). He defined psychologism and reductionism as the attribution of all human behavior exclusively to psychological or other deterministic causes. Frankl intended to add existential analysis to the psychotherapy of his time and not to question the importance of psychodynamics for the psychological development and preservation of life. Instead he sought to overcome the reduction of the individual to psychodynamics by the inclusion of specifically human qualities, i.e. a person's capacity for freedom, responsibility and the search for meaning.

Frankl (1984, 104) saw himself as the advocate of humane aspects of psychotherapy, and he saw the quest for meaning as the most profound, specific and primary human motivation. He saw this search not so much as a psychological than as a spiritual concern. He considered Freud's and Adler's theories and anthropologies as flat. To their two dimensions of body and psyche Frankl sought to add a third dimension which contained the human spiritual or noetic capacities (Frankl 1985, 77).

Frankl's accentuation of the quest for meaning is due, at least in part, to the historical situation of his time. World War I, the German and Austrian defeat, the replacement of the monarchy by a republic and the Great Depression had shaken many secure beliefs and convictions. Numerous people had suffered enormous material, ideological and existential losses and had to redefine their own identities. In philosophy this had led to a concentration on the question of meaning and to the development of existential philosophy.

Apart from the political and economic situation in post-World-War-II Europe, Frankl attributed the widespread sense of meaninglessness to the Darwinist and naturalist concepts of humanity and to the prevailing utilitarian ideas. These had arisen as a consequence of the rapid development of technology and industrialization. In opposition to this view, Frankl saw the person foremost as a being that is characterized by the qualities of freedom, responsibility, and spirituality (Frankl 1985, xxiv). According to this

view a person always decides what he/she is going to be. Thus the individual human being begins at the point where naturalism leaves off. It is especially in extreme situations that the true human nature with its capacity for decision-making becomes manifest and contradicts determinism. Frankl developed this concept in the 1930s and impressively proved it through his own behavior and experiences in German concentration camps in the 1940s, where he was able to survive with the help of his strong will and by clinging to his determination to see his wife again. He describes this in detail in his book *Experiences in a Concentration Camp*, first published in Austria in 1946 (Frankl 1984, 15-100).

Frankl's Theory

As shown above, Frankl's anthropology added a third dimension to the two dimensions used by Freud and Adler. According to him, the three dimensions of human life are a person's body, psyche and mind or spirit (Frankl 1985, 134ff).

The first dimension accounts for human needs, i.e. the bodily functions. Disease, hunger, thirst, cold, heat, sexual deprivation and all kinds of physical privation can impair one's life and vitality deeply and make all other emotions or problems seem unimportant in comparison.

The second dimension is that of the psyche, which, according to the old concept, included everything not physical, thus also everything metaphysical. But Frankl limited the content of the psychological dimension to the forces that express themselves in drives and emotions. These are not subject to free will, but follow their own rules and regularities. All information from the physical and from the spiritual dimension about the world and about their own states enter the psychic dimension, where it is screened and evaluated according to its significance for survival. The psychodynamics process this information close to the physical dimension in the form of affects, moods and emotions and thus serve as a guardian for existence.

Frankl added a third dimension, which he termed "spiritual" in the beginning and later referred to as "noetic", the Greek "nous" signifying "spirit" or "mind" (Frankl 1985, 79). Today, the "personal" dimension is the preferred term. This dimension concerns itself with the processes commonly attributed to the conscience by deciding between true and false, valuable and worthless, free and not free, just and unjust, and responsible and irresponsible. In all of these questions our sensibility and conscience are called forth, and we reveal ourselves as the persons we are. This dimension touches the innermost core of the person, of the individual. This inner person is what makes us truly human and distinguishes us from animals.

It is characteristic of existential analysis to take the person as a whole into account. The person is seen as being intimately connected with his/her values. The experience of fulfillment is not necessarily generated by good physical health and drive satisfaction. Instead, human beings strive for more, sense the need to transcend themselves and to devote themselves to something bigger than their individual lives. This may include service to people or to self-defined aims, because it is only in doing so that one finds existential fulfillment. Frankl said:

I thereby understand the primordial anthropological fact that being human is being always directed at and pointing to something or someone other than oneself: to a challenge to meet or another human being to encounter, a cause to serve or a person to love. Only to the extent that someone is living out this self-transcendence of human existence, is he truly human or has he become his true self. He becomes so, not by concerning himself with his self's actualization, but by forgetting himself and giving himself, overlooking himself and focusing outward. (Frankl 1979, 35)

As far as motivation is concerned, one experiences needs on the physical level, the search for pleasure on the psychological level and meaning and values on the existential level. These are the dynamics of forces that move human beings. Existential analysis works in the third dimension as an assistance and aid in the quest for meaning. Modern existential analysis adds the ability to engage life fully and to devote oneself to something transcendent as decisive criteria for fulfilled existence and as prerequisites for the quest for meaning. But existential analysis focuses also on the emotions and physical experiences, since the fulfillment of existence can only be achieved by a complete and interactive unity of all dimensions.

Modern Development

Since the 1980s, the Gesellschaft für Logotherapie und Existenzanalyse (Society for Logotherapy and Existential Analysis, GLE) in Vienna and in particular Alfried Längle have conceptualized Frankl's anthropology more systematically and have rendered it more dynamic in order to transform it into a solid basis for psychotherapy. This new concept and theory of existential analysis is referred to as "general existential analysis."

Since 1986, Alfried Längle has been working to place Frankl's three-dimensional anthropology into an existential perspective. As a result of these developments, even more stress has been laid on the human capacity for decision-making and on the sense of duty, which accompanies the awareness of being human. Längle's elaboration is not only concerned with the nature of the three dimensions, their relations with each other and the differences in their functioning, but also with the tension they may create when in potential conflict with each other. In such cases the human capacity for decision-making is challenged, and one is faced with possible failure and suffering. These questions create dynamics, and to exist means to respond to these questions and to find the right balance at each of these three levels. The tensions exist between:

- Health vs. disease on the physical level,
- Pleasure vs. aversion on the psychological level,
- Fulfillment vs. void or faith vs. despair on the spiritual level

An important factor for the further elaboration of existential analysis was the theoretical assertion that personal fulfillment and meaningfulness are predicated upon additional,

existential conditions. Fulfillment can only be achieved if the underlying existential foundation is solid. Therefore, Alfried Längle developed a model between 1982 and 1992 describing the four fundamental conditions required for a successful and satisfying existence (Längle 2000). This model now forms, in addition to Frankl's three-dimensional concept of human nature, a part of the general existential analysis.

The requisites for a fulfilled existence are called the four existential fundamental motivations (Längle 1995). All four are concerned with existential questions and are located in Frankl's noetic dimension. The quest for meaning is situated within the fourth motivation, but builds on three underlying, preceding, existential motivations. The preceding motivations concern our need for a sense of sufficient support and safety, the search for the value of life and the assertion of our individuality and autonomy. The four fundamental motivations form the cornerstones of human existence in its full sense and may be described in short as follows.

By the simple fact of being in the world one is confronted with the following questions:

1. Can I accept my place in this world and the conditions of life that I am subjected to? Do I experience protection and support in the world? Whatever the conditions may be, a decision is asked for, a decision to accept one's reality as it is. This acceptance, in turn, leads to a basic sense of ability.
2. Do I like the fact of my existence and do I sense that my life has sufficient quality? This requires feeling close to people, animals, things, and taking time for establishing and nurturing relationships. All of this is experienced as well as decided upon. It takes the decision to devote time to whatever one feels is precious, to build relationships and to permit closeness. This leads to a sense of liking, to a consent to life.
3. Do I experience myself and my inner world as unique? Do I sense that I have the permission to be myself and to be authentic? These feelings arise from the experiences of having received attention, of having been justified in one's personhood and of having been respected. But one also has to experience these emotions towards oneself. This leads to a sense of one's worth, of authorization, of consent to one's own person.
4. Do I sense my own calling and purpose in the world as an orientation for the meaning of my life? Basically, human beings want to transcend themselves and want their lives to serve a purpose. An openness is required here and an active and decisive engagement in the pursuit of this calling. This leads to a consent to the challenges and opportunities encountered, which, in turn, provides a sense of existential meaning in one's life.

The first fundamental condition or motivation deals with the question whether one is able to be. This sounds easy, but, upon closer reflection, is not. This question concerns the environment, the space of one's life and the conditions in which one lives. In this context, acceptance means to feel that one can survive and breathe under one's conditions. This does not mean that one has to agree with these conditions. It simply means that one is able to recognize these conditions as part of one's reality.

This consent forms the basis of existence, the existential foundation. Support in the world is first of all experienced in one's own body. Everything that inspires confidence and supports a feeling of sufficient safety belongs to this level. It is considered an existential motivation since human beings strongly aspire to be part of the world, to have their place in order to be able to exist.

The second fundamental motivation deals with the question of whether we experience life as good and worthwhile. After all, being here requires life as a person, with its moods and feelings, with its extremes of suffering and joy, and, finally, with our dependence upon relationships. The decision required at this stage is to decide whether one says "yes" or "no" to one's life with its warmth, suffering and its relationships. The answer to this decision is called the fundamental value. But one can only feel affection and warmth in relationships, if one has experienced these oneself earlier in life. We experience the value of our lives where we are in relationship. If our lives are deprived of interaction, we do not experience the fundamental value of life and tend to retreat inwardly and to suffer from the void and cold of an uninhabited life.

The third fundamental motivation deals with the question of whether one can consent to the way one is, whether one can stand by oneself and one's actions and whether one is truly oneself. These questions concern one's world, one's personal identity. Everyone searches for recognition of one's individual way of experiencing, thinking, feeling and acting, as well as for the respect of one's dignity. We need recognition for the way in which we as individuals lead our lives: collective protection of the species alone is not sufficient. We need to find the sense of our own authenticity and to establish our psychological boundaries. We want to be ourselves and to appreciate ourselves for what we are. One's conscience plays an important role here, because self respect is predicated upon the ability to stand behind one's identity, what one does and what one has become. Here one feels one's value.

The fourth fundamental motivation differs from the preceding ones, because it is concerned with questions about the future, and these questions derive their importance from our awareness of our own finality. If our life ends, what purpose will it have served? This fundamental motivation deals with something that still lies in the future and waits to be realized. It is therefore always an open question and the answers may not always be fully realizable. But what is intended here, is a meaningful way of leading one's life, to become active and engaged and to be committed to people, aims or values. In a sense, this is the comprehensive motivation and here one experiences fulfillment. This is where existential analysis works.

The relevance of existential analysis for literary studies at the beginning of the twenty-first century becomes now clearer: focusing on the quest for meaning as the most important motivation of the human being, it is probably the best instrument of exploring the major postmodern "diseases": alienation, frustrated communication, and, last but not least, the lack of meaning, the purposelessness of life.

Works cited

- Bell, D. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, 1978.
- Frank, J. *Psychotherapy and the Human Predicament*. New York: Schocken, 1978.
- Frankl, Viktor E. *The Unheard Cry for Meaning. Logotherapy*. New York: Simon & Schuster, 1978.
- _____. *The Search for Meaning. An Introduction to Logotherapy*. New York: Simon & Schuster, 1984.
- _____. *Psychotherapy and Existentialism. Selected papers on Logotherapy*. New York: New American Library, 1985.
- _____. *The Doctor and the Soul. From Psychotherapy to Logotherapy*. New York: Random House, 1986.
- Längle, Alfried, ed. *Wege zum Sinn*. München: Piper, 1985.
- _____. *Entscheidung zum Sein*. München: Piper, 1988.
- _____. "Personal Existential Analysis." In *Psychotherapy East and West: Integration of Psychotherapies*. Seoul, 1995.
- _____. *Sinnspuren. Dem Leben antworten*. St.Pölten: NP-Verlag, 2000.
- _____. "The Art of Involving the Person—Fundamental Existential Motivations as the Structure of the Motivational Process," in *European Psychotherapy* 4, no. 1, 2003.
- Richardson, F., A. Rogers, & J. McCarroll. "Toward a Dialogical Self." *American Behavioral Scientist* 41 (1998):496-515.
- Selznick, P. *The Moral Commonwealth*. Berkeley: University of California Press, 1992.

POETRY AND THE POLITICAL RIGHT

Ramona HOSU

Abstract

The present paper treats the concept of modernism in poetry from the perspective of associating certain aesthetic activities with forms of power through the simple but by no means superficial connection of art to the political and the social, in spite of the fact that one of the indisputable characteristics of Modernism was that of transcending the social and, respectively, the political.

Modernism coincided with or perhaps contributed to the unfolding of a political “map” of the 20th century which, in a simple and superficial list, would enumerate: „the Red Intelligentsia”, “the Ku Klux Klan”, fascism and Nazism with their militants, “free speech”, verse libre, “free love” etc.

The paper proposes to examine a few modern American poems from the beginning of the 20th century which engaged themselves in the field of the political and the social by their involvement exerted in the name of Art, Culture and Literature.

The paper tries to re-consider the modernist text viewing it less as a hermetic construct that would have nothing in common with the experiences of its contemporary social but as a text involved in and reflecting the social and the political, the text being thus “politically read”

The alliances of Modernism with the political Right would induce the idea that they have a common ideological discourse which, if applied to poetry, would blend notions like poetic form and value, the tradition of writing with ideologies of culture, nation, modernization and race.

One of the most problematic versions of Modernism and politics is its notorious engagement with Fascism (Blair, 1999: 158). How much of *militarism, xenophobia, racism, anti-Semitism* is it in a poem that is politically charged with such ideological discourse?

Some culturally conservative discourses can be traced in several of the texts produced in early twentieth century European milieu, therefore away from America. In “Modernism and the politics of culture” (in Levenson, 1999: 157-173), Sara Blair refers to several discourses produced in early twentieth century that vigorously ‘flirted’ with Fascism.

The first to mention are some “projects associated with its traditional wing.” These are the magazine *Blast* of Ezra Pound and Wyndham Lewis, *Riposte*, Pound’s collection of verse and *The Enemy* which is a review of art of Lewis. In these texts, the **energy** of formal and narrative experimentation is seen as a political force because of being directed against Victorian humanist ideals and against populism and individualism.

Ezra Pound’s well-known imagist aesthetics (brevity, precision, anti-sentimentality) “bear a family resemblance to discourses of militant nationalism emerging in Anglo-American politics”. (idem)

Wyndham Lewis published *Hitler* in 1931, and an essay called “*The Jews: Are They Human*” in 1939. For him, the Nazi ideology could provide *the white Europe* with an *antidote* to corporate capitalism and Russian socialism.

All these **energies** meant to proselytize such ideologies derived from the **radicalism of the right**, and promoted **cultural values** linked to **ideals of racial fitness and purity**. (idem).

Ezra Pound is a controversial figure of American literature and he gained political notoriety for being the only author of the American canon and one of the very few citizens of the USA to have been indicted for treason.

Tireless promoter, literary midwife, editor extraordinaire, apologist for Italian Fascism, he would be described by *Time* magazine in a suitably flippant homage as “part despot, part poet, part press agent.” His *Cantos* began appearing in 1917; by the mid-1920s they already smack of the strange stew of Chinese ideograms, Jeffersonian agrarianism, and the populist poetics – a mishmash of political, economic, and aesthetic theories and pseudo-theories [...] Throughout the Second World War, he inveighed live on Rome Radio against then-president Franklin Roosevelt, the US, and Jews (whose extermination he publicly approved), preaching the fascist social order installed by Mussolini and Hitler. Excoriating “twenty years of Judaic propaganda, Lenin and Trotsky stuff,” Pound attempted to rally “real” Americans under the banner of militant racial purity and cultural authenticity.

(idem)

A very interesting view of Pound’s hatred of the present and admiring of the past as well as his early anti-Semitic views is offered by Cary Nelson in *Repression and Recovery. Modern American Poetry and Cultural Memory* (1989: 194-195) notices that one of Pound’s poems published in the 1914 issue of the magazine *Blast* includes the lines:

Let us be done with Jews and Jobbery,

Let us spit upon those who fawn on the Jews for their money.

The same lines appear in the volume *Personae* published in 1926 but with some evident replacements:

Let us be done with pandars and jobbery,

Let us spit upon those who pat the big-bellies for profit.

Such examples might suggest that there may be other form of anti-Semitism hidden in such substitutions and code words of his verse.

Nelson also refers to Pound’s 1928 *A Draft of the Cantos XVII – XXVII*, with their illuminated letters and ornament borders of Gladys Hynes. The illustrations refer to an idealized world of medieval past or to the very modern world of oppression and death. Both illustrations refer to the law of social control offering an upper and a lower samples of ‘worlds’; one of it represents the skulls of the war industry, or the battlefield filled with death above and the military industrial complex below; the other one presents the industrial monster that turns people into slaves; it displays monolithic industrial power above, and the human costs below. The bar in the letter “A”, Nelson explains (idem) stands for the repression of cultural knowledge.

How should one read Pound’s poems? Deliberately by distinguishing aesthetics from politics? Or by translating and transposing his *brevity, precision and anti-sentimentality*, as well as his *repulsion and scorn for the exacerbated modern world* as **discourses of the same conservative, yet reactionary ideologies of the right wing?** If pleading for the latter question-answer, then it is understandable how early twentieth century literature, poetry, and modernist formalism especially, did political and social work.

The case of T. S. Eliot is not declaratively political. He fashioned his poetics in less militant lineaments. His “Tradition and the Individual Talent” is his “cultural politics” of tradition central to the canon of poetry; he called himself “classicist in literature, royalist in politics, and Anglo-Catholic in religion”; he also converted to Anglicanism in 1927 and

when pleading against *Secularization*, he called for a Christian society. In his 1933 lectures at the University of Virginia, published only once under the title *After Strange Gods*, Eliot warns:

on the dangers of ‘free-thinking Jews’ – a virtual trope for Eliot for ‘adulterat[ion]’ and Europe’s ‘inva[sion] by foreign races’ – to the continuity of that Western cultural tradition.

Eliot alone of this group had no formal ties to English or European Fascist groups. But as Anthony Julius has recently argued [in *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form*, 1995], his poetry and poetics during the 1920s turn on some of the least apologetic, most virulently anti-Semitic images in all of that same Western tradition. In “Burbank with a Baedeker, Bleistein with Cigar,” Eliot’s signature preoccupation with the decadence and enervation of modernity takes the form of a Jew-baiting all too common to the right-wing critiques of modernity’s social forms [...] “*The rats are underneath the pile./ the jew is underneath the lot*”. Here, as in fascist propaganda in Germany, England, France, and the US, the Jew could conveniently be invoked to signify all the worst excesses of modernity: capitalism, spurious production divorced from a realm of value, sexual degeneracy or impotence, the perversion of “true” cultural (or racial) characters, histories, ideals.

(Blair, 1999: 160)

Another essay that comes in support for linking aesthetic endeavor with politics is Peter Dale Scott’s “The social critic and his discontents” (in Moody, 1994: 60-74): “Great visionary poets have usually had visionary politics as well”. Their social criticism is understood as a redefinition of their relationship, and of their age, to the cultural authorities of the past; by doing so, their tradition is both progressive and reactionary. In their claim upon the future, they could be seen as practitioners of cultural politics, that is, of considering temporal politics as subordinated to the requirements of culture. (idem, 60) He is referred to in terms of royalism, dogma, free-thinking Jews, but also for his critique of liberalism, exploitation and secular progress.

Just like Ezra Pound, T. S. Eliot perceived the cultural **alienation** of modernism, which made him leave their culturally defective land, to look for spiritual insights in Europe.

It may be that no author nor reader can quite reconcile in prose the competing social claims of the permanent and the progressive, of the irrational and the rational. And yet this cultural task [...] continues to be urgent; and Eliot’s failed efforts in particular, for want of a better alternative, still influence and **perplex cultural critics of the left and the right alike.**

(idem, 61)

Peter Dale Scott also writes about Eliot’s exclusionary tradition and its connection to the “integral nationalism” of Charles Maurras’ L’Action Française. Maurras stated that the French Republic and its democracy was only a façade as what it sought to do was not as much to overthrow aristocracy as to follow some industrial and financial interests. In this, the writers were those who did no longer write for a cultured audience but depended on the masses, or on the capitalists who hired them to write for some newspapers. Maurras stated that only a nation united behind a monarchy could restore the balance of power between landed and bourgeois interests, and only in that equilibrium could the intelligentsia become independent again. L’Action Française promoted anti-Semitism,

xenophobia, it was anti-parliamentary and very authoritative. It is said to have anticipated the Nazi and Fascist ideologies. Eliot's affinities with the nationalist French movement were connected with the dogma of the movement and with its plea for a European Catholicism that would establish order.

Anti-Semitism and Intolerance is the subject of *After Strange Gods*, as the critic mentioned above affirms. This is T. S. Eliot's effort to visualize a positive alternative to the society that was "worm-eaten with Liberalism":

You are hardly likely to develop tradition except where the bulk of the population is relatively so well off where it is that it has no incentive or pressure to move about. The population should be homogeneous; where two or more cultures exists in the same place they are likely either to be fiercely self-conscious or both to become adulterate. What is still more important is unity of religious background; and reasons of race and religion combine to make any large numbers of free-thinking Jews undesirable. There must be a proper balance between urban and rural, industrial and agricultural development. And a spirit of excessive tolerance is to be deprecated.

(in Moody, 1994: 67)

This was published when Hitler's boycott of Jewish shops had been proclaimed. The fear of contamination, his anti-Semitism, his explicit xenophobia are similar to Maurras' L'Action Française. Tradition, in his view, was endangered by the increase of foreign populations. His insistence on the deprecation of excessive tolerance is also one of the values that the extreme-political ideology formulates, and it is opposed to any democratic and consequently non-discriminatory discourse.

After the war and the revelations about the Holocaust, T. S. Eliot regretted his pronouncements and refused to publish *After Strange Gods* again; he never stated such remarks in public. He insisted not so much on the free-thinking Jews, but on the invasion of foreign races and pleaded for religious unity in a Christian society. Nevertheless, his lack of tolerance is discriminatory, and is evidently directed against one of the most unifying feature of his native American culture: that of multi-culturalism.

The critic Michael North has noted how this goal of cultural reintegration is one shared by his *semblance* Georg Lukacs, and how one can only work for this goal "through modernism, through what Habermass calls 'the subversive force of modern thought itself.'" He points to Eliot's praise of Joyce's mythical method as a destructive step toward the "order and form" that is "so earnestly desired."

(idem, 68)

Regardless the doubt about Eliot's poems as politically charged, his famous *The Waste Land* remains a ground for literary allusions, and images of cultural dislocations and dissolutions, or a cubist collage, or a musical counterpoint of themes (Nelson, 1989: 239). All readings, both those that stress *form*, and those that refer to *content* involve textual support. Today, the poem can be seen in at least two different ways; it could be a revolutionary, code-shattering text that uses collage as main method – and this would become central to the modernist literary technique; it could also be seen as a conservative, reactionary text that refers to the horrors of modern life only in order to condemn it and to formulate some possible solutions: either an invigoration of the past with its solid values – which would see the poet as conservative and an adept of traditions, or a form of

power to install order and discipline, even by force if necessary – which would induce the idea that there is subversive message in poems, encoded in metaphors and verses. Such contradictory analyses are the result of applying different discursive practices provided by different generations of theoreticians.

Modernism has been reconstituted and re-evaluated with new movements that have rearticulated some already existing practices. The example here is that of the *Fugitives*, a group that elaborated a collection of essays: *Fugitives: An Anthology of Verse* (1928), *I'll Take My Stands* (1930). As Cary Nelson states (*idem*, 241), they:

“mixed **traditional tastes in poetic form with an anti-industrial agrarianism** that drew on a history of rural organizing and social advocacy but rearticulated it to positions that were largely **conservative**. Some of the members of this group, including Ransom, Tate, and Warren, gave the New Criticism, with its emphasis on **ahistorical literary analysis**, its initial impetus. In doing so, they drew on some of Eliot's critical essays and thereby reinforced a disciplinary inclination to view the fragmented **modernist text as a purely aesthetic object**, its linguistic fragmentation purified of social influence and critique. In a remarkable reversal of the revolutionary strain in modernism, a reversal that is still empowered today, literary theory thereby covertly fused the disjunctive modernist poem with the **idealized view of poetry in the genteel tradition**.

In the 1930 (*idem*, 169), past and present discourses underwent a realignment to form new meanings and these are read contextually and relationally in the light of the 1930s and of the interests and resistances of readers' times. **The left** did not provide the single articulation of literature in the USA in the period. The issues are appropriate when interpreting the **conservative political poetry of this period**. It is the case of the conservative counter-reaction that took form in opposition to modernism and of Allen Tate, John Crowe Ransom and Robert Penn Warren, or the **Southern Agrarians** who were all academicians and they produced several book reviewing in the light of the *Humanist Controversy* promoted by the Harvard teacher of French, Irving Babbitt, a disciple of Maurras. The effects of their poetry were less tremendous than those who chose to write texts *of their times* with evident insertions of the social and the political. As Kenneth Rexroth states in *American poetry in the Twentieth Century* (1971: 107-108):

As the economic crisis deepened, American society became as highly polarized as German or French, and almost all writers to greater or lesser degree moved to the Left. There had to be some writers around the Right pole, but America, where everybody is liberal and progressive, was very short of Right members.

Ransom was the senior member of the group that met at Vanderbilt University to read their poems and to discuss philosophy. They all argued for a return of the **classical formal verse**. Yet, Allen Tate still defended the poetry of T. S. Eliot and Hart Crane (*Nelson*, 169). Then, they realized that there was antagonism toward modern culture and the increasing science and industrialization. The Crash of 1929 confirmed their believes, and feeling alienated from their South, they urged for a turning back to the **traditional southern values**.

Allen Tate's poems can be detached form the social context and treated as emblematic *wasteland*. He contributed to the publication of *I'll Take My Stand* which pleaded for an agrarian, Jeffersonian tradition as an alternative to the horrors of the industrial revolution in the north. With his *Reactionary Essays on Poetry and Ideas* and *Reason and Madness*, he

delineated an attack against abstract ideas that come from outside poetry, both from the social and from the biographical. To him, the complexities of imagery and emotion were important in the poetic text, and the “tension within a poem which complicates literal meanings with the subtleties of figurative speech” (Gottesman, 1979: 1336). History in his view has to be preserved and credited because historical dramatization placed the critic in the position of participating as a living imagination in a great work of literature. To this *historical imagination*, he added *the religious imagination*. These would contribute, in his view to a redefinition of the Southern Agrarian tradition whose strength derived from a sense of the provincial and regional community of custom:

*I myself saw furious with blood
 Neoptolemeus, at his side the black Atridae,
 Hecuba and the hundred daughters, Priam
 Cut down, his filth drenching the holy fires.
 In that extremity I bore me well,
 A true gentleman, valorous in arms,
 Disinterested and honourable. Then fled:
 That was a time when civilization
 Run by the few fell to the many, and
 Crashed to the shout of man, the clang of arms:
 Cold victualing I seized, I hoisted up
 The old man my father upon my back,
 In the smoke made by the sea for a new world
 Saving little – a mind imperishable
 If time is, a love of past things tenuous
 As the hesitation of receding love.*

(from “Aeneas at Washington”, in Gottesman, 1979: 1342-1343)

John Crowe Ransom was preoccupied with dignified problems like mutability and the inevitability of death, the denial of the body by the intellect, the consecration of the past, and the frustration of idealism. Instead of the intellectual abstraction instilled by industrialization and science in the modern mind, he proposed a regionalism that was to strengthen full sensibility and traditionalist community. He claimed that poetry should exclude the abstract modes of scientific and rational thought, and it should aim for the traditional fusion of morality and aesthetics with their effects on readers. Images, meter and connotations would lead the reader into a type of knowledge that was more extensive than philosophy (Gottesman, 1264). This emphasis on verbal and formal features of poems, in opposition with historical and philosophical contexts, was to delineate one of the principles of what came to be known as New Criticism:

*As an intruder I trudged with careful innocence
 To mask in decency a meddlesome stare,
 Passing the old house often on its eminence,
 Exhaling my foreign weed on its weighted air.
 [...]
 Emphatically, the old house crumbled; the ruins
 Would litter, as already the leaves, this petted sward;
 And no annalist went in the lords or the peons;
 The antiquary would finger the bits of shard.*

*But on retreating I saw myself in the token,
How loving from my foreign weed the feather curled
On the languid air; and I went with courage shaken
To dip, alas, into some unseemlier world.*

(from "Old Mansion", in Gottesman, 1979: 1270- 1271)

The range of poetry written in early twentieth century was terribly diverse with styles and subject matters that varied. Thus, poetry marked as "political" is continually called into question.

The issue at this point of the thesis is to see how much of the politically formulated ideology does or does not influence literary discourses and the other way round. Again, to take for instance the case of Ezra Pound, if admitting that it contains history, than it would mean that **his poems** have read and re-written and represented the history of those ages the same way American history of early twentieth century is represented in political rhetoric. It is known that national cultures tend to suppress awareness of poverty, inequality, prejudice, oppression, sexism and racism in order to promote an idealized self-image. Suppression of such awareness operates in the case of the modernist poetical discourses as well. One of the problems that have been called into question is if there is a relationship of determination and displacement between personality and writing. Cary Nelson offers an explanation:

[...] between Pound's political beliefs and his poetry, there will be partial and mixed relations of compensation and identity. Bound up with diverse other cultural influences, poetry and personality become an intractable but necessary arena of thought. Just as one cannot simply set aside Pound's politics so as to indulge oneself in the supposed lyrical and idealized literariness of the poetry, so too the politics of the *Cantos* may not be consistent or finally determinable. Their major discursive strains, however, include fascism and sexism of the worst sort.

(Nelson, 1989: 242-243)

In the 1920s and the 1930s there was no boundary to political subjects; in the social environment of the time, **the avoidance of the context** – understood as the social and the political – **was constitutive of poetry** at the level of discursive formation and at the level of individual choice in its network of determinations (Nelson, 171). In its insistence on *form* and *text* to the detriment of the *context*, it reinforces a-historical literary interpretations through the lenses of some theories that view the modernist text as nothing more than an aesthetic object, and this is consequently a traditional, therefore **conservative issue**.

And yet, if admitting that there are relationships of determination between **personality and writing**, then such a view would change perspectives on poems that are *just some aesthetic objects*. As Cary Nelson states (idem, 242), there is a totally contradictory idea hidden behind New Criticism's traditional rejection of authorial psychology as irrelevant to literary analysis. And this is that of the "wholly naïve view of the **psychology of writing**", which cannot exclude the psychology of the writer. If admitting that these two overlap, than this would mean that human personality is in the text unitary and coherent, with "an unchanging and retrievable essential core of meaning."

Both in the case of Pound and Eliot, personality encompasses political beliefs that, even if being just collateral information, still constitute some forms of discourse that share an ideology which is transposed in the literary, therefore in the poetic.

The social function of poetry is a domain open to discussion and dispute. Still, poetry is a cultural domain that has been constantly repositioned. “There are some serious questions to be raised about the relation between that ideology [of Modernism, which separates aesthetics from politics] and modernist texts, and some equally serious questions about how that ideology continues to inflect our notions of what literature is and how it makes sense, makes ideals, for its readers”(Blair, 1999: 161).

The **deliberate avoidance of the political** in the case of poems, and the insistence on formal expression to the detriment of social commitment, **is in itself a political issue**. Specific literary performances, such as the modernist literary formal experimentation or the insistence on preserving traditions and conventions in the literary field as result of an alienation derived from excessive modernization, explicitly formulate their author’s commitments to the matrix of modern social and political life.

BIBLIOGRAPHY:

Blair, Sara (1999) “Modernism and the Politics of Culture” in Levenson, M. (ed) *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press.

Gottesman, Ronald et al. (eds) (1998) *The Norton Anthology of American Literature*, Fifth Edition, Volume 2, New York, London: W. W. Norton & Company.

Levenson, M. (ed) (1999) *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press.

Moody, A. David (1994) *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, New York: Cambridge University Press

Nelson, Cary (1989) *Repression and Recovery: Modern American Poetry and the Politics of Cultural Memory*, Madison: University of Wisconsin Press.

Rexroth, Kenneth (1971) *American Poetry in the Twentieth Century*, New York: Herder and Herder.

Scott, Peter Dale (1994) “The social critic and his discontents” in Moody, A. David, *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge, New York: Cambridge University Press

EXCEPTIONALISM AND AMERICAN IDENTITY

Dana RUS

Abstract

The paper treats the concept of American “exceptionalism” in its different historical and cultural aspects and manifestations as an integrant part of American identity. Exemplifications of a historical order are approached, but also contemporary manifestations of this cultural and political concept.

Any debate on the exceptional character of the idea of America should undoubtedly start from the premises of the definition of the term. I will use the term “exceptional” with the meaning of “*constituting, or having the nature of an exception; unusual, extraordinary*”¹. “Exceptionalism” would therefore mean “*the fact or state of being an exception to some rule or general principle*”¹. Therefore, when one uses the term “American exceptionalism” one refers to America, or the Americans, or both, as being different from other countries in the world in a unique and unpredictable way. However, “exceptionalism” should not, by any means, be taken for a difference, a trend or characteristic that sets the country or the people apart from, say, Poles, or French. Of course, each country has certain specificities, which are identification marks for their society, national character, lifestyle. This is not what “exceptionalism” means, although America certainly has enough differentiating features, which should distinguish it from other states. Exceptionalism implies distinctiveness, a deviation from a set of common standard, from an established norm and tendency.

Therefore, the term suggests more than a claim to a distinct cultural specificity in America. The idea suggested is that America has ventured along new paths which other countries will only later follow; that it is a model to look up to and to try to emulate. Some authors argue that the idea of America being “exceptional” does not imply a superiority of any kind over other nations of the world, meaning that it is simply qualitatively different from other nations. The idea of exceptionalism would refer to the unique conditions of the creation of the American nation and to its political and democratic experience. For example, Seymour Martin Lipset says that:

*“When Tocqueville or other ‘foreign traveler writers or social scientists have used the term ‘exceptional’ to describe the United States they have not meant that America is better than other countries, or has a superior culture. Rather, they have simply been suggesting that it is qualitatively different, that it is an outlier. Exceptionalism is a double-edged concept. We are the worst as well as the best, depending on which quality is being addressed”*¹.

Without any intention of denying these assumptions of exceptionalism seen as uniqueness in a neutral perspective, this paper aims at interpreting the concept of exceptionalism as a distinctive component in the American identity which is perceived with its connotation of superiority, of special destiny in comparison with other nations and states. Realizing uniqueness implies a process of comparison, of analysis, of

deconstruction one's inner structure in relation with a significant "other". Comparison cannot escape a sense of judgment, of competition between the "I" and the "other" which is nothing but human. One cannot define oneself as "exceptional" without approaching those elements which make one so in comparison with others. In a historical approach, but also with constant reference to contemporary manifestations, I will try to analyze the manifestations of this spirit of uniqueness of the American identity.

As part of the national character of the Americans, this sense of special destiny has accompanied the American nation ever since its foundations and the instances in which it can be found are multiple. Sometimes, however, there is a significant gap between the exceptional destiny as it is perceived from the inside and the factual reality. In other words, considering oneself "exceptional" and acting upon this conviction is a delusion. A delusion which pays off, apparently, since the exceptionalist rhetoric has been a most efficient means of persuasion and manipulation throughout history from the part of American presidents whenever they wanted to obtain popular support for their enterprises.

This assumption of exceptionalism goes hand in hand with the idea of patriotism, whose intensity in the United States is ubiquitous, especially under its personal form, and especially in the contemporary circumstances, when the events of September 11 and the current state of international affairs seems to have awoken a sense of national pride and of patriotic manifestations long forgotten.

The history of this term goes back in time. Alexis de Tocqueville in his "Democracy in America" (1835) is thought to have coined this term, although there is no reference of it in the book. Still, he constantly refers to the uniqueness of the newly formed American society and closely examines its way of functioning by comparing it with the European one. He also mentions America's unique character to account for the success of democracy in the new world, while it had failed in other corners of the world. This is how Tocqueville expressed the singularity of the American experience:

*"Of all the novel things which attracted my attention during my stay in the United States, none struck me more forcibly than the equality of social conditions. I had no difficulty in discovering the extraordinary influence this fundamental fact exerts upon the progress of society; it sets up a particular direction to public attitudes, a certain style to the laws, fresh guidelines to governing authorities, and individual habits to those governed. Soon I came to recognize that this very fact extends its influence well beyond political customs and laws; it exercises no less power over civil society than it does over the government. It forms opinions, creates feelings, proposes ways of acting, and transforms everything it does not directly instigate itself."*¹

Tocqueville may well be considered the initiator of a long series of writings on the idea of exceptionalism. But more importantly, he was the one who first rooted the idea of a special destiny reserved for America, due to its exceptional character. However, he most certainly was not the first person who considered the New World to be unique, and its inhabitants to be blessed with the sweet burden of a special destiny.

This idea goes back to the Puritan experience, and to John Winthrop's famous speech in which he expressed the idea of the country's special destiny in a phrase that was to make history:

"For we must consider that we shall be as a city upon a hill. The eyes of all people are upon us. So that if we shall deal falsely with our God in this work we have undertaken ... we shall be made a story

and a by-word throughout the world. We shall open the mouths of enemies to speak evil of the ways of God ... We shall shame the faces of many of God's worthy servants, and cause their prayers to be turned into curses upon us til we be consumed out of the good land whither we are going.”¹

The idea of having established a covenant with God, as His chosen people to fulfill the mission of faith and morality in the world has been long lasting and with far-reaching effects. One of the most obvious and characteristic effect is the overwhelming presence of religious aspects in all sectors of public life in America. For the sake of comparison, let us take a statement of President George Bush Jr. during the 2000 election campaign:

“Our nation is chosen by God and commissioned by history to be a model to the world”¹
(President George Bush, jnr - statement during the 2000 election campaign)

Another important event in the history of the term “exceptional” is the American War of Independence. This was the occasion to prove to the world the strength of the newly formed nation, its cohesion and sense of belonging to a sum of principles now known as the American Creed. It was also the opportunity to manifest distinctiveness from the old world, from Europe, to prove that America was not only a new land, a colony, but that the skeleton of a new culture was already there. Moreover, this skeleton of the American identity was an exception, a unique experience. This idea was supported by many of the intellectuals of those times, among which was Thomas Paine:

“We have it in our power to begin the world anew...America shall make a stand, not for herself alone, but for the world”¹

If the first assumption of exceptionalism was intricately connected with religion, seeing America as the promised land and the inhabitants of the country as brave heroes chosen by God to be a model of moral conduct, this time, the new facet of the American exceptionalism was closely tied to more mundane issues, inspired from the philosophic ideologies of the age, the belief that sovereignty belonged to the people, not to a hereditary ruling class. Moreover, several assumptions of the term refer to political stability itself. In a world dominated by various historical changes, with nations and countries undergoing modifications in their political form of organization, America appears to be the only superpower which has maintained the same form of government, republicanism, and the same Constitution. In some conceptions, the exceptionalism of the United States is given by the stability of its political principles, in the line of liberalism, republicanism, democracy and free enterprise. In this respect America is, indeed, at least unique, due to its lack of experience of other forms of government.

A particular aspect which strengthened the idea of the American exceptionalism is the experience of the immigrants. It is an essential aspect in the formation of the nation as we know it today. And even if, as Samuel Huntington noticed, “*America was not a nation of immigrants*”, but it was “*a society, or societies, of settlers who came to the new world in the seventeenth and eighteenth centuries*”¹, it was the immigrant experience that deeply changed the face of the United States and allowed it to gain the status of world super power it enjoys today. Only an “exceptional”, with the definite meaning of “better” society could attract with such a magnetic force people from all over the world, coming from so different social strata, and with so diverse cultural backgrounds. What united all of them was the desire to

accomplish the American Dream, in a society which was qualitatively superior to their home countries. Again, it is human nature to pursue a better life, and the force which attracted those people was not the uniqueness of the American experience as compared to other countries, but what made it better: equality of chances, lack of an oppressive system, no class structure. In those people's mind, America was, indeed, exceptional, though their idea about it and the reality as such were two different concepts.

Another meaning that the term came to embrace was an opposition to communist ideologies. The American way of life, reflecting people's lifestyle, embodied such traits as the rights to "life, liberty and the pursuit of happiness" as the supreme values in life, a behavioural conduct which was supposedly in formal opposition with the communist theories. During the Cold War, exceptionalism translated in the media as a lifestyle which highlighted the differences in living standards of the population of America and Russia. This trait of national identity needed a significant "other" to be compared to, process which would enhance its value. Again, it seems undeniable that "exceptional" cannot mean simply "different"; it also implies a qualitative connotation: the American lifestyle was different and significantly better than the one in the communist world. This period witnessed the idea that anyone, regardless of the circumstances of their birth, could increase their living standards by hard work, determination and natural ability. From a political perspective, this form of exceptionalism took the form of a belief in the superiority of a free democracy, founded on a productive economy.

Defining their national character in opposition with the ideology preached by communist regimes is part of a larger frame of American foreign policy. The idea of the American exceptionalism has always been the main argument to justify American foreign policy. American presidents used and abused this specifically American feature of national identity in order to justify the US involvement in different conflicts taking part in various corners of the world. Being exceptional would mean not only enjoying the benefits of a great, privileged destiny, but also the responsibility of sharing these benefits with less fortunate people living their semi-barbarous lives abroad. These underprivileged of fate should not despair, as the Americans will share with them their great destiny, their principles of life and their beliefs. This attitude is typical for many presidential decisions of foreign interventionism, motivated by the necessity of spreading the values of the American creed in the world. Here are just two examples of this kind of presidential rhetoric:

*The greatest honor history can bestow is the title of peacemaker. This honor now beckons America--the chance to help lead the world at last out of the valley of turmoil, and onto that high ground of peace that man has dreamed of since the dawn of civilization.*¹ (Richard Nixon, inaugural address)

*We are Americans, we have a unique responsibility to do the hard work of freedom. And when we do, freedom works.*¹ (George Bush Senior, 29 January 1991)

According to Jill Lapore, the moment which defined the American identity as we know it was after King Philip's War in 1675 – 1676. This war between the English colonies and the Indian tribes was proportionately the bloodiest war in the American history, having far-reaching effects in time. At the end of the war, a whole civilization was destroyed, the Indian tribes were decimated, and large numbers of members were enslaved and shipped to the West Indies. One of the main consequences of the war, apart from the destruction of the native American culture, was that the Puritans created "sharp

new boundaries on the land and in their minds” between the Indians and themselves”, and this marked the moment when “the English colonists became Americans”¹.

This moment was highly symbolic and the war against the Indians became paradigmatic for all the other wars that the Americans led. From the status of the rightful inhabitants of the American continent, the Indians became simply “the other people”, in strong opposition with the mental image that the colonizers had about themselves; moreover, this “other” was savage, backward, uncivilized.

Consequently, this “other people” had to be colonized and taught the elementary principles of civilization by a God-sent civilizer. The frontier, which initially challenged the first colonizers to advance deeply into the new continent, in search of new territories and of new adventures, which was a task of courage, manliness and endurance in taming the wilderness, now became a paradigm of mental representations. It stopped defining physical space and moved to the realms of spirit. The frontiers separated the colonizers, the Robinsons of the civilized world, with all its implications, from the barbarous Fridays who, out of some presumably humanitarian and missionary impulses, had to be delivered from the miseries of their lives and to be modeled by the appearance of their saviors. When the physical frontier - in the interpretation of Frederick Jackson Turner - could not be pushed any further, the “island” of the colonizer had to be expanded somehow. This led, in turn, to the Mexican war, to the Korean war, to the Vietnam war, to the Iraqi war.

Of course, the arguments brought as a justification for American interventionism have been complex and well-defined. But there has been not one single case of military intervention of the United States which should not be explained by America’s duty to all the world to keep peace, to ensure the observance of liberty and of human rights, to deliver people from the tyranny of some despotic, merciless leaders. If this is so, or if there is an ulterior motive based on more pragmatic purposes in not the issue here. This constitutes one of the most topical issues of the modern world. What interests in this case is the constancy of this missionarism in the course of history and the mechanisms by which people assumed it as part of their identity.

An interesting interpretation of this type of missionarism is given by Joseph Lepgold and Timothy McKeown. In their article: “*Is American foreign policy exceptional? An empirical analysis*” (Political Science Quarterly, 1995) they argue that there is little basis to the claim that American foreign policy is “exceptional”, in the sense that it is in any way different from the foreign policy of other great powers in the period between 1871 – 1914. Their approach is that American exceptionalism is not to be looked for abroad, but inside the country, namely in the official speeches meant to popularize foreign interventions and to obtain popular support for their military overseas actions.

This seems to be a valid remark if we note how a series of elements are encountered in all major speeches trying to give a justification for the wars that the United States has embarked on. In those speeches, presidents try to find a moral justification for the war (which always has a higher purpose, which I mentioned earlier, among which protecting human rights is one of the favorite), they speak of the moral significance of the crisis and they all define the enemy very thoroughly. In the light of the interpretation of “the other” perceived as an enemy, as an essential component for the definition of one’s own identity, it makes sense to assert that one of the functions of this type of rhetoric speech is not so much to define the other, but to reinforce the sense of American identity.

Finding unity and order in times of crisis is achieved by strengthening the representation of an exceptional destiny.

Closely related to American exceptionalism reflected into foreign policy stands the concept of Manifest Destiny (meaning obvious, undeniable fate), term coined by the journalist John O'Sullivan. In his article "*Annexation*" (July 1845), which called on the United States to admit the republic of Texas into the Union, he appealed to "*our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions*"¹.

Some time later, in December 1845, he mentions again that "*that claim is by the right of our manifest destiny to overspread and to possess the whole of the continent which Providence has given us for the development of the great experiment of liberty and federated self-government entrusted to us*"¹, this time in relation with the boundary dispute with Great Britain over Oregon.

According to this phrase, America has a God-given right to expand its territory over the continent, thus spreading republican democracy to North America. Manifest Destiny would therefore be an inherent attribute of the Americans, due to their exceptional nature, a moral ideal which superseded other considerations, including international laws and agreements. Briefly, Manifest Destiny includes constitutive concepts of the American identity such as **virtue**, which derives from the Anglo-Protestant religion and from the Puritan experience which envisaged the settlers as the chosen people of God, endowed with remarkable virtuous qualities; the **mission** to spread the institutions of democracy thus reduplicating the image of America in the remotest parts of the world, in a so-called humanitarian attempt to deliver them from savagery; and the **destiny** under God to accomplish all these, which goes hand in glove with the idea of virtue.

We find a good representation of the metaphor of Manifest Destiny in the painting (circa 1872) by John Gast called *American Progress*. This an allegorical representation of the benefits that the exceptional American character may bring into the world. In the scene, an angelic woman carries the light of "civilization" westward with American settlers. The dichotomy between good and evil is obvious.

The allegorical America is stringing telegraph wire as she travels, behind her one can notice the western model of human settlement replacing the Indian wigwam, settlers working the land, factories, ships floating on rivers and the whole scenery is set against the bright light of civilization. In comparison, the native Americans flee into the darkness before them, into the wilderness where they seemingly belong, together with wild animals. For modern times, this may appear as a cruel interpretation of historical past, but it is merely and exemplification of the potential gap between the exceptional seen as ideal and reality. Actually, this painting may well be considered paradigmatic for what is currently labelled as American cultural expansionism, manifested in the acculturating replacement of an initial paradigm of traditional cultural elements by new ones, considered to be "exceptional" from some perspectives, "better" from others, and potentially dangerous by yet other ones. We might, in a simple exercise of imagination, replace the telegraph wires by the internet, the factory by an iconic American company and the human settlement by a McDonald's, and we have a relatively accurate image of the current state of facts in the world. Though cultural globalization is not the issue here, it appears to be a product of this exceptionalist way of thinking which has a deep resonance to the receptor of this subliminal message. While America is seen as

exceptional from the inside, it definitely appears to be equally exceptional from the outside, at least for a specific type of receptor.

Defining exceptionalism as the distinctive and constant feature characterizing American culture implies an approach to the idea of American identity, as a cultural concept.

This is how the term “identity” has been explained by a group of scholars: *“Identity refers to the images of individuality and distinctiveness (“selfhood”) held and projected by an actor (and modified over time) through relations with significant “others”.*

The “actor” is, in the case of the American identity, not an individual, but the whole group of people who feel they belong to the American society. Very importantly, these images of “selfhood” are not constant, though they share a set of features identifiable at different times in history. But the notion of identity is perpetually challenged by new groups of individuals assuming the American identity, with their own distinct cultural heritage and by historical challenges. Equally important, “identity” implies the existence of the “other”, against whom I build my distinctive features and who helps me project the specificities of my belonging to the designated group. The existence of the “other” is essential: I cannot define my individuality as a group, or as a person, for that matter, unless I know what I am not.

In the specific case of the American identity, the idea of the “other” has often taken on a negative connotation, defining a lesser, inferior group or individual compared to whom exceptional destiny, superior moral values and high ethics are emphasized.

“The other” has been, in turn, the Indian, the black slave, the communist. This “otherness” helped Americans to define their own identity by continuously opposing it to this structure. The very idea of identity comes from a basic difference between a member of a certain category as compared to members belonging to other categories. What the American identity seems to have acquired in the course of history, due to the specific historic conditions, is an additional aspect of superiority with regard to “the other”, whoever this “other” may be, embodied in an exceptionalist vision on life and national and personal destiny.

As a general rule, people need an “other” in order to define themselves. This opposition “I – other” is perceived in the American mind not as an egalitarian type of relation, but as one of a competitive type. By “egalitarian”, I mean a type of relation which implies that elements are situated on equal positions and the difference between them comes from the intrinsic difference of their components. A relation of this type ideally exists among the peoples of this planet: for example, the difference between the Romanians and the Portuguese consists of a separate matrix of historical, cultural, artistic, linguistic heritage. There is no judgment of value in the notional difference between the two peoples: being “Portuguese” implies being neither “better” nor “worse” than being “Romanian”; the value aspect is no matter of comparison. This approach is in accordance with the latest cultural theories of tolerance and acceptance. The interaction between people is meant to highlight the similarities or differences in their structure, and not to pass judgment over which culture is more advanced, and which culture has higher moral standards.

“Building” an identity is a life-long process in the case of individuals, and one which is continuously re-shaping in the case of nations. We are born with our ascriptive identity (the one which establishes our age, ancestry, gender, kin and race); the other layers which compose who we are come as a consequence of a building process in time.

The outcome of this building process is extremely important, because our assumed identity influences our behavior. We as individuals act according to the manner in which we perceive ourselves.

In the case of a nation, its reaction to historic, cultural or economic events is dictated by the mental representation that the members of the nation have about themselves in opposition with members of other nations. The process by which this mental representations are made are explained by Freud by the coexistence of two opposing instincts in the human personality: “*those which seek to preserve and unite...and those which seek to destroy and kill*”¹.

The elements which preserve and unite the group, the sense of belonging to a national identity, also contain the destructive elements, the lust for hatred and violence which the human character has deeply rooted in his subconscious. According to Vamik Volkan, people need allies and enemies in order to shape their identity: they find common features with the former, which gives them the legitimacy of calling themselves a group, while people who are “different” tend to be considered as the “enemy”: “the psyche is the creator of the concept of enemy. As long as the enemy group is kept at least at a psychological distance, it gives us aid and comfort, enhancing our cohesion and making comparisons with ourselves gratifying”¹.

In the particular case of the Americans, competition with “the other” is based not only on this psychological explanation of human instincts, but also on a perpetual need to assert and reconfirm an exceptionalist outlook on life. In the competition with “the other”, the Americans are bound to succeed, to prove moral superiority and to teach lessons.

This compulsive desire to succeed, to better “the other”, represents a constant in the American mentality. Though components of this mentality – as of any mentality for that matter – are subjected to change in time, due to historical conditions and to the constant modification of the social structure, there are nevertheless distinctive qualities that define the American character. There is a distinguishable common core, despite the melting pot of a multitude of traditions, motives and ideals.

Defined by many as political culture, the notion of the American identity has been the subject of numerous interpretations. Among these interpretations, the most common ones that people assume for themselves are those related to race, nationality, culture and ideology. In the specific case of the United States of America, all of these facets of identity have been challenged by history and none of them is comprehensive enough to embrace the whole American identity.

The racial and national aspect of the American identity was denied a long time ago, when, as a consequence of the abolition of slavery and the Civil Rights Movement, on the one hand, and of the successive waves of immigrants on the other hand, one could not speak anymore of a compact, nationally and racially homogenous American society. The definition was probably accurate before the first immigrants came into the United States, when the overwhelming structure of the society was, indeed, WASP (White, Anglo-Saxon, and Protestant). But at the end of the 20th century, according to the Census Bureau, America was multiracial (with 69% white population, 12% black population, 12% Hispanic population, 4% Asian population and 3% of other races); multiethnic (with no majority ethnic group) and multireligious (with 63% of the population of Protestant religion, 23% Catholic, 8% other religion and 6% of no religion).¹

The cultural layer that could give the specific character of the American nation is also seriously threatened by the huge diversity of people composing them. The initial Anglo-Protestant cultural core is overwhelmed by the multitude of cultural attitudes as individual distinctiveness. The modern multiculturalist theories, while in total accordance with the principles of human rights and those of individual freedom that Americans cherish so much, further deepened the initial common cultural core.

As far as the ideology is concerned, synthesized in the celebrated American creed, namely those aspirational political values which Americans hold dear, liberty, equality, democracy, individualism, human rights, the rule of law, private property, they are not enough to hold a country's national character together, and not enough to define it, either. The risk of defining the American character solely by its adherence to the American creed (set of moral, democratic principles) is that of having as a result a confederation of states with different ethnic or religious structure, speaking different languages, united only by believing in the same style of conduct, by cherishing the same values. A lot of people throughout the world believe in liberty, the respect for property, hard work and the supremacy of the law, but this does not make all of them Americans.

According to Samuel Huntington, a more complex definition of the American identity would include a common cultural core (what originally was the Anglo-Protestant culture, which included the Christian religion, Protestant values, the work ethic, the British traditions of law and the legacy of the European art, literature, philosophy, music) with the ideology, that is the creed (including liberty, equality of chances, individualism)¹.

All these characteristics embody a complex national image in the center of which stands the idea of being a special nation among nations, idea which is currently a highly debated one. Our modern world witnesses all national identities in a process of self-definition, and the American nation is no exception to this rule. The identity crises that the world is going through challenges the American distinctiveness in its relation with the rest of the world, which is not so willing to accept being pejoratively labeled as "the other", as the element against which America defines itself as "exceptional".

NOTES

USE YOUR BODY

ZOLTÁN Ildikó Gy.

Abstract

The present paper is a study on English idioms which contain words denoting parts of the body. The possible or at least probable origin and interpretation is given, as far as possible, together with parallel examples from Romanian and Hungarian, in order to underline obvious similarities or, on the contrary, surprising differences and particularities.

If you attempt a comparative study of idioms in different languages, there are several possibilities of grouping them, even within a certain topic, like that of parts of the body.

Quite a few sayings, phrases and idioms have the same or similar form in several different languages, since they can be traced back to a common source:

- a. Greek or Roman mythology; the Bible; widely known tales, fables or anecdotes;
- b. beliefs and superstitions;
- c. experiences of everyday life, practical common sense or the unwritten rules of elementary decency, which must have been pretty much the same everywhere).

In other cases the same idea, action or attitude is expressed in quite a different way in various languages, especially in those which do not have a common origin, a shared cultural background or at least territorial contact. Any comparative study of languages has an additional beauty (or difficulty?) if the languages involved are of different origin:

English is Germanic, Romanian is a Romance language and Hungarian is Finno-Ugrian.

But, in contrast to English, Romanian and Hungarian do have a long history of territorial

contact and even co-existence, especially in Transylvania, and effects of the implicit interaction between the two languages are quite obvious in both.

The third group would be of those idioms which are so typical of a certain language (in our case, English) that they can be considered unique and matchless.

I. Identical or similar form

Achilles' heel = the only vulnerable spot in a person or thing that is otherwise strong; a serious or fatal weakness/ fault

R: *călcâiul lui Achile*

H: (*valakinek vagy valaminek az*) *Achilles-sarka*

In Greek mythology, the nymph Thetis dipped her infant son Achilles in the water of the River Styx to make him invulnerable, but the heel by which she held him during this was not touched by the water. He was ultimately killed in battle during the siege of Troy by a poisoned arrow that was shot in his one vulnerable spot.

an eye for an eye (and a tooth for a tooth) = retaliation/ retribution in kind, a punishment that is as cruel as the crime

R: *ochi pentru ochi, dinte pentru dinte*

H: *szemet szemért, fogat fogért*

In the Old Testament, Exodus 21 is concerned with the judgements that the Lord tells Moses to set before the people of Israel. One of them is: (21:24) “And if any mischief follow, then thou shalt give life for life, eye for eye, tooth for tooth, hand for hand, foot for foot, burning for burning, wound for wound, stripe for stripe.”

to show one's teeth = to show or reveal one's true character or real intentions

R: *a-și arăta colții* = to show one's fangs

R: *a-și da arama pe față* = to reveal its/ one's copper

H: *kimutatja a foga fehéret* = to show the white of one's teeth

Besides the figurative meaning of these expressions, the concrete original picture is also still clear and suggestive: it refers to those animals (especially dogs or wolves) preparing to bite or attack, which raise their upper lip threateningly to express their anger or readiness to attack and fight.

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

to foam/ froth at the mouth = to be very angry

R: *a face spume la gură*

H: *habzik a szája*

In a bodily seizure a person or an animal involuntarily produces a large amount of saliva from the mouth. A rabid dog (fox or wolf) or a raving lunatic may behave in an unpredictably menacing or aggressive way.

to lead somebody by the nose = to persuade somebody to do what one wants; control somebody completely; mislead somebody easily

R: *a duce/purta de nas pe cineva*

H: *orránál fogva vezet valakit*

The expression exists in the same form in most of the other Indo-European languages: Latin, Italian, French, German, Russian, Bulgarian, etc. It was based on the practice of fitting a ring in the noses of unruly or 'disobedient' animals (especially bears or bulls) and lead them by it. The slightest tug or twitch caused sharp pain to the animal and thus it was forced to obey and follow its master, no matter how strong or fiery it was.

II. Same idea – different phrasing

to be (getting) long in the tooth = getting rather old, ageing

R: *ți-ai mâncat mălaiul* = you have eaten your maizena (= cooked maize flour)

H: *megette kenyere javát* = he/ she has eaten the greater part of his/ her bread

The expression is closely related to the saying 'Don't look a gift horse in the mouth' – only this time from the point of view of the horse. The saying advises you to take what is given to you (as a present or for free) without examining it too critically. It has similar forms both in Romanian: 'Calul de dar nu se caută de dinți' (= you don't search the teeth of a gift horse) and Hungarian: 'Ajándék lónak ne nézd a fogát' (= don't look at the teeth of a gift horse).

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's 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.

R From an anthropological point of view, we have to consider this formula as the reflection of a pragmatic social sentence. The so-called "primitive" societies were characterised by the lack of elders and gerontocracy. The harsh conditions of existence explain practices which might seem ruthless and cruel to modern man, such as infanticide and the suicide of old people who were, in fact, abandoned just like the crippled or the sick.

H The saying took root in the Hungarian language during the Turkish (Ottoman) occupation in the 16-17th century. According to the belief of the Turks, Allah allocates a certain amount of bread for each of us at our birth and people live until they consume their share of bread. Sometimes Allah scatters the bread in different parts of the world and then one has to go from one place to the other and eat the bread there.

Whether it comes from this belief or not, the phrase is in close relationship with several others in which the figurative meaning of "bread" is 'living', 'livelihood', whatever

one needs to make both ends meet: *kenyeret keres* (= to earn one's bread), *kenyér nélkül marad* (= to be left without bread), *kenyérbe esett* (= to fall into bread – to find a living/job), *a kenyérét eszi* (= to eat sy's bread), *kenyérpusztító* (= bread destroyer), *egy kenyéren van* (= to be on the same bread with sy), *a maga kenyérén van* (= to be on one's own bread), etc.

the apple of sy's eye = a person or thing one is extremely fond and proud

R: *a inbi / drag ca lumina ochilor* = to be dear to sy/ to love like the light of one's eyes

H: *valakinek a szemé fénye* = to be the light / shine of somebody's eye

In old English the pupil was known as the 'apple' because it was thought to be a spherical and solid body. Since the pupil is a crucial and indispensable portion of the eye, it serves as a symbol of something or somebody cherished and valued by the person mentioned.

Both the Romanian and Hungarian version refer to the importance of not only the pupil, but the whole eye and consequently, a person's eyesight.

the evil eye = a look that shows one's disapproval or ill will; a glance thought capable of working harm or laying a curse

R: *a fi rău de ochi* = to be of bad eye

H: *rossz szemmel néz* = to look at sg/ sy with bad eyes

H: *szemmel verés, megver vk-t szemmel* = to beat/ hit/ strike somebody with the eye

The superstition according to which some people can cast a spell, bewitch or charm somebody, cause harm or evil just by looking at them with an "evil eye" was very widespread in the Middle Ages, and the reason for several witch trials. It was believed to be an ability especially of those who had been breast-fed for an unusually long time, including three Good Fridays. However, its origins go further back in time: it was already known to the ancient Greeks, the Romans and the Germanic peoples. This explains the fact that it has similar variants in several languages.

to pull the wool over somebody's eye = to deceive or trick somebody in order to gain an advantage

R: *a arunca praf în ochi* = to throw dust into somebody's eyes

H: *port hint / vet a szemébe* = idem

The literal origin of the English phrase is in the wool wigs commonly worn by gentlemen well into the 19th century. 'Wool' was a humorous term for hair or a wig. If you pulled one of them over the wearer's eyes, he would be unable to see what was going on.

Equivalents of the Romanian and Hungarian expressions can be found in Latin, German and several Slavic languages. Originally it was the enemy's eyes in which you were supposed to throw dust during a battle or a hand-to-hand combat. It must have happened quite often that one of the fighters picked up a handful of dust and threw it between his opponent's eyes, blinding him and thus rendering him defenceless for enough time to deliver a decisive blow or sword-cut.

An older Hungarian variant: '*port hint/ rüg a szemébe*' suggests that there might have been another observation at the origin of the phrase. The trick described above is also used by animals: the pursued fox is supposed to kick sand or earth into the eyes of the

fox-hound close on its heels, and sometimes fighting dogs or wolves use the same tactics to confuse their rivals.

wet behind the ears = innocent, inexperienced, callow, naïve

R: *a avea / cu caș la gură / nu i-a căzut încă cașul de la gură* = to have whey at/ around the mouth / the whey hasn't yet fallen off his mouth

H: *tejfölösképű* = creamy-faced/ -cheeked / *zöldfülű* = green-eared

H: *a tojásbél még nem esett le a fenekéről / még a fenekén van* = the eggshell hasn't yet fallen off his behind / is still on his behind

In the English variant the allusion is to a new-born animal – a colt, a calf or a fawn – that starts out being wet all over and needs to be ‘licked into shape’ by its mother. It will dry last in the small indentation behind the ears.

The ‘whey’ in the Romanian expression is a mark left by the mother’s milk which a suckling – whether a baby or a very young animal – has been feeding on.

The Hungarian ‘creamy’ face or cheek would be that of a young lad who hasn’t yet started to shave. The ‘greenness’ of the ears implies the same rawness as that of unripe fruit; and the eggshell would obviously stick to the behind of a freshly hatched chicken.

If you’re young enough to be still wet behind the ears, or be still breast-fed, or still have eggshell on you buttocks – well, you can’t have had much experience in life.

III. Typically English

(to be) born with a silver spoon in one’s mouth = (to be) born into a rich family of high social standing

It is an old tradition for godparents to give their godchild a spoon or perhaps more at the time of christening. Among the wealthy, it was usually a silver spoon. Sometimes it was a set of twelve, each with the figure of a different apostle at the upper end of the handle, hence the term ‘apostle spoons’.

to put one’s foot in one’s mouth = to say or do something wrong, tactless, inappropriate, offensive or embarrassing; commit a blunder or indiscretion

Prince Philip of Great Britain is said to have coined the term “dontopedology” to express the same unfortunate tendency. Combining this old saying with the “foot-and-mouth disease” of livestock in a play on words, the phrase ‘*foot-in-mouth disease*’ emerged in America. The expression has since been applied to more than one politician or other public figure on both sides of the Atlantic.

to keep a stiff upper lip = to remain stoical; not to complain or show emotion or fear in an adverse situation; calmness in the face of trouble

The saying probably arises from the fact that a prelude to crying is a trembling of the upper lip; the advice is to keep it firm and not weep. This is a tendency particularly associated with the British character, although the phrase is apparently of American origin from the mid-19th century. However, there is another British expression at least as old as the first: “Keep your pecker up.” which suggests a similar attitude when faced with difficulty or danger.

with (one's) tongue in (one's) cheek / tongue-in-cheek = saying something that one does not seriously mean, or saying the opposite of what one really means, esp. as a joke or with irony

It's almost impossible to say something intelligibly with your tongue in your cheek. The origin here is probably the way you say something and *then* put your tongue in your cheek, as you might wink, to show that you are not being serious or perhaps to stop yourself from laughing. Putting one's tongue in one's cheek can also be a gesture of contempt or sly humour.

(to make/ lose/ spend money) hand over fist = very rapidly

The earliest version of the phrase appears in nautical context as 'hand over hand', with reference to the movement of a person's hands when rapidly climbing a rope or hauling it in. Later it was used figuratively to mean 'advancing continuously and rapidly', esp. in the context of one ship pursuing another. It became used more generally to indicate rapidity, esp. in the handling of money, suggesting the image of somebody stowing away a fistful of money with one hand while the other hand reaches for more.

to pull somebody's leg = to deceive or fool somebody playfully, to tease somebody

pull the other one/ leg (it's got bells on) = used to express suspicion that one is being deceived or teased

Earlier it was sometimes 'draw his leg'. The image may be in gently tripping somebody up – that is, fooling or confusing him.

(to win) hands down = (to win/ triumph) easily and decisively, finish way ahead of the field

Originally a horse-racing expression which meant that a jockey was so certain of victory in the closing stages of a race that he could lower his hands, thus relaxing his hold on the reins and ceasing to urge on his mount.

(straight/ right) from the horse's mouth = (information) from the person most closely concerned with the subject being discussed, from an authoritative or believable source

One possible explanation is the one which relates the expression to "Don't look a gift horse..." or "long in the tooth" – if you want reliable information about the age of a horse you intend to buy, that's where you can get it from.

According to another explanation, it refers to the presumed ideal source for a racing tip and hence of other useful information.

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

One of the main difficulties for learners is deciding in which situation it is correct to use an idiom, i.e. the level of style (neutral, informal, slang, taboo, etc.

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

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

REFERENCES

- Courtney, Rosemary 1994, *Longman Dictionary of Phrasal Verbs*, Essex England: Longman Group UK Limited
- Dumistrăcel, Stelian 1997, *Expresii românești*, Iași: Institutul European
- Flavell, Linda and Roger 2002, *Dictionary of Idioms and their Origins*, Kyle Cathie LTD, London
- Kertész, Manó 1922, *Szókásmondások*, Budapest: Révai Testvérek R.T.
- O. Nagy, Gábor 1988, *Mi fán terem?*, Budapest: Gondolat Kiadó
- O. Nagy, Gábor 1966, *Magyar szólások és közmondások*, Budapest: Gondolat Kiadó
- Manser, Martin 1990, *Dictionary of Word and Phrase Origins*, London: Sphere Books Ltd.
- Rogers, James 1994, *The Dictionary of Clichés*, New Jersey: Wings Books
- Seidl, Jennifer 1988, *English Idioms*, Oxford: Oxford University Press
- Tăbăcaru, Octavian 1999, *Dicționar de expresii idiomatice al limbii engleze*, București: Editura Niculescu SRL
- Warren, Helen 1994, *Oxford Learner's Dictionary of English Idioms*, Oxford: Oxford University Press
- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* 1967, Budapest: Akadémiai Kiadó
- The COBUILD Dictionary of Idioms* 1995, London: Harper Collins Publishers
- The Longman Dictionary of English Idioms* 1979, Longman Group UK Limited
- The Oxford Dictionary of Idioms* 1999, New York, Oxford University Press Inc.
- The Penguin Dictionary of English Idioms* 1994, Penguin Books Ltd.
- The Wordsworth Dictionary of Idioms* 1993, Ware: Wordsworth Editions Ltd
- The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable* 1993, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

THE TWO-SIDED MAN

Nicoleta MEDREA

Abstract

A controversial literary figure, Kipling was considered a standard bearer by Imperialists, while others cringed at his jingoism by calling him the 'bard' of Anglo-Saxon imperialism and reacting with critiques of his works and ethical/religious beliefs. Andrew Lyncett, in his biography of Kipling, considers that this complex character represents "a vital figure if one wants to understand how Victorian turned into Edwardian England and came to terms with the modern age."¹ His life and works are pages of history and their reading from this perspective provides us with a better understanding of the contradictions that enveloped the writer.

To adequately interpret the fabric of Rudyard Kipling's personality and work, one must have knowledge of the family ties, environment and experience that definitely exerted impact upon him. Kipling was born in Bombay, India, on December 30, 1865 into a middle-class Protestant family. "Though on several occasions Kipling described himself as a Yorkshire man, his family lineage was a mixture of Yorkshire, Scottish, Irish and Welsh."¹ Rudyard's father, John Lockwood Kipling was intensely interested in the world of art and his particular interest was centred on fostering the development of indigenous Indian art and crafts, a passion that was finally recognized when he became the curator of the Lahore Museum. John Lockwood Kipling was for Rudyard "not only a mine of knowledge and help but humorous, tolerant and expert fellow craftsman."¹ Though Lockwood Kipling's personal qualities exerted a strong influence on his son, a stronger influence came from his mother's family, the MacDonald's. A family of Scottish, Irish and Welsh origins, the MacDonald's were a closely-knit circle of relatives whose members were bound to the artistic and literary movements of the day. Swinburne and Robert Browning were frequent visitors at the family residence. Two sisters of Rudyard's mother, Alice MacDonald, married the Pre-Raphaelite painters Sir Edward Burne Jones and Sir Edward Poynter, while a third married Alfred Baldwin and became the mother of Stanley Baldwin, later Prime Minister of Great Britain for several terms. Alice MacDonald Kipling was a woman of great personality and talent. Friends remembered her for her "sprightly, if occasionally caustic wit, her quickness of intellect and skill in selecting striking phrases."¹ While in India she developed into a woman of charm and wisdom who made a notable impact on the English-Indian society.

Rudyard Kipling developed a close relationship with both his parents: a number of his books contained Lockwood's illustrations while a number of the most frequently quoted phrases, Kipling attributed to his mother. Family relationships left their deep imprint upon Kipling's personality and this chapter is an attempt to demonstrate this.

Childhood and School Years

The first six years spent in India provided Kipling with a sensuous experience of life. His first memories were of “daybreak, light and colour and golden and purple fruits at the level of my shoulder...and of early morning walks to Bombay’s fruit market.”¹ The sights and sounds of the East endowed him with a chain of images and impressions that continued long afterward and were to be reflected in his writings. It was also during this period that he was introduced into the English-Indian lifestyle with its values and attitudes. Within this Indo-English society, the British lived as a superior race of conquerors amidst a civilized but alien and inferior subject people. The result of this early Indian experience was a hybrid-like character in Kipling. His parents and his upbringing were English, but as he was born in India and spent his formative years there, he gained what he himself called ‘two sides to my head’ and saw the world from both an Oriental and a Western perspective. As Andre Lyncett points out “keeping the balance between these two often conflicting tendencies provided the ambivalent dynamic to Kipling’s life. At one moment he could be full of energy, an engaging extrovert; the next he was plunged into depression and prey to fanciful notions.”¹ The Indian servants dominated the English’s child life; they were viewed as both friends and inferiors and were expected to accord loyalty and affection to their young masters. However this close relationship between servant and infant was seen by the English Indian society as unsuitable for the maturing child. English-Indians who could afford the expense returned their children to England to begin their education. The same happened to Rudyard who was brought back from India in 1871 with his sister Trix. Following the custom, the children returned to England to begin their education, and most importantly to learn to be English. This separation from the parents was a traumatic experience which left the children confused and feeling deserted. This fraught period at the ‘House of Desolation’, in South Sea left Rudyard “wary about the nature of his mother’s love”¹ and profoundly affected his personal and professional development. Several accounts describing the five traumatic years at Southsea provide insights into its significance. The experience is depicted in two of Kipling’s fictional works, *Baa Baa, Black Sheep* and the first chapter of *The Light That Failed*, as well as in his autobiography, *Something of Myself*. During the early months of his stay, Rudyard’s life was brightened by “Uncle Harry” who taught him songs and tales of the sea. But “Uncle Harry” died suddenly and Rudyard soon became the “black sheep” of the house and “Aunty Rosa” with her son “Harry” dominates the story of the South Sea.

In *Something of Myself*, Kipling encapsulated the terror of his experience in this poignant account: “It was an establishment run with the full vigour of the Evangelical as revealed to the Woman. I had never heard of hell, so I was introduced to it in all its terrors – I and whatever luckless little slave might be in the house, whom severe rations had led to steal food. Once I saw the Woman beat such a girl who picked up the kitchen poker and threatened retaliation. Myself I was regularly beaten. The Woman had an only son of twelve or thirteen as religious as she. I was a real joy to him, for when his mother had finished with me for the day he (we slept in the same room) took me on and roasted the other side.”¹

However when Rudyard came into “Aunty Rosa’s” care he seemed to be a somewhat spoiled English-Indian child. In reality, he was simply a restless, talkative six-year old who asked unending questions. The English-Indian discipline and etiquette displayed by Rudyard was apparently foreign to “Aunty Rosa.” According to Kipling’s

accounts of the period, she was determined to remould him into a proper English child. She is portrayed in each work as a tyrannical foster-mother. His repeated references to her as “the Woman” epitomize the equally hostile relationship that developed between them.

Kipling’s sole respite during these years centred on books: “I read all that came within my reach. As soon as my pleasure in this was known, deprivation from reading was added to my punishments. I then read by stealth and the more earnestly. And somehow or other I came across a tale about a lion-hunter in South Africa who fell among lions who were all Freemasons, and with them entered into a confederacy against some wicked baboons. I think that, too, lay dormant until the Jungle Books began to be born.”¹

This early preoccupation with reading provided Kipling with the germinal ideas for stories which later enriched children’s literature. Ultimately, Kipling’s love of reading indirectly brought an end to his stay at South Sea: “My troubles settled themselves in a few years. My eyes went wrong, and I could not well see to read.”¹ A doctor quickly prescribed glasses, which were uncommon in that period, and forbade him to continue any type of reading. Soon after, his mother arrived without warning from Indian and removed him from “Aunty Rosa’s” care.

The impact of Rudyard’s stay at Southsea remained throughout his life. In the last paragraph of *Baa Baa, Black Sheep* he wrote: “When young lips have drunk deep of the bitter waters of Hate, Suspicion, and Despair, all the Love in the world will not wholly take away that knowledge.”¹ At South Sea he had learned that the mind creates its own happiness and that suffering is tolerable as long as an individual can master the resources to sustain himself. Most importantly, there emerged the conviction that a man’s worth is measured by his actions and accomplishments. The antidote for unhappiness is action. In the *Light That Failed*, Maisie in misery says to Dick, “Lets find things to do and forget things.”¹

In the fall of 1878 the twelve year old Kipling was sent to a public school – the United Services College, at Westward Ho, to continue his education. It was a Mid-Victorian public school that prepared young men for entrance into public service. The classics were lightly touched while modern subjects were stressed. Games played a major role in student life. Its spirit was wholly pragmatic: it was to train young men to adult life. The College’s headmaster, Cormell Price, was a long-time friend of the Kiplings. He was to play a dominant role in Rudyard’s education and preparation. Price had been associated with the Pre-Raphaelites and was an intimate of Edward Burne-Jones, Edward Poynter, Charles Swinburne and Robert Browning.

Rudyard describes his first year at Westward Ho as “horrible” and “not pleasant”. In *Something of Myself*, he attributes this condition to bullying and to his own inability to play many of the games. He was the only boy who wore glasses and earned the nickname “Giglamps” or “Gigger.” However, by the time Kipling reached his fourteenth birthday, his life had improved considerably. He had physically matured. In addition, Kipling cemented a strong friendship with George Beresford and Lionel Dunsterville. This launched a partnership known as *Stalky and Co.* (1899) which provided one of the classic tales of nineteenth century school life.

Kipling studied Latin, a subject he “loathed for two years, forgot for twenty years, the loved with an abiding passion for the rest of his life.”¹ The Odes of Horace provided an influential element in Kipling’s education. The Odes also initiated him into the habit of imitating models, a practice that he sustained throughout his life. English literature was a major subject in Kipling’s formal education. Crofts, his instructor of Latin, coined for

Kipling the mane “Gigadibs, the literary man” and by hurling a copy of Browning’s *Fifty Men and Women* at his head, sparked the interest of his student into the writings of Browning, Swinburne and Poe. Again, from these authors, Kipling gathered new subject matter and expanded his imitative style.

It is Cornell Price, however, who over-shadowed the whole fabric of Kipling’s education. He seemed to recognize Rudyard’s innate abilities as a writer. Accordingly, he took steps to provide the skills and tools necessary for such a profession. He instructed Kipling in précis-writing, a discipline necessary to both soldier and author. In 1881, Price re-established the school newspaper, *United Services College Chronicle* and appointed Kipling its editor. Price’s most definitive step occurred when he gave Kipling complete use of his study: “There Beetle (Kipling) found a fat armchair, a silver ink-stand and unlimited pens and paper. There were scores and scores of ancient dramatists. There were Hokluyt, his Voyages; French translations of Muscovite authors called Pushkin and Lermontoff; little tales of a heady and bewildering nature, interspersed with unusual songs – Peacock was that writer’s name; there were...hundreds of volumes of verse... Then the Head, drifting in under pretence of playing censor to the paper, would read here a verse and here another of these poets, opening up avenues.”¹ Kipling became totally saturated in reading while at Westward Ho. While at Southsea, he delved into the works of Dickens, Defoe and Thackeray. American writers also intrigued him: the works of Walt Whitman, Edgar Allen Poe and Mark Twain and his early work reflects influences from these authors.

Kipling’s literary interests at this time were not confined wholly to reading; writing too, was a significant venture. In 1881, totally unknown to Rudyard, a volume entitled *Schoolboy Lyrics* were collected by Mrs. Kipling and was printed for private circulation. In 1882, Kipling published in the *College Chronicle*, “Ave Imperatrix,” an imitation of an Oscar Wilde piece published earlier that year. Kipling wrote the patriotic ode to Queen Victoria after an attempt on her life. Some controversy exists as to whether the tone of the piece is serious or facetious. However T.S. Elliot classified this early work as a great poem in including it among his selections for an *Introduction to a Choice of Kipling’s Verse*.

Kipling’s literary experiences were not limited to his school life. Holidays from school divided his time between his MacDonald relatives and family friends such as Carlyle, Morris, Swinburne, the Rossettis, Browning and members of the Royal Academy. By the time his school years drew to an end, he had become steeped in reading, writing and editing and had met some of the foremost artists of the period.

During the summer of 1882 Cornell Price informed Rudyard that he was to return to India where he would assume an assistant editorship on a local Lahore newspaper. Kipling was not enthusiastic over the news as he believed that the future of a writer laid in England and London rather than Lahore, India. In addition, Kipling desired to continue his education at a university. Family finances, however, made this wish impossible. The lack of such an education haunted Kipling throughout his lifetime. He internalized a pervasive dislike for scholars and earned a reputation as a proponent of the anti-intellectualism growing in Europe at that time.

The Indian Experience

Kipling reached India in October of 1882. In November he began his journalistic work at the *Civil and Military Gazette* in Lahore. First he monitored reports from news

agencies and convert them into copy for the monitoring edition. Soon afterwards, he began covering special assignments; including travel with political figures, social and political occasions, and minor military expeditions. He became acquainted with the inner workings of the caste-like structure that comprised English-Indian society which became a source of rich material that was stored away for later stories.

In 1886 Kipling began working under a new editor, Kay Robinson. Together, they attempted to brighten the format of the *Gazette* with a series of 'turn-overs' – 2000 word topical tracts written in the fashion of a gossip column. The 'turn-overs' were immediately successful. In 1888, they were compiled and published as *Plain Tales From the Hills*. Kipling wrote for the paper a series of verses called '*Bungalow Ballads*.' These were also collected and published in book form as *Departmental Ditties* (1886). A number of copies of these verses were sent to England and Kipling's reputation as a writer began to emerge in India as a result of these two works.

This growing popularity provided the basis for Kipling's promotion to the *Pioneer*, a newspaper at Allahabad which had a much wider circulation. Here, he served as a reporter who was to supply fiction. Publishing rights to many of these stories printed in the *Pioneer* were obtained by A.H. Wheeler and Company and they were quickly released in 1888 as the first six volumes of the *Indian Railway Library*. The stories were published under the titles of *Soldiers Three* and *Wee Willie Winkie*. The stories, which provided the public with an intimate view of British life in India, were soon the daily reading of traveller and tourist alike. The name Kipling was quickly carried to Asia, America, and the Continent.

Kipling's return to India also reunited him with his parents and his sister Trix. The family provided Kipling with support and a great deal of professional stimulation. Drafts of his verse and stories were routinely reviewed by the family members. A number of Kipling scholars believe that Rudyard was motivated to produce several of his finest short stories during this period. This positive family relationship continued throughout his adult life.

The Indian experience also brought changes into Kipling's youthful idealism. He found himself in a minority of Anglo-Indians. The fact that they were rulers of a vast country did not stop them feeling threatened by Russian encroachments in Central Asia, indigenous political agitation on the sub-continent and the official myopia in Britain. Kipling's reaction was to develop a "raw tribal attitude to society. Influenced by the Hindu concept of maya (or illusion), he came to regard civilization as a fragile edifice; temporal powers could easily be overthrown; those that survived enjoyed order and cohesiveness, often as a result of some shared belief or religion."¹ Given these circumstances, he glorified the professional expatriates- the engineers, the doctors and even the soldiers- who brought real benefits of water and transportation to India. He was convinced that they were doing something selfless and worthwhile, and he was proud of his own country's imperial role. Kipling's vision of the Empire was idealistic as he considered it mainly humanitarian in nature and service-oriented. In a discussion with his cousin Margaret Mackail, Rudyard argued that "Indian culture suffered from a basic inertia that prevented it from tackling social or economic issues. So it was left to his real heroes-British men working in the field as doctors, engineers and administrators- to show what could be done through practical, replicable measures."¹

Kipling ended his Indian stay in March of 1889 and sailed for London. The voyage was a long one since Rudyard had chosen to return to England by way of America. Stops

were made in Burma, Malaysia and Japan before docking in San Francisco. Kipling's reaction to America was one of ambivalence. He appreciated the independence, self-reliance and directness of the American character. He did not receive well the traits of lawlessness and brashness as he perceived them. The negative side of these views forever alienated a portion of his American audience.

The Adult Years

After spending the summer travelling in America, Kipling sailed for England arriving there in October 1889. He was quickly introduced to the Saville Club, a meeting place for writers, critics and publishers but "he couldn't abide the egocentricity of the aesthetes who had grown up in the wake of his uncle's pre-Raphaelitism. After a short crisis he took on the role of literary exponent of action and empire."¹ Rights to the first six volumes of the Indian Railway Library were transferred to an English form and reissued in London. In March of 1890, Kipling's entire collection was reviewed in *The Times*. Critics immediately acclaimed his literature for its "brilliance of vision, the mastery of words, and the compact, concentrated impact." The reading public was intrigued by his candid portrayal of the harshness of life in India and frank treatment of extra-marital love affairs. Publishing firms and newspapers asked for more material from him.

He composed a series of verses which were later collected as *Barrack-Room Ballads* (1890). Four of his most masterful works were also released: "The Head of the District," "Dinah Shadd," "The Man Who Was," and "Without Benefit of Clergy." *The Light That Failed*, an autobiographical novel, was finished in August of 1890. Though 1890 can be termed "Kipling's Year," it came at a price. Physical exhaustion and influenza drained the young man of his strength. On doctor's advice, he embarked on a long vacation.

Upon his return, *Life's Handicap* (1891), a collection of short stories inspired from his Indian experience, was released. This was followed by another novel, *The Naulakha: A Story of West and East* (1892) and *Many Inventions* (1893). *The Jungle Book* went to press in 1894 and was immediately followed by *The Second Jungle Book* (1895). *The Seven Seas*, a book of verse, was published in 1896. *Captains Courageous* (1897), a full length novel, *The Day's Work* (1898), and *Stalky and Company* (1899), both short story collections, rounded out his principal pieces during this decade.

In January of 1892, Rudyard Kipling married the sister of Wolcott Balister, his American publisher friend. Kipling's "willingness to allow his wife to run his day-to-day existence while he attended the calls of his imagination and of his adopted imperialistic ideal"¹ was to offer him a marriage that lasted for some forty-four years and provided him with the firm emotional base he long desired. Within two weeks the Kiplings left on a journey that was to take them around the world. The voyage was briefly interrupted by a stop at Brattleboro, Vermont, so that Carrie could visit her family. While there, Rudyard became enthralled with the Vermont countryside. He and Carrie quickly resolved that they would return after their voyage to take up residence in Brattleboro. In December of 1892, their first child, Josephine, was born. During this year, Kipling was occupied with providing a home for his family. It was here that the ideas for the *Jungle Books* began to be penned. The Kiplings began building a new home in Brattleboro called the "Naulakha" during 1893. It was at "Naulakha" that Rudyard's second daughter, Elsie, was born. This period was one of the happiest of his life. Kipling lived on the assumption that Vermont had become his permanent home base. It was here that he collected material and wrote

The Day's Work (1898) and *Captains Courageous* (1897), the latter his only book set entirely in America. *Many Inventions* (1893) was published during this period and the two *Jungle Books* were completely written and released as well.

His happiness was shattered in 1896 by a dispute with Carrie's brother, Beatty. As a result of this dispute, Kipling chose to leave the country. Kipling's years in America, 1892-1896 were a strange mix of frustration and affection. He desperately sought permanence in his life and yet wandered in his decision to settle in Brattleboro. He could not reconcile his admiration for the Americans' love of independence and their disrespect for privacy, their esteem for the successful, self-made man and their disdain for those whose customs were different from their own. They were not, however, futile years. It was a time in which Kipling gathered a mosaic of ideas for future works. His friends included the future President Theodore Roosevelt, author and scholar, William James, and publisher, Frank Doubleday.

The Kipling family left America for England in August, 1896. In August of 1897, their son, John, was born. Because of business and personal affairs, the entire family returned to the United States in February, 1898. Shortly after their arrival in New York, they contracted pneumonia. Kipling struggled for his life. His first born, Josephine, died. After a recuperative period, Kipling returned to Britain and he never visited the States again.

Each winter for the next ten years, the Kiplings journeyed to South Africa. Here they established an intimate friendship with Cecil Rhodes. Rudyard quickly became an ardent admirer of Rhodes. He regarded him as a man of action, of law and order, a leader of men. Both men exerted strong influence on each other. Kipling came to believe that South Africa would have a great future only if it became an independent country linked to England. He viewed all other South African nationals as enemies of progress – detriments to commercial and material growth. He portrayed the Dutch as backward – looking people who opposed the coming of civilization.

The African or Boer War erupted in 1899 as a struggle to unite all of the country under one flag. Kipling believed that this war fought for control of a country. It was not, according to him, a question of white supremacy. His loyalty to England coupled with his outspoken reporting of the War consolidated his reputation as an imperialist author. During the war years, Kipling became the bard of the British Army and Navy. His central theme was a doctrine of defence. He stated that the high quality of life and the period of peace that England had experienced during the nineties had been bought by men of courage and action. He maintained that the English way of life could only be preserved if men were prepared to defend this life. Young men of England had to be trained physically and intellectually to rise up in her defence: self-reliance, confidence and readiness were to be the trademark of the English servicemen.

Unfortunately, Kipling soon realized that these qualities were lacking in the young British soldiers. Three thousand British casualties were suffered during the first three battles of the Boer war. Kipling began organizing a chain of rifle clubs throughout England. He visited the front and wrote realistic accounts of the battles. He glorified soldiers and preached war. *The Five Nations* (1903) is a collection of his Boer War verse. The bard of the Boer War emerged as the bard of the Empire.

Kipling published several other works during the war years. *Kim*, his last novel, was published in 1901. The *Just So Stories* were released the following year. Kipling's world reputation continued to increase. Ironically, however, his prestige within the literary world

began to decline. A number of liberal writers and critics found Kipling's support of the Boer War intolerable. They questioned its justice and attacked Kipling for his emotional rather than intellectual assessment of the causes.

Other early supporters asserted that Kipling was not maturing as an author. Henry James, a long-time friend, best stated Kipling's limitations as he saw them: His talent I think diabolically great; ... But my view of his prose has much shrunken in the light of one's increasingly observing how little of life he can make use of. Almost nothing civilized save steam and patriotism... He has come down steadily from the simple in subject to the more simple – from the Anglo-Indians to the natives, from the natives to the Tommies, from the Tommies to the quadrupeds, from the quadrupeds to the fish, and from the fish to the engines and screws.

Kipling believed firmly that each man had to measure his own art. He continued drafting works of realism rather than following the fashionable "arts for arts sake" mentality of that time. As a reaction against wartime patriotism began to grip England, Kipling popularity continued to wane. Carrington notes, "It was an end of an epoch for him as for the Empire."¹

In 1902, the Kiplings purchased a home in Sussex. Kipling's life centred around his home, his family and his writings. From the family and his friends he received the emotional support he needed. The world outside became irrelevant. During these quiet years he penned *Traffics and Discoveries* (1904), *Puck of Pook's Hill* (1906), *Actions and Reactions* (1909), and *Rewards and Fairies* (1910).

In 1907, Kipling became the first Englishman named to receive the Nobel Prize for literature.

The tranquillity of Sussex was shattered by the outbreak of the World War I. Kipling was urged by government officials to write "propaganda." He refused the task. His son, John, then seventeen, quickly enlisted in the Irish Guards as a second lieutenant. A telegram, arriving on October 2, 1915, announced that John was missing in action.

After the death of his son, failing health began to overtake Kipling. Though his international popularity continued, he published fewer and fewer works. A book of verse, *The Years Between* (1919), *Land and Sea Tales* (1923), *Debits and Credits* (1926), *A Book of Words* (1928), *Limits and Renewals* (1932), and his autobiography, *Something of Myself* (posthumously, 1937), culminated his literary career. Rudyard Kipling died on January 18, 1936, at the age of 71. He was buried in Poet's Corner of Westminster Abbey. Ironically, because of an eclipse of reputation, no member of the literary world attended the funeral.

NOTES

THE TEXT AND ITS READING - W. ISER'S MODEL

Corina PUȘCAȘ

Abstract

The paper deals with the principles of Wolfgang Iser's aesthetics – the *phenomenological approach* to the literary criticism performed from the reader's point of view - and tries to identify a specific literary genre to which Iser's theory can be successfully applied – *the short story cycle*.

I. Positions in reader-response criticism

The theories of reader-response seek to revise the aims and methods of literary study by reminding us that the reader is an active participant in the production of meaning. The question of authority for literary meaning determines these theories to situate themselves either among the ones that emphasize the authority of an author's creation or word, and thus support the institution of an objective criticism, or among the ones that emphasize the authority of a reader's recreation or response, and thus support the institution of a subjective criticism. The most extreme statement of the first position is widely associated with the name of E.D. Hirsch and the view that “hermeneutics must stress a reconstruction of the authors aims and attitudes in order to evolve guides and norms for constructing of his text” (apud Freund, p.153), whereas the second position is well represented by Stanley Fish who argues that we, the readers, ‘write’ the texts we read, i.e. the readers' cognitive activities supply everything.

However, there also exists a position that stands in between and tries to reconcile the other two mentioned above: it is the phenomenological approach¹, whose main representative is Wolfgang Iser. In his review of *The Act of Reading*, ‘Why no one is afraid of Wolfgang Iser’ (1981), Stanley Fish notes that “he is influential without being controversial, and at a moment when everyone is choosing up sides, he seems to be on no side at all or (it amounts to the same thing) on every side at once.” (apud Freund, p.148)

II. Wolfgang Iser's Aesthetic Reception

Wolfgang Iser is the leading exponent of the reception theory and a German critic whose work (especially his two major works *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*¹, and *The Act Of Reading: A theory of Aesthetic Response*¹) received a hospitable reception by the American academy. His name is associated with the school of the aesthetics of literary reception, which sprung up at the University of Konstanz in Germany, and the philosophical influence behind his work comes from Roman Ingarden¹.

Central to Iser's intuition is the view that reading consists of an *interaction* between the structure of the literary work and its recipient. His model, therefore, presents three interrelated aspects of the reading process: there is the text with its supposed schemata or layers of determination and the concomitant places of indeterminacy, constituting a

potential for the production of meaning; there is the reader's processing of the text - his construction or concretization of a cohesive aesthetic object by means of a synthesizing or consistency-building activity; and finally there are the conditions that give rise to and govern the text-reader interaction:

“[...] the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the aesthetic to the realization accomplished by the reader. From this polarity, it follows that the literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text, but in fact must lie halfway between the two. The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realised, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader – though this in turn is acted upon by the different patterns of the text. The convergence of text and reader brings the literary work into existence and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader.” (*The Reading Process: A Phenomenological Approach*, p.50)

III. ‘Gaps’, ‘blanks’ and ‘indeterminacies’

Iser insists that the literary work does not point to a referential reality (as does a ‘document’) but represents a pattern, “a structured indicator to guide the imagination of the reader”. This set of instructions, however, is incomplete, full of ‘gaps’ or ‘blanks’ or ‘indeterminacies’ which must be filled by the reader (i.e. the text instructs whereas the reader constructs), both according to his disposition and to the perspectives offered by the text. The ‘gaps’ (the unspoken dialogue or the unwritten text) are that which induces communication. Moreover, this ‘relative indeterminacy’ of the text privileges the participation and creative imagination of the reader as a co-author.

Each reader will fill in the gaps in his own way, hence the inexhaustibility of the text. Iser has noticed that “with ‘traditional’ texts this process was more or less unconscious, but modern texts frequently exploit it quite deliberately. They are often so fragmentary that one’s attention is almost exclusively occupied with the search for connections between the fragments; the object of this is not to complicate the spectrum of connections, so much as to make us aware of the nature of our own capacity for providing links.” (*The Reading Process*, p.55)

‘Gaps’ are the means by which the text ‘tempts’ the reader to continue reading. No matter how detailed the presentation, questions can always be asked, gaps always remain open. Through these inevitable omissions a story gains its dynamism. In *Narrative Fiction* (pp. 127-129) we find the issue of gaps taken a step forward. Thus Rimmon proceeds to identifying different types of gaps. According to him the most typical is the *hermeneutic gap* (also called ‘information gap’). This can either be *temporary* i.e. filled-in at some point in the text, or *permanent*, i.e. remain open even after the text has come to an end. The distinction between temporary and permanent gaps can be made only in retrospect.

IV. An application of the ‘gap’ theory

In the course of our academic research we have come across one literary genre that is by definition prone to *permanent gaps* fill-in – the short story cycle¹ (a genre more and more employed in modern literature), which gives Iser’s theory a fertile ‘soil’ for application. Because stories in a cycle have dual textual positions as both self-enclosed and sequential entities, and because connections between stories are often ambiguous, the

story cycle invariably slips outside the narrative expectations constituting Western notions of beginnings and endings and the causally linked events in between. While each text-piece "ends" in that it reaches a denouement that provides some level of closure, the story cycle requires that some larger narrative remain unresolved, so that the text-pieces also act as the chapters of a novel do to urge the reader forward. The result of these often conflicting impulses is to create opened spaces between stories (or sections of stories) that are rarely as easy to negotiate as are the breaks between chapters in a novel where, even if shifts in time or locale should prove momentarily disorienting, certain identifying markers gradually surface to ground the narrative. The story cycle's fractional form necessitates instead that the reader connect the "pattern of nerves" across the page, perhaps by locating a unifying or regulating element bridging the individual stories that could help interpret and integrate the text-pieces even if their juxtaposed arrangement does not suggest an overt organization. Where the traditional reader is conditioned to discover through careful reading the cause of any given event or detail, the story cycle reader may never be satisfied on particular points. How some event came about or how another will be resolved rarely takes central importance as the story cycle manipulates and magnifies the capricious natures and radically shifting perspectives of whole communities of characters. Such a wide-ranging lens necessarily catches fragments rather than whole pictures, bringing into focus the critical interests of one character briefly only to move on to another character while the earlier focus fades. Moving from one story to another, we may reach a fuller understanding of an earlier conflict, only partially resolved in its own section, or we may discover the narrative interests to have utterly shifted

When approaching story cycles, we discover a reading task that includes negotiating sometimes tremendous gaps between stories where unifying elements are often absent and where the breaks may entail abrupt shifts in time, place, and perspective. If, as Wolfgang Iser points out in *The Act of Reading*, the function of the break between chapters in a novel is not separation so much as a tacit invitation to find the missing link, then this urge is magnified in the story cycle where unity and coherence within and among stories fundamentally reside within the unreadable gaps. The gaps between the stories are a space where the reader is especially responsible for generating significance. If we feel compelled solely by the urge to bridge these gaps between individual stories, however, the story cycle narrative itself confounds us by its resistance to such normative interpretation. Instead, we must *learn to read associatively*, looking for meaning in each discrete story which can add to the whole but which need not follow the same narrative rules as other pieces of the text. Yet it is this urge to "author" the elusive blank spaces and thus neatly connect all the stories that makes reading a story cycle feel at first foreign and disjointed, until we have freed ourselves from the impetus to organize and can allow the gaps to co-exist with the story.

V. CONCLUSION

The attractiveness in Iser's theory lies in his attempt to accommodate the broad spectrum of theoretical speculation and to integrate it within a total theory of reading (the theory of the aesthetic response) which will do justice to every component in the act of

communication: author, text, reader, the world, the process of reception, the phenomenology of perception and reading, the dynamic nature of comprehension. ¹ In view of this accommodation, 'indeterminacies' or 'gaps' or 'blanks' have a vital role in establishing the link between the separate elements involved in the act of reading prose fiction.

BIBLIOGRAPHY

- Barry, Peter, *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1995
- Berthens, Hans, *Literary Theory. The Basics*, London and New York: Routledge, 2001
- Freund, Elizabeth, *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*, Methuen, 1987
- Iser, Wolfgang, *The Reading Process: A Phenomenological Approach*
- Iser, Wolfgang, *Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction*
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London: Routledge, 1996

NOTES

IMAGES OF WOMEN IN THE WORLD OF MARKETING

LAKO Cristian

Abstract

Marketers will always make use of our needs and even invent new needs in order to sell their products. This is a research on the evolution of marketing methods and on the usage of women's images in commercials. Also, a comparison between traditional and unconventional marketing is to be made by analyzing commercials from Romania, Europe and the United States, with a special view on how women are depicted in nowadays advertising.

1. Women in traditional marketing

“Advertising ... legitimizes the idealized, stereotyped roles of woman as temptress, wife, mother, and sex object, and portrays women as less intelligent and more dependent than men. It makes women believe that their chief role is to please men and that their fulfillment will be as wives, mothers, and homemakers. It makes women feel unfeminine if they are not pretty enough and guilty if they do not spend most of their time in desperate attempts to imitate gourmet cooks and eighteenth-century scullery maids. It makes women believe that their own lives, talents, and interests ought to be secondary to the needs of their husbands and families and that they are almost totally defined by these relationships.”

These words were written by Lucy Komisar, back in 1971 in *Woman in Sexist Society*. On the following pages I will consider some of the advertisements displayed or broadcasted in Romania and abroad both online and offline to see what is still the same and what is different after 35 years, from the point of view of how advertisements are being built and presented to the customers and if they still bear stereotyped messages. If we think of the commercials from our country, we can roughly divide them into two categories: commercials with women as housewives and those that portray women as sex objects. These two categories of ads are addressed to three different categories of consumers.

The first type is targeted especially to female buyers. This type of ads can further be subcategorized into ads for products for home use, such as washing powder, or the latest iron or refrigerator, and cosmetics and toiletries: lipstick, skin lotions, hair spray, deodorants, etc. The products for home use suggest that there is nothing better to be used and that a woman who uses such products can please their husbands and family as domestic happiness would depend on it.

The Romanian market shows many examples of such commercials, if we were to consider only the TV ads for washing powder. They portray women as diligent housewives successful in their daily home duties. Both Romanian and international washing powder brands use the same approach. Consider the commercials for DERO, Persil, TIDE, BOUNUX, REX, ARIEL, and OMO.

Cosmetic products are the second type of products especially advertised to female consumers. These products are presented as products that increase self-esteem and

therefore the appreciation of men. *Head & Shoulders*, for instance, presents a young woman that after using their product is looked at by all men that surround her. This means that if a woman uses this product she can lure men, and can enter their world. Or that using certain type of clothes can make women look sexier.

Another *sloggi* billboard, used in UK definitely shows women as social butterflies. And the *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* definition for the term *butterfly* is sufficient:

butterfly

1 a type of insect with large often brightly coloured wings

2 DISAPPROVING a person who is not responsible or serious, and who is likely to change activities easily or only be interested in pleasure: She's such a social butterfly.

Cosmetics are the best example that illustrates the fact that marketers can create your needs artificially. The wide range of cosmetic products and sorts of such products was developed in the second half of the last century, and it's one of the fastest growing industries in the world, generating billions of dollars annually, as reported by industry professionals.

In Romania the word of mouth marketing and direct selling marketing is very successful for this type of business, and gives the marketer the best ROI's (return of investment) as this is one of the cheapest advertising methods and most efficient. I am sure you have heard of *Avon*, and *Oriflame* sales agents. The brochures they carry around are all full with young women, with perfect bodies, which seemingly look as they look because of the product they use regularly.

These images either still or animated, put great pressure on women, as they have been subconsciously "educated" since early ages that women need to have great bodies, slim, with nice round forms, always nice, happy and smiling. And men also expect them to be and behave like that.

2.2 The second type of commercials uses women images to target male audience. Sex and alcohol is one of the commonest combination used all around the world to get men's attention. One of the recent commercials for beer starts by showing a female body scarcely dressed swinging in a dim light while holding a bottle in her hand. After a few seconds a male voiceover says:

"Ai recunoaște oriunde această formă..." (You would recognize anywhere this shape...)

A few more seconds of dancing and the unexpected outcome:

„E o sticlă de Beck's!" (It's a bottle of Beck's)

This commercial first gets the attention of the male audience by showing a beautiful female body dancing in a luring way and then switches from sexuality to beer, making a connection between perfect "tasty" woman body and the taste of beer. From commercial point of view this TV ad is quite a success.

But these advertisements convey in the background other messages as well. And feminist are right when they draw our attention on such problems. Women are perceived from such advertisements as temptress and sex object, and they are a good companion besides a beer. Or if a woman offers a man a Beck's beer, you can get to his heart. Interpretations can vary a lot depending on the beliefs and past experience of the target

consumers. But also they can alter beliefs and convictions as long as they are not very different from that of the audience.

Commercials for *Stalinskaya* are even worse, in the sense that they show a man drinking vodka and being surrounded by a dozen of women, as it would be the perfect way to lure women, as it would open the gates to ultimate sex experiences. This is a negative approach both for the image of women and men, not to mention the health issues. Ads for alcoholic drinks send messages such as it can take you away; it can make you stand out of the crowd and can make you feel successful, sophisticated, sexy. No strong drinks, no fun. Alcohol is often associated in advertisements with parties and sex, freedom and adventure. Often alcohol is seen as fun, desirable, sexy, and harmless. Alcohol commercials are used plenty all over the world as the media make a large share of profit from it.

Unfortunately no one shows the bad sides of alcohol, that of being related to most crimes: murder, suicide, unemployment and child abuse. These connections are never shown in ads.

Media sell target audiences to the alcohol industry on a cost-per-drinker basis, but again this is the main purpose of the mass media: to deliver audience to advertisers. Messages such as drinking is a risk-free activity and being alcohol addicted is ok can be seen in many Romanian beer campaigns: “Încă una și mă duc!” (One more and I am on my way), or playing tricks on your wife just to get to drink beer with your mates not only that sell addiction but portray that women should stay at home and do their home routine and men should go and have fun with their friends. They show women as less intelligent, dull and unemotional figures. Marketers develop the right message in their commercials in such a way that they motivate consumers to go and buy alcoholic beverages.

The most dangerous aspect of alcohol advertising is the idea that alcohol can help you transform, dangerous because it has a powerful influence especially on teenagers. Alcohol advertising often links alcohol with attributes and qualities such as - happiness, wealth, prestige, sophistication, success, maturity, athletic ability, virility and sexual satisfaction, when actually abuse of alcohol can destroy all these. Such ads often target young people, because members that feel outcast can see in alcohol the key to integration in a group. Drinking and women are seen as needed steps to reach adulthood. But this is just an idea taken over from real life. You can often hear adults saying to teenagers that they have to drink to become real man. But the problem is that on TV this turns out to be an institutionalized way of “education”. Fortunately, governmental regulations all over the world imposed on all advertisers to mention after ads for alcohol that alcoholic beverages can be dangerous to health. If the above commercials had to do especially with the female body, the *Pepsi Light* TV commercial brings back the blonde bimbo image, who commits a terrible mistake that can cause a mafia war. Does this convey that all blonds are stupid? Some Pepsi billboard commercials show women in degrading postures.

Even if all the pictures depict beautiful women, the one from 2005 conveys lust, and sexuality messages, while the other two depict beautiful women who enjoy their soft drink.

The rich and bitchy woman is still to be found in nowadays advertisements. Even if women in commercials are not so much rich as sly they still have the perfect looks and succeed in tricking men.

For instance when a couple fights over the last drop of *Cola*, the woman succeeds in embarrassing her partner. Or the woman asking for a *Pepsi Light*, changes her voice to an authority male voice, denoting power.

Women can now be strong and fight evil men. In the Airwaves commercial a female character becomes very strong because she uses this product. This goes very well with the popular *Powergirls* cartoons. So this ad just further “educates” teenage girls.

Lately not only have female characters become stronger but they also dominate male characters. Yet, the primary meaning of the *Fanta bamboocha* commercial is that *Fanta* helps you get any woman’s love. But sexual connotation is used on purpose by the advertiser in order to make the audience more confused and in the end aware of their product.

“Listen to the bubbles. Fanta tell you what to say.

I like your bubbles.

(Slap)

I like your orange.

(Slap)

I can’t get enough of you...” (MTV Channel)

Commercials with homosexuals are very rare, yet most often they show a negative attitude toward gays and lesbians. The slogan for Str8: “There is no other way!” lives no room for tolerance in the mind of the consumers.

Or a recent *Samsung* commercial shows a man meeting a beautiful woman which turns out to be a drag-queen, as he goes in a men’s toilet. And the slogan goes “Nu te lăsa înșelat de aparențe!” (Don’t let appearances deceive you!). Or *Axe* used some years ago a commercial in which even gays are attracted if you use their spray.

Yet, now many commercials have transcended sexual roles and stereotypes. *Ursus*, for instance, shows groups of people all enjoying the beer: “Să sărbătorim împreună!” (Let us celebrate!) - referring to famous Romanian people and their achievements.

Mr. Proper is no longer just for women. It is now the help for a young cook apprentice that needs to wash up everything very quickly. Yet this might be an exception as men are generally accepted to be better at cooking than women, so the message to women is to do as the professional cooks do. So the authority tells what is to do and to use this product for efficient cleaning.

Feminists assert that 90% of the advertisements use male voiceover. Advertisers consider a male voice to have more authority. Exceptions are those products that are specially designed for female consumers. Marketers consider that on most occasions men are more likely to assume the Parent/Adult role while women are more inclined for Adult/Child roles, hence the dominance of male voiceovers in radio and TV commercials. This is still valid in the case of ads we see nowadays.

Women in Guerrilla Marketing

“*When in Rome, do as the Romans do*”, but not if you want to stand out.

Guerrilla marketing is the newest method of advertising. Guerrilla marketing is an expression coined by Jay Conrad Levinson and first described in 1982 in his book *Guerrilla Marketing*. **Marketingterms.com** defines it as follows:

guerrilla marketing:

Unconventional marketing intended to get maximum results from minimal resources.

Guerilla Marketing, generally speaking has the following features:

- are off the beaten path
- use unexpected methods and assault the consumer when less expected, the same as in the case of guerilla warfare
- costs are cut to a minimum
- it uses unconventional methods of promoting products or services
- can bring big and small businesses to the same level of advertising power

Some marketing professionals include online marketing in the guerrilla marketing methods because online marketing is much cheaper than any other way of traditional marketing. But most online marketing methods are just a transfer of ideas from offline marketing to online marketing as already shown in the first chapter. SEO (Search Engine Optimization) was once a novelty but now it is a pretty common method of low cost advertising, used successfully by many companies, even in Romania.

But the most efficient advertising campaigns that use guerrilla marketing are two big companies: *Ebay* and *Golden Palace Casino*. Out of the two, the second often uses shocking actions to get the attention they need.

Casino games are in many states illegal. Also, advertising gaming is banned directly on TV or in newspapers by federal law, as gambling is considered addictive and harmful, and it is often connected rightfully or not with the Mafia and money laundry-ing. Yet, the online gaming industry has been on a fast rate increase over the last few years and presently it is estimate that there are over 2000 casino sites. And being the first in the search engine listings is no longer enough as any good marketer knows that continuous marketing is a necessity to make a certain product or service profitable. The fight for the market share in the gambling industry is fierce and you always have to do something to stand out. Golden Palace Casino was founded in 1997. They started small but now they are the biggest and most important online casinos in the world. How did they get to this top position? ~ Through marketing, and especially through guerrilla marketing. Maybe you remember the Romanian boxer Mihai Leu. He was among the first sportsmen to have a Golden Palace Casino tattooed on his back during a fight broadcasted to millions of viewers. They paid one man and got their message across to billions.

Then Golden Palace thought of spicing things up a bit and getting coverage on all TV channels, which happened indeed in 2003 and 2005 by employing male and female daring streaking actions. Such occurrences were later covered by all the American media, and then taken over by the whole world.

But soon they found even cheaper methods but with even greater impact. How about the extract from the following article: “Golden Palace Casino announced today that it has added the latest acquisition to its manifest of preposterous eBay purchases by paying a 33-year-old US woman \$15,199 to legally change her name to GoldenPalace.com.”(www.theregister.co.uk/2005/03/31/golden_palace_rebrand/). So meet Mrs. GoldenPalace.com. Former Terri Ilagan, is the first to have sold the right to be renamed on *Ebay*, and she seems to be happy about it, as she got \$15,000.

Ebay helped *Golden Palace* even more buy allowing others to come up with other strange ideas. The most common is to sell parts of your skin for advertising campaigns. Men most often sell their forehead or forearms, while women sell most often their chest.

Photos and comments on these can be found on <http://www.goldenpalaceevents.com/>. The company is so proud of these achievements that they even dedicated a site to share these stories. These ads show that the strongest instinct has become the power of money and fame as these women have willingly sold services. Golden Palace just took full advantage of the possibility as any good marketer would do. Yet no other American corporation has ever used this type of advertisements.

Many have already criticized these methods especially those that involve naming the children, but no law can forbid that. From wearing a temporary tattoo on your chest, or your forehead and from selling the right to change your name to giving the right to name your unborn child demonstrates that advertising has become a deep rooted part of our daily lives and desire for wealth and fame can be successfully used by marketers to their profit. Golden Palace Casino pays a small amount of money, to get coverage all over the world. CNN, BBC, Yahoo News are just some of the giants that spread the news, that advertise through the news presented.

But as in the case of traditional marketing, guerrilla marketing uses both men and women to send their messages to the target. It is true that again it seems that women are rather treated as sex objects but in this case often the matter of choice is in the hand of those who sell their bodies. Hence, marketers now speak of human billboards.

While from a marketing point of view, guerrilla marketing is very successful, efficient and gives the best ROI (Return of investment), from a social point of view it is probably the worst as it sets no boundaries to whatever morality has become. Women have become even more libertine, more temptress but yet ready to make their own decisions regarding their body and by this to break the stereotypes. In this case feminists should have nothing to complain about as men are also used for this kind of advertising methods.

CONCLUSION

Even if advertising in the traditional marketing sector has changed over the last years, this change is not necessarily towards removing the stereotype female figures with their physical and spiritual “qualities”. We can rather see a tendency to balance these female stereotypes with advertisements depicting dumb and clumsy guys. So the marketers have not actually dropped the old stereotypes, they have just added male counterpart advertisements. It is still trendy and probably, it will always be, to laugh at others. This is especially the case when the target consumer falls in the under-25-year category.

Women are still seen as sex objects and temptresses especially in ads for alcoholic drinks, or as mothers and housewives in ads for home use, and as goddesses in commercials for cosmetic products. All these put pressure on the female audience, but we have to admit that now there are more and more organizations that bring these issues to the attention of government officials and to corporate boards. And, in their turn, these organizations put pressure on companies to change their way of marketing and advertising. Some companies have already changed their branding to a less sexist approach. *Orange* for instance shows that a couple needs to go through everything together, as a couple, and then everything can be better. *Ursus* conveys the same message of equality between the sexes.

Yet, what is still out of control is the online marketing and guerrilla marketing. This is probably because these are relatively new methods and are very dynamic. And it seems that this kind of marketers can always elude organizations control. Still, it is also a proof that women are free to do whatever they want. They can sell their bodies, their names, even their unborn babies' names and all this irrespective of the support of their husbands. This proves that women have become more independent from men but more dependent on money. But freedom without financial independence is no independence at all. The only question that remains is who influences who? Does advertising influence culture or does culture influence advertising?

So no one should put the blame on advertising whatever the reasons, as marketers, in order to make themselves understood, first of all need to use a common language and culture with that of the consumers. Pop culture is an example of what that common language is, and that is why it is sponsored by big corporations, and pop culture does promote stereotype values. But after all, money makes the world spin round and round.

BIBLIOGRAPHY

1. Bergvall, Victoria L. et al, (Eds.) (1998) *Rethinking language and gender research: Theory and practice*. London; New York: Longman
2. Bass, Jossey, (2004) *Marketing Your Consulting Services* – New York: Pfeifer Inc. - ebook
3. Cranny-Francis, Anne Waring, Wendy Stavropoulos, Pam Kirkby, Joan (2003) *Gender studies: Terms and debates*, New York: Palgrave MacMillan
4. Grünberg, Laura, Miroiu, Mihaela (1997) *Gen și societate: Ghid de inițiere*, București: Alternative
5. Kessler, Suzanne J. McKenna, Wendy (2001) *Gender: An ethnomethodological approach*, Chicago: The University of Chicago Press
6. Levinson, Jay Conrad & McLaughlin, Michael W. (2005) *Guerrilla Marketing for Consultants Breakthrough Tactics for Winning Profitable Clients*, JOHN WILEY & SONS, INC. – e-book
7. Niță, Mircea Aurel (2005) *A Course in Managerial Performance*, (unpublished)

Internet sites

http://www.valuebasedmanagement.net/methods_marketing_mix.html
http://www.morevisibility.com/news_industry/2005/050505_eMarketer.html
<http://www.emarketer.com/>
<http://en.wikipedia.org>
<http://www.aol.bartleby.com/>
<http://www.medialit.org/>
www.brandchannel.com
<http://www.businessballs.com/transact.htm>
www.goldenpalaceevents.com

RECENZII:

Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană 1 - Promoția '70*, Editura Eminescu, 1995

Concepută ca o istorie completă a perioadei postbelice, ambițioasa încercare de sinteză critică a lui Laurențiu Ulici s-a oprit brusc, odată cu moartea prematură a autorului, chiar la primul volum: *Literatura română contemporană 1 – Promoția '70* (Editura Eminescu, 1995). Primită cu interes – fie și unul polemic - la apariție, lucrarea pare să fi fost dată complet uitării. Motivele nu le luăm aici în discuție. Important e să revenim asupra proiectului inițiat de critic, evidențind aspectele de fond, în principiu valabile și astăzi. Mai ales observațiile de ansamblu privind problema periodizării și dezbateră teoretică pe tema generațiilor și a promoțiilor, cu multe puncte de vedere originale, rămân în continuare de actualitate. Oricine se va apleca cu seriozitate asupra literaturii postbelice nu poate ignora contribuțiile/ sugestiile lui Laurențiu Ulici și îndeosebi modul în care el gândea posibilitatea realizării unui tablou coerent, nu neapărat exhaustiv, al acestei perioade literare. Exemplar ni se pare și astăzi modul în care criticul a știut să îmbine criteriul statistic și cel axiologic în ordonarea materiei însumând un număr impresionant de autori și opere. În fond, a trasat deja liniile și compartimentele întregului tablou: restul e chestiune de clasificare și descriere a fiecărui profil de scriitor (privit în grup sau individual).

Dar cel mai incitant - deși discutabil - rămâne conceptul de promoție literară, lansat cu mult înainte de critic. Este limpede că nu se poate renunța cu totul la conceptul tradițional

de “generație biologică”, folosit frecvent de la E. Lovinescu încoace. Cu toate acestea, încă din perioada interbelică, observând diferența – adeseori frapantă – dintre vârsta biologică și cea literară a multor autori, Tudor Vianu a lansat formula “generației de creație”. Sub aspect euristic, “promoție literară” și “generație de creație” par echivalente. Doar miza și suprafața cadrului de contextualizare axiologică sunt cu totul diferite. Ulici procedează într-un spirit mai aplicat și mai analitic. Nu exclude nici el conceptual de generație de creație, luând de fiecare dată ca reper debutul publicistic și debutul editorial al scriitorilor comentați. Spațiul literar postbelic este însă mai complex iar timpul literar, mai precipitat. Era nevoie de un subconcept intermediar care să acopere cel puțin un deceniu de activitate literară. Adevărul e că acesta pare să fie ritmul de succesiune între generații de la ultimul război încoace (cu toate complicațiile produse de proletcultism), față de două decenii în perioada interbelică/ antebelică și trei decenii în secolul al XIX-lea.

Problema e de ce “promoție” și nu pur și simplu “generație”. Dincolo de aspectul euristic formal, trebuie văzut în ce măsură termenul “promoție literară” are și o acoperire de conținut. Aparent, “promoție” e un termen neutru. În realitate – ca și “generație” – acoperă un context (interval) delimitat într-un sens apreciativ. De unde, dificultatea de a-l defini în mod exact și riguros. Ulici însuși introduce nuanțe estimative, atunci când recunoaște că promoțiile extreme sunt inovatoare și explozive, în timp ce promoția de la mijloc (fiecare generație are o structură ternară) este conservatoare și implozivă. Înseamnă că

cel puțin promoțiile extreme (adică promoția '60 și promoția '80) sunt generații în toată puterea cuvântului. Rămâne de demonstrat că și promoția de mijloc este tot o generație, ceea ce – mai ales după lectura cărții lui Ulici – este aproape o evidență. Problematică rămâne identificarea generației cu un interval de trei decenii și în perioada postbelică, iar apoi extrapolarea acestui model *à rebours* asupra întregii literaturi române, până la marii clasici și pașoptiști. În centrul analizei teoretice se află de fapt “generația 60 – 70 – 80” sau generația “reflexului condiționat”, afirmată între anii 1956 – 1986. Cele trei promoții constitutive fac obiectul unor comentarii separate, deocamdată criticul oprindu-se în mod privilegiat la “promoția ‘70”. În ce privește cronologia (anii care fixează limitele intervalului de existență a unei generații/ promoții se termină cu 6) este și ea o ciudățenie. Criticul mărturisește că a luat ca reper anul 1866, când a debutat Eminescu (debut deloc relevant însă nici măcar pentru Eminescu, față de “debutul” din *Convorbiri literare*, în 1870, girat de Maiorescu). Adevărul e că Laurențiu Ulici are mai degrabă o viziune simultaneistă (mult mai modernă decât pare) asupra “istoriei” literaturii române, iar periodizarea atipică pe care o propune amintește – păstrând proporțiile – de maniera lui Toynbee din exegezele sale de istoria și filosofia culturii. Cu alte cuvinte – continuând ideea - e timpul să ne eliberăm definitiv de “conceptul aprioric de istorie ca proces generativ”, pentru a-l cita pe Paul de Man. Alegațiile teoretice subtile ale lui Ulici constituie, dincolo de un oarecare schematism inerent modelului hermeneutic oferit de periodizarea pe generații și promoții, un impuls notabil și în această direcție, pentru spațiul criticii românești.

Critic de mare finețe analitică, bazat pe intuiție și gust, Laurențiu Ulici

nu disprețuia teoria, disociațiile cu caracter general. Chiar considera drept obligatorie perspectiva teoretică în orice sinteză de acest gen, alături de cuprinderea istorică “exhaustivă” a fenomenului literar. În mod paradoxal pentru timpurile noastre, Ulici întrunea un spirit enciclopedic, susținut de o memorie fenomenală, alături de capacitatea de a imagina structuri și scheme integratoare, dar mai ales de a identifica valori în mormanul de texte publicate în perioada postbelică. Criticul estimează că numai într-un interval de trei decenii (1947 – 1977) s-ar fi editat aproximativ 15.000 – 20.000 de titluri. Evident că este partizanul aplicării cu strictețe a unui principiu axiologic selectiv în ordonarea acestei imense materii, fără a face concesii în favoarea mediocrității și nonvalorii.

Pe de altă parte, pentru a fi cu adevărat cuprinzător, tabloul literaturii contemporane nu poate fi redus doar la liniile sale de forță, cu alte cuvinte la scriitorii de prim-plan. Intenția criticului e de a fotografia fenomenul literar postbelic în dinamica sa profundă. Evidențiază mai întâi scriitorii de prima linie sau scriitorii *exemplari*, cum îi numește, numai că investigația nu se oprește aici. Urmează celelalte eșaloane sau “trepte valorice”, constituite din scriitorii de valoare medie, considerați și ei reprezentativi sau *exponențiali*. Această diferențiere din prim-plan către eșaloanele succesive de fundal operează – e lesne de constatat - ca o scară de valori. Pe de altă parte, se creează impresia de adâncime și mobilitate. Fiecare grup este unul deschis: un scriitor poate oricând să avanseze de la un etaj la altul, sau să coboare, dar și să ajungă direct în prima linie. Îmbinarea principiului statistic cu cel axiologic găsește, în felul acesta, o rezolvare credibilă. Și ca totul să fie împlinit, adică să nu rămână nimeni pe dinafară, criticul rezervă și un capitol

destinat “bibliografiei necomentate” pentru autorii care nu s-au impus altfel în conștiința criticii. Modelul propus de Laurențiu Ulici e singurul care conține premisele unei cuprinderi “până la exhaustiv a bibliografiei unei epoci într-o istorie a literaturii”. Simbolul hermeneutic folosit - nu întâmplător - la fiecare început de capitol e o piramidă cu mai multe trepte, în care recunoaștem cu ușurință un model elitar de interpretare și ierarhizare a faptelor de istoria literaturii.

Idealul criticului era de a scrie o istorie la o scară axiologică “rezemată pe tot peretele literaturii”. Pare o utopie și, totuși, acest proiect, așa cum e doar schițat în studiile introductive, care preced grupurile și seriile de profiluri de scriitori din acest prim volum, putea fi dus de Ulici până la capăt. Avea toate atuurile necesare, iar tomul dedicat “Promoției ’70” nu face decât să întărească și mai mult regretul nostru că autorul, fără voia lui, s-a oprit aici. Așa cum arată acum, lucrarea pare mai degrabă o istorie (implicit, o pledoarie) pentru această promoție: promoția din care autorul însuși făcea parte.

Caracterizarea de ansamblu a “Promoției ’70” (mediul de formare și climatul intelectual și moral al anilor ’60 – ’70, discreția debutului și afirmarea mai mult individuală, pe cont propriu, mobilitatea creatoare și stilistică – manieristă sau antimanieristă, de la caz la caz -, refuzul alinierii în sens moral și artistic, sentimentul relativității, auto-marginalizarea, absența sentimentului de generație etc.) este în mare măsură exactă și cuprinzătoare. Cu greu s-ar mai putea adăuga ceva esențial. Harta morală a promoției ni se pare însă ușor idealizată. Aceasta ar putea fi în egală măsură ilustrată și de celelalte promoții/ generații postbelice (exceptând perioada proletcultistă, care tolera mai puțin “dedublarea” conștiințelor). Interesantă

ni se pare, până la un punct, analogia sau, mai exact, paralela cu “promoția reformată”, care cuprinde pe mulți dintre supraviețuitorii generației războiului, care au (re)debutat în anii ’70. Încercarea de a stabili o similitudine de destin literar între cele două promoții e însă mai puțin convingătoare. Timpul scriiturii e același, dar mentalitatea și convingerile estetice (pliate pe un cu totul alt orizont de așteptare) diferă categoric.

Istoria propriu-zisă a “promoției ’70”, prin disocierea de biografic și mecanismul socio-politic al perioadei (analizat într-unul din studiile introductive: *Literatura față cu puterea*) e de factură lovinesciană. Lucrarea însumează o succesiune de profiluri și situații axiologice într-o viziune explicit piramidală, pentru fiecare gen în parte - poezia, proza, dramaturgia, critica. În total fac obiectul comentariului vreo 250 de scriitori, dintre care aproape patruzeci se detașează ca autori de prima linie. Foarte numeros e grupul poezilor, cam două treimi (peste 150). Cu siguranță că, în timp, lista canonică a promoției/ generației se va restrânge drastic. Deja, privind lucrurile la scara întregii literaturi contemporane, multe dintre numele reținute de Ulici, îndeosebi poeți, nu mai au nici o relevanță astăzi. Tabloul sintetic al grupului șaptezecist rămâne însă, în linii esențiale, așa cum l-a trasat criticul.

Cornel MORARU

Cornel Moraru, *Constantin Noica*, Editura Aula, Brașov 2000, *Titu Maiorescu*, Editura Aula, Brașov 2003, *Lucian Blaga*, Editura Aula, Brașov 2004,

Nu cu totul, precum, de pildă, Gheorghe Perian, ci doar cu un picior s-a retras din critica de actualitate în istoria literară și Cornel Moraru. Rezultatul acestei retrageri e o trilogie monografică apărută la Aula brașoveană, în colecția *Canon: Constantin Noica*, în 2000, *Titu Maiorescu*, în 2003, și *Lucian Blaga*, în 2004. Monografiile de la Aula sînt, de fapt, micro-monografii și ele trebuie să respecte un canon sever, anume potrivit de editor în funcție de publicul-țintă al colecției: profesori, studenți, elevi. Ele trebuie să cuprindă un maximum exegetic într-un minimum de pagini. Exigențele colecției sînt, pentru monograf, un fel de cizmă spaniolă care-l strînge din toate părțile deodată. Luate în serios, chiar dacă nu și în literă, ele sînt de-a binelea draconice. Puțină lume, în fapt, li se potrivește. E nevoie, mai întîi, de o scriitură spartană; de un laconism critic atît de concentrat încît să fi pierdut orice ispită a colocvialității sau ocolului; e nevoie, mai apoi, de o economie exegetică prin care să ruleze doar esențialele; și, în fine, de o capacitate aparte de analiză și sinteză care să aibă în spate o viziune critică (de nu chiar mai mult de atît). Nu știu cine, în afară de Cornel Moraru, s-ar putea lăuda că-i merge bine într-un climat exegetic atît de auster. Dar lui Cornel Moraru aceste exigențe îi priesc; pentru că, la el, ele sînt în spontană sintonie cu propriile calități.

Cornel Moraru e ultimul spartan din critica noastră literară. Comentariile lui merg întotdeauna pe calea scurtă și nu fac nici un popas spre obiectivul vizat. Critica lui are o agendă strictă de puncte ochite și lovite; lovite, adică, direct, nu prin rîcoșeu. Calea dreaptă spre structura și semnificațiile operei e monitorizată, la rîndul ei, de un concept literar care-și trage argumentele din estetică și filosofie. Căci Cornel Moraru e unul dintre puținii noștri critici care așează cu naturalețe

literatura într-o perspectivă mai amplă a ideii; unul dintre puținii cărora referințele filosofice le vin firesc în sprijin. Din această perspectivă, nimeni nu era mai potrivit decît el să abordeze cazurile acestor trei scriitori care, în măsuri diferite, sînt și filosofi - de nu filosofi în primul rînd.

A scrie, azi, despre Maiorescu nu e o probă cu mult mai simplă decît aceea de a scrie despre Eminescu (aparte, desigur, eminescologii incurabili). Ba, într-un fel, e o probă chiar mai delicată, dacă ții cu tot dinadinsul să spui și lucruri încă nespuse. Un poet, chiar fără complexitatea și profunzimea lui Eminescu, are mai multe șanse de actualizare; asta vine din natura discursului poetic, polifonic și polisemantic de la sine. Critica e, în principiu, un discurs linear, chiar dacă nu de tot monoton. Aici semnificațiile pot trăi cît de mult, dar rareori ele sînt altele decît cele care au fost la origine. Ideile unui critic pot muri chiar înaintea acestuia; pentru cazurile mai fericite, ele îi pot supraviețui și atunci pot trece prin perioade de penumbră și de revenire; nu mai puțin principiile lui și modelul său de acțiune. În această persistență a principiilor și modelului constă, de fapt, actualitatea unui critic. Dar viziunea asupra lui se schimbă rareori. Criticii sînt, de felul lor, cazuri clasabile (și adesea clasate), spre deosebire de poeți, care rămîn inclasificabili și mereu dispuși la insolitare. Tocmai de aceea e mai greu de spus ceva nou în cazul unui critic decît în cazul unui poet. Și cu atît mai greu dacă e vorba de Maiorescu. Acesta e un risc pe care Cornel Moraru nu numai că și l-a asumat, dar l-a și tematizat. Și l-a tematizat, firește, nu numai ca pe o dificultate, ci și ca pe o premisă pentru ceea ce are el, nou, de spus.

O monografie Maiorescu se bucură, totuși, de cîteva avantaje de

pornire, oricât ar fi fost drumul de bătut și răs-bătut; de câteva avantaje, să zicem, “epice”, nu neapărat critice. E vorba, mai întâi, de privilegiile care-i vin criticului (și monografului) din mitul fondatorului; de avantajele derivate din condiția lui Maiorescu de erou-fondator al criticii. Nu mai puțin, apoi, de cele care derivă din mitul autorității. Maiorescu a fost (a devenit?) singura autoritate “transcendentă” din critica noastră literară; o autoritate care și-a exersat literal și valențele “paternale”, ocrotindu-și la modul imediat și concret studenții din primul val post-maiorescian. Nu mai puține beneficii vin pentru monograf din *saga* receptării lui Maiorescu, din punerea sa la index, prin trecerea în rîndurile dușmanilor “reacționari”, în perioada proletcultistă. Nașterea, dar și posteritatea (mai cu seamă aceasta, de fapt) ideilor maioresciene au o poveste palpitană, de care Cornel Moraru se folosește ca de o grilă epică a monografiei. El pornește de la “opțiunea de generație” (p. 8) a junimiștilor (o generație așezată acum în context european), spre a trece apoi, după investigarea “spiritului junimist”, la “canonul” maiorescian, cel care impune “o nouă paradigmă culturală românească” (p. 20) și sub semnul căruia “s-a dezvoltat /.../ întregul discurs cultural românesc din secolul al XX-lea” (p. 21). Cît privește opera ca atare a lui Maiorescu, importantă i se pare “recuperarea logicianului și a teoreticianului filosofic” (p. 25), ipostaze rămase în umbra criticului literar. Cu atât mai mult acest demers “recuperator” devine o urgență cu cît “doctrina maioresciană e în esența ei de natură filosofică, iar mecanismele de producere a discursului se supun autorității ca și transcendente a regulilor și principiilor logicii formale” (idem). Cornel Moraru nu scoate, așadar, un nou Maiorescu pe

părți, ci un Maiorescu văzut în integralitatea acțiunii sale. Nu fără a insista, totuși, asupra criticului – “singurul critic de direcție în adevăratul sens al cuvîntului” (p. 61) de la noi. Dar “lecția maioresciană” cea mai actuală i se pare lui Cornel Moraru lecția “de simplitate și respect pentru adevăr”. “Hipertrofia limbajului critic modern și postmodern, excesul teoretic uneori în comentariul critic și tendința de supradimensionare a valorilor naționale ne obligă să ne amintim din nou de Maiorescu” (p. 77). De fapt, ori de câte ori în cultura și literatura noastră încep să prolifereze maladiile și pandaliile, de orice fel și orientare ar fi acestea, apelul la medicamentul Maiorescu devine imperativ. E ceea ce monografia lui Cornel Moraru o spune și explicit și implicit, dar în amîndouă modurile la fel de limpede.

Șansa de a gestiona un întreg sistem de idei și concepte filosofice e admirabil pusă în valoare în cazul monografiei despre Noica. Aici Cornel Moraru face un adevărat tur de contragere “sintetică” a unei opere unitare, dar nu lipsită de diversitățile și tensiunile ei. “Problema problemelor”, care va ghida, de fapt, tot demersul monografic, e enunțată din capul locului; pentru Noica aceasta era, “în contextul metafizicii europene de la origini pînă în modernitate”, “aceea a contactului viu cu ființa” (p. 7). Pentru Cornel Moraru ea e aceea a revelării unui mecanism conceptual de mediere care să nu opereze, de fapt, o mediere, ci o priză directă. El își propune să demonstreze că Noica nu intermediază, ci imediatizează. Și în funcție de acest obiectiv își organizează toate demersurile demonstrative. Nu înainte de a trece, însă, prin toate etapele de elaborare și de cristalizare a gîndirii noiciene. Nu sînt evitate, firește, inevitabilele: peripețiile

politice ale gândirii lui Noica, dar și suspiciunea că ar face filosofie literară. Cornel Moraru pune aici lucrurile la punct pe scurt, fără să se întindă în polemici. “Opțiunile politice”, zice el, și “chiar unele aspecte jenante ale biografiei exterioare”, “nu i-au marcat structural gândirea filosofică” (idem). Cît despre acuza de literaturizare, aceasta e tăiată direct: “faptul că se află în grația cuvintelor și a limbii /.../ nu e o carență filosofică.” (p. 51). Dimpotrivă, adaugă Cornel Moraru, cu mai mult decît bună dreptate.

Scrisă cu un fel obiectivitate empatică, monografia *Constantin Noica* e un breviar exegetic (dar nu numai) de la care se poate porni ca de la un temei. Conceptele și temele lui Noica sînt puse în pregnantă deopotrivă prin relația cu metafizica europeană și prin “devenirea” lor internă. Monografia lui Cornel Moraru nu e o operă de pionierat absolut, dar e prima care înnoadă și limpezește toate firele unei concepții quasi-sistematice despre ființă.

Un cu totul alt grad de complexitate ridică monografia închinată lui Lucian Blaga (cărui îi este trecută cu vederea doar proza, dar nu neapărat dintr-o discriminare premeditată). Ceea ce-și propune aici Cornel Moraru este “să surprindă sintetic /.../ structurile de adîncime unificatoare ale creației lui Blaga”, să ajungă la “*rădăcina metafizică comună întregii creații*” blagiene (p. 7). Acest Blaga e, într-un fel, unul “triunitar”, identic, în fond, în toate cele trei ipostaze ale lui: poetul, dramaturgul și filosoful sînt, deopotrivă, unul în trei și trei în unul. Aceasta e Sfînta Treime blagiană pe care monografia lui Cornel Moraru o propune (prioritar, dar nu exclusiv) din perspectiva unei critici a profunzimilor care operează cu exigențe strict moderne de coerență. Iar ipoteza de lucru este aceea a unei “lecturi

imanente”, singura capabilă sau potrivită, după Cornel Moraru, să releve “convergența” “intimă a ființei cu opera” (p. 8). E de prevăzut că, pe această cale, nu-l așteaptă lucruri ușoare, chiar dacă monograful colaborează fertil cu unele lecturi anterioare (și îndeosebi cu Ion Pop și George Gană).

Poezia blagiană e desfășurată în trei etape, dar toate trei în interiorul unei “poetici a misterului” în cadrul căreia misterul e definit ca “sensul de dincolo de nonsens și existența de dincolo de nonexistență” (p. 10). Universul poetic blagian e reconstruit prin evidențierea raportului dintre spațiul mitic și timpul metafizic, Cornel Moraru pornind de la premisa că “reveria spațiului și a timpului sînt consubstanțiale în imaginarul poetic” (p. 29). Cu atît mai consubstanțiale cu cît, în realitate, imaginarul timpului e și el de natură “spațială”, astfel încît se poate vorbi, la urma urmei, de două linii izomorfe ale imaginarii. Linii care, la Cornel Moraru, se întîlnesc extatic în metafora “iezerului netulburat” (timp neînceput, spațiu pregenezic, contemplație/oglină cosmică), metaforă ce “constituie figura /.../ interioară a *atitudinii poetice*” blagiene (p. 36). Avem aici de-a face cu o reducere la unitate care procedează în bun spirit blagian: sporind tainele, înviorînd inefabilele, nu suprimîndu-le.

Teatrul lui Blaga e și el “un teatru al extazului” (p. 40), dar și mai potrivit un “teatru al misterelor” (p. 43), refăcînd în altă ipostază aceeași realitate vizionară din care trăiește poezia. Esențial e și aici, ca și în poezie, “caracterul *revelator* al tuturor elementelor constitutive ale discursului textual și scenic” (p. 46). Iar definiția cea mai bună a dramei blagiene constă în revelarea formei sale “transcendental-dramatice”.

Prea concentrate, excesiv de dense, capitolele despre poezie și teatru

suferă, firește, de simptomele densității. Nu le-ar fi stricat, măcar din loc în loc, mai multă argumentativitate, dacă nu neapărat și argumentație. Nu e și cazul capitolului dedicat filosofiei blagiene, ale cărei articulații și concepte sînt aduse la un grad de maximă transparență și coeziune. Încă o dată vocația secundă a lui Cornel Moraru (cea de expert filosofic) excelează.

Ipostazele blagiene sînt reunite într-un capitol de forță: *Convergențe metafizice*. Concluzia lui Cornel Moraru e că “metafizicul nu constituie doar stadiul final” al reflecției filosofice, ci și “punctul de origine” al întregii viziuni creative (p. 87). Deși diferențiate, formele blagiene de rostire “își regăsesc identitatea și autenticitatea în rădăcina metafizică comună autorevelată” (p. 88). E maxima demonstrației pe care și-a propus-o Cornel Moraru. Nu fără a deschide și o fereastră spre postmodernism: “Un Blaga relansat din perspectivă *postmodernă* este pe deplin creditabil”, zice el, nu fără a-și lua o strictă precauție: “cu condiția de a nu transforma o trăsătură structurală în etichetă, în clișeu *protocronist*” (p. 95). Cornel Moraru, ce-i drept, doar deschide această fereastră, nu și sare pe ea. Dar nu e acesta singurul punct de incitare exegetică din această monografie spasmatic de densă.

Al. CISTELECAN

**Vasile Dem. Zamfirescu,
Nedreptatea ontică, Editura Trei,
București, 1995**

Referindu-se la autorul cărții *Între logica inimii și logica minții*, Constantin Noica afirma: „Cu temele pe care le pune

în dezbatere, Vasile Dem. Zamfirescu se așază în inima filosofiei culturii, una dintre disciplinele cele mai actuale și mai atrăgătoare din sânul filosofiei. În particular este vorba de două teme care au fost subiacente oricărei filosofii adevărate, dar pe care numai filosofia culturii a știut să le pună limpede în lumină: deosebirea dintre suflet și spirit, întâi, apoi tensiunea dintre natură și cultură în om și în obiectivările lui. Goethe și Hegel au pregătit terenul pentru amândouă problemele, filosofia de după ei a venit să le dea, direct sau indirect, un relief deosebit – mai ales tensiunii dintre natură și cultură – iar prima jumătate a veacului, catastrofală cum a fost sub raport istoric, rămâne să fie menționată de istoria viitoare a culturii europene tocmai, poate, pentru limpezirea și punerea pe prim plan a acestor două mari teme. Este suficient să ne gândim la ceea ce se admite de obicei a fi contribuția veacului XX, în materie de noi idei călăuzitoare ale umanității, anume la descoperirea și în orice caz valorificarea inconștientului, pe de o parte, la extraordinara reabilitare a simbolului și simbolismelor, de alta, spre a înțelege dintr-o dată că ideile noi nu ar fi fost cu puțință fără filosofia culturii, respectiv fără tematica suflet-spirit, natură-cultură”.

În cartea sa *Nedreptatea ontică* (1995), Vasile Dem. Zamfirescu, cea mai importantă prezență a psihanalizei în spațiul cultural românesc, dar și eseist remarcabil, adună laolaltă câteva eseuri care ar putea părea, la o primă și sumară lectură, de o deconcertantă diversitate. Dacă privim însă mai atent lucrurile, vom putea constata o continuitate ideatică, un fir tematic ce conferă unitate și coerență cărții și, implicit, meditațiilor autorului, fie că este vorba despre *Încercare despre înțelept*, despre *Omul fără însușiri*, privit dintr-o perspectivă filosofică, despre

Optimismul lui Albert Camus sau despre *Antilogicism în filosofia și literatura lui Camil Petrescu*. În mai toate eseurile sale, Vasile Dem. Zamfirescu pornește de la un model, o ipoteză sau o axiomă cu contururi rigide, cu sensurile înțepenite de o tradiție constrângătoare, încercând să extragă semnificații noi, să dea o turnură inedită unei teme, să lumineze în alt fel configurația semantică a unui concept. Așa se întâmplă cu reprezentarea filosofiei lui Camus din perspectiva optimismului care, contrar unor opinii preconcepționate, structurează gândirea autorului *Mitului lui Sisif*. Drumul de la „omul absurd” la „omul revoltat” este, am putea spune, calea de acces spre miezul filosofiei camusiene, dar și spre teza optimismului ce poate fi aflat în rețeaua de idei și de probleme a creației lui Camus. Sentimentul revoltei e, pentru Camus, un răspuns la problemele epocii sale, o încercare de resemnificare a unui univers supus disoluției morale, dezagregării etice, anomiei. Aserțiunile lui Vasile Dem. Zamfirescu sunt cât se poate de elocvente în acest sens: „Demonstrând logic și cu ajutorul istoriei pozitivitatea revoltei ca atitudine practică de viață, Camus se distinge tranșant de metafizica absurdului. Pentru el absurditatea este un *dat*, nu o credință; ea nu constituie *obiectul* filosofiei sale, ci constituie doar o *premisă*. Iată de ce *atitudinea sa teoretică* față de lume nu este pesimistă, cum ar presupune-o filosofia absurdului, ci ține de o modalitate optimistă. Absurdul nu formează nici conținutul *atitudinii practice* de viață pe care o adoptă Camus. Ca regulă de viață, absurdul este nihilism, fiind din acest motiv repudiat de creatorul *Omului revoltat*. Astfel, afirmațiile despre Camus «filosof al absurdului» devin gratuite, simplă etichetă fără acoperire. Camus nu numai că nu a practicat filosofia absurdului, dar a și condamnat-o. El a

fost conștient că filosofia și literatura absurdului, născute ca expresie a unor frământări reale, s-au vidat apoi de substanță, devenind tot atât de artificiale ca optimismul secolului al XIX-lea”. Evident, așa cum subliniază și eseistul, optimismul camusian nu este unul vidat de orice formă de reacție față de stimulul realului, e, dimpotrivă, unul lucid, supus unui perpetuu autocontrol, capabil să-și (pre)vadă, în deplin exercițiu al raționalității, fisurile, tarele, inconvenientele axiologice și ontologice.

Tema ce conferă coerență și unitate, de substanță și de structură, cărții lui Vasile Dem. Zamfirescu e tema *umanului*, privit în ipostaze și perspective diferite, în configurații de o mare diversitate tematică. De altfel, două eseuri, substanțiale, din volum, se referă la statutul și șansele antropologiei de a stabili o definiție cât mai cuprinzătoare a umanului. În eseu *Spre o definiție a antropologiei*, Vasile Dem. Zamfirescu operează o distincție netă între antropologie și antropologia fizică, precizând totodată beneficiile ce pot să survină din studiul determinărilor biologice ale reprezentărilor și formelor culturale: „Continuitatea dintre natură și cultură, tot mai pregnant pusă în evidență de cercetările de biologie a comportamentului, demonstrează că antropologia culturală nu poate fi știința despre om dacă face abstracție de condiționările biologice ale culturii. Ea poate aspira cu îndreptățire la demnitatea de a fi antropologia însăși doar dacă, accentuând oricât de apăsător asupra culturii, nu-i neglijează determinările biologice. Menținerea în atenție simultan a culturii și naturii aduce și un alt avantaj major antropologiei culturale, și anume acela de a se diferenția mai clar în raport cu sociologia a cărei parte a fost adesea considerată. Chiar dacă antropologia filosofică se autodefiniște ca studiul

esenței umane, propunându-și programatic să dea seamă de omul total în ceea ce are esențial, o bună parte a istoriei sale a contrazis această cerință fundamentală. Până în deceniul trei al veacului nostru, ea a stat sub semnul sciziunii dintre natură și cultură, excluzând natura din esența umană, care era redusă la rațiune, spirit, simbolism etc. Afirmarea puternică a biologiei a impus o spectaculară schimbare de perspectivă”.

În *Biologie și antropologie filosofică*, eseistul insistă, mai întâi asupra dualității disciplinelor ce studiază statura umanului: antropologia filosofică și științele conexe definesc omul ca ființă rațională, din perspectiva valorilor și structurilor intelectuale care îl alcătuiesc, în vreme ce biologia caută să descifreze semnificațiile fundamentelor primordiale ale ființei umane, animalitatea sa, „genul său proxim”. Vasile Dem. Zamfirescu pornește de la tezele lui Gehlen cu privire la adaptarea nerrestrictivă la un anumit mediu a omului, cu privire la deschiderea spre lume, care este împovărătoare, pentru ființa umană, reclamând, ca o compensație logică, transformarea „condițiilor deficitare ale existenței sale în șanse ale supraviețuirii”, prin modele și forme culturale ce au menirea de a transforma lumea în ansamblul ei. Concluzia la care aderă Vasile Dem. Zamfirescu e aceea că ființa umană e imposibil de surprins în toată diversitatea manifestărilor și fațetelor personalității sale, esența sa rămânând, așadar, insondabilă: „În definirea omului, Plessner, asemeni lui Gehlen, pleacă de la nespecializarea lui *Homo*, de la deschiderea acestuia spre lume. Pe acest temei el relevă o altă fațetă a ființei umane și anume inepuizabilitatea sa ca obiect al științelor omului. Fiind o ființă nefixată, omul nu va putea fi niciodată epuizat de vreuna din definițiile care i se

dau. De aici și definiția de *Homo absconditus* propusă de Plessner și considerată de el ca singura posibilă: omul este pentru sine însuși o ființă ascunsă, inepuizabilă”. Deschiderea duală a omului, spre natură, dar și spre cultură, a reprezentat șansa supraviețuirii și a progresului său. În viziunea lui Vasile Dem. Zamfirescu, „doar făurirea uneltelor de gradul doi (pentru producerea altor unelte, crearea simbolurilor și tradiția desprinsă de un obiect prezent ni s-au părut a constitui într-adevăr trăsături definitorii în exclusivitate pentru om”.

Nedreptatea ontică, eseul ce dă titlul cărții, e și cel în care ținuta imparțială, obiectivitatea indubitabilă a autorului glisează înspre o trăire liminară a problematicii ființării și a raportului cu neființa. „Vecinătatea morții”, acest „scandal” ontologic, ca și boala, oferă omului, din plin, sentimentul acut al nedreptății ontice. Aserțiunile lui Vasile Dem. Zamfirescu capătă un ton patetic, de o tulburătoare gravitate: „Moartea dizolvă eul, acest subiect epistemic și praxiologic care în fiecare moment are conștiința subiectității sale, și o dată cu el întreaga lume. Cum este cu puțință ca ceea ce produce lumina, culorile, sunetele, mirosurile și gusturile, din ale căror infinite combinații se nasc obiectele sau ființele lumii, să nu mai fie perceput de mine și să cadă în neant o dată cu percepția mea? Și cum este cu puțință, te mai întrebi, înmărmurit de contrarietate în fața ineluctabilului, ca gândurile și sentimentele care-ți alcătuiesc viața spiritului și care hrănesc obiectivările tale, infime celule din trupul uriaș al culturii, să aibă un punct final? Dar inefabilele simțăminte ce ne leagă de cei apropiați, cum se pot destrăma împreună cu purtătorul lor, când obiectul lor nu se poate lipsi de el? Căci moartea ta pentru ei înseamnă moartea lor pentru tine.

Toate aceste de neconceput realități, al căror număr ar putea fi sporit la nesfârșit, dau conținut sentimentului reflectat de nedreptate resimțit în fața morții. Spiritul din om refuză să împărtășească soarta trupului perisabil. Constatăm, așadar, că, asemenea, nedreptății sociale, nedreptatea ontică provine din anularea unui drept. Putem oare împinge paralelismul mai departe, regăsind și în nedreptatea ontică relația dintre subiect și obiect, dintre agent și pacient”.

În debutul unei atente prezentări a filosofiei și a literaturii camilpetresciene din perspectiva „antilogicismului”, Vasile Dem. Zamfirescu observă că, în cazul lui Camil Petrescu „opera literară și cea filosofică reprezintă două registre de limbaj diferite în care se exprimă un filon ideatic unic”. Recunoaștem tema umanului și în acest studiu, în dimensiunea cunoașterii de această dată și a congruenței dintre conștiința umană și realitate. În *Doctrina substanței*, Camil Petrescu se dovedește un adversar tenace al kantianismului și al logicismului prin care obiectele și relațiile dintre ele sunt încadrate prea strâns în tiparele minții umane, în paradigme și modele teoretice excesiv de restrictive. Pe de altă parte, personajele cu alură tragică (Gelu Ruscanu, Danton) contrazic orientarea substanțialistă a scriitorului tocmai prin faptul că, de cele mai multe ori, „caută repere suprapersonale, obiective pentru ghidarea comportamentului. Ele greșesc, substanțialist vorbind, când extrag aceste repere din imanența conștiinței, nu din realitatea necesară. Acesta, și nu apologia existentului, este sensul orientării spre concret propusă de gândirea lui Camil Petrescu, sensul metodei substanțialiste care recomandă «indefinita adecvare», sensul noocrației și al antilogicismului din întreaga sa operă filosofică, dar și literară”.

Aceeași temă a umanului e regăsită în simbolurile arhetipale din desenele eminesciene, desene ce datează dintr-o perioadă în care „tensiunile intrapsihice” ale poetului se agravau tot mai mult. Figurile simbolice desenate de Eminescu, alături de fervoarea cu care se apropie de spațiul pur al matematicilor au, cum observă Vasile Dem. Zamfirescu, un rol compensator, reprezentând o reacție defensivă în fața răului ontologic și psihologic: „Din această perspectivă, fervoarea matematică a lui Eminescu din anii târzii ar putea fi înțeleasă ca o reacție naturală de apărare în fața dezordinii psihice, tot mai amenințătoare. Apelul la numere și la operațiile cu numere pare a proveni nu dintr-un imbold spiritual – Eminescu a preferat în anii săi buni modalitatea literară și filosofică de cunoaștere -, ci dintr-o nevoie sufletească, și anume aceea de a ține sub control tendința de dispersare a lumii sale interioare”. Simboluri ale sinelui, desenele lui Eminescu nu reprezintă altceva, precizează eseistul, decât încercări naturale de autovindecare, de regăsire a echilibrului interior prin recursul la forme geometrice, armonioase, apolinice, cu alură paradigmatică.

Nedreptatea ontică e, în egală măsură, în ciuda aspectului său oarecum disparat, o carte a încercărilor și a întemeierilor spirituale, în care tema umanului e precizată, subtextual sau explicit, în dimensiunile sale majore. Paradigma tragică, cea absurdă, cea arhetipală a umanului, toate sunt surprinse de Vasile Dem. Zamfirescu într-un desen pe cât de lămurit, pe atât de sugestiv.

Iulian BOLDEA

Cătălin Dobrișan, *Odyssey of a Romanian Street Child*, Editura Creation House Press, 2002

The book *Odyssey of a Romanian Street Child* is an autobiography; it is the story of Cătălin Dobrișan who gives a detailed account of his own experiences as a street boy. He was born in Buzău, with both parents alive and a house to live in. However, at an early age (he was only a seven-year-old boy) he decides to leave home and spend his life on the streets around “*Gara de Nord*” (The Northern Railway Station) in Bucharest. The book comprises a thorough and realistic description of what life of a street kid is; aspects connected to street kid phenomenon (survival skills, deviant behaviour, etc.) family life (mistreatment, lack of paternal love, discrimination, drunkard father, etc.) state institutions (police, homosexuality, prostitution, orphanages, detention centers) are disclosed so openly and so violently that the Romanian reader may be shocked when faced with so much hatred, violence, non-conformism, and lack of compassion..

The translator and editor of the book, John Martin Kachelmeyer is the one who saves Cătălin’s life and returns him to the community at the age of 15, when he includes Cătălin in his project and offers him shelter and food in a large house specially built for street children in Tg. Mures. Feelings of deep love and gratitude towards his savior fill up the last pages of the book.

Some may be revolted when reading about the atrocities that have been committed against innocent kids. But one needs to see the entire picture before judging. Street life is presented

under its most hidden aspects: survival skills learned by street kids, such as testimonials as a means used to get money from people (p17), begging at stop-lights, in front of restaurants, eating left-overs from garbage bins, selling and buying drugs (mostly aurolac, an anaesthetic that makes them immune to beatings, pains and hunger), dismantling phones to steal the coins, prostitution, sex as a kind of deviant pacifier for those denied paternal affection, etc.

Cătălin’s life has been concentrated on the same issue of survival. His life revolves around “*Gara de Nord*” in Bucharest. His street life ends at the age of 15 when he first meets “*Daddy*”, the nickname of John Martin Kachelmeyer. John is an American who, following one of his dreams, at the age of 60, together with his wife Deana decides to come to Romania to help street-kids find a place of their own and return to society. He builds a beautiful and large house with 3 stories, 12 rooms, plus 3 rooms in the basement in Tg. Mures, in Transylvania. Once he has met John, Cătălin’s life changes completely. It is the turning point in his life, which will result in the fulfillment of his lifelong dream: to get an identity, to be loved and cared for, to have a family and his own children.

Cătălin learns the word ‘*respect*’ from his savior; he learns that religion is not something to be imposed; it is something you should feel as needed; similarly, communication and sharing is essential in building up a solid relationship.

The message of the book is felt in each and every line of the story; still, it is nowhere clearer than at the end, when Cătălin, through John’s words, makes us feel small and insignificant; as people who boast about being Christian, with strong religious beliefs, we are far from being so; it is only a veil which prevents

us from seeing the harsh reality around us; we are self-centered, never wanting to give, never helping out of compassion. Romanians are indifferent to suffering. At the top of the list, as a relic from the communist regime is personal safety and survival.

Street children in Romania are not regarded as human beings. They are considered '*untouchable*'. Cătălin misses a family. He has had no adolescence. But as he himself recognizes, he is a man; he wants to be hugged and kissed like a child (p36). Though he looks like a hardened, junior criminal in his heart he is really soft, compassionate and thirsty for affection. Society rejects him and so does he. That is why, the moment Deana, the pastor's wife spends a lot of time with him talking and listening to him she conquers Cătălin on her side forever. When she tells him the magic words "*I love you*", (p37) words he has never heard before, he softens and knows he has finally made his peace with society. There are quite many who have tried to help him and his street mates before (e.g. a Belgian organization who takes them on a trip to the Carpathian Mountains, some College students who offer them shelter, food and clothes, Caritas organizations, etc.) but everyone has acted out of moral obligation and not out of compassion, out of respect for another human being, out of internal urge to help unconditionally, with no "reward" expected to be obtained on the Earth or in the Heaven.

Kids are presented as much tougher than adults, more adjustable to real pains in life and more persistent in the face of overwhelming adversity on the part of adults. The children are the victims and not the guilty ones, despite society's adverse opinion.

The book is (according to the editor) meant to be informative and not

shocking. I think he has managed both. It is fascinating how the more we read the more we get entangled (i.e. have a close emotional relationship) with the characters. We would like to know more about Cătălin and the other street boys. The end of the book makes you feel both happy and sad: happy for the sensations of warmth and compassion you have felt while reading the book and sad for the discovery that you have just made: we are weak, sinful, but always unaware of it, or stubbornly refusing to accept it. We need to be less preaching and more working. As John writes: "*Faith without works is dead*".

The book has another goal, as well. It is a severe criticism of family and communist institutions. Family life is strongly attacked through issues like: distant schoolmaster – student and not close father – son relationship (p10); discrimination among brothers within family (p16); children who run away from home because of mistreatment and lack of parental love (p14); parents who impose a discipline on children but who cannot impose upon themselves (e.g. Cătălin's drunkard father); parents with many children who send them to beg and steal, etc. Criticism of communist regime and institutions is acutely present as well, e.g. the hallways and stairways in Romanian apartment buildings which were always dark (p4); life in detention centers (small portions of food, gambling with dice from bread, noisy boys punished to put their heads under the chairs and sleep) (p11); life in orphanages (with a shortage of beds, two were made to sleep in a bed made for one which led to an increase in the homosexual population) (p14); the police precincts (where children were severely beaten with large sticks, put on knees with arms raised; when leaving, policemen were lined up on either side of the hallway and

as they passed between them, they kicked the kids) (p15), etc.

The story is fast moving and will have you on the edge of your seat throughout. Although the book is written exclusively around Cătălin's experiences, one can easily make a complete image of life spent on the street. It is the first attempt of this kind since we broke free from the 45-year long communist regime.

Besides street-life phenomenon, the book can also be regarded as a monograph, comprising detailed descriptions of economic (rural life), social and political (fall of communist regime and of Ceaușescu, changes afterwards) issues, and last, but not least a thorough presentation of Transylvania (geographical, economic, social, political, religious)

On the whole, I would recommend the book as a realistic document, both challenging and provocative; the style is personal and the arguments, except for some inconsistencies, are logically presented. The translation is qualitative, with a plain, unadorned language, suitable for the topic presented.

However, a few remarks need mentioning about Afterword A and B, as well as Appendix 1 and 2. While, broadly speaking, Afterword 1 and 2 fit in the previous chapters (although not necessary to be included) the last two Appendixes leave the reader with a sort of bitter taste and even confusion. Not only does the reader demolish the 'halo' he has built around John's head (as the one who saved Cătălin from leading an empty existence, maybe tragically ending) but they also contribute to a too dark image about Romanian people as opposed to the West people. The feeling you have is that the end belongs entirely to John, who exults in revealing his patriotism towards his native country,

America. Romania is presented as preferred destination for pedophiles, and homosexuality. John is suspected as well, which is attributed to Romanians as always viewing people from the West with suspicion, distrusting their good intentions. I think the optimistic tone in which Afterword A finishes would have been much more beneficial; it would have had a more helpful and useful effect on the reader.

All in all, it is a book that you should definitely read; it is not something that you will enjoy; it is something that we all must know and act accordingly.

Smaranda ȘTEFANOVICI

Mircea Muthu, *Balcanologie II*, Editura Libra, 2004

În ciuda caracterului său structurant oarecum eterogen, *Balcanologie II* de Mircea Muthu, apărută la Editura Libra, în 2004, e o carte ce se detașează prin prezența unui set de obsesii, extrem de relevante pentru preocupările autorului ei. Ideea coagulantă a cărții, este, așa cum o arată și titlul, *balcanitatea*, cu diversele sale fațete și manifestări, în istorie, literatură, artă, cu concretizările sale multiple, în opere literare reprezentative, dar și în mentalități ori în modelele arhetipale ale abisului colectiv. Prima parte a cărții, *Insertii*, are un caracter preponderent analitic, autorul așezând în cumpănă deopotrivă vocația sa pentru circumscrierea atentă a unor concepte definitorii pentru balcanologie, și interesul constant pentru concretitudinea textului literar.

Referindu-se la mentalitatea balcanică, Mircea Muthu surprinde, ca o constantă esențială a sa, *identitatea multiplă*, concept de o reală disponibilitate metodologică, prin care se mediază în chip benefic raportul dintre identitate și alteritate. În același timp, autorul prezintă trei module interrogative ce concretizează această teză a mentalității balcanice: existența unui „homo balcanicus”, efectele modernității asupra identităților balcanice și condițiile în care identitățile balcanice pot deveni pacifice. Mircea Muthu constată că cele trei module, dar și altele, structurează o problemă fundamentală a balcanității, „în cadrul căreia examenul culturologic își are locul său, nu doar ilustrativ sau exemplificativ. Imaginarul sintetizează experiențe colective, anticipă soluții și alcătuiește, în general, foaia de temperatură a epocii, precum și desenul unei mentalități cu principalele specificări etno-istorice. Ficționalul propriu-zis (literatură, plastică) este acompaniat de zonele de frontieră: confesiunea, oglinda presei, istoria orală ș.a. măresc sfera reflexelor. Mai mult, valoarea lor de testimoniu, dar și de seismograf oferă cercetării repere de neocolit în radiografierea identităților pe o hartă a interconexiunilor. Schițarea, de pildă, a identității în Sud-Est ca dramatică *alteritate* sau alternativă numită, așa cum am văzut, *identitate multiplă* (în acord cu promovarea/ aplicarea globalizării) sunt, până la urmă, *funcție* de răspunsul, concertat sau diversificat, pe care evantaiul întrebărilor de mai sus îl reclamă”.

De un interes indiscutabil sunt și aserțiunile privitoare la bizantinologie, provocate de lectura – creatoare – a cărții *Ideologia politică a Imperiului Bizantin*, de Helene Ahrweiler, aserțiuni prin care Mircea Muthu realizează o relație subtilă, foarte eficientă din unghi epistemologic, între bizantinologie și balcanologie, două

perspective îndreptățite a arunca o dreaptă lumină și asupra Imperiului bizantin, dar și asupra spațiului balcanic, în măsura în care filiațiile, apropierile, congruențele între cele două entități sunt cât se poate de evidente. Cu atât mai mult, cu cât, observă Mircea Muthu, „formula «Roma sau Orientul» (J. Strygowsky), ce rezumă, de fapt, caracterul alternativ și bipolar al politicii în mileniul bizantin, conferă Imperiului statutul dramaticului *între*. El se va prelungi, după principiul variațiilor pe aceeași temă, în ceea ce am numit *echilibrul instabil* al popoarelor din Sud-Est de-a lungul istoriei turcocratice (...). De asemenea, *iconomia*, adică adaptarea la noile situații dar fără să se opereze prefaceri radicale (cu excepția iconoclasmului, «singura reformă veritabilă» care a divizat lumea bizantină) a devenit un model pentru o *filosofie a supraviețuirii*, ce particularizează mentalitatea/ mentalitățile Sud-Estului și vertebrază, în același timp, un important segment din imaginarul medieval și modern”.

Comparatismul în trei ipostaze e o succintă, dar densă prezentare a achizițiilor metodologice de dată recentă în domeniul literaturii comparate, cu evocarea numelor și a contribuțiilor unor comparatiști cu un aport decisiv la evoluția disciplinei (George Steiner, E.R. Curtius, Raymond Trousson, Hugo Dyserink și, la noi, Adrian Marino și Alexandru Dușu). Sunt decelate aici trei mari dimensiuni ale comparatismului: tipologică, tematologică și imagologică. Dacă tipologia comparată distribuie accentul asupra unei anumite „geografii umane” ce se regăsește într-un anumit grup de literaturi, folosind în special instrumente metodologice ale sociologiei literaturii, tematologia „înlesnește valorificarea în cheie culturologică mai mult decât în aceea propriu-zis literară”.

În sfârșit, grila imagologică de studiu a literaturilor își are temeiul gnoseologic și epistemologic în relevarea a două constante esențiale: imaginea celuilalt și imaginea propriului sine. Concluzia pe care o formulează Mircea Muthu este cu totul îndreptățită și revelatoare pentru statutul și destinul acestei discipline de certă anvergură între științele cunoașterii literaturii: „Cele trei dimensiuni enunțate configurează un alt gen de comparatism și, în aceeași măsură, anunță cristalizările ulterioare pe linie culturologică, și aceasta în perfect acord cu intertextualismul ridicat la rang de principiu metodologic. Dar condiția *sine qua non* pentru reușita unei atari întreprinderi este efortul colectiv. Mai mult, ca să revin la prelegerea lui Steiner, literatura comparată devine «arta înțelegerii centrată pe eventualitatea și, respectiv, eșecul traducerii». Diversitatea lingvistică și cercetarea sistematică, depășind imaginarul literar (adică alternativa la realitate pe care acesta o presupune), conduce la re-analizarea instrumentarului (concepte, categorii, criterii de selecție ș.a.) ce depășește, și el, teritoriul – resimțit ca limitat – al esteticului. Desigur, e greu de prevăzut sau de aproximat direcțiile strategice ale comparatismului în veacul pe care abia l-am început. Ne aflăm «după Babel», când comparatismul e nevoit să apeleze la toate resursele sale pentru a dovedi că, în acest domeniu de interferențe, timpul este reversibil. Aș avansa numai ideea că tentativele, mereu mai numeroase, de resincretizare a artelor, dar și prefacerile detectabile în sensibilitatea artistică a omului contemporan vor produce reperate metodologice necesare unui comparatism pe verticală, destinat să caute nu atât invarianții de tot felul, cât, mai degrabă, să explice mai pertinent, mai convingător întemeierea ontologică a faptului de artă”.

În comentariile despre două memoriale de călătorie prin spațiul sud-estului Europei (grupate sub titlul *Periple balcanice*), Mircea Muthu subliniază atitudinile și reflexele culturale ale lui Dimitrie Ralet, expunând o sumă de „referințe psihologice” ale memorialistului-personaj, dar și modul în care este „prezentificată” concretețea peisajului uman și geografic, în conjuncție cu excursurile istorice sau recursul la „memoria culturală”. În memorialul de călătorie al lui Dimitrie Bolintineanu se pune accentul pe individualizarea stilistică a textului, cu prezentarea unor dominante expresive ale narațiunii autobiografice: „Aplecarea spre diminutivare, expresiile iterative, dar și o anumită retorică țin, firește, de stilul Bolintineanu, regăsibil în producția lirică și nu numai. Aici, însă, în memorialul de călătorie, predomină excursul doct și imersiunea în politica momentului, grevată de presupuzițiile și amărăciunea exilatului care, la un moment dat, cade «lânced de friguri în Monastir» (...). Cu accentul pus mai mult pe memorie decât pe imaginație, jertfind spontaneitatea în favoarea observației (ca «să să știe!», cum atenționa memorialistul), pagina de «suvenire» fixează desenul unei mentalități aflată în pragul primei modernizări europene”.

Un studiu aflat la interferența literaturii comparate cu estetica e *O componentă a tipului tragic*, în care cercetătorul studiază câteva reflexe literare fundamentale ale femeii-pește, mit semiantropomorf ce ilustrează congruența elementului feminin cu dimensiunea acvaticului. Sirena, Ondina, Chira din folclorul sud-dunărean, ca și reprezentările din proza fantastică voiculesciană (*Loștrița*) sunt figurări tipologice cu reflexe tragice care pun în ecuație „tensiunea dramatică între două extreme, respectiv atracția obscură spre

matricial sau neființă și abandonarea telurului sau acvaticului prin apelul la vidul uranaian”.

Nu putem trece peste comentariile pe care Mircea Muthu le consacră (în *Prelungiri tipologice în proza românească*) unor romane în care resorturile narațiunii realiste sunt relativizate prin reverberații ale alegoricului și simbolicului cu intarsii ale lirismului (despre *Iarna Fimbul* de Alice Botez), în care e prezent un timbru tragic ce modulează existențe și destine umane, într-o reprezentare în care „detașarea alternează cu implicarea sentimentală, crucificarea lumii crepusculare cu revanșa scrisului frumos” (despre *Lunatecii*, de Ion Vinea), sau, în fine, în care se regăsesc „tonul vituperant și candoarea mimată, portretele trase în cărbune și tristețea clamată într-o retorică specifică” (despre *Adio, Europa!* De I. D. Sârbu).

În mod parcă surprinzător, în a doua parte a cărții, *Documente*, ni se relevă alte disponibilități ale cercetătorului literar, acribia filologului, știința de a descoperi filiații între texte, arta de a pune în valoare manuscrise mai puțin cunoscute, cu descrieri minuțioase și documentate. În *Confesiuni*, ultima parte a cărții, tonalitatea scriiturii se schimbă, cerneala melancoliei acoperă uneori enunțurile, demersul explicitării de sine devine preponderent, introspecția relevă laturi, dimensiuni, atitudini inedite ale cercetătorului. Conceptul de balcanitate este prezentat, aici, sintetic și elocvent, în formule de certă expresivitate critică: „Altfel spus, *balcanitatea* este fundalul necesar înțelegerii decoctului numit *balcanism literar* – un concept-imagie, urmând sugestiei oferite de opera lui Lucian Blaga și căruia, nu întâmplător iarăși, i-am consacrat un studiu despre dimensiunile sale răsăritene. Prin structura sa bipolară și funcția relațională, conceptul-imagie contrage, la nivel

categorial și estetic, formele de manifestare, enunțate mai sus, ale *echilibrului instabil*. Mai mult, primul concept (*balcanitatea*) are și rolul de orizont de așteptare *sui-generis*, pe care formalizarea ulterioară – *balcanismul* ca răscumpărare prin artă a unor spații adiabatice – îl legitimează dar îl și modifică pe măsura decantărilor (nu numai estetice) *a travers les siecles*”.

Cartea lui Mircea Muthu se încheie, în chip revelator, așa zice, prin câteva file de jurnal, intitulate chiar așa, *Dintr-un jurnal*, însemnări în care amprenta timpului și a locului fac din pagină locul de întâlnire al eului cu sine, spațiul de confluență între gesturile cotidianității și sunetul revelat fragmentar al eternității, sugerat de un peisaj mediteranean: „Acum e o liniște activă și mă aflu aici, în Creta, într-un fel de baie a îngerilor care și-au pierdut, totuși, aripile. De undeva dinspre Iraklion, se aude, bătând înfundat, marea. Ea ordonează totul, și desenul munților pe cerul de un albastru palid, și conturul țărmurilor stâncoase, și roșul de patină venețiană al clădirilor. E o frumusețe somptuoasă și, pe undeva, nespuse de tristă. Imperativul lui *carpe diem* e lizibil încă în fragmentele strălucitoare de mozaic micenian, în vreme ce populația turistică, gălăgioasă, dă iama în pește prăjit și în universul factice al suvenirurilor de tot felul”.

Carte în care preocupările de literatură comparată, de estetică și de exegeză propriu-zisă stau în armonie, *Balcanologie II* întregeste în chip benefic interesul constant și fructuos ale lui Mircea Muthu în acest domeniu, după remarcabilele sinteze consacrate sud-estului european (*Literatura română și spiritul sud-est european, Balcanismul literar românesc, Dinspre Sud-Est, Balcanologie I*).

Iulian BOLDEA

V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Editura Dacia, Cluj - Napoca, 2003

Descoperim uneori cărți a căror formulă trădează un sentiment de detașată spiritualitate prin faptul că așează mai presus de rostire „chipul tăcut” al lucrurilor, lăsând parcă misterele Universului și ale propriei interiorități să se dezvăluie de la sine. Pare că autorul lor se contopește cu substanța obiectivă a discursului liric sau filosofic, evocat într-un mod aparte tocmai spre a face loc tuturor „chipurilor veșniciei”. Nu fără tâlc titlul cărții este „Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga”, semnată de profesorul universitar, Vasile Fanache, de la Universitatea din Cluj. Criticul a înțeles să-și asume menirea formulată de Lucian Blaga în *Aforisme* sale, aplicând „arta cuvântului acolo unde poetul a făcut uz de arta necuvântului”. Opțiune fascinantă, gravă, înclinată să descifreze esența absolutului, relațiile subtile dintre „ființă” și cosmos, acele profunzimi capabile să re-încarce cuvântul de transcendență. Aceasta, cu atât mai mult cu cât revolta născută dintr-o stare de criză l-a determinat pe poetul modern să considere cuvântul „o stare captivă, o închisoare sonoră inexpugnabilă” remarcă cercetătorul. (pag.10)

Pornind de la axioma că „drumul poeziei a încetat să mai fie exclusiv drumul cuvântului”, cercetarea ispitește prin multiplele fațete ale „chipurilor” universului, autonome „la nivel macro și microcosmic... anterioare și independente de cuvânt”, prin raportarea

filonului doctrinar și poetic al lui Lucian Blaga, la modelele culturale europene.

Volumul este organizat în XI capitole. Primul dintre acestea, „Avatarurile tăcerii”, devenit oarecum de la sine preambulul studiului realizează delimitările necesare, referitoare la modelul tradițional de poet - demiurg aflat „în rivalitate cu Dumnezeu însuși” - și prin aceasta, limitat în năzuința de a ajunge la „sinele lucrurilor” - și poetul modern care a optat pentru „tăcere”.

Opțiunea lui Lucian Blaga pentru tăcere este bivalentă, găsim și justificarea atât în patosul „de a depăși limitele cuvântului” cât mai cu seamă în necesitatea de a recupera, „de a face sensibilă o realitate inexprimabilă”. Seducătoare sunt reflecțiile referitoare la specificul poeziei moderne, pornind de la lectura comparată a unor studii de estetică și filozofie (G. Steiner, Hugo Friedrich, Hegel, Heidegger): „criza limbajului ” nota profesorul clujean - este „relevantă în regresul cuvântului, în neputința ființei umane de a numi complet lucrurile și de a le stăpâni prin rațiune”.

Noul stil pe care Blaga îl propune este în viziunea cercetătorului o „sinteză poetică ”fundamentată pe două elemente cu ecou expresionist: primul - proiecția eului „într-o imagine revelatoare, apropiată absolutului” (investigarea analitică a acestei dimensiuni fascinează întregul studiu) și cel de-al doilea - relația de continuitate „între valorile tradiționale și cele moderne”, ilustrată textual de Blaga însuși în *Zări și etape* (pag. 53): „La originea artei nu stă prin urmare tendința de a imita natura, ci tendința tocmai contrară de a evada din natură și contingențe într-o lume de abstracțiuni geometrice și de valori absolute.” Aceste două dimensiuni izomorfe a căror expansiune se realizează deopotrivă în filozofia culturii, în estetica și poezia

tăcerii au o dublă deschidere: „una individuală, animată de ideea originalității, alta colectivă, subordonată unui ideal impersonal” (pag. 23). Faptul nu este lipsit de consecințe nici asupra *noului stil* și nici asupra filozofiei: nu statutul de *ființă individuală* supusă cenzurii ontologice și gnoseologice îl interesează pe Blaga, ci „proiecția sufletului interior”. Iată alt exemplu oferit în *Zări și etape*: „Nu stilul e o creație a omului (individului), ci omul e, oarecum, o creație a stilului.” Pornind de la aceste argumente, V. Fanache remarcă un fapt semnificativ („Noul stil realizează o mutație de la detaliu la esențial, de la concret la abstract, de la imediat la transcendent, de la dat la probleme, de la cuvânt la tăcere” (pag. 24) și deschide noi căi de cercetare a relației cuvânt – tăcere, de o mare profunzime. Cuvântul „se pierde în prolixitate”, devine o realitate de grad secund, insuficientă pentru a comunica absolutul, a cărei funcționalitate este de a „deschide porțile misterioase ale tăcerii”. Cuvintele pot deveni „chipuri iraționale” sau pot fi acceptate „ca un adaos la minunile lumii” (de factură subiectivă), numai dacă sub aspect calitativ sunt „cuvinte metafore”. Fără a putea depăși limitele omenescului, cuvântul are un rol „modest”. În acest punct intervine năzuința ființei umane de a intra „în dialog cu ceea ce există în afara ei însăși”, este de părere exegeticul.

Studiul fascinează prin subtilitatea speculației pe marginea avatarurilor tăcerii din *Aforisme*: există o dimensiune metafizică a tăcerii și o dimensiune umană, dar ceea ce interesează este funcționalitatea acestei coordonate: „tăcerea unește pe om cu infinitul cosmic” (pag. 25). Deosebit de fecunde sunt echivalențele stabilite între tăcere, umbră și somn, izomorfismul cu increatul și moartea și nu în cele din urmă, cu misterul și absolutul (înțeles ca

entitate imposibil de identificat, Marele Anonim): tăcerea „e taină și mai presus de toate se revelează ca mister” pretutindeni în filozofia și estetica lui Blaga. Misterul este obiectivul cunoașterii luciferice: „o astfel de cunoaștere despică în două obiectul – într-o parte care se arată (fanică), în alta care se ascunde (criptică) și astfel îi provoacă o criză, îl problematizează, transformându-l într-un mister deschis. Un mister deschis, care se supune continuu acelorași etape cognitive, fanică, criptică.” (pag. 29). Misterul deschis prin cele două etape cognitive cunoaște o nouă metamorfoză, prin puterea de a se divide în „plus cunoaștere (atenuare), zero cunoaștere (permanentizare) și o minus cunoaștere (potențare)”.

În ceea ce privește discursul liric, acesta se încadrează în sfera minus cunoașterii, unde sensurile cuvintelor devin non-funcționale. Ideea pe care o avansează studiul este că poezia lui Blaga se impune ca *topos*, ca loc comun al întâlnirii absolutului cu limbajul, a inexprimabilului cu inteligibilul.

Adevărata ispită pentru cercetător este legată de investigarea dimensiunii imuabilului, a eternului, a veșniciei lumii, adică de „misterele vii”, de miturile discursului liric blagian. Devenite loc comun al întâlnirii dintre „aici” și „dincolo”, dintre accesibil și inaccesibil, „chipurile” din titlul cărții, ambivalente structural, sunt în fapt, metaforele revelatorii în structura cărora se îmbină cotidianul și transcendentul într-o singulară unitate mitică: „Chipurile veșniciei aparțin pe de o parte, lumii universului, în general: tăcerea, lumina, întunericul, pământul, spațiul, timpul, apa, focul, germinația etc; pe de altă parte, ele sunt deopotrivă și ale omului: tăcerea, iubirea, somnul, moartea, aspirația creatoare. (pag.30)”. Așadar nu sunt „ficțiuni”- sub aspect epistemologic

- ci „prezențe obiective produse ale cosmosului”, apriorice oricărei existențe: „Nu știm – se spune în studiu - exact cine și ce sunt aceste chipuri, dar viețuim împreună cu ele, suntem pătrunși de identitatea lor, contaminați de substanța lor emanativă, fără a le putea influența în vreun fel.” Transgresând relativitatea, depășind cuvântul, „chipurile” tind spre absolut, depășesc profanul spre a contempla sacrul: starea de somn este calea spre increat, călătoria înseamnă drumul spre eternitate. „Chipurile tăcute” ale veșniciei se înșiruie de la sine pe parcursul întregului volum, ca dimensiuni eterne ale existenței înseși. Nu statutul de elemente efemere îl preocupă pe cercetător, ci acela de identități care tinzând spre absolut au găsit drumul spre veșnicie „la răspântia dintre cuvânt și tăcere”, acolo unde ființa este scoasă de sub incidența heraclitiană, dureroasă a trecerii.

Ne vom fi întrebat probabil ,care este patria predilectă a acestor „chipuri tăcute”: nu universul tangibil, nu un teritoriu circumscris geografic, ci un spațiu semnificativ „al esențelor intangibile de către cuvânt.” Studiul sancționează și eroarea încetățenită de o anumită tradiție analitică, de a confunda „imaginile” cu „manifestările vizuale”. Sensul fizic al lumii, consumat la nivel ontologic nu interesează discursul liric în măsura în care „se interpune între rostire și absolut”. Privită apoi din perspectiva filozofiei lui Platon, lumea „e o copie palidă, o umbră, a lumii propriu-zise,” iar acest fapt duce iremediabil la aceeași „criză a rostirii.”

Disertațiile pe marginea acestui „joc dublu” ce definește discursul liric recompun dialectica imagine – cuvânt și din perspectiva relației cu ființa umană în general - cu poetul, în special : există un joc „al chipului tăcut, care provoacă verbul” și altul „al cuvântului stârnit de

imaginile tăcute ale veșniciei.” În această metafizică a comunicării, rolul cuvântului este de a releva metaforic în „imagini personalizate” întruchipările cosmosului, chipurile. Poetul devine „un sol, un mesager al inconștientului colectiv”, ocupând un rol modest prin faptul că este o parte a misterului universal. Universul se dezvăluie de la sine prin „imagini nonverbale”.

Corelația cuvânt - tăcere este calea de ispită, deschisă spre profunzimile insondabile și inconștientul colectiv (spre „mumele” lui Goethe), dar și spre dimensiunile sacre ale ființei și antrenează o subtilă, neostoită tentație a sacralului în cercetarea liricii lui Blaga, pornită de la sistemul doctrinar. Poetul din Lancrăm nu a contestat niciodată ideea de Divinitate, este de părere profesorul clujean, numai că imaginează „un deus absconditus” numit de el, Marele Anonim. Cenzura transcendentă îi conservă misterul, dar cu toate acestea există din partea transcendentului „un fel de binecuvântare” pe care o revarsă asupra lumii. Există un soi de comuniune între ființă, lumea concretă și transcendentul „care coboară” spre a umple de har contingentul cu fapăturile sale. Este o dimensiune stilistică pe care filozoful o numește sofianică: „sofianicul - nota Lucian Blaga în *Trilogia culturii* – este acest sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox, că transcendentul coboară, relevându-se din propria inițiativă și că omul și spațiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas (receptacol) al acestei transcendente.” Acest dialog între contingent și transcendent se realizează „în forme nonverbale - este de părere cercetătorul - e imaginat din structuri piramidale, cu înălțări din zonele contingentului spre veșnicie, integrate în spațiile misterioase ale sacralului. În replică, transcendentul își trimite semnele harului său spre

contingent.” (în cap. *Dialogul revelațiilor fără cuvinte*, pag. 66). Pornind de la această determinantă stilistică, teoretizată de Blaga, studiul propune nu numai conceptul de „transcendență mixtă” (în măsura în care „transcendentul și contingentul se încarcă reciproc de virtuțile sacralului fără a ieși din orizontul misterului și al relevării.”), ci și o nouă clasificare a poemelor, raportată la vectorul „transcendență”. Există o categorie de poeme în care „transcendența își modifică sensibilitatea față de unele fapte ale contingentului” pe care le aureolează cu nimbul sacralității, poeme „în care se relevă aspirația spre absolut ” și în al treilea rând, poeme „în care transcendentul și contingentul se manifestă împreună, cel dintâi într-un sens suitor, cel de-al doilea într-un sens coborât.” Dacă în prima categorie de poeme lumea invadată de transcendență poartă marca unui înalt grad de spiritualizare, în cea de-a doua, „mult mai cuprinzătoare” se reflectă „înălțarea lumii fenomenale în absolut, ieșirea din vremelnicie și integrarea în zona eternității”. Doar această categorie se grefează - prin puterea „imaginărilor de a transcende obiectul transfigurată, punându-l în relație cu absolutul”- pe estetica expresionistă, este de părere profesorul clujean. Pe lângă aceste trei categorii de poeme studiul ia în considerare și un „set de creații” în care transcendentul se manifestă „ca stare existențială prin înălțarea eului la nivelul unei idealități absolute”.

Grila analitică aplicată discursului liric blagian în partea a doua a studiului, de aici pornește, de la fascinația modelelor arhetipale.

Deosebit de variate sunt căile de investigare a transcendenței, ale deschiderii eterne spre totalitate, spre sacru. Iar acestea seduc prin profunzimea analitică, prin tentația absolutului, dar

mai ales prin noutate: iubirea, metamorfozele aerului (cerul albastru, văzduhul, vântul), lumina, somnul, satul, anonimizarea ființei umane, a poetului.

Atitudinea iubitei este încărcată de semnificație metafizică, este atemporală. Iubirea devine „treaptă spre veșnicie”, „ars amandi”, în care patima este înfrântă de spiritualizare. Există multiple echivalențe între ființa iubitei și lumină, flacără (în flacără se purifică și se spiritualizează sentimentul erotic). În *Chipurile aerului* investigația se grefează pe descoperirea principiului creator . Mișcarea în discursul liric blagian este ascensională, stimulează zborul – consideră cercetătorul. Cromatica are conotații simbolice (albastrul este regenerator de energii, transgresează ființa, limitatul).

„Chipurile apei” au rămas o constantă a tuturor volumelor de poezie ale lui L. Blaga. Și la acest nivel fascinează tiparele arhetipale: apa este „emblema primordială a existenței”, este „semn invariabil al originarului” învăluit în mister, „hierofanie” care transcende începutul și sfârșitul.

Un alt spațiu al veșniciei este pământul în care miracolul divin își găsește un „receptacol” prin germinația concepută ca „rodire universală.” Este spațiul cu „artibute istorizante” purtând mărcile stilistice ale satului „etern, egalul absolutului”. Din omul arhaic - este de părere profesorul clujean - Blaga a făcut o „imagine paradigmatică.” În spațiul etern al satului se constituie „matricea stilistică ” iar omul istoric interesează numai în măsura în care își leagă existența de parametrii spirituali: ființa” se anonimizează, devine impersonală, fără a se pierde” deoarece continuă să existe prin creație. Oamenii- nota V. Fanache - „nu au nume” dar sunt „făptuitori de miracole creative”. Prin semne specifice, spațiul devine „durată

vie, mister deschis.” Satul este „altceva” decât o spun tradiționaliștii și citadinii – în viziunea acestui studiu: „este fenomen originar matrice stilistică” din care s-a desprins ca dintr-un tărâm al increatului.

Poetul modern nu are „stare civilă”, condiția lui fiind aceea de *homo viator*. *Cuvântul* este „umblet”, e „umbletul gândului”, „e umbletul pasului în afara căruia omul nu se poate concepe”, e năzuința ființei noastre de a-și depăși condiția ontologică și de a intra în comuniune cu absolutul. Există un „umblet” al cuvintelor pentru a descoperi sensurile fundamentale.

Blaga transfigurează în „umblet” condiția umană însăși - reține studiul de față.

Volumul are ca ultim capitol „Orfismul (Cântecul menit să consume materia)”. Cuvine-se, în loc de încheiere, să lăsăm cuvântul profesorului V. Fanache: în poezia lui L. Blaga „cuvintele se degradează, ele își pierd calitatea de epifanii odată cu trecerea celui ce le-a rostit, iar cu timpul se metamorfozează în „rune”. Gramatica textului nu restituie decât convențional puritatea lui inițială, ea este un auxiliar și un prilej de melancolie. Impactul ironiei tragice ieșit din această inadecvare cuvânt- cântec este plânsul, strigătul sau tăcerea.(...) Și mai aproape de adevărul intrinsec al liricii blagiene este raportul dintre cuvânt și cântec. Celui dintâi îi revine rolul de vehicul, cel de-al doilea posedă rezonanța unicității. Nu o ruptură și nici o dihotomie, ci o absență a complementarității, un sentiment al înstrăinării despică vocea cântecului de cuvânt, ca o neputință a substituirii unuia prin celălalt, dar și a imposibilității despărțirii lor...

Doina BUTIURCA

Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum, I.O., 2000

O tematizare a presupuzițiilor puse în discuție ni se pare o necesitate interpretativă impusă de o minimă exigență metodologică. De aceea, reflecțiile preliminare nu fac decât să circumscrie o problemă de hotar, neîncercând să o elucideze, ci doar să o pună în lumina unei reflecții interogative.

Dacă, pe de o parte, acceptăm, împreună cu M. Merleau-Ponty, că „timpul nu e o serie absolută de evenimente, un tempo, nici chiar tempoul conștiinței, ci o instituire, un sistem de echivalențe”, atunci, în schimb, timpul istoric (sau istoricizat) e intim legat de individual, de interioritate, ascunzându-și în bună măsură adâncimea existențială, praxis-ul creator. Ca atare, a reduce istoria la cronologie, la un șir de evenimente vizibile, comprehensibile în imediat, înseamnă a o lipsi de adâncime. Dacă, pe de altă parte, prin *Weltanschauung*-ul istoric înțelegem un organon metodologic eliberat de orice funcție dogmatică, ceea ce numim tradiție (inclusiv literară) intră într-un raport fecund cu o posteritate vie, cu o actualitate necomplexată care nu se impune ca model, dar nici nu se supune vreunei pretenții normative supraordonatoare. O primă întrebare: în ce măsură aceste „peisaje” istorice sunt reactivate într-o istorie a literaturii?

Istoria literaturii, ca parte integrantă a istoriei literare (în sens larg), are ca obiect istoricitatea consubstanțială creației literare, faptul că literatura este un fenomen istoric ce trebuie înțeles, ca proces, cu ajutorul unei interpretări istorice. Înțelegerea cu care operează

istoria literaturii este o înțelegere *istorică*; a înțelege istoric înseamnă a proceda la o restituire istorică a contextului existențial căruia îi aparțin operele, context particular integrat la rândul său într-un context general, într-o coerență a întregului. Astfel încât, în virtutea acestui principiu exegetic, istoria trebuie pusă în slujba unei *applicatio*. Problema contextului istoric (și a oricărei contextualizări) naște alte întrebări: are literatura un sens în afara contextului istoric? Și mai mult: nu are ea un sens *decât* în afara acestui context? Dar opera literară este un eveniment istoric ce are la rândul său o istorie. Prin urmare, semnificația realității istorice a operei – istoricitatea ei – ține atât de evoluția formelor istorice propriu-zise, cât și de aceea a formelor estetice (simbolice). O operă singulară sau un fenomen literar mai amplu (curent, gen, simbol ori mit) se prezintă istoriei literare drept *scenă* pe care se întâlnesc trei dimensiuni istoriale: a operei sau a fenomenului în cauză (ca istoricitate implicită actului creator), a epocii în care a apărut (ca etapă istorică determinată) și a exegetului însuși (conștiința interpretativă personală a celui ce interpretează – ca istoric și critic totodată). Astfel, spre exemplu, *Ion Heliade Rădulescu. O biografie a omului și a operei* de Mircea Anghelescu este o lucrare monografică de istorie literară care susține creator interpretarea de text cu date istorice pertinente, context apt de a pune mai bine în lumină textul însuși. Metoda este în acest caz multidisciplinară; de aceea nu există o istorie literară în stare pură; ea recurge în mod frecvent la metodologia criticii literare, fiind ea însăși un act de lectură exigent: procesual (istoric) și interpretativ (hermeneutic).

În ceea ce privește istoria literaturii propriu-zisă (ca de altfel orice istorie: a filosofiei, a logicii, a artei etc.), ea implică

întotdeauna așezarea într-o perspectivă subiectivă. Ceea ce nu înseamnă că demersul specific unei istorii a literaturii ar trebui să pornească de la arbitrariul aprioric al „selecției” subiective, dar nici de la stabilirea dogmatică a unor criterii teleologice a căror validitate ar urma să o demonstreze. Subiectivul implicat aici înseamnă presupuziția că literatura e alcătuită dintr-o serie de scriitori, curente, mișcări, reviste etc., cu conștiința faptului că orice concepție istorică este o parte integrantă a gândirii care, dincolo de orice prejudecăți, întâmpină fiecare epocă, fiecare operă, cu aceeași recunoaștere și disponibilitate, cu aceeași măsură axiologică. Trebuie însă adăugat că diversitatea realității literare ca istoricitate nu se raportează la întreg așa cum particularul e înțeles din perspectiva generalului, ci – invers – nu mai există o unitate dogmatică a vreunui canon, unitatea fiind realizată abia în interdependența ei cu momentele particulare ce o alcătuiesc. De aceea, viziunea de ansamblu și sistemul interpretativ sunt rezultatele și nu premisele interpretărilor individuale. Tot de aceea, istoria literaturii nu trebuie să vadă fenomenul mișcării operelor, ci operele ca fenomene în mișcare; nu doar autori și opere care se înlănțuie cronologic, ci semnificații dinamice aflate într-o continuă relaționare.

Pe de altă parte, istoria literaturii este fie o hermeneutică a *ideii* de literatură (așa cum a conceput-o A. Marino), fie o simplă înregistrare succesivă a unor autori și a operelor acestora, demers diacronic în care factorul cronologic este primordial. Nu de puține ori însă, factorul acesta e secundat de anume deschideri deosebit de fecunde ale orizontului metodologic: sursologie, comparatism, morfologie tematică ori tipologică etc. Ținând cont de sensul originar al lui *histoire*, cel de *récit*

(„povestire”), putem avea de-a face cu desfășurarea unei evoluții în cadrul însuși al literaturii, care decurge din legități interne creației artistice. Or tocmai accentul pus pe structura lăuntrică profundă marchează studii de istorie literară precum *Evoluția și formele genului liric* de E. Papu, în care devenirea istorică exprimă „succesiunea și întrepătrunderea principalelor configurații de poezie lirică”, „seria diferitelor tipuri de ansambluri sau de structuri artistice, în evoluția lor”. Sau studii de istorie a literaturii ca atare, precum *Istoria literaturii române (1800-1945)* a lui I. Negoitescu, demers care, stabilindu-și ca prioritate realitatea valorilor estetice, se elaborează „din unghiul istoriei trăite și meditate zi de zi”, ca răspuns la o întrebare stăruitoare: „ce ne spune literatura română asupra ființei noastre axiologice, adică ce suntem noi românii și cum ne prezentăm noi în confruntarea istoriei?”.

Pornind de la aceste aprecieri, o ultimă întrebare: poate fi o istorie a literaturii lipsită de factorul istoric? Putem răspunde afirmativ doar în cazul în care metoda adoptată este cea a căutării sistemului: a citi *întreaga* literatură ca pe o totalitate secvențială, plasată în evoluție dar subordonată unui model de lectură imuabil în esență. Sau în cazul în care, dimpotrivă, istoricul literar înțelege literatura ca pe un mare mozaic de opere singulare, desprinse de context și înșirate într-o cronologie mecanică, *exterioră*. În ambele cazuri, și în viziunea sistemică (sintetică) și în cea atomistă (analitică), istoricitatea nu mai e asumată ca *sens* al desfășurării structurilor literare; ea e pierdută pe drum, „boicotată” ori nici nu e proclamată pregnant, în folosul promovării unui exercițiu de lectură care nu pune în prim plan operele ci rațiunea dominantă (suficientă) a istoricului. Un demers relativist, oricum, fie pentru că preia necreator date deja cunoscute, fie

pentru că datele pe care le prezintă ca noi vor fi substituite de alte demersuri ulterioare. Câți autori, atâtea literaturi? Dacă am putea concepe ansamblul acestor „literaturi” auctoriale drept *întrebări*, gândire interogativă care le face să vorbească, nu am rămâne într-o istorie orizontală, ci am atinge o istorie verticală, adecvată și reală, vie și prin urmare imposibil de depășit. Deziderat dacă nu întru totul utopic, în orice caz foarte greu de împlinit, având în vedere dificultățile de *metodă* ce lucrează la rădăcina istoriei literare. Pentru a ieși din acest impas, ar trebui poate clarificate două raporturi complementare: între istoria literaturii și istorie, între istoria literaturii și literatură; sau pe alt plan: între structură și eveniment. Dificultatea însă persistă, căci ea constă în echivocitatea care subîntinde metodologia istoriei literare, oricare ar fi ea. Dacă, așa cum remarcă P. Ricoeur, „istoria este regatul inexactului” și, în consecință, „metoda istorică nu poate fi decât inexactă”, tensionată între tipul structural și tipul evenimential, între o obiectivitate dorită și o subiectivitate implicită, – atunci istoria literaturii (spre deosebire de istoria literară în sens restrâns) nu își poate afla justificarea decât într-un temei relativ, sfâșiată între adâncimea distanței istorice și criteriul actualității demersului exegetic. Viciul său de metodă – prins între conștiința istoricității și conștiința contemporaneității – nu poate scăpa din menghina strânsă a paradoxului.

Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism, de Dumitru Micu (Ed. Saeculum I.O., București, 2000) nu e străină de avatarurile condiției paradoxale amintite mai sus. Într-o încercare sintetică conclusivă, de refacere a traseului parcurs de „străbătătorul literaturii române”, sunt reliefate caracterele dominante ale acestei

literaturi, adică acele permanențe sau factori invarianți care îi asigură un profil distinct. „În structurile lor de adâncime – notează autorul în *Înceierea* istoriei sale – caracterele acestea exprimă, desigur, un inefabil de natură psihică atemporal, însă cele mai de suprafață au fost determinate, evident, de factori obiectivi, materiali, de condiții cronospațiale specifice”. În structura sa de adâncime, literatura română (și, putem spune, orice literatură) păstrează o esență atemporală care, după D. Micu, este de natură psihică, de ordin etnic, paideuma sau sufletul colectiv creator de valori. Or „sufletul românesc” („duhul românesc”) este hrănit de principiul sintezei, exprimând la nivelul culturii complementaritatea între particularități specifice, între pluralitatea surselor și a componentelor. Propensiunea spre relaționarea sintetică și spre interacțiunea armonioasă exclude orice raport antitetic, orice tensiune ori germen conflictual, căci, văzută astfel, literatura română e dominată de spiritul clasic: „În literatură, ponderea determinativă a avut-o, și poate o mai are – nu neapărat în expresie manifestă – spiritul clasic”. Pare să fie o literatură a cumpănirii extremelor și a evitării exceselor de orice fel, atât în planul creației artistice cât și în cel moral-atitudinal ori ideologic. Afirmarea spiritului romantic, bunăoară, nu umbrește în nici un fel orizontul apolinic. Nu asistăm la o competiție răsunătoare, la o răsturnare revoluționară a vechilor canoane, ci la un armistițiu, la un blând sincretism. Cu mici excepții (un Heliade, un Hasdeu), romantismul românesc subscrie în esență la termenii sintezei, chiar dacă, pe alocuri, structura manifestă a limbajului poetic e supusă înnoirii: „Constant, romantismul a întâmpinat rezistența spiritului clasic, și chiar în propria lui interioritate acționează ca factor ponderator, frenatoriu, o anume

propensiune clasicizantă”. Nu e surprinzător că această tendință fundamentală subordonează timpul (istoric) unui factor spațial (geografic) considerat în veșnicia sa stătătoare: „Istoria este invocată în spiritul geografiei”. Cronotopul literaturii române nu e elocvent decât în structurile sale de suprafață, ele însele modelate dinspre structurile de adâncime, astfel încât, ajunse în sistemul valorilor culturale, reprezentările temporale se spațializează, cronologia desfășurându-se într-un topos determinat *pe care* îl reprezintă. Dacă „prin ea și pentru ea însăși, istoria a solicitat penele scriitorilor români mai rar”, aceasta pentru că teama de timp și de istorie („boicotul” acesteia) înseamnă totodată teamă de înstrăinare, de părăsire a unui spațiu sublimat, edenizat. De aceea „tradiția înfruntă dârș inovația, modernitatea”, în creație, expresia esențială a tradiționalismului fiind nostalgia patriarhalității, fie în varianta ei chtonică („revolta fondului nostru nelatin”), fie în cea religioasă („coviltirul de azur al bisericii ortodoxe”). Nu e însă o revoltă a naturii împotriva culturii, ci împotriva civilizației, o insurecție – pașnică și ea, ce operează mai degrabă prin rezistență pasivă decât prin spirit revoluționar – împotriva urbanizării, a europenizării și a unui universalism de extracție raționalist-luministă. De aici, preponderența pe care o dobândesc sufletul rural, peisajul, lumea satului, aceasta din urmă adevărata depozitară a „veșniciei”.

Chiar dacă, în perioada modernă, deschiderea culturii române spre cea occidentală (în special franceză, cu funcție „asimilatoare”, și germană, cu funcție „catalitică”, după Blaga) determină o confruntare a ideii naționale cu ideea europeană, autohtonismul se integrează firesc în universalism, sau mai degrabă – în virtutea aceluiași spirit

sintetic – tradiționalismul și modernismul conviețuiesc fără a se jena reciproc, fiindu-și corelative. Voința de progres, una din constantele fundamentale ale modernității, se manifestă prin sincronizarea culturii române cu tendințele moderniste apusene. Dar, și în acest caz, modul apolinic dominant moderează înnoirea, prin integrare și absorbție, încetinindu-i ritmul. Astfel, spre exemplu, „prin absența agresivității, sentimentul damnării devine, în poezia românească, atât de inofensiv încât include resemnarea, detașarea de sine însuși, acceptarea tragicei condiții”. Aceeași moderație însă menține literatura noastră „într-un specific foarte accentuat, care, contrar opiniei lui Ibrăileanu, o izolează pe plan mondial, în loc de-a o face atrăgătoare. Se pare că azi nu mai fascinează (...) pitorescul și exotismul; suscită interes omenescul universal, condiția umană”. Observație pertinentă, deoarece luminează un dublu paradox, în aparență de nedepășit. Pe de o parte, dacă literatura română e dominată de spiritul sintetic al apolinicului, expresia ei creatoare ar trebui să illustreze tocmai condiția umană în generalitatea ei, spiritul universal al omenescului, conform idealului clasic; or iată că specificul național și sentimentul spațiului contracarează această tendință, degradând cronotopul european într-unul provincial. Însăși vocația sintetică se fisurează, întrucât se pare că ea conduce spre o modernitate în contrasens și chiar contra naturii, împotriva mersului firesc al lucrurilor, împotriva *timpului* de fapt. Pe de altă parte însă, observația istoricului se pune în contradicție exact cu spiritul timpului, căci astăzi tocmai diferențele sunt valorizate, nu uniformizarea cazonă, universalismul desuet și incolor, ci variația marcantă, specificul ce dă relief fiecărei culturi în parte. Pregața covârșitoare a

spațialității nu transformă prin urmare literatura română într-un peisaj u-topic și ana-cronic, în numele unui așa-zis „suflet” național care lucrează nu prin competiție ci prin compensație; rezistând în mare măsură timpului, spațializând istoria, ea propune relieful mișcător al unui *alt* registru. Și aici, reluând o idee blagiană, D. Micu are perfectă dreptate: „Rămânem români, *volens-nolens* , orice s-ar întâmpla. Modernizarea, urbanizarea, europenizarea e un proces legic. El poate fi încetinit, dar în nici un caz și în nici un chip refuzat. Devenim, indiferent dacă vrem sau nu, cetățeni ai universului. Fără a înceta să fim români”.

Ceea ce I. Negoșescu numea „confruntarea” noastră cu istoria zace în miezul paradoxului ce tensionează însăși condiția istoriei literare, și mai ales, în cadrul acesteia, a istoriei literaturii. Este tensiunea dintre „dorul” de istorie și „boicotul” istoriei, generată de sentimentul spațiului, de această „sămânță” ori matrice stilistică ce pare nu doar să confişte ci și să otrăvească timpul. Or acest spirit al vremii este foarte bine văzut în articulațiile sale „epocale” de un istoric literar pentru care, așa cum am arătat, spațializarea este cea care articulează totul. Trebuie să spunem însă că spiritul vremii, surprins în punctele nodale ale schimbărilor de „perioade”, este permanent pus în criză, încercat în procesul devenirii. Nu e vorba doar de amintita provocare a modernității receptată în contrasens, ci și de o continuă situație în contratimp, în pierdere de timp și, drept corolar, în efortul de a recâștiga timpul pierdut, prin arderea etapelor. „Oricât ar fi fost însă de meritorie istoric, explică D. Micu, participarea doar indirectă la creația europeană de cultură nu compensa deficitul de creație culturală românească propriu-zisă”. Conștiința deficitului de creație în plan major nu face decât să

pună în lumină „o realitate penibilă”, exacerbând complexe persistente în orice cultură minoră, dar care devine totodată „un stimul permanent al eforturilor creative”. E vorba de începutul epocii moderne, când, pentru a-și dobândi autonomia, conștiința artistică trebuia să se occidentalizeze și să se laicizeze, adică să se sincronizeze rapid cu spiritul vremii. „Sentimentul acesta, al îndatoririi de a recupera timpul istoric (...) prin realizarea cu maximă rapiditate a ceea ce nu se înfăptuise în durata unui șir de veacuri, străbate întreaga istorie a culturii românești”. „O întreagă împărăție a spiritului, constată L. Blaga, trebuia clădită, la repezeală, ca să se răscumpere secole pierdute”. Constatare valabilă pentru toate epocile de răscruce, când istoria „orizontală”, curgând molcom în hotarele geografiei, dobândește brusc o verticalitate neașteptată, amețitoare, ce rează structurile într-o nouă paradigmă. Contrasensul, anacronic și utopic, trebuie să se convertească peste noapte la consens, în concordanță cu spiritul timpului. Și aceasta ținând seamă de *diferențe*, de condițiile specifice ale culturii române. Nu o substituie deci de epistemă culturală, ci o adaptare a ei din mers, presupunând un proces dificil de cristalizare și de consolidare, de accelerare și de concomitentă ezitare.

Rareori cultura română s-a putut bucura de perioade de popas fertil, ea cunoscând în general etape de tranziție. De aceea, direcția junimistă, de exemplu, nu impune o ruptură istorică, adică o forțare a mersului istoriei, care nu poate fi decât o simplă „formă fără fond”, ci propune înlocuirea conținuturilor inferioare cu altele superioare, adecvate formelor evolute. Chiar dacă spiritul Junimii marchează în literatura noastră perioada istorică a maturității la care a ajuns conștiința creatoare, el e în curând contestat din perspectiva altor forme

culturale ce pretind conținuturi noi (este, totodată, un viraj de sincronicitate, dinspre orizontul cultural german înspre cel francez). Mereu între tradiție și modernitate, între mesianismul național și direcția estetică, literatura se prezintă ca o mixtură de stiluri ce definește perioadele de tranziție, stările de spirit divergente, contradictorii. Condiție de provizorat, în care cu greu se poate crea ceva trainic; în același timp însă, condiție polimorfă, în continuă prefacere, care în toiul transformărilor tumultuoase *nu exclude* diferențele. În pofida faptului că transformă cu repeziciune epistemele, timpul istoric e permisiv; mai degrabă decât de substituții consecutive, avem de-a face cu simultaneități, în care, pentru a invoca doar cazul extremelor, tradiționalismul se poate învecina cu avangarda. Oricât pare a se situa mereu la răscruce de timpuri, literatura română știe să pactizeze cu timpul; orice răsturnare a unei scheme înseamnă deschiderea unui nou orizont, orice mutație a cadrelor și a structurilor presupune reîncadrări și restructurări creatoare.

Istoria literaturii române, așa cum este ea concepută și realizată de D. Măicuțu, reușește în mare măsură (în ciuda lacunelor inerente, a marginalizării ori chiar a ignorării unora și a hipertrofierii altora) să depășească o viziune exterioară, neimplicată, *à vol d'oiseau*. Relativitatea care pânzăște lăuntric orice asemenea demers este atenuată atât de percutanța interpretativă, cât și de popasurile sintetice – introductive ori recapitulative – menite să circumscrie cu rigoare momentele de transformare sau crizele de creștere, abia ele elocvente într-o perspectivă istorică. Este de altfel, în mod neașteptat, principala dovadă a relativității metodei înseși, căci configurațiile spațiale considerate ca fenomene dominante se arată a fi în

permanență modelate de factori temporali ordonatori, de natură epifemenală, la fel cum geografia e mereu „alta”, în funcție de ochiul *istoric* al artistului. Chiar dacă ambiguitatea de statut a istoriei literaturii ca atare e redusă printr-un demers aplicat la obiect, „inexactitatea” hrănește în continuare paradoxul. Nu pentru că morfologia structurilor literare n-ar fi adecvată unei analitici a evenimentialității lor, ci pentru că literatura în sine, ca fenomen istoric, se sustrage oricărei metode, oricărei *strenghe Wissenschaft*. Istoricitatea literaturii e un proces *încă* lucrător și, chiar în momentul așezării „metodice” într-o matcă, dinamica semnificațiilor sale reface mereu distanța hermeneutică dintre interpret și fenomenul supus interpretării.

Dorin ȘTEFĂNESCU

Atelier de Traduction, réalisée par Le Cercle des Traducteurs de la Faculté des Lettres de L'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, 2005

Le monde d'aujourd'hui, autant par sa globalisation que par son désir de maintenir son identité ne peut pas éviter la traduction, malgré les problèmes qu'elle implique. Dans cette perspective, la parution du deuxième numéro de la revue *Atelier de Traduction*, réalisée par *Le Cercle des Traducteurs* de la Faculté des Lettres de L'Université « Ștefan cel Mare » de Suceava réunit les

préoccupations, les considérations des passionnés de la traduction.

Le volume contient des rubriques d'entretiens (avec Gérard Genette), de crédos et confessions (de Ștefan Augustin Doinaș, Michel Volkovitch, Mariana Neț, Costin Popescu ou bien Neil B. Bishop) un dossier, en l'honneur d'Irina Mavrodin, de pratico-théories et d'« exercices de traductions » groupés sous le titre : *Vingt fois sur le métier* et de chroniques concernant les livres en traduction parus aux maisons d'édition Polirom, EST, Minerva.

Dans leurs articles, tous les auteurs qui ont contribué à ce numéro et qui ont essayé de garder un équilibre entre la pratique et la théorie de la traduction, apportent des réflexions sur l'acte de traduire et, implicitement, sur le métier de traducteur tout en soulignant les problèmes que soulève la traduction, entreprise difficile mais pleine de satisfactions. Ces réflexions sur le processus de l'acte créateur sont le fruit d'une observation appliquée dans l'acte même par lequel on instaure l'œuvre. La traduction est une œuvre d'intuition qui demande non seulement des préoccupations intellectuelles, mais aussi une parenté d'esprit du traducteur, tout en respectant les contraintes prosodiques, avec l'auteur et une tentative de découvrir ce qu'il a sous-entendu, de retrouver la pensée inspiratrice. Elle est le résultat d'une imprégnation de la vision, de la sensibilité du poète, une tentative de le rejoindre dans l'univers qu'il a créé de sorte que la traduction de la poésie ne soit pas une simple transposition, mais une ré-création qui suppose une identification affective avec l'œuvre à traduire.

« Imparfaite » par rapport à l'original, la traduction refait ou représente un choix linguistique, la

stylisation et l'innovation de la syntaxe propre de la composition, parce que le traducteur crée une seconde fois, et réorganise la spécificité du discours originel selon sa propre subjectivité.

Quand on parle de traduction on est tenté de se référer strictement aux traductions en roumain des livres étrangers. Et pourtant la traduction se passe en sens inverse également, mais moins souvent, du roumain en français et les exemples sont Emanoil Marcu, qui a traduit des poèmes de Doinaş et Jean-Alexandre Vaillant, traducteur du roumain, au XIXe siècle.

Recenser, théoriser autour de la traduction et pratiquer la traduction, ce n'est pas chose facile et suppose un intérêt constant et un travail soutenu qui n'est pas toujours reconnu. Les articles du volume viennent s'ajouter aux écrits et aux études sur la traduction et nous font part des hésitations et des inquiétudes des auteurs sur l'acte de traduire.

Eugenia ENACHE

Raluca Bercea, A. Mihaela Chermeleu - *Français Juridique*, Editura „Lumina Lex”, Bucureşti, 2005

Studierea limbilor străine nu mai reprezintă azi un moft ci o absolută necesitate și nu numai la nivel general de comunicare ci și în ce privește limbajele de specialitate iar producțiile editoriale din ultimii ani încearcă să acopere o arie lingvistica cât mai specifică a limbilor străine. Rămân însă unele domenii de interes

încă descoperite. E cazul limbii franceze, partea de limbaj juridic, lipsă survenită poate pe fondul diminuării interesului pentru această limbă. Si totuși Constituția României (pe lângă atâtea alte producții culturale) se revendică de la cea franceză, drept urmare nu putem să o dăm complet la o parte.

În sensul acesta apariția cărții *Français Juridique* la editura „Lumina Lex”, București, 2005, adresată îndeosebi studenților facultăților de drept și juriștilor, poate fi considerată ca una inedită în condițiile în care singura carte care a mai fost publicată în România cu aceeași tematică (Adrian, I. - *Le droit en français*, Oscar Print, București, 1999) conține numai o culegere de texte cu caracter juridic.

Cartea editată de „Lumina Lex” este rezultatul colaborării profesorilor de limba franceză Raluca Bercea și A. Mihaela Chermeleu de la Facultatea de Drept a Universității de Vest, Timișoara.

Français juridique se anunță din sumar o carte structurată pe arii de interes din acest domeniu și pe de altă parte destul de cuprinzătoare a informațiilor pe care un student ce studiază științele juridice și administrative trebuie să și le însușească. Cartea pune la dispoziția utilizatorului un material lexical foarte bogat, completat la sfârșit de niște minidicționare explicative. Față de *Le droit en français* amintit mai sus, *Français juridique* nu se mulțumește doar să adune o serie de texte între două coperti ci propune și o serie de exerciții practice, pentru facilitarea însușirii limbajului juridic. Cartea dobândește astfel și un caracter practic nu numai teoretic. Ambiția selectării unui material cât mai cuprinzător duce însă la unele „imperfecțiuni” de organizare.

În primul capitol cartea propune o serie de texte cu tematică destul de

variata și cu legătură doar tangențială cu sfera juridică la sfârșitul căreia un "dossier-débat" încearcă să fixeze cunoștințele și să le verifice prin exerciții. Parcurgerea acestui prim capitol relevă unele carențe didactice: exercițiile propuse spre rezolvare, pe lângă cele structurale de refacere a ordinii frazei, introducerea cuvântului în contextul adecvat sau de tipul adevărat/fals cer traducerea unor texte destul de complexe din punct de vedere gramatical din/în franceza. Și de aici prima problemă: dacă lexicul se regăsește în textele respective sau în minidicționarul de la sfârșitul cărții, nici o explicație gramaticală nu se găsește loc în paginile acestei cărți. Explicația nemărturisită a autorilor, aceea că deja în primii ani de facultate studentul stăpânește gramatica limbii străine la un nivel destul de avansat (franceza în cazul nostru) ar putea fi plauzibilă dacă realitatea - de altfel confirmată de orice profesor, poate chiar de autorii cărții, nu ar dezice această „utopie"! Nu, studenții cunosc gramatica la un nivel destul de elementar iar traducerea acestor texte chiar și cu ajutorul profesorului presupune ore întregi de reluare a unor probleme de gramatică; ceea ce înseamnă insuficient timp rezervat problemelor de lexic sau de redactare a unor texte așa cum manualul prevede.

Tot în acest prim capitol se observă o altă deficiență de ordin didactic: se cere traducerea unor documente oficiale, a unei cereri de exemplu, fără a se da un model prealabil; evident că în acest caz nici dicționarul nu poate da varianta corectă deoarece se știe că formulările tip din documentele oficiale se traduc foarte rar mot-a-mot.

Capitolul II constituie o abordare mai specifică limbajului juridic francez și începe cu o prezentare succintă dar la obiect a particularităților acestuia, urmat

de câteva exerciții „la obiect”, apoi a unor norme de folosire a limbii franceze în general, a neologismelor acceptate în ultimul timp în limbă. Fiind cel mai scurt și cel mai lipsit de inconsecvențe între partea teoretică și exercițiile propuse.

Următorul capitolul începe cu prezentarea sistemului juridic francez, nu sub forma unei teorii abstracte ci prin niște tabele explicite cu privire la actanții vieții juridice și la organizarea lor ierarhică. Lipsește paralelismul cu organizarea juridică din România dar se presupune (justificat de data aceasta) a fi cunoscut și sarcina revine utilizatorului manualului de a stabili asemănările și diferențele. Partea a doua a acestui capitol propune un lexic foarte complex a fiecărei ramuri a dreptului (civil, penal, comercial, al muncii, fiscal, etc), ceea ce într-un fel e bine; sau mai bine zis e bine pentru cel care știe deja la ce se referă ramura respectivă a dreptului ca atare deoarece manualul nu propune un text specific din care să rezulte o descoperire deductivă și progresivă a sensurilor ci pur și simplu o înșiruire de cuvinte. E oarecum riscant deoarece studenții anilor I și II, cărora li se adresează acest manual, nu au încă bine fixate în minte noțiunile respective în limba română, au cel mult o idee vagă. Și dacă în capitolul precedent profesorul de limba franceză putea suplini lipsa explicațiilor gramaticale, de această dată chiar nu o poate face. Doar dacă „își învață” înainte lecția de drept sau dacă nu din întâmplare a studiat dreptul...ceea ce se întâmplă foarte rar.

Ochiul cititorului nu poate rămâne indiferent atunci când concentrându-se asupra unui exercițiu ce presupune identificarea exhaustivă a societăților după o schemă dată (*sociétés dotées de personnalité morale*) nu o poate desluși prea bine căci scanarea documentului și apoi

imprimarea lui nu a fost de cea mai bună calitate.

Începând cu capitolul IV, *Elements de correspondance juridique*, prezentarea conținutului devine mult mai succintă și totodată mai explicită: modele de scrisori către diverși destinatari, în diverse registre stilistice, explicații și indicații asupra formulărilor de corespondență, exerciții la fel de clare și la obiect.

Capitolul V, *De la grammaire à la rhetorique* e poate cel mai bine structurat deoarece prezintă diverse tipuri de discursuri, explicând prin diverse texte exprimarea cauzei, consecinței, opoziției; fragmentele propuse au un lexic specific și o înlănțuire logică a ideilor conținute de pledoaria juridică, idei a căror cauză-efect pot fi deduse chiar și de un non-specialist. Exercițiile prezente aici par total diferite de prezentarea anterioară a cărții dat fiind tocmai didacticismul cu care sunt abordate problemele. Există un text model de la care se pleacă, există o parte teoretică concisă ce prezintă regulile unui discurs de impact în situații specifice și apoi lexicul aferent. Exercițiile de pledoarie sugerate la sfârșitul acestui capitol, în care se face apel la potențialele cunoștințe de Cod penal, Convenția Europeană a Drepturilor omului, etc, par să depășească ușor cunoștințele studenților dar o pledoarie mai „elementară” se poate realiza plecând de la modelele propuse.

În fine ultimul capitol prezintă câteva modele de acte juridice franceze și începe oarecum neinspirat deoarece primul document e un „*constat amiable d'accident d'automobile*” care, oricât interes ar suscita pentru studiu, e practic invizibil pe anumite porțiuni, rezultatul scanării prezentând serioase imperfecțiuni. În rest documentele prezentate în continuare sunt explicite iar exercițiile propuse absolut logice și deductive. Același lucru

se poate spune și despre testele de evaluare finală, rămânând totuși regretul absenței unei „chei a exercițiilor”. Pentru că dacă studentul poate beneficia de sprijinul profesorului de limba franceză în rezolvarea lor (dar și aici se pun serioase semne de întrebare după cum semnalăm la început pentru că acest profesor trebuie să fie unul „transdisciplinar” și să posede serioase cunoștințe juridice) cu atât mai greu îi va fi unui jurist (cărui i se adresează cartea în egală măsură) să-și verifice cunoștințele. Existența unui astfel de capitol ar fi fost absolut necesară, putând constitui și o sursă de pregătire individuală, nu numai dirijată.

Un plus în această evaluare merită minidicționarele de termeni juridici de la sfârșitul cărții, atât cel explicativ francez-francez sau francez-român precum și cele inedite de „argou juridic” și locuțiunile latine des folosite în procedurile juridice.

O privire retrospectivă asupra cărții *Français juridique*, după o parcurgere chiar și de suprafață, poate schița câteva idei referitoare la structurarea materialului lingvistic:

Deja anunțată de copertă, prezența a doi autori în paginile ei e vizibilă în ansamblul cărții nu numai din abordarea inegală a capitolelor la nivel structural dar și a clarității și a conciziei care derivă de aici. Fără a avea o confirmare în acest sens, impresia e că „*Français Juridique*” a luat naștere din îmbinarea a două serii de materiale diferite abordate și nu impecabil armonizate.

Studentul ia inițial contact cu o formă „brută” a informației, fără o prezentare a ei progresivă, insuficient pregătită în prealabil de orele de teorie a dreptului în limba română și cu o limbă franceză avansată, destul de greu recuperabilă în cele 2 ore de curs prevăzute săptămânal.

Dar dincolo de aceste „inconveniente” cartea este fără discuție un material consistent, care deși puțin amorf, e totuși selectabil și adaptabil la exigentele studenților de la specialitățile de drept și administrație publică și un reper sigur de material lexical juridic pentru profesorul de limba franceză de la

aceste specializări. Prin urmare, noutatea domeniului cercetat și consecvența de a da unui material lingvistic aparte o formă, fac pardonabile cele câteva imperfecțiuni semnalate anterior.

Corina DÂMBEAN