

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/325630705>

Journal of Romanian Literary Studies, nr.12, 2017

Book · October 2017

CITATIONS

0

READS

255

1 author:



[Iulian Boldea](#)

Petru Maior University of Târgu Mures

70 PUBLICATIONS 1 CITATION

SEE PROFILE

JOURNAL OF ROMANIAN LITERARY STUDIES

Issue No. 12/2017

International Romanian Humanities Journal

Published by ARHIPELAG XXI PRESS, Tîrgu Mureş

Arhipelag XXI Press

ISSN: 2248-3004

The Journal of Romanian Literary Studies is an international online journal published by the ALPHA Institute for Multicultural Studies in partnership with the Department of Philology at Petru Maior University in Targu-Mures, and the "Gh. Șincai" Institute of Social and Human Research Research of the Romanian Academy. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:

Editorial Manager:
Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:
Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:
Prof. Cornel MORARU, PhD
Prof. Mircea A. DIACONU, PhD
Assoc. Prof. Dorin ȘTEFĂNESCU, PhD
Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD
Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Published by
Arhipelag XXI Press, Tîrgu-Mureș, România, 2015
8 Moldovei Street, Tîrgu-Mureș, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: tehnoredactare.jrlds@gmail.com

ISSN: 2248-3004

The issues of "Journal of Romanian Literary Studies" are included in the following International Databases : CEEOL, EBSCO-HOST, Global Impact Factor, Google Scholar, Academia.Edu, Researchgate.org.

CONTENTS

IDENTITY –FOCUSED RESHAPES AND RECOLLECTION IN „THE SPOKEN BOOK” - NORMAN MANEA, ÎNAINTEA DESPĂRȚIRII. CONVORBIRE CU SAUL BELLOW – UN PROIECT WORDS&IMAGES

Nicoleta Ifrim

Prof., PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați 13

REGARD SUR LES CAUSES DE L’EXIL DU POÈTE OVIDE DANS LA PERSPECTIVE DU DROIT PÉNAL ROMAIN

Teodor Sâmbrian

Prof. PhD., University of Craiova 17

FILIP MOLDOVEANUL – THE FIRST ROMANIAN-LANGUAGE TYPOGRAPHER IN SIBIU

Erich Agnes Terezia

Prof. PhD., Valahia University of Târgoviște 28

ETHICS OF IMMANUEL KANT AND RELIGION WITHIN THE LIMITS OF SIMPLE REASON

Nicolae Iuga

Prof., PhD, „Vasile Goldiș” Western University of Arad 32

AN IMPORTANT CONTEMPORARY HISTORICAL EVENT: THE ISLAMIZATION OF EUROPE

Nicolae Iuga

Prof. PhD, „Vasile Goldiș” Western University of Arad 40

THE SUBJECTIVITY OF ERUDITION: NICOLAE BALOTĂ

Iulian Boldea

Prof., PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 46

IN A FORM OF KNOWLEDGE

Amelia Boncea, Prof., PhD and Ion Popescu-Brădiceni, Assoc. Prof., PhD

”Constantin Brâncuși” University of Târgu-Jiu 53

TÂMPITOPOLE CASTLE – BUCHAREST DYSTOPIAN MONOGRAPH AND META-TEXTUAL EXPERIMENT. THE FANTASTIC CHRONICLE – FROM PARODY TO DYSTOPIAN FICTION

Simona Antofi

Prof. PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați 64

THE MYTHICAL THEATER

TWO FORMULAS OF INTERWAR THEATRICALITY: LUCIAN BLAGA AND MIRCEA ELIADE

Lăcrămioara Berechet

Prof., PhD., „Ovidius” University of Constanța 69

EXILE INSIDE AND OUTSIDE THE COUNTRY OF ORIGIN

Mara Magda Maftai

Prof., PhD., Academy of Economic Studies, Bucharest..... 79

TEACHING ENGLISH FOR ECONOMICS: AN ETYMOLOGICAL APPROACH

Violeta Negrea

Prof. PhD. , Academy of Economic Studies, Bucharest..... 87

OLD ROMANIAN VOCABULARY: TRANSLATION ISSUES

Felicia Dumas

Prof., PhD., „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași 93

EVIL SPACE IN DUMITRU RADU POPESCU'S CREATIONS

Popescu Olguța-Monalisa

Prof, PhD. 103

ONIRIC TIME, AN INNOVATION IN DUMITRU RADU POPESCU'S PROSE

Popescu Olguța-Monalisa

Prof. PhD. 109

REINTEGRATION OF FAITH INTO SOCIETY

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD., University of Craiova..... 117

THE POETRY OF DAG HAMMARSKJÖLD FROM AN INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Clementina Alexandra Mihăilescu, Lucia Stoicescu

Assoc. Prof. „Lucian Blaga” University of Sibiu 122

A LITERARY CIVIL WAR

Dragoș Avădanei

Assoc. Prof., PhD., “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași..... 130

CONSIDERATIONS REGARDING THE INFLUENCE OF L1 AND L2

ON LEARNING OF ROMANIAN LANGUAGE

BY STUDENTS FROM ABROAD

Radu Drăgulescu

Assoc. Prof. PhD., „Lucian Blaga” University of Sibiu..... 139

A LOGICAL APPROACH TO ENGLISH CONDITIONAL SENTENCES

Attila Imre

Assoc. Prof., PhD., Sapientia University of Tîrgu Mureș 156

ION HOREA: A GREAT CLASSIC OF TRANSMODERN POETRY

Ion Popescu Brădiceni

Assoc. Prof., PhD., „Constantin Brâncuși” University of Tîrgu-Jiu 169

A PAGE OF HISTORY, A SLICE OF LIFE - ADS FROM 1935

Carmen Neamțu

Assoc. Prof. PhD., „Aurel Vlaicu” State University of Arad..... 178

THE KAFTAN, THE HORSE AND THE KERCHIEF;

THE MEANING OF SOME GIFTS IN THE TIME OF CONSTANTIN BRÂNCOVEANU

Gabriela-Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, “Victor Babeș” University of Timișoara 188

MINIMALISM & LONELINESS. ROMULUS BUCUR’S POETRY

Emanuela Ilie

Assoc. Prof., PhD, „Al. I. Cuza” University of Iași..... 198

A CULTURE OF MIDDLE BRONZE AGE ON THE TERRITORY OF ROMANIA: WIETTENBERG

Ioana-Iulia Olaru

Senior Lecturer, PhD., G. Enescu University of Iași 204

AUGUSTUS IN OVID’S PONTICA

Mădălina Strehie

Senior Lecturer, Hab., PhD., University of Craiova 211

USELESS? UNWANTED? A VIEW ON CHANGE IN NARRATIVE STUDIES

Alina Buzatu

Senior Lecturer, PhD., „Ovidius” University of Constanța 219

DISPLACEMENT AND (RE-) INTEGRATION IN

JULIA ÁLVAREZ’S ‘HOW THE GARCÍA GIRLS LOST THEIR ACCENTS’

Andreea Iliescu

Senior Lecturer, PhD, University of Craiova 224

ERASMUS OF ROTTERDAM: LAUS STULTITIAE

BETWEEN HEDONIST LUXURY AND CHRISTIAN SIMPLICITY

Adriana Cîteia

Senior Lecturer, PhD., „Ovidius” University of Constanța 229

CRISIS. INSOMNIA IDENTITY

Otilia Sîrbu

Lecturer, PhD., „Hyperion” University of Bucharest..... 238

USING THE AUTHENTIC DOCUMENTS IN THE TEACHING- LEARNING A FOREIGN LANGUAGE SYSTEM

Andreea Petre

Lecturer, PhD., Transilvania University of Brașov 243

REVISTE ARDELENE ȘI MOMENTE DIN ISTORIA TRADUCERILOR ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD., Sapientia University of Cluj-Napoca..... 246

SOCIALIZATION AND FUNCTIONALITY OF SOCIETY

Aurora Lupas

Lecturer, PhD., „Vasile Goldiș” Western University of Arad..... 255

THE CLASSICAL TEXT AND THE SPATIAL PROVOCATION OF MODERN REPRESENTATIONS

Diana Nechit

Lecturer, PhD., „Lucian Blaga” University of Sibiu 261

IDIOMS AND IDIOMATIC PHRASES AND EXPRESSIONS USED IN TRAVELLING AND TOURISM

Cristina-Gabriela Marin

Lecturer, PhD., University of Craiova..... 267

CAMIL PETRESCU – SHORT STORY WRITER

Ariana Bălașa

Lecturer, PhD., University of Craiova..... 273

CONSIDERATIONS ON THE NORTH-DANUBIAN POLITICAL SOCIAL LIFE AS EVIDENCED BY THE WORK OF PRISCUS PANITES

Ștefan Lifa

Lecturer, PhD., West University of Timișoara 279

AN INSTANCE OF ESOTERIC IMAGINATION: FRITZ LANG'S METROPOLIS (1927)

Roxana Elena Doncu

Lecturer, PhD., University of Medicine and Pharmacy “Carol Davila”, Bucharest..... 286

THE INFLUENCE OF FOREIGN LANGUAGES ON EMOTIONS

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest..... 293

PREPOSITIONS WÄHREND, WEGEN, TROTZ, UM ... WILLEN AND THEIR FUNCTIONS

Emilia Ștefan

Lecturer, PhD, University of Craiova..... 300

ELEVEN REASONS WHY

Anca Bădulescu

Lecturer, PhD., Transilvania University of Brașov 304

ENDURING STEREOTYPES AND AUTHORIAL SELF-SUBVERSION:

INVESTIGATING THE TOURISTIC TREATMENT OF THE ORIENTAL IN EUGENE O'NEILL'S

MARCO MILLIONS AND HENRY DAVID HWANG'S M. BUTTERFLY

Adriana Carolina Bulz

Lecturer, Military Technical Academy of Bucharest..... 313

FROM THE MELTING POT TO DIVERSITY AND MULTICULTURALISM

Amada Mocioalcă

Lecturer, PhD., University of Craiova 321

EUROPEAN AND ARAB MEDICINE

Mirela Radu

Lecturer, PhD., „Titu Maiorescu” University of Bucharest..... 327

THE ROLE OF GRAMMAR IN LANGUAGE TESTING

Antonaru Carmen

Lecturer, PhD., Transilvania University of Braşov 332

FROM HEMINGWAY TO HELLER: THE WAR NOVEL

Edith-Hilde Kaiter

PhD Lecturer, “Mircea cel Bătrân” Naval Academy Constanţa 336

TWO INSTANCES OF REVERSED EKPHRASIS: WATERHOUSE'S MIRANDA AND MILLAIS'S
FERDINAND LURED BY ARIEL

Lavinia Hulea

Lecturer, PhD., University of Petroşani 345

REFLECTIONS AND ONTOLOGICAL STRAINS IN CEZAR BALTAG'S POETRY

Maria-Zoica Balaban

Lecturer, PhD., „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca 351

THE NARRATIVE INSTANCE IN GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA'S THE LEOPARD

Anamaria Milonean

Assist., PhD., Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca 360

NARRATIVE ANALYZES IN DENIS DIDEROT'S (ANTI)NOVELS

Ana-Elena Costandache

Assist., PhD., “Dunărea de Jos” University of Galaţi..... 370

“ARCHITECTURAL EMBELLISHMENTS”: SPACE FORMS IN THE ASSIGNATION AND THE FALL
OF THE HOUSE OF USHER

Adela Livia Catană

Assist. Prof. PhD., Military Technical Academy..... 375

VIEWS ON THE MORPHOLOGY AND SYNTAX CONCEPTS IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN
LANGUAGE

Cipriana Elena Peica

Assist. PhD., Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca 385

REPRESENTATIONS OF DOBRUJAN TOWNS IN THE DIARIES OF THE SCOTTISH NURSES FROM THE GREAT WAR

Costel Coroban

Assist., PhD., "Ovidius" University of Constanța 392

A GENESIS OF MONSTERS AND THEIR ARTIFICIAL CREATION. FROM FICTION TO CONTEMPORARY MEDICINE

Marius Uzoni

Assist., PhD., „Iuliu Hațieganu” University of Cluj Napoca 399

THE JEW WHICH SHAKESPEARE DREW

Liliana Tronea-Ghidel

Assist., PhD., University of Craiova 403

THE ENGLISH SLANG TERMINOLOGY RELATED TO BIRDS AND INSECTS

Corina Mihaela Geană

Assist., PhD., University of Craiova 410

A GRAMMATICAL CLASSIFICATION OF THE OBJECT IN ROMANIAN LANGUAGE

Adelina Patricia Băilă

PhD. student, Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca..... 417

LE PERSONNAGE D'ALBERTINE SIMONET

DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DE MARCEL PROUST 426

Anca Lungu Gavril

PhD. Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași..... 426

APHASIA IN BILINGUAL INDIVIDUALS

Réka Incze (Kutasi)

PhD student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 436

A FEW WORDS ABOUT THE ACCOMPLISHMENT OF LAW

Celin Herța

PhD., University of Craiova..... 443

THE METAPHOR OF PYRAMID IN THE CASE OF KELSEN

Celin Herța

PhD., University of Craiova..... 448

A DEATH-RELATED SUPERSTITION IN OVIDIU BÎRLEA'S 'DROUGHT'

Tarko Iulia Mirela

PhD. Student , „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 454

THE KARAMAZOVs – HORIA LOVINESCU'S REWRITING OF DOSTOIEVSKI'S THE BROTHERS KARAMAZOV

Alin Serafim Ștefănuț

PhD. Student, University of Oradea 461

THE BEGINNINGS OF ROMANIAN JOURNALISM

Mihaela Mocanu

PhD., „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași..... 465

COUPLES IN SEARCH OF THE LOST PARADISE

Gavril Vasile Băban

PhD. Student, Tehnical University of Cluj-Napoca..... 474

TRAVELING TO THE FALSE INITIATION

Florina (Moldovan) Cotoară

PhD., „Petru Maior” University of Tîrgu Mureș..... 483

DIMITRIE CANTEMIR, THE CULTURE SPHERE

Rareș Șopterean

PhD. Student, „Petru Maior” University of Tîrgu-Mureș 489

ETHOS – PATHOS – LOGOS IN THE RELIGIOUS DISCOURSE OF FATHER CLEOPA

Paula Iustina Lohan

PhD., „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași..... 497

DANIEL PENNAC, CHAGRIN D'ÉCOLE. ENJEUX DE LA DICTÉE EN CLASSE DE FRANÇAIS

Emanuel Turc

PhD. Student, „Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca..... 504

FÁBIÁN SÁNDOR OR THE DIALOGUE OF AGES

Mihók-Géczi Tamás

PhD. Student, „Petru Maior” University of Târgu Mureș..... 510

WHAT'S IN AN ACCENT?

Giulia Suci

PhD. Student, University of Oradea 515

THE IMAGE OF THE ANGEL IN ȘTEFAN AUG. DOINAȘ'S POETIC WORK

Valeria Cioata

PhD., „Petru Maior” University of Târgu Mureș..... 519

ION CHINEZU IN THE ROMANIAN-HUNGARIAN INTERWAR LITERARY ATMOSPHERE

Mirela-Iulia Cioloca

Phd student, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș..... 527

IONESCO' S ONIRIC THEATRE - A JOURNEY TO HIS ORIGINS

Iulia Luca

PhD. Student, „Petru Maior” University of Târgu-Mureş 533

A "DEVOTED COLLABORATION BETWEEN DILETTANTES AND PROFESSIONAL ACTORS" - THE GERMAN THEATRE IN SIBIU AND ITS PROLIFEROUS ENVIRONMENT (1912-1921)

Ursula Wittstock

PhD, "Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca..... 543

MIRCEA CĂRTĂRESCU: ASPECTS OF THE EROTICIZED POETRY

Silvia-Maria Munteanu

PhD, Technical College „Dimitrie Ghika” of Comăneşti 550

MATEI VIŞNIEC – BEYOND THE IRON MASK

Iuliana Oică

PhD., „Ştefan cel Mare” University of Suceava..... 558

PETRU CIMPOEŞU – THE SHORT STORIES

Diana Sofian

PhD. Student, University of Botoşani 566

TRANSCENDENCE OF THE CELESTIAL ANDROGYNOUS - SÉRAPHÎTA, HONORÉ DE BALZAC

Carmen Ioana Popa

PhD., „1 decembrie 1918” University of Alba Iulia..... 571

ROMANIAN PROLETICULTISM

Alexandra Zotescu

PhD. Student, Transilvania University of Braşov 577

THE CRITICAL RECEPTION OF VOICULESCU'S STORIES

Voroneanu Iuliana

PhD. Student, „1 decembrie 1918” University of Alba Iulia..... 583

EXISTENTIAL RAMBLINGS IN MIRCEA NEDELCIU'S SHORT PROSE

Gâlea Gabriela Anamaria

PhD. Student, „1 decembrie 1918” University of Alba-Iulia..... 588

STATUES OF AMERICA

Oleg Feoktistov

PhD. student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iaşi..... 596

POLEMICAL LANDMARKS OF THE ROMANIAN NOVEL CRISIS

Alina-Mariana Stîngă (Zaria)

PhD. Student, University of Piteşti 604

THE POETICS OF AUTHENTICITY

THE NEW CONVENTIONS AND ESTHETIC FORMULAS OF THE INTERWAR NOVEL

Alina-Mariana Stîngă (Zaria)

PhD. Student, University of Pitești 612

"PREFRONTAL LOBOCOAGULATION" BY V.VOICULESCU, OR ABOUT THE EVACUATION OF
UMANITY IN THE WORLD

Marti Iulia Ramona

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș..... 619

THE ECLECTICISM OF EMINESCU'S NOVEL

Anca Popan

PhD. Student, Tehnical University of Cluj-Napoca..... 625

PRISONER-TORTURER: AN UNSTABLE BINARITY IN THE NOVEL GHERLA BY PAUL GOMA

Suciu Camelia

PhD. Student, „1 decembrie 1918” University of Alba Iulia 633

THE MUTABLE FACES OF THE POLITICS IN TITUS POPOVICIU'S WORK

Sonia Livia Grec

PhD. Student, University of Oradea 639

THE VOTIVE INSCRIPTIONS FOR THE ROMAN EMPEROR PHILIPPUS ARABS

Dan Bălțeanu

PhD. student, University of Craiova 649

PAUL EUGEN BANCIU AND THE CITIES OF AFFECTIVE MEMORY

Dana Nicoleta Popescu

Scientific Researcher, PhD., „Titu Maiorescu” Institute of the Romanian Academy 659

THE SPATIO-TIME OF EMINESCU BETWEEN METAPHORICAL AND METAPHISICAL

Sebastian Drăgulănescu

PhD. Researcher , Institutul de Filologie Română „A. Philippide” Iași 667

PAUL GOMA: THE NEGATIVE IDENTITY OF THE EXCLUDED ONE. BONIFACIA

Mariana Pasincovski

PhD, Indep. Reseacher 673

THE HYEROFANIC ISSUES OF THE SERAPHYC HYMNS

Petru Adrian Danciu

PhD., Member of the Scientific Center of Research, *Speculum* of Alba Iulia..... 678

HYPOSTASES DU DOUBLE DANS LES FICTIONS DE MICHEL TOURNIER

Daniela Mirea

PhD. ,Chargée de cours, Académie Technique Militaire 684

L'ALTERITE DU PERSONNAGE CHEZ AHMADOU KOUROUMA

Mihaela Chapelan

Maître de conférences, Université « Spiru Haret » 690

L'ÉLOQUENCE DU SILENCE: UNE ÉTUDE PSYCHOLINGUISTIQUE DU
SILENCE DANS LA COMMUNICATION

Doina Mihaela Popa

Maître de conférences, Université «Gheorghe Asachi» de Iași, Roumanie 697

THE COGNITIVE FUNCTION OF THE ETHNOGRAPHIC LANDSCAPES

Dorina Onica

Scientific researcher, Phd., The Institute of Cultural Heritage, Chișinău 704

THE POETRY OF A FLOWER OF EVIL

Onofrei Margareta

PhD., University of Pitești 709

NON-LEXICAL STRATEGIC HEDGES IN WRITTEN ACADEMIC DISCOURSE

Monica Mihaela MARTA

"Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca 715

THE COMMEMORATION AND THE ANNIVERSARY IN ROMANIAN CULTURE:

TITU MAIORESCU (1840-1917) AND CONVORBIRI LITERARE/ LITERARY CONVERSATIONS
(1 MARTIE 1867)

Luiza Marinescu

Spiru Haret University of Bucharest 722

**IDENTITY-FOCUSED RESHAPES AND RECOLLECTION IN „THE SPOKEN BOOK” -
NORMAN MANEA, ÎNAINTEA DESPĂRȚIRII. CONVORBIRE CU SAUL BELLOW – UN
PROIECT WORDS&IMAGES**

Nicoleta Ifrim
Prof., PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați

Abstract: Our study focuses on the fictional strategies pointing out the fictional identity embedded within ‘the spoken book’ written at two hands. Norman Manea and Saul Bellow are the two personalities whose dialogue tells a fascinating story about personal identity, ethnical traces and, above all, about the intellectual travelling through different cultural geographies and interiorized cultures functioning as large mirrors of the personal quest.

Keywords: spoken book, identity, narrative interview, Norman Manea, Saul Bellow.

Gândite ca parte a unui proiect realizat în colaborare cu Universitatea Ben Gurion din Negev, Biblioteca Națională din Ierusalim și Institutul de Studii Iudaice din cadrul Universității din Anvers, convorbirile dintre Norman Manea și Saul Bellow se așează pe formula interviului narativ, care îmbracă un seducător dialog al elitelor revelate prin intermediul experiențelor cu miză identitară. Dincolo de constrângerile formale impuse de formula utilizată ca modalitate optimă de expresie narativă, „cartea vorbită” propune o fascinantă autodefinire a identității partenerilor de dialog, care se redescoperă și se reconfigurează cu fiecare experiență rememorată, într-o genuină aventură identitară. Miza acestui demers este dublă – pe de o parte, suntem în fața unui Norman Manea care se autodefiniște și își validează propriile opțiuni cultural-identitare prin raportare la experiența recuperată confesiv a lui Saul Bellow; pe de altă parte, cele două voci în dialog propun, în grilă identitară, configurarea mentalitară a două spații opozante (cel puțin socio-cultural) Estul și Vestul, care traversează, prin memoria recuperatorie, „vârste culturale” problematice și mereu conflictuale. În esență, două „povestiri ale vieții” care se intersectează recurent, într-o obsesivă tentativă de legitimizare a profilului identitar, încărcate de memoria culturală proprie și proiectând un continuu „joc al oglinzilor” cu doi actori – interviuatul și interviuatorul. Amprenta etnic-iudaică conferă coerență dublei confesiuni, gestionând latent sensul literaturii scrise de cei doi autori. În acest fel, cartea proiectează două paliere ale lecturii: la un prim nivel se așează egografia prin care identități în dialog recuperează, prin mecanisme mnemonice, un profil personal problematic corporalizat în scriitura-confesiune care păstrează specificul etnic și etic al devenirii individuale; al doilea nivel, cel ideografic, al „ideologiei” literare, propune un discurs metatextual, întors critic spre literatura însăși, oglindind opțiuni literare, modele și sensuri inculcate ale romanelor autorilor aflați în dialog. Așadar, o conversație despre identități și recuperarea lor experimentală, dar și despre cărți și semnificațiile lor. Sau, în termenii lui Norman Manea: „Când te accepta ca prieten apropiat, sentimentele deveneau vizibile și în micile atenții cotidiene. În casa din Vermont, ne pregătea dimineața cafeaua franțuzească, mi-a arătat biblioteca și lacul din apropiere, vorbea în prezența mea florilor și motanului, mi-a relatat despre cursul său de la Universitatea din Boston”; „Citisem cărțile lui Saul Bellow în traducere românească și franțuzească, ba chiar scrisesem despre originalitatea plină de forță a lumii lui urbane, în care spiritul evreiesc își descoperă o voce nouă, liberă, americană, o nouă seninătate și o nouă neliniște, un nou tip de umor și o nouă tristețe, și despre felul său de a reformula marile întrebări fără răspuns ale vieții.” (Manea, 22-23; 15-16) Parteneriatul literar al celor doi, transpus în haina suplă a textului confesiv scris la

două mâini, denudează experiențe ale dislocării asumate și problematizate la nivel identitar, de ambele părți, etern conflictuale, prin care se conturează expresia unei conștiințe în mișcare, aparținând eului care încearcă, prin scriitură, recurente tentative de redefinire identitară: Norman Manea, est-europeanul încărcat de trauma experienței totalitare este cel care poartă, în spațiul exilic propriu-zis, dar și al celui literar, memoria nostalgică a dublei origini – românească și evreiască, iar rădăcinile evreiești-rusești ale lui Saul Bellow se reinventează în contextul creuzetului multiethnic american.

„Cartea vorbită” proiectează, în cele patru interviuri, „identități alternative” scripturale ale celor doi maeștri, cu rol explicit de exorcizare a traumelor și angoaselor personale, pentru care referința cultural-literară devine obligatorie. Aceasta operează selecții și opțiuni legitimatoare ale tipului de discurs confesiv propus, în interiorul căruia sunt retrăite / rescrise experiențe personale, traversate spații culturale, cu efect imediat în identificarea stenică a mărcilor unor mitologii identitare particularizatoare. Invarianta originii evreiești care îi leagă pe cei doi scriitori – unul de limbă română, altul de limbă engleză – este cea care omogenizează similaritățile / dichotomiile parcursului identitar prin o aceeași „poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans une rapport à l'Autre” (Édouard Glissant cf. Dufoix, *La dispersion*, 355).

Secvența *Gânduri despre Saul Bellow*, care introduce interviurile, constituie o cheie de lectură a „cărții vorbite”, pe care o creionează Norman Manea. În fapt, explicând relația lui Saul Bellow cu spațiul cultural românesc (prietenia cu Mircea Eliade și episodul vizitei în România postdecembristă, reflectat în cele două romane menționate drept reper, *Ravelstein* și *Iarnadecanului*), Norman Manea construiește în subsidiar o „ideologie” critică a scriiturii autobiografice purtătoare de miză identitară. Apelul la autoritatea critică este, iarăși, definitoriu – o citează pe Cynthia Ozick care „remarca pe bună dreptate: <Când avem de-a face cu un roman, nu ne privește viața personală a autorului. Un roman, fie și autobiografic, nu este o autobiografie. Dacă scriitorul oferă informația că nu știu care personaj este luat din viața reală, cititorii au chiar și atunci obligația - o obligație impusă de vraja literaturii înseși - de a-și astupa urechile și a se îndepărta... Literatura este subterană, nu terestră. Sau este ca Tao: spui ce este și tocmai asta nu-i...Originalul dispăre; simulacrul, o minune plină de forță, e ceea ce dăinuie.> Chiar dacă nu întotdeauna putem respecta termenii <obligației vrăjite>, măcar înțelegem că este important, ca cititori, să nu ne lăsăm în voia bârfelor din presa literară sau din afara ei.” (Manea, 9) Din acest punct de vedere, al cantității de „adevăr biografic/istoric” insertate scriiturii care poate gira sau obnubi sensurile „aventurii identitare”, referințele lui Norman Manea la chestiunea „pactului imoral” din perioadele ideologice ale răsturnării valorilor (prin raportare la experiențele unui Mircea Eliade, Céline, Eugen Ionescu, Matei Călinescu, chiar Norman Manea însuși), provoacă o dezbatere fascinantă cu impact asupra scriiturii în sine: „există și alte motive să fim precauți când citim texte aflate între ficțiune și 'realitate'. Dacă cedăm acestor simplificări și 'informații' amăgitoare, ignorăm sugestiile contardictorii și ambiguitățile esențiale ale romanului. În *Ravelstein*, Bellow include date și fapte regăsibile în relația dintre Radu și Eliade, însă furnizează și informații care contrazic flagrant conexiunea. ” (Manea10) Așadar, ficțiunea funcționează ca interfață prin intermediul căreia „cantitatea de adevăr” istoric sau biografic se pulverizează în discursul-creuzet, pentru a genera, în fapt, un profil egografic încărcat deopotrivă de memoria adevărului personal, dar și de cel istoric-colectiv, juxtapuse permanent pe măsură ce Istoria este rescrisă. De aici rememorarea primelor întâlniri dintre Norman Manea și Saul Bellow, dar și reșezarea în registru afectiv a evoluției relațiilor dintre cei doi, compatibili prin elementele structurale comune – opțiunile literare și evreitatea legitimatoare a nucleului identitar. Toate acestea, prin intermediul dialogului cu / despre cărți: „Citisem cărțile lui Saul Bellow în traducere românească și franțuzească, ba chiar scrisesem despre originalitatea plină de forță a lumii lui urbane, în care spiritul evreiesc își descoperă o voce nouă, liberă, americană, o nouă seninătate și o nouă neliniște, un nou tip de umor și o nouă

tristețe, și despre felul său de a reformula marile întrebări fără răspuns ale vieții.” (Manea15-16) Spațiile livrești consonante relaționează, simetric, într-o geografie afectivă cu miză identitară, revelând o aceeași viziune comună asupra spațiului literar complementar celui recuperat de memoria individuală: „Eu locuiam de mai bine de zece ani la Bard, chiar în fosta locuință a Irmei Brandeis, Casa Minima. Știam deja cum se legau romane precum *Herzog* sau *Henderson*, *regele ploii* de spațiul și timpul pe care autorul le cunoscuse la colegiul care mă găzduia și pe mine; descoperisem anecdote locale despre viața sa în zona care îmi devenise și mie familiară și care îmi aducea uneori aminte de Bucovina pierdută.” (Manea21) Aceste identități recuperate prin memorie, ancorate în astfel de spații geoculturale transpuse scriptic prin mecanisme afectiv-confesive, se conturează latent, întâi în cărțile discutate în cadrul dialogurilor, pentru a glisa apoi înspre textul propriu-zis al interviurilor; ele devin elemente pivotale ale unui joc identitar interșanjabil în care, de exemplu, un Saul Bellow se definește ca un „om obsedat de identitatea sa, decis să scruteze fiecare aspect al eului, să nu evite nimic în procesul autoanalizei” (Manea 28), iar un Norman Manea se raportează permanent la profilul „căutat” al interlocutorului, cu care împărtășește o aceeași memorie cultural-etnică, pentru a-și valida, în fapt, profilul identitar propriu. Un mecanism care funcționează recurent pe tot parcursul dialogurilor, amprentând chiar și ultima întâlnire cu maestrul: "Priveam sicriul celui care nu crezuse în atotputernicia morții, convins, ca și mentorul său Rudolf Steiner, că trebuie neapărat să urmeze ceva, nu se poate sfârși totul atât de absurd și definitiv. Am aruncat și eu, ca și ceilalți, bulgării de pământ peste sicriu, până când groapa s-a umplut și prietenul nostru s-a adâncit cu totul în Terra din care venise sau se reîncarnase, poate, instantaneu în altă ființăre. [...] Priveam păsările din jur, și frunzele, și veverițele, și gânganiile zilei. Mă întrebam care anume dintre toate aceste întrupări sau reîncarnări efemere ar fi să primească acum sporitele mele întrebări." (Manea34-35)

Corpusul interviurilor se așează în limitele obișnuite ale pattern-ului enunțiativ, spațiu scriptural devenit însă extrem de fluid, în care partenerii de dialog se convertesc în măști textuale / profiluri umane care „revizitează” retrospectiv etape individuale din traseul biografic al fiecăruia pentru a da un sens fiecărui stadiu al formării de sine. Numai că aceste două „aventuri identitare” se intersectează permanent, din nevoia acută de validare reciprocă, de legitimizare a unuia prin celălalt. Nu sunt două destine paralele, ci ele se întâlnesc obsesiv pentru a da un sens identitar traseului existențial al Celuilalt. Decupajele autobiografice descriu, în etape, „devenirea” lui Saul Bellow, „pelerinajul” său prin spații și vârste geoculturale fiind rememorat afectiv conform unei logici identitare proprii care, prin oglindire și resemantizare specifică, girează latent traseul biografic al lui Norman Manea, scriitorul evreu de limbă română. „Sosirea, ca emigranți săraci, în America a dat o aură specială trecutului”, mărturisește Saul Bellow (Manea 40), proiectând dileme identitare, ale copilului nevoit să devină poliglot pentru a se integra în comunitatea imigranților din Canada, pentru ca ulterior să se afle, ca scriitor, în postura de a selecta „o cultură, o moștenire culturală” în care să creeze (Manea 41-42). Memoria mereu prezentă a originii și a moștenirii culturale specifice (Belîi, numele inițial al lui Saul Bellow, înseamnă, în limba rusă, alb) funcționează ca element structural al eșafodajului identitar elaborat în limitele tiparului narativ de tip întrebare-răspuns, provocând rememorări și autodefiniri simetrice unui Norman Manea aflat, prin ricoșeu, în interiorul aceleiași traseu scriptural cu miză identitară: „Din câte mi-aduc eu aminte, în cei câțiva ani petrecuți în enclava aceasta, am perceput-o ca pe o mică societate suficientă sieși. Toate tipurile de personaje; toate tipurile de retorică; o agora, cu dezbateri interminabile. Multe discuții. În târgul Burdujeni unde m-am născut eu, în România, se citeau ziare de la Paris. Bunicul meu, care nu s-a dus niciodată la școala românească pentru că era un evreu religios, le dădea țăranilor consultații cu privire la legile românești – îi sfătuia cum să se descurce cu autoritățile.” (Manea 51)

Labirintul biografic este dublat de labirintul cărților și de semnificațiile îndelung căutate ale Lumii ca Text, schema interviului narativ alunecând, în partea a doua a dialogurilor, spre clarificarea „ideologică” a poziției fiecăruia dintre cei doi. În acest sens, Saul Bellow afirmă că „Nu am avut o imagine bine definită asupra scriitorului. Să-ți spun însă că din primul moment în care am deschis ochii în această lume, am avut impresia că suntem înrobiți ideii de ordine, care nu funcționează, de fapt, pentru nimeni. Și am mai avut un soi de impresie – mi-e greu să o comunic. Când eram copil, era destul de simplu: omul ăsta are voce groasă, nas ascuțit, poartă pălăria pe o sprânceană, are dinți stricați sau ceva de genul ăsta. Le pui pe toate laolaltă și obții omul cu pricina, reprezentat de un motiv dominant sau altul, de sunetul vocii sau de orice altceva. Acest soi de cunoaștere intuitivă este copilărească, însă ea nu moare odată cu copilul, ci continuă, după cum bine știi. (...) Și iată de ce fenomenologia personală este secretul condiției tale de artist. (...) Treaba mea este să fiu eu însumi. Și, fiind eu însumi, reușesc să fiu acest fenomenolog elementar sau primitiv. (...) Mă întreb de înseamnă să fii artist. În primul rând, vezi ce n-ai văzut înainte; ai deschis ochii, în fața ta se află lumea; lumea este un loc straniu; ai căpătat asupra ei propria versiune, a nimănui altcuiva; ai rămas loial versiunii tale și a ceea ce ai văzut. Asta stă, de fapt, la baza condiției mele de scriitor.” (Manea 95-96). Pentru Norman Manea, misiunea scriitorului constă în a încerca „să te înțelegi și să încerci astfel să înțelegi și ce ne leagă de alții, oricât de stranie ar fi calea noastră, opțiunea noastră de scriitori.” (Manea 97) De fapt, e un proiect de autodefinire, de autoclarificare identitară sub influența modelului din fața sa: „Este destul de dificil, nu-i așa, când, în calitate de scriitor, ești chemat să adopți o poziție într-o chestiune de morală, o poziție publică, deschisă, apoi să te întorci la scris. Mi s-a întâmplat și mie de câteva ori, rezultatul a fost că nu m-am putut întorce la proză, devenisem prea implicat în poziția pe care o adoptasem. Asta nu mi-a plăcut niciodată, tranziția de la persoana publică la scriitorul care întotdeauna se va întoarce la ambiguități...” (Manea 100).

Fascinată prin forța ideilor și complexitatea puzzle-ului identitar, această „carte vorbită” proiectează un „dialog al elitelor” devoalat prin experiențele rememorate afectiv, în care spațiile încărcate arhetipal sau doar simbolic (Israelul, România, Rusia și America generică) ghidează complementar două trasee exemplare, în care biografia și literatura se suprapun pentru a se converti într-un seducător dialog al redescoperirii identitare.

BIBLIOGRAPHY

Antofi, Simona, *Norman Manea, Textul nomad - ipostazele narative ale identității exilice*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, <http://www.upm.ro/jrls/JRLS-05/Rls%2005%2095.pdf>, nr.5/2014, p.657-667.

Dufoix, Stéphane, *La dispersion. Une histoire des usages du mot diaspora*, Éditions Amsterdam, Paris, 2011.

Manea, Norman, *Înainte de despărțiri. Convorbire cu Saul Bellow – Un proiect Words&Images*, Polirom, Iași, 2008.

REGARD SUR LES CAUSES DE L'EXIL DU POÈTE OVIDE DANS LA PERSPECTIVE DU DROIT PÉNAL ROMAIN

Teodor Sâmbrian
Prof. PhD., University of Craiova

Abstract: The article comes as a result of the commemoration of the 2000 years since the death of Publius Ovidius Naso. Philologists and historians have given their opinion about the causes of the poet's conviction since the 4th century on the *Epitome de Caesaribus*. Many have attempted to unravel the hidden meanings of Ovid's autobiographical works *Tristia* and *Epistulae ex Ponto* and have expressed several opinions on the matter: either the poet was involved in a sexual scandal; he was part of a conspiracy in favor of a contender of the future emperor Tiberius or he had committed a sacrilege by assisting at a religious ritual at which he was not allowed to participate. In this article we propose a juridical approach to the "Ovid case". From this perspective after examining the penal norms existing in 8 BC Rome, the procedural norms of *quaestiones* and *cognitio extra ordinem* and the substantive norms comprised in *Lex Iulia de adulteriis coërcendis* and *Lex Iulia maiestatis*, we have reached the conclusion that the poet Ovid was judged by Augustus in *extra ordinem* procedure and condemned to *relegatio in insulam* (he was exiled to Tomis) for a *crimen maiestatis*. Usually a conviction for a *crimen maiestatis* carried a capital punishment, the most lenient of which was being *deportatio in insulam* which implied the revocation of citizen rights and wealth confiscation. This is what would have happened if the poet had been tried in the *quaestiones* system.

In this extraordinary procedure, however, the punishment was at the discretion of the judge, meaning that the emperor or a person authorized by the emperor could grant mitigating or aggravating circumstances, according to the social condition of the condemned person. Ovid, a member of the equestrian order, was a *honestior* and benefited from the least severe punishment.

Keywords: *Lex Iulia de adulteriis coërcendis*, *Lex Iulia maiestatis*, *adulterium*, *lenocinium*, *stuprum*, *relegatio in insulam*.

PRÉLIMINAIRES

Comme le poète lui-même reconnaît, il y a deux raisons à la base de sa condamnation: la poésie (« *carmen* »), dans *Ars amandi* ou *Ars amatoria* respectivement, et une faute (« *error* ») qu'il ne peut pas avouer : *Perdiderint cum meo duo crimina, carmen et error./ alterius facti culpa silenda mihi* (Tr.1, I, 207-208). Une bibliographie immense, commencée au IV^e siècle par *Epitome de Caesaribus*, attribuée à l'historien Aurelius Victor¹, puis continuée jusqu'à nos jours², a essayé d'éclaircir « l'égarement » dont le poète se reconnaît coupable. Il préfère en garder le silence car en le rendant publique, dit-il, cela signifierait encourir un autre crime, et donc, rallumer, avec plus de virulence, la colère de l'empereur. Sur la raison secrète qui a déterminé la condamnation du poète à l'exil, on a émis les hypothèses les plus diverses, groupées par Léon Herrmann dans trois catégories³ : a) l'implication du poète dans un scandale de nature sexuelle; b) les raisons politiques causées par l'adhésion d'Ovide à un groupe qui s'opposait au régime, en soutenant un autre candidat à la succession d'Auguste (Agrippa Posthumus ou Germanicus); c) les raisons religieuses, provoquées par un sacrilège. Nous y ajoutons, pour des raisons relevant de la rigueur des critères de classification, une quatrième

¹ Aurelius Victor, *Epitome de Caesaribus*, I, 24 : *Nam poetam Ovidium, qui est Naso, pro eo, quod tres libellos amatoriae artis conscripsit, exilio damnavit.*

² Helena Taylor, *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*, London Oxford University Press, 2017.

³ Léon Herrmann avec *La faute secrète d'Ovide*, in *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 17 (1938), p. 699.

catégorie, c'est-à-dire les raisons politico-religieuses où l'on inclut les opinions selon lesquelles Ovide aurait adhéré à une secte néo-pythagorique et aurait participé aux séances de magie en vue de découvrir l'avenir d'Auguste.

En même temps, nous pouvons remarquer que les auteurs de toutes ces hypothèses sont notamment des philologues et des historiens, ce qui explique le traitement sommaire, parfois erroné ou superficiel des aspects juridiques multiples débouchant en fin de compte, sur un procès pénal contre le poète Ovide, c'est-à-dire une question essentiellement juridique. Or, nous pouvons constater que les approches juridiques « de l'affaire d'Ovide » ne sont qu'incidentes⁴.

En conséquence, nous considérons que l'approche du sujet dans la perspective du droit pénal romain est absolument nécessaire à la compréhension la plus exacte des aspects juridiques essentiels pour le décret de condamnation d'Ovide à la relégation. Nous précisons que l'acte de condamnation n'a pas été un édit⁵ parce que l'édit impérial était, tout comme le mandat⁶, un acte normatif qui contenait des normes générales et impersonnelles, ayant habituellement comme objet des questions administratives ou fiscales⁷, étant affiché dans le forum romain, tout comme les édits des magistrats⁸; en revanche, le décret était la décision judiciaire prise par l'empereur lorsqu'il jugeait en première et dernière instance une personnalité de son Etat ou, le plus souvent, lorsqu'il jugeait les recours contre les décisions prononcées par les hauts fonctionnaires impériaux⁹.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'établir quelle a été la qualification juridique des faits s'étant trouvés à la base du décret de condamnation d'Ovide, à partir des connaissances certes, indiscutables (à savoir la législation pénale de l'époque de l'empereur Auguste). Nous nous appuyons aussi sur les affirmations que le poète fait dans ses œuvres à caractère autobiographique *Tristia* et *Epistulae ex Ponto*. Dans ce sens, nous présentons les normes du droit procédural qui étaient en vigueur à l'an 8 après J.-C. et qui pouvaient réguler l'organisation et le déroulement du procès, les normes de droit pénal (éléments matériels) concernant les peines et les infractions pouvant être incidentes à ce cas d'espèce, suivies de la citation des vers en latin¹⁰ d'où l'on peut déduire que la raison juridique de la relégation a été le fait qu'Ovide avait commis l'infraction de lèse-majesté (*crimen maiestatis*).

2. Le cadre procédural pénal

La nouvelle forme d'organisation politique, la Principauté, instaurée par Auguste en 27 av. J.-C. se caractérise par la coexistence des institutions républicaines avec celles créées dans le but de soutenir le régime impérial. Sur le plan du droit procédural pénal, ce dualisme s'exprime par le maintien des tribunaux pénaux permanents (*quaestiones perpetuae*) à côté des nouvelles instances créées selon la procédure extraordinaire (*cognitio extra ordinem*).

Les *Quaestiones perpetuae* ont été établies au II^e siècle av. J.-C. (*La loi Calpurnia* de 149 av. J.-C.), au début, pour le jugement des magistrats accusés de dilapidation de fonds ou d'extorsion (*crimen repetundarum*), leur compétence matérielle étant au fur et à mesure étendue

⁴ Z. Zmigryder-Konopka, *La nature juridique de la relégation du citoyen romain*, in *Revue historique du droit français et étranger*, quatrième série, vol. 18 (1939), pp. 307-347.

⁵ Dans ce sens, L. Herrmann, *La faute secrète d'Ovide*, p. 696; Mariana Damian, *Publius Ovidius Naso. Drama relegării la Tomis*, Iași, Editura Adenicum, 2014 note 1. Ovide emploie tant le terme de décret (*Tristia*, II, 2, v. 131), que celui d'édit (*Tristia*, II, v. 135 et V, 2, v. 58).

⁶ M. Talamanca, *Istituzioni di diritto romano*, Milano, Dott. A. Giuffrè Editore, 1990, p. 29.

⁷ René Robaye, *Le droit romain*, tome 1, Bruxelles/Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1996, p. 36.

⁸ P. F. Girard, *Manuel élémentaire de droit romain*, huitième édition, Paris, 1929, p. 64; P. Collinet, A. Giffard, *Précis de droit romain*, tome premier, troisième édition, Paris, Librairie Dalloz, 1930, p. 38.

⁹ P. F. Girard, *op. cit.*, p. 65; P. Collinet, A. Giffard, *op. cit.*, loc. cit.; C. Șt. Tomulescu, *Drept privat roman*, București, 1973, p. 48; J.-C. Fredouille, *Dictionar de civilizație romană*, traduction de Șerban Velescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 70; J. Iglesias, *Derecho romano*, decimoquinta edición, Barcelona, Ariel, 2004, p. 35; A. Fernandez de Bujan, *Derecho publico romano*, novena edición, Cizur de Menor (Navarra), Editorial Aranzadi, 2005, p. 158; A. Malenica, *The History of Roman Law*, Novi Sad, 2008, p. 81; T. Sâmbrian, *Instituții de drept roman*, Craiova, Editura Sitech, 2009, p. 39. Pour d'autres sens des termes concernant la distinction entre *edictum* et *decretum*.

¹⁰ Ovid – *Tristia* – *Ex Ponto* with an English translation, by Arthur Leslie Wheeler, London, Harvard University Press, 1939.

pour aboutir, au moment de l'instauration de la Principauté, au jugement des infractions de corruption électorale (*crimen ambitus*), de faux (*crimen falsi*), de privation de liberté (*crimen plagii*), de crime de lèse-majesté (*crimen maiestatis*), d'homicide (*crimen homicidii*), de blessures corporelles (*crimen iniuriis*), de sacrilège (*crimen sacrilegii*), d'adultère (*crimen adulterii*), etc.

Les tribunaux étaient formés de simples citoyens élus dans les assemblées populaires. À la tête du jury se trouvait un magistrat qui n'avait aucun pouvoir décisionnel. L'accusation pouvait être formulée non seulement par la partie lésée, mais aussi par tout citoyen.

Outre les tribunaux permanents, dont la décision était définitive¹¹, à l'époque républicaine, certaines causes pouvaient être jugées par les magistrats, avec la possibilité, pour le condamné, s'il était citoyen romain, de faire appel au peuple (*provocatio ad populum*) qui, réuni dans les *comitia*, se prononçait par vote sur la culpabilité ou l'innocence ; en cas de peine de mort, le citoyen avait la possibilité d'éviter l'exécution, s'il acceptait l'exil comme alternative, ce qui impliquait de quitter le territoire de l'Etat romain, de perdre la citoyenneté et de se faire confisquer les biens (toutes ces trois sanctions formaient l'*interdictio aqua et igni*, prononcée par le magistrat)¹².

Certaines causes pouvaient être jugées directement par le Sénat. Même si, au début, elles n'avaient qu'un rôle secondaire (le plus souvent le rôle du Sénat se réduisait uniquement à être consulté par le magistrat), suite aux réformes entreprises par Auguste, les décisions du Sénat ont acquis un rôle délibératif¹³. Nommé *curator legum et morum*¹⁴ (superviseur des lois et des mœurs), Auguste, ne voulant pas que la répression pénale reste ancrée dans l'ancienne législation¹⁵, entreprend une réforme législative radicale illustrée dans le droit procédural pénal par la *Lex Iulia iudiciorum publicorum* (17 av. J.-C.) par laquelle les tribunaux pénaux permanents ont été réorganisés (*quaestiones perpetuae*). De même, le principe *provocatio ad populum* a été pratiquement aboli et les compétences des magistrats républicains¹⁶ ont été annulées ; elles ont été transférées aux hauts fonctionnaires impériaux. Par conséquent, à côté de la procédure *quaestiones* dans le procès pénal apparaît une nouvelle procédure, *cognitio extra ordinem*, à l'intérieur de laquelle l'empereur s'arroge le droit d'appliquer toute peine (*coercitio*) qu'il exerce soit directement, soit par mandat accordé aux quatre préfets (*Urbi, praetorio, annonae et vigiliis*)¹⁷, sur le territoire de l'Italie.

Une caractéristique spécifique à la nouvelle procédure consiste dans le fait que dans l'action d'établir la peine, le juge possède un pouvoir discrétionnaire, étant capable, suite aux circonstances atténuantes ou aggravantes, d'appliquer n'importe quelle peine¹⁸, même différente des peines prévues par la loi régissant l'infraction commise par l'accusé.

Il est à retenir, toujours sous l'aspect des sanctions, que, dans la procédure extraordinaire, la peine ou son mode d'exécution, sont en fonction de la catégorie sociale de l'accusé : les peines étaient différentes selon que les accusés étaient *honestiores*, *humiliores* ou *plebei*¹⁹. Ainsi, pour une même infraction, un *honestior* était-il passible de déportation, tandis qu'un *humilior* était condamné au travail dur à perpétuité, alors que la crucifixion, l'envoi pour les jeux du cirque ou combats contre les fauves (*damnatio ad bestias*), comme modalités d'exécution de la peine de mort, ne s'appliquaient pas aux sénateurs, aux chevaliers et aux décurions²⁰.

¹¹ A. Fernandez de Bujan, *op. cit.*, p. 207.

¹² *Idem*.

¹³ V. Arangio-Ruiz, *Storia del diritto romano*, settima edizione riveduta, Napoli, Casa Editrice Dott. Eugenio Jovene, 2006, p. 253.

¹⁴ *Res gestae*, 6, 1 : « *senatu populoque Romano consentientibus ut curator legum et morum summa potestate solus crearetur* ».

¹⁵ V. Arangio-Ruiz, *op. cit.*, p. 253.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 254 ; A. Fernandez de Bujan, *op. cit.*, p. 211.

¹⁸ V. Arangio-Ruiz, *op. cit.*, pp. 255-256 ; A. Fernandez de Bujan, *op. cit.*, p. 211 ; F. del Giudice, S. Beltrani, *op. cit.*, p. 103.

¹⁹ V. Arangio-Ruiz, *op. cit.*, p. 257 ; A. Fernandez de Bujan, *op. cit.*, p. 211 ; J. Iglesias, *op. cit.*, p. 93.

²⁰ Vl. Hanga in D. Tudor (coord), *Enciclopedia civilizației romane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 569 ; V. Aranjio-Ruiz, *op. cit.*, p. 257.

3. Le système des peines

Pour les infractions les plus graves, le droit pénal romain comprenait des peines capitales. Dans cette catégorie, il y avait non seulement la peine de mort, mais aussi les peines qui impliquaient la perte des plus importantes composantes de la personnalité (*caput*), à savoir, la liberté (*capitis deminutio maxima*) et la citoyenneté (*capiti deminutio media*). La perte de la liberté ou de la citoyenneté équivalait, juridiquement, à la mort²¹ tout comme il résulte des sources romaines, c'est-à-dire *Les Digestes*²², *Les Institutions* d'Iustinian²³ et *Les Institutions* de Gaius.²⁴

La *Capitis deminutio maxima* impliquait, outre la perte de la liberté, la perte de la citoyenneté²⁵, car seulement un homme libre pouvait être citoyen. Par conséquent, devenaient des esclaves tous ceux qui étaient condamnés au travail forcé dans une mine (*damnatio ad metalla*), ou les condamnés à combattre les fauves au cirque (*damnatio ad bestias*) lorsqu'ils avaient la chance d'y survivre²⁶. Les peines qui avaient pour conséquence la perte de la citoyenneté étaient *interdictio aqua et igni* et *deportatio in insulam*²⁷. L'*interdictio aqua et igni* stipulait l'éloignement définitif du territoire romain. La violation de l'interdiction donnait le droit à tout citoyen d'agresser et même de tuer le condamné²⁸. La *Deportatio in insulam* était une peine prévue dans le *cognito extra ordinem* et impliquait l'établissement, temporaire ou définitif, d'un domicile forcé dans une localité isolée²⁹.

Les autres peines prévues pour des infractions considérées d'une gravité mineure, donc non-capitale, ont été la relégation et la confiscation des biens. La relégation (*relegatio in insulam*) est toujours une innovation introduite par le *cognito extra ordinem* et consiste dans l'établissement du domicile forcé, temporaire ou permanent, dans une localité isolée. Contrairement à la déportation, la relégation n'impliquait pas la perte de la citoyenneté et la confiscation des biens n'était pas obligatoire. La *Publicatio bonorum* (confiscation des biens) était moins une peine principale et plutôt une peine complémentaire qui accompagnait la peine de mort, *interdictio aqua et igni*, *damnatio ad metalla* et *deportatio in insulam*³⁰. Elle pouvait être totale ou partielle.

4. La législation pénale en vigueur à Rome en l'an 8 après J.-C. avec une observation spéciale sur les lois *Iulia de adulteriis coërcendis* et *Iulia maiestatis*

Au moment du déroulement du procès pénal qui allait aboutir à la relégation du poète Ovide, les lois pénales spéciales suivantes étaient en vigueur à Rome promulguées à l'initiative d'Octave Auguste :

Lex Iulia de adulteriis coërcendis (18 av. J.-C.) qui sanctionnait l'adultère et les autres actes assimilés à l'adultère³¹; *Lex Iulia de ambitu* (18 av. J.-C.) qui sanctionnait la corruption électorale³²; *Lex Iulia de annona* (18 av. J.-C.) qui sanctionnait la spéculation alimentaire³³; *Lex Iulia de vi publica et privata* (17 av. J.-C.) qui sanctionnait les actes de violence physique contre

²¹T. Sâmbrian, *op. cit.*, p. 50.

²²*Digestae*, 50, 17, 209 (Ulpian, *lib. 4 ad legem Iuliam et Papianam*): « *Servitutem mortalitati fere comparamus* ».

²³*Institutiones*, 1, 12, 1 : « *Cum autem is qui ab aliquod maleficium in insulam deportatur civitate amittit, sequitur ut, quia eo modo ex numero civium Romanorum tollitur, perinde ac si mortuo eo desinant liberi in potestate eius esse* ».

²⁴Gaius, 3, 153 : « *civili ratione capitis deminutio morti coaequatur* ».

²⁵*Institutiones*, 1, 16, 1 : « *Maxima est capitis deminutio, cum aliquis simul est civitatem et libertatem amittit* ».

²⁶*Institutiones*, 1, 12, 3 : « *Servi autem poenae efficiuntur, qui in metallum damnatur et qui bestiis subiciuntur* ».

²⁷*Institutiones*, 1, 16, 2 ; *Digestae*, 48, 22, 15.

²⁸F. del Giudice, S. Beltrani, *op. cit.*, p. 257.

²⁹*Ibidem*, p. 160.

³⁰*Ibidem*, p. 439 ; J. Iglesias, *op. cit.*, p. 96.

³¹*Digestae*, 48, 5, 1-45.

³²*Digestae*, 48, 14, 1

³³*Digestae*, 48, 12, 1-3.

les fonctionnaires publics d'une peine capitale³⁴, respectivement les actes de violence contre des personnes privées, de la confiscation d'un tiers des biens³⁵;

Lex Iulia de peculatu et de sacrilegiis (8 av. J.-C.) qui sanctionnait de l'exil (*interdictio aqua et igni*) l'appropriation de l'argent public ou des biens publiques ou religieux;³⁶ *Lex Iulia maiestatis* (8 av. J.-C.) qui sanctionnait l'infraction de lèse-majesté³⁷. Outre celles-ci, restaient en vigueur les lois suivantes, adoptées pendant la République: *Lex Cornelia de sicariis et veneficis* (81 av. J.-C.) qui sanctionnait l'homicide par la peine de mort ou par l'*interdictio aqua et igni*³⁸; *Lex Cornelia de falsariis* (81 av. J.-C.) qui sanctionnait par la peine de mort ou par l'*interdictio aqua et igni* la falsification des testaments, la falsification des sceaux et des pièces de monnaie, mais aussi la corruption des témoins et des juges³⁹; *Lex Fabia de plagiariis* (63 av. J.-C.) qui sanctionnait initialement par une amende de 50.000 sesterces la séquestration d'un homme libre et son utilisation comme esclave⁴⁰; *Lex Iulia repetundarum* (59 av. J.-C.), adoptée à l'initiative de Caius Iulius Caesar, qui sanctionnait les abus des magistrats dans les provinces (extorsion d'argent ou d'autres biens de leurs communautés ou des personnes privées⁴¹); *Lex Pompeia de parricidio* (55 av. J.-C.) qui sanctionnait le parricide par les mêmes peines que celles prévues pour l'homicide⁴².

La simple énumération de l'objet de réglementation de ces lois, corroborée avec les informations existantes dans *Tristia* et *Ex Ponto*, suffit pour établir le fondement légal du décret de condamnation d'Ovide, c'est-à-dire l'infraction dont le poète a été accusé. Il faut aussi se concentrer sur la loi concernant la lutte contre l'adultère et la loi relative à l'infraction de lèse-majesté.

Dans sa qualité de *curator morum*, pendant l'an 18 av. J.-C. (année tellement riche au point de vue législatif), Augustus a initié « dans le même paquet » *Lex Iulia de maritandis ordinibus* et *Lex Iulia de adulteriis coërcendis*, destinées à faire revivre « de nombreuses coutumes anciennes »⁴³ concernant l'institution du mariage. La nouveauté la plus pertinente de cette législation est l'introduction de nouvelles règles concernant l'adultère, conçu comme une infraction « qui comprend toutes les relations extraconjugales entretenues par une femme mariée, vierge ou veuve »⁴⁴. L'infraction d'adultère (*crimen adulterii*) comprenait quatre modalités de mise en pratique : l'adultère lui-même (*adulterium*), l'inceste (*incestum*), la prostitution - séduction, coquetterie, proxénétisme - (*lenocinium*) et *stuprum*. Pour tous ces faits, fut créé un tribunal spécial (*quaestio de adulteriis*).

Adulterium consistait des relations sexuelles entre une femme mariée et un homme. Si les deux étaient surpris en flagrant délit, ils pouvaient être tués par le *pater familias* de la femme adultère. Le mari qui avait surpris sa femme adultère ne pouvait tuer que le complice ou le retenir pendant 20 heures au maximum afin de pouvoir prouver l'infraction⁴⁵. Si *pater familias* ou le mari n'avaient pas usé de leur droit de venger - par la mort - la grave offense subie ou s'ils n'avaient pas surpris l'acte en flagrant délit, ils avaient un délai de 60 jours pour saisir le tribunal compétent. S'ils ne le faisaient pas, après l'expiration du délai de 60 jours, tout citoyen pouvait saisir le tribunal dans les quatre mois suivant au maximum⁴⁶. *Stuprum* consistait dans les

³⁴*Digestae*, 48, 6, 11.

³⁵*Digestae*, 48, 7, 8.

³⁶*Digestae*, 48, 13, 1-6.

³⁷*Digestae*, 48, 4, 1-11.

³⁸*Digestae*, 48, 8, 1-17.

³⁹*Digestae*, 48, 10, 1-33; A. Fernandez de Bujan, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁰*Digestae*, 48, 15, 1-7; F. del Giudice, S. Beltrani, *op. cit.*, pp. 140, 312.

⁴¹F. del Giudice, S. Beltrani, *op. cit.*, pp. 140-141, 316.

⁴²*Digestae*, 48, 9, 1 (Marcianus, *lib. 14 Institutionum*).

⁴³*Res gestae*, 8, 5: « *Legibus novis me auctore latis multa exempla maiorum exolescentia iam ex nostro saeculo reduxi* ».

⁴⁴Eva Cantarella in Aldo Schiavone (a cura di), *Diritto privato romano. Un profilo storico*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2003, p. 212.

⁴⁵F. del Giudice, S. Beltrani, *op. cit.*, p. 45; V. Arangio-Ruiz, *op. cit.*, p. 260; *Digestae*, 48, 5, 25.

⁴⁶Eva Cantarella, *op. cit.*, p. 213.

relations sexuelles extraconjugales avec une femme honorable et célibataire (*virgo vel vidua*). Si les auteurs étaient surpris en flagrant délit, comme dans le cas de l'adultère, ils pouvaient être tués par le *pater familias* de la femme. *Incestum* était l'union sexuelle entre les personnes liées à la parenté ou à l'affinité jusqu'au sixième degré⁴⁷. *Lenocinium* consistait à favoriser ou à exploiter un adultère, un *stuprum* ou un inceste. De même, dans le contenu de cette infraction, entraient également l'acte du mari de ne pas avoir puni l'adultère surpris en flagrant délit ou de ne pas avoir répudié sa femme adultère⁴⁸, ainsi que l'acte du mari d'avoir épousé une femme condamnée pour adultère.

Quand elles comparaissaient devant le tribunal spécialisé pour juger les infractions d'adultère sous toutes ses formes prévues par la *Lex Iulia de adulteriis coërcendis*, les personnes considérées coupables étaient condamnées à la relégation (*relegatio in insulam*), chacune d'elles dans une autre localité⁴⁹ ainsi qu'à la confiscation d'un tiers des biens pour les femmes, et la moitié des biens pour les hommes.

Lex Iulia maiestatis, adoptée à l'an 8 av. J.-C., sur la proposition d'Auguste, a réorganisé la matière concernant l'infraction de lèse-majesté, en changeant profondément son contenu. À l'époque républicaine, le *crimen maiestatis* consistait de l'attaque à la dignité du peuple romain par l'exercice abusif du pouvoir par les magistrats⁵⁰. En ce temps là, ce crime est parvenu à se confondre avec la haute trahison (*perduellio*), étant punie par la mort ou l'alternative *interdictio aqua et igni*. Dans la loi d'Auguste, le sujet passif de l'infraction, jusqu'alors le peuple romain, change, étant remplacé par la personne de l'empereur, considérée outragée par toute offense provoquée directement ou indirectement sur la dignité impériale, assimilée à la divinité⁵¹. Le côté objectif de l'infraction (l'élément matériel) a été considérablement élargi par voie d'interprétation, comme il résulte des travaux de juriste consulte romain Domitius Ulpianus cité dans *Les Digestes de Justinien, Domitius Ulpianus, Libro 7 de officio Proconsulis* : (Ulpian au liv. 7 du *Devoir du proconsul*) : « Le crime de lèse-majesté est celui qui est commis contre le peuple Romain ou contre sa sécurité. En est coupable celui qui, par ses infidélités et ses pratiques, a fait que, sans l'ordre du prince, des otages ont été soustraits, que des hommes armés avec des traits et des pierres, se sont trouvés dans la ville ou réunis contre la république, ont occupé des places ou des temples, ont organisé des attroupements, des assemblées pour pousser le peuple à la sédition ; celui qui par ses pratiques, ses conseils criminels aura formé le dessein de tuer un magistrat du peuple Romain ; celui qui aurait l'empire, ou la puissance de l'anéantir, ou de faire porter les armes contre la république ; celui qui aura envoyé un affidé ou des lettres aux ennemis du peuple Romain, leur aura donné ou fait des signes pour aider dans leurs projets les ennemis de la république ; celui qui aura sollicité, excité les soldats pour que s'élève des troubles, des séditions contre la république⁵². Celui qui en province à l'arrivée de son successeur ne s'est pas retiré ; celui qui a abandonné son armée, ou qui a passé comme homme privé chez l'ennemi, ou **qui le sachant a écrit ou lu quelque chose de faux dans des registres publics** ; cela est compris dans le premier chef de la loi sur la majesté. »⁵³ (*Tome Septième*).

Les punitions pour *crimen maiestatis* étaient très sévères en fonction de la gravité de l'infraction, respectivement la mort ou la *deportatio in insulam*, obligatoirement accompagnées de la confiscation des biens et de la perte de la citoyenneté.

Pour quelle infraction, Ovide a-t-il été condamné ? Il est évident que pour aucune des infractions mentionnées par les lois que nous venons d'exposer. Le poète le dit clairement dans

⁴⁷F. del Giudice, S. Beltrani, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁸*Digestae*, 48, 5, 2, 2 ; Eva Cantarella, *op. cit.*, p. 213 ; V. Arangio-Ruiz, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁹Eva Cantarella, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁰F. del Giudice, S. Beltrani, *op. cit.*, p. 140 ; V. Arangio-Ruiz, *op. cit.*, p. 258.

⁵¹*Digestae*, 48, 4, 1, pr. (Ulpianus, lib. 7 de officio Proconsulis) : « *Proxima sacrilegio crimen est, quod maiestatis dicitur* ».

⁵²*Digestae*, 48, 4 (*Ad Legem Iuliam maiestatis*), 1, 1.

⁵³*Digestae*, 48, 4, 1, 2 *in fine* : « *quive sciens falsum conscripsit, vel recitaverit in tabulis publicis ; nam et hoc capite primo lege maiestatis enumeratur* ».

la *Lettre IX des Pontiques* : « *non ego caede nocens in Ponti litora veni,/ mixtae sunt nostra dira venena manu:/ nec mea subiecta convicta est gemma tabella/mendacem linis imposuisse notam./nec ququam, quod lege vetor committere feci* »⁵⁴.

Il admet cependant qu'il est coupable d'une infraction grave (*gravior noxa*) : car il a écrit dans *Ars amatoria* : « *est tamen his gravior noxa fatenda mihi./ neve roges, quae sit, stultam conscripsimus Artem/ ... ut lateat sola culpa sub Arte mea* »⁵⁵.

Ne pouvant soutenir nos affirmations que sur les citations de l'œuvre poétique d'Ovide, nous continuons notre raisonnement, pour découvrir le crime dont il a été officiellement accusé et sur la base duquel a été prononcé le décret de relégation : plus exactement, quel a été la qualification juridique du fait d'avoir écrit *Ars amatoria*. Les infractions comme l'homicide, le faux, la spéculation, la corruption, etc., mises à part (comme nous venons de démontrer), il reste encore deux infractions plausibles et dignes d'être prises en considération : *crimen adulterii* et *crimen maiestatis*.

Pour le *crimen adulterii* plaident deux arguments :

a) Les trois livres qui composent *Ars amatoria*/*Ars amandi*, traitant des manières dont les femmes peuvent être séduites, comment on peut faire durer la relation avec sa bien-aimée et par quelles moyens les femmes réussissent à séduire et à conserver l'amour de leurs amants⁵⁶, pouvaient être considérés, par leur contenu comme l'élément matériel du *lenocinium*, respectivement la favorisation de l'adultère.

b) La peine appliquée, la relégation, prévue par *Lex Iulia de adulteriis coërcendis* est prévue pour toutes les manières de commettre l'adultère, mais la confiscation de la moitié des biens n'est pas obligatoire. Contre l'accusation du poète d'un *crimen maiestatis*, le principal argument serait celui que pour cette infraction il était prévu une peine capitale, ce qui n'était pas le cas d'Ovide.

Nous croyons que dans les poésies de l'exil, *Tristia* et *Ex Ponto*, il apparaît clairement que le fondement juridique de la condamnation a été l'infraction de lèse-majesté⁵⁷. Les arguments se trouvent dans les versets mêmes du poète :

Ovide reconnaît presque directement avoir commis une infraction de lèse-majesté, mais dans sa forme la plus simple : l'offense, sans intention, à l'empereur par *Ars amandi* : « *Causa mea est melior, qui non contraria fovi/ arma, sed hanc merui simplicitatem fugam* »⁵⁸./ « *Causa mea est melior, qui nec contraria dicor/ arma nec hostiles esse secutus opes* »⁵⁹./ « *denique nos possum nullam sperare salutem,/ cum poenae non sit causa meae./ Non mihi quaerenti pessumdare cuncta petitem/ Caesareum caput est, quod caput orbis erat;/ non aliquid dixi, elatae lingua loquendo est,/ Lapsae sunt nimio verba profana mero* »⁶⁰./ « *Hinc ego traiecer-neque enim mea culpa cruenta est* »⁶¹./ « *qui poenam fateor meruisse* »⁶²./ « *Utraque poema gravis.merui tamen urbe carere/ non merui tali forsitan esse loco* »⁶³./ « *molior est culpam poena secuta meam./ Maxima poena mihi est ipsum offendisse...* »⁶⁴./ « *sic utinam, quae nil metuentem tale magistrum/ perdidit, in cinis Ars mea versa foret!* »⁶⁵.

b) Ovide est conscient que, pour avoir commis un *crimen maiestatis*, il aurait pu être condamné à des peines plus sévères : la mort, la perte des droits de citoyen romain, la

⁵⁴Ex Ponto, II, 9, v. 67-71.

⁵⁵Ex Ponto, II, 9, v. 72-73 și 76.

⁵⁶E. Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol. I, Ediția a II-a, București, Editura Grupul Editorial Corint, 2003, pp. 345-346.

⁵⁷Dans ce sens, Hermann Fränkel avec Ovid: *A Poet Between Two Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1945, pp. 111-112.

⁵⁸Tristia, I, 5, v. 42-43.

⁵⁹Tristia, II, v. 51-52.

⁶⁰Tristia, III, 5, v. 43-48.

⁶¹Tristia, V, 2, v. 33.

⁶²Tristia, V, 5, v. 63.

⁶³Tristia, V, 10, v. 49-50.

⁶⁴Tristia, V, 11, v. 10-11.

⁶⁵Tristia, V, 12, v. 67-68.

confiscation des biens : « *quamque dedit vitam mitissima Caesaris ira,/ Hanc sinite infelix in loca iussa feram.* »⁶⁶./ « *mittere me Stygias si iam voluisset in undas/ Caesar, in hoc vestra non eguisset ope./ est illi nostri non invidiosa croris/ copia: quodque dedit, cum volet, ipse feret* »⁶⁷./ « *vita data est, citraque necem tua constitit ira,/ o, princeps parce viribus use tuis!/ Insuper accedunt, te no adimente, paternae,/ Tamquam vita parum muneris esset, opes* »⁶⁸./ « *Adde quod edictum quamvis immite minasque,/ attamen in poenae nomine lene fuit:/ equippe relegatus, non exul, dicor in illo ...* »⁶⁹./ « *idque desus sentit; pro quo nec lumen ademptum,/ nec mihi detractas possidet alter opes.* »⁷⁰./ « *ira quidem moderata tu est, vitamque dedisti,/ nec mihi ius civis nec mihi nomen abest,/ nec mea concessa est aliis fortuna, nec exul/ Edicti verbis nominor ipse tui.* »⁷¹./ « *nec vitam, nec opes, nec us mihi civis ademit,/ qui merui vitio perdere cuncta meo.* »⁷²./ « *qui, cum me poema dignum graviore fuisse* »⁷³./ « *nolui, ut poterat, minimo me perdere nutu* »⁷⁴./ « *tunc quoque nil fecit nisi quod facere ipse coëgi :/ paene etiam merito parcior ira meo est* »⁷⁵.

c) Ovide a eu la chance d'être jugé conformément à la procédure *extra ordinem* par Auguste lui-même et de bénéficier de circonstances atténuantes, compte tenu de son statut de *honestior* (de *honestus* « conforme à la morale, digne d'estime/de considération »)⁷⁶ : « *nec mea decreto damnasti facta senatus,/ nec mea selecto iudice iussa fuga est./ tristibus invectus verbis- ita principe dignum-/ ultus es offensas, ut decet, ipse tuas.* »⁷⁷./ « *ipse relegati, non exulis utitur in me/ nomine: tuta suo indice causa mea est* »⁷⁸./ « *seu genus excutias, equites ab origine prima/ usque per innumeros inveniemur avos* »⁷⁹./ « *si quid est, usque a proavis vetus ordinis heres,/ non modo fortunae numere factus eques* »⁸⁰./ « *cepimus et tenerae primos aetatis honores,/ eque viris quondam pars tribus una fui.* »⁸¹./ « *nec male comissa est nobis fortuna reorum/ lisque decem deciens inspicienda viris./ res quoque privatas statui sine crimen iudex,/ deque mea fassa est pars quoque victa fide.* »⁸²./ « *utque fui solitus, sedissem forsitam unus/ de centum iudex in tua verba viris...* »⁸³.

5. Conclusions

Ovide a été jugé conformément à la procédure extraordinaire (*cognitio extra ordinem*) et condamné pour un *crimen maiestatis* par Auguste lui-même. Le poète a été condamné définitivement pour les trois livres (800 versets) constituant *Ars amatoria*/*Ars amandi*, leur contenu étant apprécié comme une offense à l'image de l'empereur, l'inspirateur de la loi *Iulia de adulteriis coërcendis*. L'empereur en était très fier, comme on dit dans *Res gestae*⁸⁴.

Le texte de la loi violée par Ovide se trouve dans le Premier chapitre de la loi *Iulia*

⁶⁶*Tristia*, I, 2, v. 61-62.

⁶⁷*Tristia*, I, 2, v. 65-68.

⁶⁸*Tristia*, II, v. 127-130.

⁶⁹*Tristia*, II, v. 135-137.

⁷⁰*Tristia*, IV, 4, v. 45-46.

⁷¹*Tristia*, V, 2, v. 55-58.

⁷²*Tristia*, V, 11, v. 15-16.

⁷³*Ex Ponto*, I, 2, v. 11.

⁷⁴*Ex Ponto*, I, 2, v. 91.

⁷⁵*Ex Ponto*, I, 2, v. 95-96.

⁷⁶ Mădălina Strechie, „The Social Involvement of the Roman Army : Equestrian Imperial Administration” în volumul *The 17th International Conference The Knowledge-Based Organization, Management And Military Sciences, Conference proceedings 1*, Sibiu, 24-26 November 2011, Nicolae Bălcescu Land Forces Academy Publishing House, Sibiu, 2011, pp. 268-273 ; Mădălina Strechie, *Condiția femeii în cadrul familiei romane de origine ecvestră în perioada Principatului*, (thèse de doctorat) Editura Universitaria, Craiova, 2008, pp. 13-67.

⁷⁷*Tristia*, II, v. 131-134.

⁷⁸*Tristia*, V, 11, v. 21-22.

⁷⁹*Ex Ponto*, IV, 8, v.17-18.

⁸⁰*Tristia*, IV, 10, v. 7-8.

⁸¹*Tristia*, IV, 10, v. 33-34.

⁸²*Tristia*, II, v. 93-96.

⁸³*Ex Ponto*, III, 5, v. 23-24.

⁸⁴*Res gestae*, 8, 5 *in fine* : « *et ipse multarum rerum exempla imitanda posteris tradidi* ».

maiestatis, celle qui incrimine la personne qui « a écrit ... une non-vérité sur les documents publics » (« *quive ... falsum conscripsit ... in tabulis publicis* »⁸⁵). Donc, le document public est la *Lex Iulia de maiestatis*, et la non-vérité est représentée par les vers qui incitaient au non-respect de la loi.

En ce qui concerne la peine appliquée, par rapport à ce que la loi prévoyait, elle a été, comme le poète reconnaît à maintes reprises, beaucoup moins sévère. En tant qu'*honestior*, Ovide a bénéficié des circonstances atténuantes, les plus indulgentes possibles, c'est pourquoi on ne lui a appliqué aucune des peines capitales prévues par la *Lex Iulia maiestatis*. Il a été seulement relégué, c'est-à-dire on lui a établi un domicile forcé dans une localité isolée, située quelque part aux confins de l'Empire, comme la ville de Tomis de Scitia Minor. Seul l'empereur ou un de ses représentants pouvait appliquer, dans un tel cas d'espèce, des circonstances atténuantes et, pratiquement, ne pas tenir compte des peines prévues par la loi, ce qui pour l'accusé représentait une mesure *in favorem*.

Si Ovide n'avait pas eu la chance d'être jugé selon *cognitio extra ordinem*, et le procès s'était déroulé conformément à la procédure républicaine devant le Sénat ou devant un tribunal (*quaestio*), il aurait été considéré coupable pour *crimen maiestatis* et il aurait dû être condamné à une des peines capitales, parmi lesquelles la plus indulgente était la déportation, avec la conséquence de la perte de la citoyenneté et de la confiscation des biens, car les tribunaux et le Sénat étaient obligés de respecter *ad litteram* les peines prévues par la loi⁸⁶. En lui appliquant la peine la moins sévère, l'Empereur Auguste est, naturellement, resté sourd aux demandes du poète.

D'un autre côté, nous ne considérons pas que le refus de Tibère de gracier Ovide puisse être interprété comme une « erreur » du poète qui « implique des dimensions politiques (Livia, l'épouse d'Auguste, et Tibère, sont devenus les ennemis acharnés du poète) »⁸⁷. Comme nous avons déjà montré, Ovide avait gravement offensé Auguste, en commettant ainsi un *crimen maiestatis*, à savoir un sacrilège, pour lequel il a reçu de la part « du dieu offensé » la peine la moins sévère. Pour Tibère, fils adoptif et successeur d'Auguste, gracier Ovide et ne pas respecter la volonté de son « divin » père aurait constitué une impiété.

BIBLIOGRAPHY

Arangio-Ruiz, Vincenzo, *Storia del diritto romano*, settima edizione riveduta, con note aggiunte, ristampa anastatica, Napoli, Casa Editrice Dott. Eugenio Jovene, 2006.

Aurelius, Victor, *Epitome de Caesaribus*, <http://thelatinlibrary.com>.

Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, vol. I, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Grupul Editorial Corint 2003.

Collinet, Paul, Giffard, A., *Précis de droit romain*, tome premier, troisième édition, Paris, Librairie Dalloz, 1930.

Damian, Mariana, *Publius Ovidius Naso. Drama relegării la Tomis*, Iași, Editura Adenium, 2014.

Del Giudice, Federico, Beltrani, Sergio, *Dizionario giuridico romano*, II^a edizione, Napoli, Edizioni Simoni, s.a.

Fernandez de Bujan, Antonio, *Derecho publico romano*, novena edición, Cizur de Menor (Navarra), Editorial Aranzadi, 2005.

Fränkel, Hermann, *Ovid: A Poet Between Two Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1945.

Fredouille, Jean-Claude, *Dicționar de civilizație romană*, traducere de Șerban Velescu,

⁸⁵ *Digestae*, 48, 4, 1, 2 *in fine*.

⁸⁶ A. Fernandez de Bujan, *op. cit.*, p. 211.

⁸⁷ E. Cizek, *op. cit.*, p. 344.

București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Gaius, *Instituțiunile [dreptului privat roman]*, traducere, studiu introductiv, note și adnotări de Aurel N. Popescu, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1982.

Girard, Paul, Frédéric, *Manuel élémentaire de droit romain*, huitième édition, revue et mise à jour par Félix Senn, Paris, Librairie Arthur Rousseau, 1929.

Grimal, Pierre, *Secolul lui Augustus*, Traducere, note și prefață de Florica Mihaș, București, Editura Corint, 2002.

Herrmann, Léon, *La faute secrète d'Ovide*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 17 (1938).

Herrmann, Léon, *Nouvelles recherches sur la faute secrète d'Ovide*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 43 (1965).

Iglesias, Juan, *Derecho romano*, decimoquinta edición, Barcelona, Ariel, 2004.

Ovid, *Tristia – Ex Ponto* with an English translation, by Arthur Leslie Wheeler, London, Harvard University Press, 1939.

Robaye, René, *Le droit romain*, tome 1, Bruxelles/Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1996.

Sâmbrian, Teodor, *Instituții de drept roman*, Craiova, Editura Sitech, 2009.

Schiavone Aldo, (a cura di), *Diritto privato romano. Un profilo storico*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2003.

Strechie, Mădălina, „The Social Involvement of the Roman Army: Equestrian Imperial Administration” în volumul *The 17th International Conference The Knowledge-Based Organization, Management And Military Sciences, Conference proceedings 1*, Sibiu, 24-26 November 2011, Nicolae Bălcescu Land Forces Academy Publishing House, Sibiu, 2011, pp. 268-273.

Strechie, Mădălina, *Condiția femeii în cadrul familiei romane de origine ecvestră în perioada Principatului*, (teză de doctorat) Editura Universitaria, Craiova, 2008, pp. 13-67.

Talamanca, Mario, *Istituzioni di diritto romano*, Milano, Dott. A. Giuffrè Editore, 1990.

Taylor, Helena, *The Lives of Ovid in Seventeenth-Century French Culture*, London, Oxford University Press, 2017.

Tomulescu, Constantin, Șt., *Drept privat roman*, București, Tipografia Universității din București, 1973.

Tudor, Dumitru (coord), *Enciclopedia civilizației romane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

Tudor, Dumitru, *Figuri de împărați romani*, vol. I., București, Editura Enciclopedică Română, 1974.

Zmigryder-Konopka, Zdzislaw, *La nature juridique de la rélegation du citoyen romain*, în *Revue historique du droit français et étranger*, quatrième série, vol. 18 (1939).

*** *El Digesto de Iustiniano*. Tomo III. Libros 37-50. Version castellana por A. D. Ors, F. Hernandez-Tejero, P. Fuenteseca, M. Garcia-Garrido J. J. Burillo, Pamplona, Editorial Aranzadi, 1975.

*** *Iustiniani Institutiones. Instituțiile lui Iustinian*. Text latin și traducere în limba română, cu note și studiu introductiv de prof. dr. doc. Vladimir Hanga, București, Editura Lumina Lex, 2002.

*** *Res gestae divi Augusti. Faptele divinului Augustus*, ediție trilingvă, traducere și glosar latin-grec de Marius Alexianu și Roxana Curcă. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii, apendice și indice de Nelu Zugravu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2004

Kaufman, Will, *The Civil War in American Culture* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006);

Posner, R., Public Intellectuals: A Study in Decline (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002);

Railton, Stephen, Uncle Tom's Cabin and American Culture, <http://www.iath.virginia.edu/utc/>;

Rosenthal, Debra J., A Routledge Literary Sourcebook on Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin (London: Routledge, 2003);

Sundquist, Eric J. (ed.), New Essays on Uncle Tom's Cabin (Cambridge: Cambridge University Press, 1986);

Uncle Tom's Cabin, <http://www.gutenberg.org/etext/203>, at Project Gutenberg;

Weinstein, Cindy, The Cambridge Companion to Harriet Beecher Stowe (Cambridge: Cambridge University Press, 2004);

Wilson, Edmund, Patriotic Gore. Studies in the Literature of the American Civil War (New York: Farrar, Strauss, & Giroux, 1962);

Works by Harriet Beecher Stowe, [http](http://www.gutenberg.org/etext/203)

FILIP MOLDOVEANUL – THE FIRST ROMANIAN-LANGUAGE TYPOGRAPHER IN SIBIU

Erich Agnes Terezia
Prof. PhD., Valahia University of Târgoviște

Abstract: The city of Sibiu, during the XVI-th century, underwent two important events: the Lutheran reform and the establishment of the first printing house in Transylvania, with the Saxon scholars struggling to enforce the reform and the printing art starting to be embraced by the city's masters and the chancellery employees. Here was the place where Filip Moldoveanul, also known as Philip the Painter (Maler) was mentioned in 1521, as one of the liaisons of the Sibiu Chancellery to the Romanian Countries. As the Saxon University of Sibiu had decided, in 1543, that all the inhabitants, regardless of their social position and national affiliation, should receive the new faith, Filip Moldoveanul printed in 1544 **Catehismul românesc** ('Romanian catechism'), which is considered to be the first Romanian book. As for where the **Catechism** appeared, there have been several opinions throughout the time which will be presented in this paper. The volume ornaments generally follow the wood engraved frontispieces as well as the large initials which appear in Macarie's books printed at Dealu Monastery. A novelty is that Filip Moldoveanul engraved a new cliché in wood and put the emblem of Sibiu on the frontispieces (a crown and two crossed swords top ends down).

Keywords: Filip Moldoveanul, Romanian catechism, printing, Sibiu, typographic ornaments

The city of Sibiu, located on the traders' route between the Occident and the Orient, is the place where Filip Moldoveanul, also known as Philip the Painter (Maler) was mentioned in 1521, as one of the liaisons of the Sibiu Chancellery to the Romanian Countries. The connections Sibiu had with Moldavia and Wallachia were increasingly strong during this age and more and more Romanians were employed at the chancellery of the Sibiu magistrate. In addition to translating letters from Slavonic and Romanian, they were sent on diplomatic missions. Thus, Filip Moldoveanul is mentioned as an envoy on 1537, 1538 and 1539 missions, sent to Radu Paisie, the prince of Wallachia. Other times, he was sent by the city magistrate either with gifts or in order to find news about the movement of Turkish troops. It is impossible, during these journeys, not to have had discussions about the typographer Dimitrie Liubavici from Târgoviște, who, under Radu Paisie's rule, carried out his printing activity in a system that he himself patronised.

During this time, Sibiu underwent two important events: the Lutheran reform and the establishment of the first printing house in Transylvania, with the Saxon scholars struggling to enforce the reform and the printing art starting to be embraced by the city's masters and the chancellery employees. It is believed that the printing house from Sibiu was founded by the magistrate Theobaldus Gryphius, a doctor of medicine and licentiate in the art of printing, a member of the family of renowned typographers Griff from Reutlingen.¹ The first book printed in Sibiu, in 1529, was Thomas Gemmarius' *Gramatica Latină* ('Latin Grammar'), and in 1530 the printing press issued doctor Sebastian Pauschner's *Tratat împotriva ciumei* ('Treatise on

¹ Sigismund Jako. *Tipografia de la Sibiu și locul ei în istoria tiparului românesc din secolul al XVI-lea*. In: "Anuarul Institutului de Istorie din Cluj", year VII, 1964, passim.

Plague'), printed by Lucas Trapoldner. In 1534, the first paper mill in the country was founded at Orlat, near Sibiu, which proves that demands for paper were larger and larger, both for use in the magistrate's chancellery and for the printing house that operated in the city.

The city charters reveal that Filip Moldoveanu was paid to write and interpret Romanian letters ("*scribendis literis olachicalibus; interpretatoris literarum walachicalium; pro laboris literarum olachicalium; scriptura et lectura litterarum olachicalium*").² In addition to being a calligrapher and interpreter, he also learned the art of printing, engraving of letters and xylography, at the same time as the magister Lucas Trapoldner. As the Saxon University of Sibiu had decided, in 1543, that all the inhabitants, regardless of their social position and national affiliation, should receive the new faith³, Filip Moldoveanul printed in 1544 **Catehismul românesc** ('Romanian catechism'), which is considered to be the first Romanian book. In the financial records of the city of Sibiu, dated July 16, 1544, the following expenses are mentioned: "*În aceeași zi, după hotărârea domnilor, membrii sfatului orășenesc s-au dat magistrului Filip Pictor pentru tipărirea catehismului românesc bacșiș 2 florini*" ('That same day, following the lords' decision, the members of the city council paid the magister Filip the Painter 2 florins for printing the Romanian catechism'). Another piece of information regarding the same **Catehism românesc** is to be found in a 1546 letter belonging to the Saxon priest Adalbert Wurmloch from Bistrița, addressed to a friend in Silesia: "*S-a tradus Catehismul în limba română și s-a tipărit la Sibiu, cu litere sîrbești, care seamănă cu cele grecești. Mulți dintre preoți au îmbrățișat această carte, socotind-o sfîntă, alții însă o disprețuiesc.*"⁴ ('The Catechism was translated into Romanian and was printed in Sibiu, in Serbian letters which resemble the Greek ones. Many priests embraced this book, deeming it holy, but some others despise it').

We may conclude from the above that the Saxon municipality of Sibiu, under the influence of the Lutheran doctrine, arranged to have the **Catechism** translated and printed in the language known to the people. The same letter of priest Wurmloch also includes a passage in which he makes a picturesque description of Vlachs: "*Se află în Transilvania un popor pe care-i numim valahi, ei citesc evanghelia și epistolele lui Pavel nu în limba lor, ci într-o limbă străină, pe care o numesc sîrbească. Această limbă n-o înțeleg cei neînvățați, decît dacă le-o tarduce preotul lor*" ('There are some people in Transylvania we call Wallachians, who read the gospel and Paul's epistles not in their own language, but a foreign one they call Serbian. The uneducated cannot understand this language unless their priest translates it to them'). In conclusion, in 1546, the Romanian priests who read the gospel in church in Slavonic would also translate the passages into Romanian so that the people could understand. Before the appearance of the **Catechism**, the Romanian language had been introduced in the Romanian churches from Transylvania not under the pressure of the Reform, which required that the "sacred" language should be replaced with the vernacular, but out of necessity, the translation being annexed at the end of some parts of the liturgy, especially when reading the Gospel or the Apostle.

As for where the **Catechism** appeared, there have been several opinions throughout the time. Thus, according to P. P. Panaitescu, Sibiu cannot be considered to be the place of appearance because in 1544 there was no printing house in this city and the isolated issuance of this print was not followed by any other book.⁵ In the absence of a printing office in Sibiu, it was suggested that this book may have been printed in Brașov, where Honterus had founded a printing house as early as 1529.⁶ But this Brașov-based printing works would bring out writings

² Arnold Huttman; Pavel Binder. *Contribuții la biografia lui Filip Moldoveanul, primul tipograf român*. In: "Limbă și literatură", 1968, vol. XVI, p. 160.

³*Ibid.*, p. 164.

⁴ P.P. Panaitescu. *Începuturile și biruința scrisului în limba română*. București: Editura Academiei R. P. R., 1965, p. 121.

⁵*Ibid.*, p. 127.

⁶ V. Molin. *Interpretări noi în legătură cu Catehismul de la Sibiu*. In: "Mitropolia Ardealului", V, 1960, nr. 1-2, pp. 36-54.

in Latin characters, while the Romanian **Catechism** was printed in Slavonic letters. Such printing works could not be improvised, particularly for printing one single book. At that time, however, there was at Târgoviște a printing house which used Latin characters⁷ - that owned by Dimitrie Liubavici. Dan Simonescu states, regarding Filip the Painter (Maler) mentioned in the financial records of Sibiu, that the small amount of money he had received could not cover the expenses for printing the book, but it was only in reward of a favour done in connection with this print. On the other hand, Filip was not a typographer; his title of “magister” corresponded, in 14th-century Transylvanian towns, to that of prothonotary (who held a permanent position in the city chancellery). Dan Simonescu concludes that Filip Pictor was a liaison of Sibiu to Wallachia and he arranged for the printing of the **Catechism**.

Following the printing of the **Catechism**, Filip Moldoveanul went on to print a **Slavonic Tetraevanghel** ‘Four Gospels’ in 1546, in fact a reissue of that printed by Macarie in 1512. It had been ordered by Moldavians as well, hence the emblem of Moldavia printed on page 289 of the book. The text may have been requested by Prince Petru Rareș himself or by his metropolitan Teofan I, who was known to have elevated scholarly preoccupations, as a passionate lover of the religious book. The emblem of the city of Sibiu, the triangle of the lotus flower⁸ with the two crossed swords top ends down and a crown above is printed four times in the text, which clearly points to Sibiu as the printing location.

The epilogue of the work mentions both the printing date and the typographer’s name: “*eu Filip Moldoveanul m-am trudit a săvârși această carte... în anul 7054 dela Nașterea lui Hristos 1546... s-a sfârșit această carte, în luna iunie 22 zile*”⁹ (‘I, Filip Moldoveanul, have toiled to finish this book 22 days in the month of June’).

This print completes the biography of the first Romanian typographer, pointing to his Moldavian origin, while the xylographs show why he was called Pictor ‘Painter’ Maler. The repeated occurrence of the emblem of Sibiu at the beginning of the text of each gospel and the representation of the Moldavian emblem on the last page (one occurrence only and in an unimportant position) prove that the significance of the two coats of arms was different. That of Sibiu referred to the owner of the printing works or the city that financed the printing, while the second, of Moldavia, seems to point to the typographer’s place of origin. The work stands out through beautifully engraved letters, the tasteful lay-out of the text, neat and clear printing, which proves that this was not a first attempt at printing, but a continuation of an already initiated practice. The volume ornaments generally follow the wood engraved frontispieces as well as the large initials which appear in Macarie’s books printed at Dealu Monastery. A novelty is that Filip Moldoveanul engraved a new cliché in wood and put the emblem of Sibiu on the frontispieces (a crown and two crossed swords top ends down).¹⁰ At the end of the Gospels of Matthew, Mark and John, below the text, there are their symbols. At the end of the gospels, on an entire page, there is Christ’s face, while near the right foot of the portrait there is Filip Moldoveanu’s monogram. At the end of the Gospel According to Matthew, the portrait is represented on the full page, while at the end of the Gospel of Luke, below the large xylograph, the symbol of Luke the Evangelist is placed, while the emblem of Sibiu is set at the beginning of the Gospel According to Matthew. The initial **M** which also represents the emblem of Sibiu is to be noted.¹¹ In the text, one can notice the presence of an ornamented initial represented in the Baroque style, a Latin I rendered as a two-legged candleholder, its body covered with small

⁷ D. Simonescu. *Catehismul sibian*. In: “Arhiva românească”, X, 1945-1946, pp. 88-98.

⁸ During the Middle Ages, the triangle of the lotus flower was the emblem of the Province of Sibiu (the former Comitatus Cibiniensis, later on *Șapte scaune săsești* ‘the Seven Saxon Seats’).

⁹ I. Bianu; D. Simonescu. *Bibliografia Românească veche: 1508-1830*. Tom IV. București: Atelierele Grafice Socec, 1944, p.2.

¹⁰ L. Demény; L. Demény. *Xilografurile lui Filip Moldoveanul*. In: “Carte, tipar și societate la români în secolul al XVI-lea”. București: Editura Kriterion, 1986, p. 276.

¹¹ L. Demény. *Xilografurile lui Filip Moldoveanul*. In: “Studii și cercetări de istoria artei”, Seria artă plastică, 16 (1969), nr. 2, pp. 229-241.

leaves. This capital letter was thought to have originated from the printing press of Sibiu because it would never come up again in Romanian prints. The model of Filip Moldoveanu's engravings is not yet known, but he seems to have made them himself. The engravings are accompanied by texts in Slavonic written in Cyrillic letters which were engraved in wood along with the picture. Therefore, we should rule out the possibility that a cliché from a print with Latin letters might have been used.

In 1550, Filip Moldoveanu borrowed 100 florins from the city authorities, which he returned in 1552, as shown by the city's financial records. He used the money to print a new work, hire apprentices and purchase paper from the Braşov mill, as proved by the watermark. Thus, he issued the first bilingual book for Romanians **Evangheliarul slavo-român** ('The Slavic-Romanian Gospel Book') (1551-1553).¹² The Romanian part appears to have been translated from Slavonic, while the presence of some Transylvanian regional words and expressions suggest that the translation may have been done in Transylvania, probably under Lutheran influence as well. Unlike the 1546 **Tetraevanghelslavon**, the **Evangheliarulslavo-român** has no mention of the location or the person who made the book. The identification element was the shape of the letters, that "M with feet" and the initial **M** that imitate the crown of Sibiu, which only appear in the prints of Filip Moldoveanu and are not to be found in any other 16th-century printing office. Another important element used by specialists to date the print was the watermark of the paper Filip Moldoveanu used, paper which was produced in Braşov, at the mill founded in 1546 by the merchants Hans Fuchs and Johannes Benkner; this confirms the assumption that printing was done in 1551-1553.

Starting with 1555, Filip Moldoveanu no longer appeared in the records of the city of Sibiu, so we may assume he had probably died by that time, and his place in the city chancellery was taken by "Filius Philippi pictoris" until his death in 1573. In 1555, the position of notary would be filled in by Lucas Trapoldner's son, Emanoil Trapoldner.

BIBLIOGRAPHY

1. Bianu, I.; Simonescu, D. *Bibliografia Românească veche: 1508-1830. Tom IV.* Bucureşti: Atelierele Grafice Socec, 1944.
2. Demény, Layos.; Demény, Lidia. *Xilografurile lui Filip Moldoveanu.* In: "Carte, tipar şi societate la români în secolul al XVI-lea". Bucureşti: Editura Kriterion, 1986.
3. Huttmann, Arnold; Binder, Pavel. *Contribuţii la biografia lui Filip Moldoveanu, primul tipograf român.* In: "Limbă şi literatură", 1968, vol. XVI.
4. Jako, Sigismund. *Tipografia de la Sibiu şi locul ei în istoria tiparului românesc din secolul al XVI-lea.* In: "Anuarul Institutului de Istorie din Cluj", year VII, 1964.
5. Molin, V. *Interpretări noi în legătură cu Catehismul de la Sibiu.* In: "Mitropolia Ardealului", V, 1960, nr. 1-2.
6. Panaitescu, P.P. *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română.* Bucureşti: Editura Academiei R. P. R., 1965.

¹²*Evangheliarul slavo-român de la Sibiu.* Bucureşti: Editura Academiei, 1971.

ETHICS OF IMMANUEL KANT AND RELIGION WITHIN THE LIMITS OF SIMPLE REASON

Nicolae Iuga
Prof., PhD, „Vasile Goldiș” Western University of Arad

Abstract: In Critique of Practical Reason, Immanuel Kant shows explicitly that we could not do a worse service of morality than if we wanted to be examples. For every example that is presented to us must be judged by the principles of morality first, to know whether it is worthy to serve for example, the original, that is the model.

Thus the theory of the categorical imperative is subordinated to a logical problem. It postulates that there may be sentences in our consciousness that come neither from the observation nor from any reasoning with the starting point in another preface. In order to understand the nature of the categorical imperative, we must relate to the famous theory of synthetic judgments a priori. Our observations on the objects of the common experience, as well as the propositions of science, are only possible thanks to the forms that the spirit receives from nowhere else but from its own constitution.

Keywords: Ethics, Immanuel Kant, categorical imperative, religion.

Putem admite împreună cu E. Dupréel că doctrina etică a lui Immanuel Kant este opusă tuturor sistemelor clasice, fie acestea eudemoniste sau idealiste¹. Kant este de acord cu naturaliștii moderni, tocmai spre a se putea îndepărta de pretențiile anticilor de a elabora o morală sănătoasă cu mijloacele descoperite în natura lucrurilor. Regulile bunei conduite nu sunt ceva care ar urma să fie descoperit, ci sunt cunoscute și mai mult sau mai puțin respectate în viața reală. Menirea filosofului nu este aceea de a le inventa, ci de a înțelege natura lor și de a explica cum se face că noi le cunoaștem. Kant este receptiv de asemenea la ideea unei conștiințe date, dar o va reprezenta în cu totul altfel de cum au făcut-o predecesorii lui psihologi².

Dacă cunoaștința regulilor de bună conduită depinde de un raționament just pe care filosoful ni-l poate preda, atunci regula morală va fi subordonată premiselor acestui raționament, iar voința de a se supune față de această regulă va fi subordonată unei intenții prealabile: dacă vrei să fii fericit – zicea Epicur – atunci observă / respectă cutare sau cutare regulă. Urmează deci că regula morală va fi condiționată, și va fi suficient să renunțăm la dorința de a fi fericit, pentru ca aceasta să nu mai fie respectată. Or, ceea ce este propriu voinței morale, spune Kant, este însușirea de a fi necondiționată. Ceea ce ni se adevărește conștiinței noastre ca fiind moralmente recomandabil, ni se impune conștiinței noastre fără nici o condiție. Acesta este un comandament moral formal. Noi nu facem binele în vederea altor scopuri, ci facem binele pentru el însuși, binele este un scop în sine. Că binele este ceva de ordin imediat și nu efectul vreunui raționament, acest lucru a fost susținut de către psihologiști și proclamat elocvent de către Rousseau. Morala se află în noi ca un ceva nemijlocit, sub forma înclinațiilor naturale.

Kant respinge în mod energic întreaga morală a sentimentului. După naturaliști și psihologiști, moralitatea este ceva ca un fel de a fi al naturii noastre umane, la fel de exemplu ca și poziția verticală a corpului sau ca și forma membrilor noastre. Dar lucrurile nu pot să stea așa, ne arată Kant. Legea morală nu are nici un raport cu latura sentimentală, patologică cum îi spune Kant, a naturii noastre, aceasta nu este ceva de ordinul pasiunii, ci este de ordinul voinței dirijată de către conștiință, ceva ce Kant numește „rațiune practică”. Omul care acționează în virtutea unor motivații morale nu este determinat nici de înclinații și nici de avantaje, ci de o

¹ Eugène Dupréel, *Traité de Morale*, Tom I, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, p. 152.

² Ibidem.

regulă morală de ordin formal, pe care el o cunoaște și în raport cu care el vrea să-și conformeze conduita, indiferent care ar fi consecințele care ar rezulta de aici. Dacă se ajunge ca acest om să fie mișcat în același timp de către o atracție sau înclinație naturală, acest mobil „patologic” diminuează caracterul moral al acțiunii sale.

Morala autentică este – spunea Kant – un imperativ categoric. În afara comandamentelor sale formale, tot ceea ce poate acționa asupra voinței noastre nu se traduce altfel decât sub forma imperativului ipotetic, adică sfaturi ale prudenței sau recomandări ale ambiției. În concluzie pentru Kant, la fel ca și pentru predecesorii săi naturaliști, morala este o realitate, este un dat, despre care noi avem o cunoaștere suficientă dar, la fel ca și clasicii, Kant face din morală nu o problemă a sentimentului sau a dispoziției naturale, ci o cunoștință a rațiunii³. Și iată că astfel natura specifică a moralei este degajată, iar de aici înainte se pune o singură problemă, cum anume ideea unei datorii necondiționate, a unei porunci morale absolute este posibilă?

Și care este diferența între Kant și predecesorii săi psihologiști? În realitate, Kant a transpus într-o ordine a conștiinței ceea ce psihologiiști au menținut pe planul instinctului sau al sentimentului, anume că morala este un fapt și moralitatea este un dat imediat al conștiinței. El pune problema nu în psihologie, ci în logică: morala este o cunoștință imediată, aceea a datoriei, sau a a regulii morale care se impune neconditionat voinței noastre.

Teoria imperativului categoric este subordonată astfel unei probleme de logică. Aceasta postulează că pot să existe în conștiința noastră propoziții care nu vin nici din observație și nici din vreun raționament cu punctul de plecare într-o altă propoziție prealabilă. Pentru a înțelege natura imperativului categoric, trebuie să ne raportăm la celebra teorie a judecăților sintetice apriori. Observațiile noastre asupra obiectelor experienței comune, precum și propozițiile științei sunt posibile numai grație unor forme pe care spiritul nu le primește de nicăieri de altundeva decât numai din propria sa constituție. Astfel, timpul și spațiul, sau afirmația că toate fenomenele au o cauză etc., spiritul însuși le aplică la obiectele simțurilor noastre.

În context, doctrina morală a lui Kant se prezintă ca o aplicare asupra demersurilor voinței noastre a acestei teorii a conștiinței, respectiv a cunoștințelor apriori. În ceea ce privește ideea de datorie, noi nu o afirmăm nici în urma unei experiențe pe care am avut-o și nici ca o concluzie derivată dintr-o cunoștință prealabilă, ci o avem sub forma unei judecăți sintetice apriori, care exprimă și afirmă totodată timpul, spațiul, cauzalitatea, categoriile, ca fiind scoase din natura rațiunii noastre.

Lucrurile se complică însă enorm atunci când ajungem pe tărâmul antinomiilor rațiunii pure, care pun sub semnul întrebării obiectele metafizice tradiționale, precum ideile de Dumnezeu, nemurire a sufletului, caracterul finit sau infinit al Universului, existența libertății în raport cu necesitatea. Atunci când procedăm la o evaluare critică a raționalismului etic al acestui mare gânditor, nu trebuie să ne scape din vedere că Immanuel Kant a fost cel care a desființat ideile de Dumnezeu, libertate, nemurire a sufletului ca obiecte ale cunoașterii rațional-metafizice, instituind totodată modul de considerare a acestora exclusiv ca obiecte de credință, o profundă modificare și schimbare de perspectivă, a cărei undă de șoc s-a propagat puternic până în filosofia contemporană, făcându-l pe un Habermas să numească secolul XX drept unul al kantianismului în descompunere⁴. Iar Friedrich Nietzsche a purces la desființarea a ceea ce a mai rămas de la Kant și după el, adică Dumnezeu însuși ca obiect de credință și cortegiul de reprezentări morale care îl însoțesc, procedând la clamarea furibundă a unui deicid, răzbătătoare, de asemenea, până în zilele noastre. Kant a fost ultimul mare creștin, iar Nietzsche primul mare anticreștin, sub raportul spiritului moral al acestei religii.

Problema reală, care persistă, este: dacă tradiția filosofică în linia Kant – Nietzsche duce în chip necesar la nihilism etic? Iar apoi: ce poate fi și, mai ales, ce trebuie să fie reconstruit din spiritul creștinismului, după străbaterea și lăsarea în urmă a acestor piscuri, într-un fel sterpe,

³ Idem, p. 154.

⁴ Jurgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, Ed. All, 2000, p. 65.

ale istoriei filosofiei? Este posibil să existe oameni cultivați care să știe despre Kant doar un singur lucru, și acela regretabil, anume că, prin arătarea imposibilității argumentelor raționale cu privire la existența lui Dumnezeu, el ar fi deschis drumul relativismului, nihilismului și ateismului contemporan. Lucru cum nu se poate mai neadevărat. În fond, se poate la fel de plauzibil susține și contrariul, anume că, prin demolarea amintitelor argumente, Kant nu a făcut decât să curețe și să pregătească terenul pentru o nouă reconstrucție a eticii și religiei creștine pe dimensiunea credinței, respectiv pentru o nouă regândire a credinței în cele mai proprii manifestări ale sale. Faptul este confirmat istoric. Prin ideea sa, de a considera problemele metafizico-teologice privind existența lui Dumnezeu și nemurirea sufletului drept postulate ale rațiunii practice, Kant a inaugurat o veritabilă școală etico - teologică de lungă durată chiar, în linia F. Schleiermacher (1768-1834) - Albrecht Ritschl (1822-1889) - Karl Barth (1886-1968), școală care, după cum se vede, sub denumirea de „teologie dialectică”, este viabilă până în prezent. A-i imputa lui Kant nihilismul lui Nietzsche, bunăoară, fără alte nuanțe, este echivalent cu a-i imputa lui Nietzsche fundamentarea ideologiei fasciste.

Mai mult, Kant a determinat într-un fel sau altul momente de răscruce în teologia și morala secolului XX. Astfel, în situația dramatică și în deruta spirituală a lumii germane de după primul război mondial, teologul protestant Karl Barth scria că (pentru ei, atunci): „nu există decât două căi: întoarcerea la teosofie sau la Kant”⁵, împrejurare în care, după cum se știe, din nefericire o parte a lumii germane a optat pentru un anumit gen de teosofie degradată. Dacă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în planul epistemologiei și-a făcut loc lozinca „înapoi la Kant!”, nevoia reîntoarcerii la Kant în planul eticii se face resimțită în primele decenii ale secolului XX, poate până în prezent.

Apoi teologii, chiar și atunci când vădesc lipsă de înțelegere față de particularitățile demersului filosofic kantian, ei concedes totuși că în acest caz este vorba de un gânditor de factură creștină. Astfel, teologul ortodox grec Hr. Andrusos afirmă că: „sistemul de morală al lui Kant nu este opus creștinismului, pentru că pornește de la firea spirituală a omului”⁶. Sau catolicul francez Paul Archambault: „Kant nu a fost nicidecum ateu, nici mărturisit și nici deghizat. El era un bun creștin protestant pietist, care își lua foarte în serios credința și riturile confesiunii sale, străduindu-se permanent să le afle o semnificație rațională”⁷. Sau un altul, E. Rolland: „Morală lui Kant poartă amprentă creștină, asupra acestui lucru nu trebuie să ne facem iluzii”⁸. Să urmărim așadar aceste presupuse elemente etico-pedagogice creștine, examinând sumar chiar scrierile lui Kant în speță.

În *Critica rațiunii pure* (1781) există, după cum se știe, un număr de patru antimonii, cu privire la: (1) caracterul finit (creat) sau infinit al lumii; (2) existența unei substanțe simple (suflet nemuritor) sau inexistența acesteia; (3) existența unei lacune în determinismul cauzal (libertatea umană) sau inexistența acesteia; (4) existența unei ființe necesare (Dumnezeu) sau inexistența acesteia. Caracterul antinomic al acestor idei ale rațiunii pure constă în faptul că există argumente atât în favoarea afirmării lor, adică în favoarea tezei, cât și a negării lor, adică în favoarea antitezei, iar aceste argumente contradictorii sunt izostenice, respectiv au o tărie logică egală⁹.

În *Critica rațiunii practice* (1788) însă este afirmată existența libertății ca *ratio essendi* a legii morale¹⁰, rupându-se în acest fel echilibrul izostenic existent între teză și antiteză. De asemenea, împreună cu libertatea, mai sunt afirmate și existența lui Dumnezeu și nemurirea sufletului, ca postulate ale rațiunii practice. Interesant este că reluarea ideilor de Dumnezeu și nemurire a sufletului în rațiunea practică nu se face prin susținerea adevărului tezei și/sau a

⁵ Karl Barth, *La mystique et les mystiques*, Paris, 1965, p. 341.

⁶Hr. Andrusos, *Sistem de morală*, Sibiu, 1947, p. 9.

⁷Paul Archambault, în: *Apologétique*, Saint Dizier, 1939, p. 159.

⁸E. Rolland, idem, p. 204.

⁹ Nicolae Iuga, în „Revista de filosofie”, București, nr. 5-6/1990, p. 354 și urm.

¹⁰ Imm. Kant, *Critica rațiunii practice*, E.S., București, 1972, p. 90.

falsității antitezei, aici nu sunt reluate antinomiile corespunzătoare din rațiunea pură, spre a fi tranșate în favoarea tezelor, ci este vorba de o postulare în sensul cel mai propriu al termenului. În rațiunea pură, întrucât noi nu cunoaștem lucrurile în sine, ci numai fenomenele, nu vom avea niciodată totalitatea absolută a condițiilor unui condiționat, adică Necondiționatul¹¹. În ordine practică, acest condiționat înseamnă suma înclinațiilor și trebuințelor naturale, iar Necondiționatul în raport cu acesta este Binele suveran. Scopul filosofiei ar fi, potrivit lui Kant, tocmai determinarea acestei idei, a Binelui suveran. Acesta, Binele suveran, nu trebuie considerat principiul determinant al rațiunii practice, acest principiu este legea morală, și dacă legea morală ar fi determinată de altceva, atunci ar fi vorba de heteronomie, nu de autonomie morală. Ci, împreună cu Kant trebuie să admitem că: „în conceptul de Bine suveran este inclusă deja legea morală: astfel legea morală, inclusă în conceptul Binelui suveran și concepută împreună cu el, determină voința în chip autonom”¹². Urmarea este că rațiunea practică primește un anumit primat față de cea speculativă. Prin „primat” Kant înțelege situația în care, în cazul a două sau mai multe lucruri legate între ele prin rațiune, unul dintre ele este principiul determinant al tuturor celorlalte.

Nemurirea sufletului ca postulat al rațiunii practice, în genere postulatele, atestă că morala kantiană nu este doar una „formală”, întrucât s-ar fi oprit la simpla „formă” a imperativului categoric, ci are totodată un „obiect”, care constă în realizarea Binelui suveran. Conformitatea deplină a voinței cu legea morală înseamnă pentru Kant *sfințenie*, adică o afirmare categorică a eticismului, o „perfecțiune de care nu este capabilă nici o ființă rațională din lumea sensibilă, în nici o clipă a existenței ei”¹³. Cum, pe de altă parte, această conformitate este totuși necesară, aceasta nu poate fi realizată decât într-un progres la infinit, iar acest progres infinit nu este posibil decât admitând supoziția unei existențe personale care continuă la infinit, deci admitând nemurirea sufletului. Acesta este un postulat al rațiunii practice. Prin „postulat” Kant înțelege „o judecată indemonstrabilă, dar care depinde inseparabil de o lege practică având *a priori* valoare necondiționată”¹⁴. În lipsa unei atari judecăți, omul riscă să se piardă în extravagante visuri teosofice, în totală contradicție cu cunoașterea de sine.

Apoi, existența lui Dumnezeu are de asemenea statut de postulat în raport cu Binele suveran; fără Dumnezeu, Binele suveran nu ar fi posibil. Binele suveran este, după Kant, oarecum echivalentul sintagmei evanghelice „împărăția lui Dumnezeu”. În legea morală nu se află nici un principiu pentru o conexiune între moralitate și fericire, prin urmare trebuie să se postuleze existența unei cauze a naturii întregi, diferită de natură, care să conțină principiul acestei conexiuni. Această cauză este Dumnezeu¹⁵, o *ipoteză* în raport cu rațiunea pură și o problemă de *credință* în raport cu rațiunea practică. Preceptele creștine ale moralei se află într-o deosebire evidentă față de cele ale filosofiei antice. Ideile morale ale cinicilor, ale stoicilor și ale epicureilor sunt, în ordinea enumerării: simplitatea naturală, prudența și înțelepciunea; spre deosebire de acestea, ideea creștinilor este sfințenia. Prin idee morală Kant înțelege aici o perfecțiune căreia nu i se poate da nimic adecvat în experiență, un prototip al perfecțiunii practice, iar prin sfințenie înțelege o conformitate deplină a voinței cu o atare idee.

Este deci de remarcat că școlile filosofice antice găseau suficientă simpla folosire a forțelor naturale ale omului. În schimb morala creștină, având preceptul sfințeniei, atât de pur și riguros, nu-i lasă omului încrederea că îl va putea atinge în această viață, de aici nevoia credinței și a speranței într-o viață viitoare. În plan religios, este normal ca datoritiile să apară ca porunci divine, dar fără să fie dublate de sancțiuni, precum în *Vechiul Testament*, deoarece dacă frica de pedeapsă sau speranța într-o viață viitoare ar deveni principii, atunci ar fi distrusă toată valoarea morală a acțiunilor. În religie, lui Dumnezeu I se conferă diverse atribute dar, după

¹¹ Imm. Kant, op. cit., p. 197.

¹² Ibidem, p. 204.

¹³ Ibidem, p. 212.

¹⁴ Ibidem, p. 213.

¹⁵ Ibidem, p. 216.

Kant, cele mai importante sunt nu cele metafizice, ci cele morale, trei la număr: Dumnezeu creator, cârmuitor și judecător al lumii¹⁶, atribute care sunt suficiente și includ în ele tot ceea ce face ca Dumnezeu să fie obiect al religiei. Dacă scopul creației este gândit ca fiind slava lui Dumnezeu, această slavă nu trebuie să o înțelegem antropomorfic, ca pe înclinație a lui Dumnezeu de a fi slăvit, ci ca pe un respect față de poruncile Lui.

Probleme deosebit de importante privind fundamentarea moralei se găsesc și în lucrarea *Religia în limitele simplei rațiuni* (1794), o scriere care prezintă sistematic și integral filosofia etico-religioasă a lui Kant. Cartea debutează cu demolarea a două mituri, al omului bun de la natură și al omului rău de la natură, deoarece se pot susține cu argumente, la fel de bine, ambele ipostaze. În fond, Kant originează natura umană în dimensiunea libertății, ceea ce numim noi „firea” omului, aceasta este dată de principiul subiectiv al utilizării libertății. Natura nici nu este vinovată și nici nu are vreun merit, ci caracterul omului este opera fiecăruia¹⁷. Există, cu toate acestea, și o „înclinare spre rău” în firea omenească, de vreme ce omul este alcătuit nu doar din rațiune, ci și din înclinații. Treptele alunecării spre rău sunt: (1) fragilitatea naturii omenești de a nu putea înfăptui binele în mod consecvent; (2) impuritatea aceleiași naturi, tendința de a amesteca motivele morale cu cele imorale; (3) răutatea efectivă a firii omenești, înclinarea de a primi maxime rele, înclinare care poate fi considerată de fapt ca un *rău radical* înrădăcinat în om. Cauza răului radical nu poate consta în sensibilitatea noastră, de a cărei existență de altfel noi nu suntem răspunzători, explicarea prin sensibilitate ar însemna *prea puțin*, deoarece ar face din om o simplă ființă animală și nimic mai mult. La fel, cauza răului radical nu poate consta în pervertirea rațiunii moral-legislative, deoarece aceasta ar presupune o rațiune complet eliberată de legea morală și o voință absolut rea, ceea ce ar însemna *prea mult* și ar face din om o ființă diabolică. Or, omul nu este în totalitate nici animal și nici diavol. Adevărata cauză a răului se află în coexistența perversității rațiunii morale cu o voință bună; aceasta provine din slăbiciunea firii omenești, care nu este suficient de puternică pentru a pune în practică principiile pe care le-a adoptat¹⁸. Este un fel stângaci de a ne reprezenta răul ca venind prin moștenire de la primii oameni, de la Adam, deoarece acțiunea fiecărui om este liberă, iar vina și meritul ne vin din întrebuintarea originară a liberului arbitru. În stare originară însă, omul trebuie să se supună legii morale, care se impune sub forma unor interdicții (porunci divine), deoarece omul nu este o ființă pură, ci ispitită de înclinări.

Omul, rău din naștere, trebuie să se lupte spre a deveni mai bun. Binele constă în sfințenia maximelor, care îl fac să împlinească datoria; virtutea este hotărârea puternică, devenită obicei, de a împlini datoria. Rațiunea, de obicei leneșă atunci când e vorba de perfecționare morală, invocă tot felul de idei religioase necurate. Potrivit lui Kant, toate religiile pot fi reduse la două: (1) religia care caută să obțină favoruri prin simplul cult, și (2) cealaltă care este religia morală sau a bunei purtări. În cazul celei dintâi, oamenii își închipuie că Dumnezeu îi va face mai buni, fără ca ei să aibă altceva de făcut decât să-l roage (și, cum Dumnezeu vede și cunoaște tot, nici nu ar mai fi nevoie să-l rugăm, ci ar fi suficient să dorim un lucru sau altul). În cea de-a doua, în religia morală, există un principiu fundamental potrivit căruia fiecare trebuie să facă tot ceea ce depinde de el spre a deveni mai bun. Principiul este: nu este esențial să știm ce face Dumnezeu pentru mântuirea noastră, ci ce facem noi pentru a merita ajutorul lui.

Ispitele ne pândesc la tot pasul și ne ademenesc primejdios. De altfel, noi nu am putea fi ispitiți de către spiritul rău, dacă nu ne-am afla într-o tainică înțelegere cu el¹⁹, arată Kant fără menajamente, deci trebuie să luptăm împotriva ispitelor prin virtute și sfințenie. Scopul creației nu poate fi decât omenirea, în toată perfecțiunea ei morală. Minunile pot fi admise drept evenimente produse în lume de către cauze ale căror legi de operare sunt și trebuie să ne rămână

¹⁶ Ibidem, p. 221.

¹⁷ Imm. Kant, *Religia în limitele rațiunii*, Ed. Agora, Iași, 1992, p. 83.

¹⁸ Ibidem, p. 89.

¹⁹ Ibidem, p. 99.

necunoscute. De asemenea, Sfintele Taine (misterele) sunt ceva ce nu este universal comunicabil, ceva ce privește modul de acțiune al lui Dumnezeu în sine. Dar pentru noi nu este deloc important să știm ce este Dumnezeu în sine, ci important cu adevărat este să știm ceea ce este El pentru noi ca ființe morale. Rugăciunea, concepută ca un cult formal, nu este decât o eroare superstițioasă, căci ea este o declarație a dorințelor noastre în fața unei ființe atotștiutoare, care oricum nu are nici o nevoie să i se explice sentimentele noastre intime. Dar rugăciunea poate fi concepută și altfel, anume să dorești să fii plăcut lui Dumnezeu prin intențiile și faptele tale, să ai adevăratul spirit al rugăciunii. Frecventarea Bisericii, concepută ca un fel solemn de a oferi lui Dumnezeu un cult exterior, este binevenită, căci constituie reprezentarea sensibilă a unirii credincioșilor și un prețios mijloc de edificare. Botezul (consacrarea) este o ceremonie care impune mari obligații neofitului, scopul botezului este sfânt, acela de a face din cel botezat un cetățean al statului divin. Dar, ca bun protestant pietist, Kant socoate că actele preoțești ar avea drept scop de a menține dominația asupra sufletelor, făcând să se creadă că preoții au posesiunea exclusivă a uneltelor pentru obținerea harului. Principalele atribute ale lui Dumnezeu sunt, după Kant, cele morale, trei la număr și anume: Sfințenia, Bunătatea și Dreptatea. Oamenii sunt însă tentați să le separe și să rețină numai atributul Bunătății, spre a scăpa astfel de obligația sfințeniei din perspectiva Judecării de Apoi. Oamenii se dedau la ceremonii impunătoare spre a arăta respectul pentru poruncile divine, fără să le mai practice, voind ca rugăciunile lor inerte (exclamațiile Doamne, Doamne!) să repare toate călcările de lege, în loc să se străduiască să fie virtuosi, „virtutea împreună cu devoțiunea alcătuind pietatea - sentimentul adevărat al religiei”²⁰.

Așa stând lucrurile, nu este de mirare că teologii catolici de primă mărime ai secolului XX îl subsumează pe Kant unor veritabile curente religioase. Astfel, H. Jaeger scrie că: „Idealismul german, al cărui inițiator a fost Kant, este forma definitivă a protestantismului”²¹. Sau P. Archambault: „Kant a fost inițiatorul unei adevărate religii: religia datoriei... Afirmarea categorică și necondiționată a datoriei este o concepție religioasă a vieții, ideea unei perfecțiuni de sine subzistente. Îl putem oare defini pe Dumnezeu într-o manieră mai puțin echivocă?”²². Curentul teologico-moral inițiat de către Kant îl are ca prim reprezentant pe F.D.E. Schleiermacher (1786-1834), contemporan și coleg cu Hegel la Universitatea din Berlin. Schleiermacher a fost pastor la o capelă, profesor la Facultatea de Teologie, dar și traducător al lui Platon în limba germană. Lucrarea sa principală, *Credința creștină* este de fapt cursul universitar ținut între 1821-1831. După Schleiermacher, Biblia nu poate fi considerată drept o istorisire a intervențiilor divine, ci doar o simplă consemnare a unei suite de experiențe religioase²³, în consecință el s-a străduit să analizeze diverse experiențe religioase, spre a extrage de aici esența religiei. În acest fel Schleiermacher a putut reinterpretă credința creștină într-un mod acceptabil pentru omul modern. După el, elementul comun al tuturor manifestărilor evlaviei îl constituie conștiința de a fi absolut dependent, de a te afla în permanență în relație cu Dumnezeu. Iisus Christos a fost la fel ca toți ceilalți oameni, în virtutea identității sale cu natura umană, dar deosebit de ei prin forța constantă a conștiinței Sale de Dumnezeu, care a fost o veritabilă existență a lui Dumnezeu în El²⁴.

Un kantian declarat a fost și Albrecht Ritschl (1822-1889), după unii cel mai important teolog sistematic din Germania celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea²⁵. Ritschl, fost profesor de teologie la Göttingen, a procedat asemeni lui Kant, respingând metafizica și transformând etica în esență a religiei. El a creat termeni care au intrat ulterior în limbajul filosofic uzual, anume a distins între judecări de existență și judecări de valoare. După Ritschl,

²⁰ Ibidem, p. 131.

²¹ H. Jaeger, *La mystique et les mystiques*, Bruges, 1965, p. 324.

²² Paul Archambault, *Apologetique*, ed. cit., p. 160.

²³ Colin Brown, *Filosofia și credința creștină*, Oradea, 2000, p. 114.

²⁴ Idem, p. 116.

²⁵ Ibidem, p. 158 și urm.

esența științei este aceea de a realiza experimente controlate, dar în religie noi nu putem să realizăm atare experimente controlate cu Dumnezeu, prin urmare afirmațiile religiei nu pot fi judecați de existență, ci judecați de valoare. După alți autori, Ritschl respinge teologia negativă, deoarece aceasta este de neconceput în contextul kantian al conștiinței transcendente²⁶. Teologia negativă admite o legătură mistică cu ființa supremă, în timp ce teoria kantiană a cunoașterii nu admite decât legătura gândirii cu o sferă a unei experiențe posibile, limitată în spațiu și timp. Din perspectiva lui Ritschl, Dumnezeul teologiei negative nu reprezintă decât o ființă nedeterminată, ceea ce atrage după sine dispariția oricărui fundament determinant pentru obligațiile morale.

Tot un kantian este și Karl Barth (1886-1968), fost în perioada interbelică pastor și profesor la Göttingen și Basel. Barth prezintă problemele teologice în termeni filosofici, preluați mai cu seamă din Kant și Kierkegaard²⁷. El îl vede pe Dumnezeu în întregime transcendent, evident nu în sens fizic, ci Dumnezeu este un *Absolut-altul* în raport cu omul și cu procesele naturale. Bunătatea acțiunilor omenesti constă în conformitatea cu voința lui Dumnezeu, poruncile divine fiind echivalentul imperativului categoric kantian²⁸. Singura posibilitate, singura cale de cunoaștere a lui Dumnezeu este prin Iisus Christos, potrivit preceptului evanghelic: „Eu sunt Calea, Adevărul și Viața; nimeni nu vine la Tatăl decât prin Mine”. Este dar limpede că nu-l putem cunoaște pe Dumnezeu așa cum este el în sine, ca lucru-în-sine kantian. Pentru cunoașterea lui Dumnezeu nu pot exista dovezi în sensul unei evidențe exterioare, vechile dovezi privitoare la existența lui Dumnezeu nu ne conduc la Dumnezeul cel viu, care rămâne un mister. Întâlnirea mistică cu Dumnezeu poartă în sine propria sa dovadă; argumentul poate părea circular, dar în plan mistic acest lucru nu ar trebui să conteze. Dumnezeu care se revelează nu este un obiect în spațiu și timp. Biblia, prin care se revelează Dumnezeu, utilizează, e adevărat, limbajul spațio-temporal, dar pentru a vorbi despre un Dumnezeu care se află dincolo de timp și spațiu, prin urmare limbajul Bibliei trebuie privit ca având un caracter metaforic și analogic²⁹. Există unii, continuă Barth, care consideră Biblia drept revelație atunci când se află la amvon, și drept o colecție de povestiri antice, care pot fi adevărate sau nu, atunci când se află la catedră sau în bibliotecă, dar este evident vorba de o gândire dublicitară.

O altă problemă importantă și actuală ridicată de către Barth este aceea dacă se poate apela la revelație spre a lămurii unele probleme filosofice. Apelul la revelație înseamnă oare, necondiționat, doar iraționalism? Spre a răspunde la întrebare, trebuie văzut mai întâi ce se înțelege prin „iraționalism”. În măsura în care admitem că există probleme care se situează dincolo de înțelegerea rațională și verificarea experimentală, probleme pe care și le pun nu doar teologii ci și filosofi și oamenii de știință, în această măsură dimensiunea iraționalului este inevitabilă. Sau, în măsura în care admitem că demersul științific înseamnă a trage concluzii din anumite experiențe, atunci și teologia face același lucru, trăgând concluzii din experimentarea revelației lui Dumnezeu. Prin urmare, și problematica științifică poate pune în evidență limite iraționale, după cum teologia poate prezenta o dimensiune rațională. Experiența teologică fundamentală, revelația, poate să fie relevantă pentru omul modern și filosofia sa. Barth susține că toți putem avea propria noastră filosofie preconcepută, naivă sau elaborată, că nici o filosofie nu poate fi exhaustivă și că între aceste filosofii teismul creștin este o viziune cu sens, dacă nu chiar singura de acest fel³⁰.

BIBLIOGRAPHY

²⁶H. Jaeger, *La mystique et les mystiques*, Bruges, 1965, p. 344.

²⁷ Colin Brown, op. cit., p. 256.

²⁸ Karl Barth, *Dogmatique*, vol. I, Geneve, 1953, p. 288 și urm.

²⁹ C. Brown, op. cit., 260.

³⁰ Karl Barth, *Dogmatique*, vol. II, Geneve, 1953, p. 720.

- Andrutsos, Hr., *Sistem de morală*, Sibiu, 1947
Archambault, Paul, în: *Apologétique*, Saint Dizier, 1939
Barth, Karl, *La mystique et les mystiques*, Paris, 1965
Barth, Karl, *Dogmatique*, vol. I, Geneve, 1953
Brown, Collin, *Filosofia și credința creștină*, Oradea, 2000
Dupréel, Eugen, *Traité de Morale*, Tom I, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967
Habermas, Jurgen, *Discursul filosofic al modernității*, Ed. All, 2000
Iuga, Nicolae, în „Revista de filosofie”, București, nr. 5-6/1990
Jaeger, H., *La mystique et les mystiques*, Bruges, 1965
Kant, Imm., *Critica rațiunii practice*, E.S., București, 1972
Kant, Imm., *Religia în limitele rațiunii*, Ed. Agora, Iași, 1992

AN IMPORTANT CONTEMPORARY HISTORICAL EVENT: THE ISLAMIZATION OF EUROPE

Nicolae Iuga

Prof. PhD, „Vasile Goldiș” Western University of Arad

Abstract: Problem invasion of Europe by Muslims and the specific alteration Europe's Christian, as how much is left, it was not analyzed nor discussed extensively in the press, perhaps under a manifestation of political correctness misunderstood, actually transformed into a culpable self-censorship. But the phenomenon is real invasion is far-reaching and serious consequences are only partly unpredictable.

The demographic structure of Europe will change radically in a short time, which will lead to the disappearance of a civilization, its values and all, European civilization which was for centuries a forerunner of civilization and world culture, and imperceptibly replace it with another civilization, under the hypnotized, abulic and confusion of those condemned to extinction, with the complicit silence of the press and political parties dominant.

It can not accept this in the name of "globalization" because globalization is a pretext for seizing control of resources and population of the entire planet by a single power pole, not a humanitarian. Globalization will certainly fail in a kind of cynical and criminal policy, as former "proletarian internationalism". To succeed, globalization should be a religion, but it is obvious that in reality is not a religion, but a simple affair, perhaps the onerous biggest deal in the history of humanity.

Keywords: Muslim Invasion, Europe, Christian Spirit, Globalization.

1. Introducere

Credem că este necesar să pornim de la observația că, în istoria recentă, au existat două valuri ale migrației musulmane spre Europa. Primul s-a produs lent, insinuant și într-un timp mai îndelungat, pe la începutul anilor '90 ai secolului trecut. Migrația, inclusiv cea musulmană, a fost stimulată de căderea regimurilor comuniste, cu frontiere practic închise, și de o relaxare a regimului circulației persoanelor în țările occidentale. Musulmani pașnici, proveniți în principal din Turcia și din zona Magrebului, au pătruns continuu în Europa, atât pe căi legale cât și ilegale, în încercarea de a scăpa de sărăcie și de a căuta un trai mai bun. Astfel, treptat, în țările mari europene, Germania sau Franța, s-a ajuns la minorități musulmane integrate și stabile în jurul cifrei de cinci milioane de locuitori, reprezentând între 7-10% din totalul populației din respectivele țări europene. Aceste comunități musulmane au constituit apoi veritabile și eficiente capete de pod pentru puternicul asalt migraționist musulman asupra Europei începând din anul 2015. Al doilea val l-a constituit evident cel al refugiaților de război, de dată recentă. Însă minoritățile musulmane din țările europene vor deveni – din motive lesne de întrevăzut – din populații conlocuitoare, populații înlocuitoare.

2. Diferențe de mentalitate privind familia

În primul rând, trebuie avute în vedere diferențele uriașe între cele două civilizații, creștină și musulmană, în ceea ce privește mentalitatea referitoare la familie și viața sexuală. În cultura europeană post-modernă și post-creștină, relațiile interpersonale de ordinul sexualității pun în prim plan componenta hedonistă. După cum am arătat și în alt loc¹, în Europa de azi aceste relații se practică având drept scop principal satisfacția libidinală, mai puțin regenerarea

¹ Nicolae Iuga, *Cauzalitate emergentă în filosofia istoriei*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 119-125.

instituției familiei sau ideea de sacrament a uniunii bărbat-femeie indusă de religie. Viața sexuală, în mentalitatea occidentală de azi, este sustrasă oricărei normativități morale sau religioase. Omul occidental postmodern mediu este amoral și fals religios. Iar în ceea ce privește latura juridică, obiectivul lui pare a fi unul singur, obținerea recunoașterii uniunii homosexuale ca fiind legală. De la homosexualitatea tolerată, privită ca o chestiune anormală și strict privată, s-a trecut treptat la impunerea ei agresivă, ca alegere normală și ca manifestare publică. Problema este o armă cu două tăișuri. Pe de o parte SUA și statele europene, din motive de calcul politic și din cinism, încurajează homosexualitatea și manifestarea ei publică, deoarece un om rupt de tradițiile și de normativitatea moral-religioasă proprie este mai ușor de manipulat. Acesta se va simți total liber și cu adevărat liber, va ajunge la iluzia perfectă a libertății, întrucât este liber să-și aleagă „orientarea” sexuală. Îi ajunge. Individul captiv hedonismului sexual va fi o pradă relativ ușoară pentru manipularea politică circumstanțială și periodică. Pe de altă parte și pe termen lung însă este de prevăzut că homosexualitatea și libertinajul în speță sunt de natură să slăbească grav instituția familiei tradiționale și să conducă la o scădere progresivă a natalității, până la o catastrofă a civilizației occidentale.

Din acest punct de vedere, viitorul nu foarte îndepărtat al Europei va fi, demografic vorbind, adjudecat de către musulmanii poligami și de către micile comunități etnice care se vor încăpățâna să trăiască tradiționalist creștin, în ipoteza că vor mai supraviețui astfel de comunități. În rest Europa, ipocrită și decrepită, travestită și fardată grosolan, simbolizată prin femeia cu barbă, se va scufunda singură în mocirlă, din cauza propriei sale depravări. Peste tot, lumea musulmană cunoaște o adevărată explozie demografică. Populația islamică a crescut, de la 12% din populația globului, cât reprezenta la anul 1900, la aproximativ 20% în anul 2000, în prezent atigând un procent și mai mare, dar imposibil de stabilit cu acribie. Frecvent, în țările islamice un singur bărbat, împreună cu cele 3 – 4 neveste legitime, formează o singură familie, care poate procrea până la 20 – 30 de copii. Pierderile reprezentate de tinerii morți în războaie sau în atentate sinucigașe sunt acoperite și depășite cu o repeziciune uimitoare. Astfel că ceea ce nu au reușit să facă împotriva Europei turcii cu sabia, timp de secole, sau jihadiștii de azi cu atentatele lor teroriste, vor face musulmanii aparent inofensivi, stabiliți legal în Europa de Vest, cu o sexualitate bine disciplinată moral-religios. Vor fi, cum s-a mai spus, o populație înlocuitoare.

3. Războaiele anti-musulmane

Războaiele anti-musulmane din ultimul deceniu și jumătate, declașante de către SUA sau la instigarea SUA, au radicalizat lumea musulmană care, firește, a reacționat. De exemplu, războiul împotriva Irakului, de fapt bombardarea și devastarea Irakului. Evident, miza principală a destabilizării Irakului a fost acapararea petrolului, dar nu era singura. A existat și o miză politică. Țările arabe au două posibilități. Prima, să admită pe teritoriul lor baze militare americane și să aibă conducere-marionetă filoamericane. A doua, țările arabe care nu îndeplinesc aceste condiții, trebuie să fie slăbite economic-militar și „integrate” într-un sistem care să asigure dominația regională a SUA și a aliatului lor local. Așa se explică și de ce SUA acționează cu atâta fermitate și consecvență în această zonă. Prima metodă de slăbire a acestor țări constă în a le pune în imposibilitatea de a decide ele însele, în virtutea suveranității naționale, cu privire la bogățiile lor naturale, respectiv rezervele de petrol. În unele țări arabe, au fost plantate mai demult guverne marionetă. În celelalte, guvernele au fost, sunt și vor fi date jos cu forța.

Următoarea etapă în războiul împotriva țărilor musulmane a constituit-o, așa cum am mai scris², regizarea așa-numitei „primăveri arabe”. De ce s-a făcut această destabilizare a țărilor musulmane în lanț, din Tunisia până în Yemen, chiar și cu riscul ca această destabilizare să afecteze și Europa? Cel mai interesant răspuns la această întrebare îl aflăm de la William

² Nicolae Iuga, *Șovinismul de mare putere*, Ed. Grinta, Cluj, 2014, p. 109-114.

Engdahl, un economist și politolog contemporan, consultant economic și jurnalist independent. El descrie SUA de după al doilea război mondial ca fiind un tip de Imperiu cu totul nou, care nu se bazează pe ocuparea militară a unui teritoriu, ci pe controlarea unor resurse vitale³. Un imperiu informal, dar care controlează finanțele mondiale, lanțul alimentară de bază, energia, petrolul și industria chimico-farmaceutică, un imperiu ajuns, după prăbușirea fostei URSS, cea mai mare concentrare de putere din istorie. Și acest super-imperiu, ca oricare alt imperiu din istorie, va avea un sfârșit, iar sfârșitul SUA va veni exact din această tendință a sa, aceea de a controla anumite resurse la scară planetară.

Scopul final al SUA în momentul de față (arată în continuare Engdahl⁴) este acela de a pune sub controlul său militar resursele din Africa și Orientul Mijlociu, spre a putea bloca în acest fel creșterea economică în China și Rusia, tocmai pentru a controla Eurasia în întregime. Numai că în prezent, după Engdahl, SUA au intrat în declin, deși nimeni de la Washington nu este dispus să recunoască acest lucru, la fel cum în Marea Britanie în urmă cu o sută de ani nimeni nu voia să admită că Imperiul este în declin. În prezent, SUA depun toate eforturile nu numai ca să-și mențină intactă puterea la care au ajuns, dar și să-și extindă dominația asupra întregii planete.

William F. Engdahl demonstrează că revoltele din Orientul Mijlociu și Africa de Nord nu sunt o serie de mișcări oneste și spontane, pornite din interior și menite să înlăture regimuri politice abuzive, ci aceste revolte au fost provocate din afară și fac parte dintr-un plan politico-militar anunțat de către fostul președinte al SUA G. W. Bush la o reuniune a G8 din anul 2003, proiect numit „Orientul Mijlociu Mare”. Acest proiect a fost pus la cale de către SUA pentru a lua sub control – prin „democratizare”, de fapt prin „balcanizare” – întreaga lume islamică, din Afganistan și Pakistan, prin Iran, Siria, Egipt, Libia, până în Tunisia și Maroc, adică până la Gibraltar. Așa-numita „primăvară arabă” a fost planificată și organizată în prealabil, instigatorii de pe rețelele de socializare fiind plătiți și manipulați. Liderii arabi ai răzcoalelor din statele islamice au fost instruiți la Belgrad, de către specialiști americani din organizațiile *Canvas* și *Otpor*, unde s-a constituit o adevărată școală de diversiune și destabilizare politică, după înlăturarea violentă de la putere a fostului președinte sârb Miloșevici⁵.

Care ar fi motivele pentru care SUA ar urmări o demantelare sistematică a statelor musulmane? După Engdahl, primul motiv ar fi acela că în mâinile liderilor lumii arabe se află concentrată o bogăție uriașă, constând în fonduri acumulate și resurse. Aceste state trebuie „democratizate”, cam în felul cum s-a procedat în Rusia pe la începutul anilor '90, pentru ca aici să poată pătrunde „economia de piață”, respectiv să se poată restructura economia după indicațiile imperative ale FMI, astfel ca „băncile și societățile financiare occidentale să poată veni și să-și ia prada”⁶.

Al doilea motiv ar fi „securizarea” și militarizarea resurselor de petrol din locuri precum Libia și Sudan, țări care prezintă interes pentru creșterea economică viitoare a Chinei. Acest lucru nu a fost dezvăluit numai de către Engdahl și abia în anul 2014, ci a fost preconizat cu mult înainte de către Zbigniew Brzezinski, într-o carte publicată în anul 1998⁷. Aici politologul american, fost consilier pe probleme de securitate al președintelui Jimmy Carter, preconizează strategia SUA în Eurasia, arătând că nici un concurent al SUA nu trebuie lăsat să ajungă capabil să domnească Eurasia și să conteste pre-eminența globală a Americii. Pentru aceasta, în primul rând trebuie blocat accesul Chinei la resurse petroliere, la resursele Africii în general.

În anul 2006, China a invitat la Beijing 40 de șefi de state din Africa, făcându-le oferte de afaceri deosebit de avantajoase și propunându-le în același timp să facă investiții, să construiască în Africa locuințe, spitale și să realizeze mari proiecte de infrastructură, tot ceea ce nu a făcut

³www.williamengdahl.com, consultat la 22 feb. 2014.

⁴www.rt.com, consultat la 22 feb. 2014.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Zbigniew Brzezinski, *The Grand Chessboard, American Primacy and Its Geostrategic Imperatives*, Basic Books, 1998.

FMI în Africa timp de 30 de ani de când se află înfipt acolo. Imediat după acest eveniment, Pentagonul a constituit un „Centru de comandă” special pentru Africa, *Africom*, și a început cu destabilizarea țărilor bogate în resurse din nord. Rezultatele înfricoșătoare ale politicii americane se văd la tot pasul: Tunisia, Egiptul, Siria și Libia – altădată țări prospere – sunt acum ajuns prin ele însele la anarhie și ruină. În fine, exodul refugiaților din cauza războaielor civile din țările musulmane destabilizate anterior de către SUA, cu concursul unor state europene, este lovitura de grație pe care o primește Spiritul creștin european.

Epicentrul exodului de refugiați s-a aflat în Siria. Războiul civil din această țară a fost declanșat la începutul anului 2011, în contextul a ceea ce s-a numit „primăvara arabă”, destabilizarea Siriei urmând după aceea a Tunisiei și Egiptului. Totul a început cu manifestații anti-guvernamentale, organizate și finanțate din afară, după scenariul binecunoscut: manipularea din exterior a cetățenilor proprii cu ajutorul așa-ziselor „rețele de socializare”. Protestatarii cereau libertăți politice și manifestau împotriva dinastiei Assad, președinții Hafez și fiul său Bashar aflându-se la conducerea țării de aproape o jumătate de secol. Organizatorii străini ai destabilizării au speculat abil și disensiunile confesionale intra-musulmane existente aici, respectiv faptul că secta alawită era apropiată a familiei Assad și majoritatea persoanelor care dețineau funcții importante în stat erau membri ai acestei secte. De asemenea au fost speculate și interesele politice ale importante minorități kurde, populație musulmană dar ne-arabă. La fel ca și Gaddafi în Libia și Mubarak în Egipt, președintele Bashar al-Assad a recurs la reprimarea manifestanților. Deosebirea este că Gaddafi și Mubarak au căzut în scurt timp, dar Assad a rezistat neobișnuit de mult. Liderii autoritari ai Libiei și Egiptului nu au fost ajutați de către nimeni, în schimb în sprijinul regimului lui Bashar al-Assad a intervenit Federația Rusă.

Care sunt interesele Federației Ruse în problema siriană? Sunt de fapt interese diametral opuse intereselor pe care le au SUA în aceeași țară. Sunt chestiuni care nu au nici o legătură cu „democratizarea” Siriei și cu lupta împotriva dictaturii lui Bashar al-Assad, acestea fiind demagogie pură a Occidentului. Arabia Saudită este mult mai represivă și mai dictatorială decât Siria sau Libia, dar Arabia Saudită este țară „prietenă” a Americii și deci nu mai trebuie „democratizată”. În realitate, SUA sunt interesate în a elimina Federația Rusă din furnizarea gazului metan în Balcani, Italia și sudul Europei în genere. Qatarul, Arabia Saudită și Turcia au planificat construirea unei mari conducte de transport gaz către Europa Centrală și de Sud, care permitea scoaterea Rusiei din joc, dar care trebuia inevitabil să traverseze teritoriul sirian. Președintele sirian Bashar al-Assad s-a opus, mizând pe varianta unei conducte rusești, care să transporte gaz din Federația Rusă prin Iran și Siria către Europa Estică și Meridională. Atunci Statele Unite și Marea Britanie au luat decizia de a acționa pentru înlăturarea prin forță a președintelui Bashar al-Assad de la putere și pentru dezmembrarea statului sirian.

După cum a arătat și fostul ministru francez de Externe Roland Dumas, încă din anul 2009, deci cu doi ani înainte de izbucnirea războiului civil din Siria, SUA, Israelul și Marea Britanie au planificat o acțiune militară anti-siriană⁸, prin încurajarea, finanțarea și înarmarea în Siria a unor grupări jihadiste radicale anti-Assad, în acest fel luând naștere ceea ce mai târziu s-a numit „Statul Islamic”, o creație a SUA, la fel ca și Al-Qaeda. Între timp, războiul civil din Siria s-a prelungit extrem de mult, devenind un amplu război de uzură, agravat și prin participarea mai multor armate străine. După patru ani de bombardamente și după atingerea unei cifre de peste un sfert de milion de morți, a început – în vara anului 2015 – și exodul unei populații civile de aproximativ trei milioane de persoane din țara pustiită de război. Primele destinații ale refugiaților sirieni au fost – natural – țările vecine musulmane și stabile, Turcia, Iordania și Libanul. Apoi din Turcia, refugiații musulmani au fost încurajați discret să treacă în Europa pe mare, în ambarcațiuni care navigau ilegal, cu toate riscurile inerente ale unei astfel de aventuri nebunești. În acest fel, Europa urma să fie invadată și ocupată aparent pașnic de către

⁸<http://le-blog-sam-la-touch.over-blog.com/2015/08/roland-dumas-les-anglais-preparaient-la-guerre-en-syrie-deux-ans-avant-les-manifestations-en-2011-video.html>

musulmani, într-un timp record, după care să fie alterată în cea mai profundă substanță spirituală a sa.

4. O idee politică eronată

Nu este vorba doar de o copleșire demografică de moment a populației autohtone de către musulmani ci, practic, spiritul european urmează să fie ucis în întregime și ireversibil. Dispare cu repeziciune atât Europa marilor culturi – Europa literaturilor clasice, a artelor plastice, a muzicii simfonice și a filosofiei – cât și Europa unui stil de viață, Europa fericirii cotidiene, a vieții plăcute și a divertismentului. Dispare sentimentul de siguranță, de confort, felul omului de a se simți bine, dispare viața de noapte, circulația pe timpul nopții este interzisă, iar aerul european devine irespirabil. În cantinele școlare unde există și elevi musulmani se servește la toată lumea mâncare corespunzătoare cu normele de puritate religioasă musulmană, chipurile spre a nu fi ofensate sentimentele religioase ale tinerilor musulmani.

Statele europene, în care s-a născut în timp o anumită idee de libertate, au intensificat controlul asupra propriilor cetățeni pentru a combate terorismul islamic, au devenit peste noapte state polițienești. Se instituie în fapt o teroare psihologică difuză. Puseuri periodice de isterie a atacurilor teroriste pe fondul unei paranoia colective continue. Este puțin probabil că musulmanii vor cuceri Europa în sensul militar clasic al termenului, dar este sigur că o pot face nelocuibilă. Problema „valorilor” tradiționale europene, pe care o evocă politicienii, nu ar trebui să se mai pună, pentru că adevăratele valori occidentale au dispărut deja de mai multă vreme, cu largul concurs al chiar elitelor politice europene. Un efect de bumerang, pervers, neprevăzut și nescontat, ca o sancțiune divină, pentru turbulențele pe care occidentalii (i. e. SUA și o Europă prea servilă în raport cu SUA) le-au provocat în lumea arabă, din lăcomie, din dorința nesăbuită de a acapara resurse, de a acumula putere și de a realiza ceea ce s-a numit „globalizare” de pe poziții de forță.

Ceea ce frapează la prima vedere este modul de-a dreptul bizar în care s-a comportat Europa confruntată cu problema refugiaților musulmani. Liderii principalelor țări europene, între care s-a evidențiat cancelarul german Angela Merkel, au tratat problema ca pe o simplă criză umanitară. Este surprinzătoare aici combinația letală de naivitate stupidă, prostie flagrantă, lipsă de viziune, imbecilitate criminală, iresponsabilitate și cecitate politică de care au dat dovadă atât elitele politice cât și serviciile secrete de informații, numite (aici impropriu) și de „Inteligență”. Liderii politici au decis, fără consultarea propriilor populații prin referendumuri așa cum ar fi fost normal, că sute de mii de refugiați trebuie primiți în toate țările europene pe cote repartizate obligatoriu, găzduiți în centre de primire confortabile, hrăniți, apoi ajutați să primească gratis o locuință, să li se ofere un loc de muncă și să fie integrați în societățile occidentale. În acest fel, liderii europeni au introdus ei înșiși un cal troian deosebit de periculos în inima Europei. După care, depășiți de situație, au dat-o la întors, transformând Europa libertății de circulație, simbolizată inclusiv prin podurile desenate pe bancnotele monedei euro, într-o Europă a gardurilor. Nu și-au pus nici un moment o serie de probleme grave de ordinul evidenței elementare.

Liderii europeni și serviciile de informații nu și-au pus de la bun început problema că imensele gloate de refugiați nu pot fi controlate om cu om, că printre refugiați se află și foarte mulți bărbați tineri, atletici, care pretind că nu au acte de identitate asupra lor dar refuză să fie identificați și amprentați. Indivizi care refuză alimentele și ajutoarele oferite gratuit de către Crucea Roșie, pe motiv că pe ambalajele acestora era imprimat semnul crucii (crucea roșie cu brațe egale înscrisă în cerc), un semn devenit opac și inobservabil pentru europeanul mediu, semn pentru care europeanul de rând are percepția tocită și nu își mai pune problema ce a semnatificat cândva, dar un semn care sare în ochi musulmanului de rând, ca un ceva sinistru pentru el, un ceva ce amintește de vremea Cruciadelor. Acești indivizi dădeau oare dovezi că doresc să se integreze în lumea occidentală? Nu păreau mai degrabă niște indivizi dubioși,

fanatizați religios, cu pregătire militară și potențiali teroriști? În acest fel sute, poate mii, de teroriști arabi au fost ajutați, practic invitați să intre în țările occidentale, să se cazeze aici și să treacă la acțiune.

Nici un lider european nu și-a pus problema (probabil că mulți dintre ei nici nu au cultura necesară pentru aceasta) cu privire la felul în care a luat naștere Spiritul european, omul european (*homo europaeus*) și conștiința de sine a Europei. Oamenii trăitori în vestul continentului european la început de Ev Mediu au ajuns la conștiința de sine că sunt mai întâi creștini și apoi europeni – în această ordine –, abia atunci când și-au pus problema să elibereze locurile sfinte din Palestina de sub stăpânirea păgână (musulmană). În baza acestei conștiințe creștine, europenii au început să se organizeze ca europeni și să pornească, în secolele XI – XII, expedițiile războinice cunoscute sub numele de Cruciade. Europeanul mediu de azi a uitat complet de Cruciade, dar musulmanul nu. Musulmanul de azi are resentimente istorice, conștiente sau subconștiente, față de Europa și are motivele lui să fie pornit distructiv împotriva civilizației europene.

5. În concluzie

Azi lucrurile sunt incomparabil mai periculoase decât pe vremea expansiunii otomane. Invadarea musulmană pașnică până la un punct a întregii Europe, care s-a produs deja, a avut loc extrem de rapid. Spiritul creștin european este practic pe cale de dispariție, liderii europeni sunt sub-mediocri, iar Islamul a reușit, chiar cu concursul involuntar al liderilor europeni, să mute războiul anti-european în inima Occidentului. Apoi, în abstract vorbind, un războinic musulman sinucigaș, în stare să-și dea viața pentru cauză în orice moment, este în principiu superior ca luptător, față de un soldat european, care este în stare în orice moment să se ascundă spre a-și salva propria sa viață. Musulmanii au arme primitive, dar au o religie vie. În schimb, occidentalii au arme mai performante, dar au o religie moartă. Confruntată cu această realitate de o gravitate extremă, Europa nu prea mai are șanse, inclusiv pentru faptul că a fost deja debilizată religios în mod deliberat, iar Ideea globalizării, care teoretic trebuia să protejeze și să propulseze Europa în prim plan mondial, nu are șanse, tocmai pentru faptul că această idee este o afacere, nu o religie.

THE SUBJECTIVITY OF ERUDITION: NICOLAE BALOTĂ**Iulian Boldea****Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş**

Abstract: Nicolae Balotă's books reveal, each of them, another face of the scholar, another inner manner in order to be located in the Library's Universe, another revelation of the human. These are, in fact, the masks of the essayist, masks that hide and reveal simultaneously, these being aspects of his double spirit. Nicolae Balotă's texts are to be found, almost all, at the confluence between bookish and confession, between the rigor of the demonstration and the passionate sensitivity in which the lyricism gives a specific mark to the savant sensitivity. Nicolae Balotă's essays have, beyond their scholarly figure, beyond the austerity of an academician vision, assumed affective accents which are linked to some privileged lectures, to a specific space of the bookish memory which gives the essayist the access path towards a past of the books that were read sometime or towards some favourite writers.

Keywords: essay, erudition, subjectivity, reading, memory.

E greu de spus care sunt trăsăturile criticii și eseisticii lui Nicolae Balotă ce nu au fost deja enunțate, enumerate, descifrate de receptarea literară până acum. S-a vorbit, pe drept cuvânt, despre erudiția autorului *Literaturii absurdului*, despre aspirația spre clasicitate a autorului *Umanităților*, de vocația sintezei sau de fervoarea analitică, de dramatismul intelectului ce se străvede dedesubtul paginilor cu ținută apolinică, s-a vorbit de tensiunea spirituală și de pregnanța ideatică a enunțurilor. O particularitate de prim ordin a criticii lui Nicolae Balotă e tocmai detenta reflexivă a frazei, capacitatea autorului, cu alte cuvinte, de a orienta chiar observațiile cu caracter subiectiv, sau cele consacrate contingentului înspre elevația semnificației filosofice. Gheorghe Grigurcu sesizează o astfel de caracteristică, atunci când vorbește despre „forța de transfigurare reflexivă” ce controlează viziunile și enunțurile lui Nicolae Balotă: „Asemeni regelui Midas, «hermeneutul» transformă tot ce intră în raza percepției sale în asociații filozofico-estetice, în substanță intelectualizantă. Admirarea unui peisaj desfășurat dintr-un punct privilegiat al Apusenilor îi îndrumă astfel meditația către geometrii eline, către viziuni, printr-o relevantă incidență etimologică, universale”. Fără îndoială că putem identifica, în volumele de eseuri ale lui Nicolae Balotă, o limpede apetență pentru asocieri, pentru expunerea sintetică și pentru panoramarea unor tablouri ample ale literaturilor. După cum se remarcă și un demers superior didactic, în măsura în care frazarea dezvăluie, mai degrabă aluziv, o anume pedagogie a valorilor, a idealurilor estetice și a *modelelor* literare și culturale pe care aceste pagini le expun cu rafinament expresiv. Nicolae Balotă este eseistul prin excelență, în sensul asumării unei posturi paradoxale, oarecum maniheice, în cadrul căreia precizia aserțiunilor, rigoarea investigației se conjugă în chip deliberat cu o frenezie a asocierilor, cu o fervoare a analogiilor, cu o elocventă libertate a enunțării și cu o veritabilă pasiune a digresiunii.

Fără îndoială că există și o anume gravitate esențială a criticii și eseisticii lui Nicolae Balotă. Cărțile sale au ca resort esențial o tensiune ideatică ce le structurează substanța, o tensiune ce relativizează aserțiunile prea nete, pune sub semnul întrebării poncifele literaturii, dramatizează sensuri ale operelor literare, își asumă îndoiala metodică, ritualul unei neliniști gnoseologice și ontologice, ca modalitate privilegiată de acces la esența operei literare. De altfel, referindu-se la specificul criticii literare, Nicolae Balotă subliniază fundamentele filosofice, estetice și antropologice ale acestei discipline a spiritului uman: „Există o dublă fundamentare antropologică și axiologic-estetică a intenționalității critice. Pe de o parte,

conștiința critică este solicitată din afară, ascultă un apel și răspunde. Pe de altă parte, literaritatea operei, în funcție de valorile pe care le reprezintă și în primul rând de cele estetice, incită conștiința”. Revelarea valorilor umanului prin intermediul excursului eseistic reprezintă o evidență în textele lui Nicolae Balotă. Sunt texte ce se raportează nu doar la opere literare concrete, la figurile unor autori mai mult sau mai puțin proeminenți, dar și la valorile perene ale culturii universale. Criticul este, așa cum apreciază Mircea Iorgulescu, „un cărturar cu vocație pedagogică, un învățat care scrie doct și metodic despre orice în scopul de a instrui, un literat fin care a asimilat numeroase cunoștințe de pe variate țărmuri și le împărtășește cu fervoare”. Pe de altă parte, figura cărturarului, efigia sa ascetică, de alură didacticist-livrescă, e dominată de o atitudine impersonală, de o pregnanță apolinică a trăsăturilor și atitudinilor, de moderație și sobrietate. Într-un sugestiv *Solilocviu în amurg*, Nicolae Balotă rostește o adevărată profesiune de credință, nu numai literară: „Am căutat să slujesc Cuvântul frumos (nu mi-e rușine de acest epitet azi aparent vetust) în sfera literelor: dar am năzuit (și, vai, am reușit prea puțin) să-l slujesc și în adevăr, căci am avut chemarea Logosului. Cel mai nevrednic am fost în slujba în care mi se cerea o altă, mai înaltă vrednicie, în slujba Verbului divin”.

Cu toată ținuta apolinică pe care o presupun cărțile sale, Nicolae Balotă s-a implicat și în polemicele literare curente. De amintit articolul *Direcția nouă și călinescianismul*, în care criticul consideră că modelul călinescian nu mai poate fi urmat, pe latura sa impresionistă, sugerând ideea că o critică estetică și filosofică, fără a fi dogmatică sau excesiv normativă, e mult mai adecvată generațiilor noi de scriitori. Evident, opțiunea lui Nicolae Balotă se susține mai ales prin preeminența pe care o acordă eseistul unei fundamentări filosofice a literaturii, care se dezvoltă concomitent cu repudierea confuziei valorilor și a efluviiilor subiectiv-impresioniste în cadrul criticii literare. Metoda critică pe care o asumă, cu suplețe interpretativă, desigur, Nicolae Balotă pornește de la analiza atentă, minuțioasă adesea, a operei literare sesizată în structurile sale particulare, pentru ca mai apoi, prin analogii, comparații, corespondențe și filiații stabilite cu rigoare să se ajungă la un cadru de referință conceptual, la anumite constante ale semnificațiilor generale în care opera respectivă poate fi circumscrisă. Nicolae Manolescu subliniază, la rândul său, această „înclinație filosofică” a eseistului, dar, în același timp, remarcă și accentele de „pedagogie critică” pe care cărțile lui Nicolae Balotă le asumă: „Autorul lui *Euphorion* gustă literatura numai după ce a explorat-o (filosofic, tehnic) și, înainte de a admira la el un stil, admirăm o metodă, ceea ce ne convinge fiind nu geniul, explozia ideii și a sensibilității, ci așa-zicând ingeniul, pedagogia critică. El posedă ceva din arta meșteșugarului care construiește planificat și temeinic, o desfășurare masivă de energie intelectuală în cea mai simplă demonstrație care preschimbă critica într-o foarte serioasă și metodică disciplină uzând în orice clipă de toate categoriile filosofiei sau ale istoriei culturii”. În același timp, se poate remarca faptul că eseurile și studiile critice ale lui Nicolae Balotă conturează, în dimensiunile lor de profunzime, arhitectura personalității autorului lor, cu sensibilitatea, ticurile și preferințele sale culturale, cu relieful său afectiv dictat, înainte de toate, de o pasiune livrescă incontestabilă, de valorile unui umanism de esență iluministă.

Pe de altă parte, formula de jurnal la care aderă Nicolae Balotă nu se bazează atât pe tribulațiile corporalității, pe avatarurile cotidiene ale eului diurn, deși există și o astfel de latură, documentară, în *Caietul albastru*, ci mai curând pe înregistrarea devenirii spirituale. Spasmul cărnii e, de cele mai multe ori, estompat în beneficiul transcrierii unor reflecții filosofice sau morale, de incontestabilă anvergură și substanțialitate. Tânărul scriitor resimte, însă, irepresibilă uneori, și nevoia clarificării propriului demers scriptural. Modulațiile frazei, paralelismul afect/ scris, dinamica enunțurilor, cu arhitectura lor secretă, cu resorturile greu de bănuț, sunt câteva dintre toposurile pe care diaristul le dezbate, în cel mai neconcesiv și, în același timp, sugestiv mod. *Caietul albastru* este, cu certitudine, una dintre cele mai importante realizări ale literaturii autobiografice ale epocii noastre. E o carte-document, alcătuită din irizațiile afectivității, dar și din tensiunea unei etici subtextuale, niciodată proclamate retoric. O

etică a scrisului și a adevărului, o etică a refuzului oricărui compromis cu dogmatismul și impostura comunistă, o etică a autenticității creatoare.

Un portret alcătuit din linii ferme, insinuant-expresive, datorat lui Gheorghe Grigurcu pare să desemneze cu reali sorți de adevăr și autenticitate efigia cărturarului: „Nicolae Balotă are ceva din înfățișarea unui sacerdot al cărții, tolerant-sever, cu o mare ambiție ascunsă sub aparențe de permeabilitate și politețe. E de statură mărunță, subțiratic, negricios, bine ras, în creștet cu o veritabilă *tonsure*, cu ochi orientali mari, aproape imobili sub arcade hieratice, dar străbătuți de imperceptibili curenți de neliniște, cu o gură subțire, strânsă napoleonian, trădând gustul afirmării (...). Sobru în viața de toate zilele (deși înveșmântat cu mare îngrijire), e un avid sublimat ce-și rezervă apetențele pentru zona ideală, cea scriptică. Dar de la altitudinea acesteia pare a jindui existențialul a-i reface diligențele și îndoielile, elanurile și slăbiciunile. O pendulare continuă între absolut și contingent, între contemplativ și practic îl distinge, răsucindu-i marea erudiție către un anume pitoresc, nuanțându-i osârdia cu note omenești-preaomenești”.

Cărțile lui Nicolae Balotă ne dezvăluie, fiecare dintre ele, o altă față a cărturarului, un alt mod al său de a se situa în universul Bibliotecii, o altă revelație a umanului. Acestea sunt, în fapt, *măștile* lui Nicolae Balotă, măști care ascund și revelează totodată, acestea sunt ipostazele dublului său spiritual. De altfel, în *Umanități*, eseistul întreprinde o fină analiză a dublului, cu toate determinațiile sale subiacente: „Căci nu e întâlnire mai spectaculoasă decât a *omului* cu *dublul* său. Arta străveche, născătoare de monștri a omului arhaic reda, în tragic ori grotesc, chipul zămislicitorului ei. Dar nu este, oare, arta omului din toate timpurile, și, firește, din zilele noastre, un asemenea proces al omului care se confruntă cu *dublul* său, cu reflectările, proiecțiile sale? Ca și arta, conștiința noastră, cea mai înaltă instanță umană, purcede tot dintr-o asemenea dedublare. Persoana umană are nevoie – precum ne-o indică etimonul cuvântului – de o întâlnire a omului cu dublul său. Jocul trădând o fantezie debordantă a anonimilor creatori populari de măști te îndeamnă la meditație. Jocul omului cu masca sa – chiar dacă se prezintă sub aspecte grotesc-carnavalizate – este întotdeauna plin de tâlcuri grave pentru destinul omului”. E limpede că acest topos literar cu o carieră impresionantă, *dublul*, este în strânsă legătură cu metafora măștii și cu valențele sublimite ale imaginarului. Nicolae Balotă surprinde o astfel de filiație, pornind de la câteva revelatoare vocabule românești: „S-ar putea pătrunde în arcanele acestui «joc» prin analiza semantică a prodigiosului cuvânt românesc, *chip*, și a cuvintelor derivate din acesta: *închipuire*, *întruchipare*. Raporturile pe care le subînțelege această sferă semantică sunt determinate atât în procesul creației, cât și în acela al conștiinței creatorului. Proiectăm în imagini sau idei *chipul* nostru, al timpului, al universului nostru. *Închipuirea* formatoare de modele a artistului sau savantului organizează acest univers. Iar opera noastră e *întruchiparea* eforturilor conștiinței noastre spre realizarea proiectului ei. Dialog al conștiinței, opera e joc suprem al Omului cu Dublul său”.

Eseurile lui Nicolae Balotă au, dincolo de ținuta lor doctă, fără a fi suficientă, dincolo de austeritatea unei viziuni clasicizante, dincolo de subtilitatea investigației analitice, și asumate reverberații afective; se întrevăd aici sonori subiective pe care autorul nu se străduiește prea mult să le atenueze sau să le camufleze. În general, astfel de inserturi afective se leagă de anumite lecturi privilegiate, de un anumit spațiu al memoriei livești care îi oferă eseistului calea de acces spre un trecut al cărților citite cândva sau al unor scriitori favoriți. Cel mai elocvent argument al unei astfel de posturi ambivalente a textului, în care sobrietatea, rigoarea și echidistanța se întâlnesc cu volutele memoriei afective și cu reprezentările imaginarului subiectiv este un fragment din eseul *Timpul regăsit în Proust*: „Lacrimile pe care nu le-am plâns niciodată, dar pe care le-am simțit șiroind, pe dinăuntru, arzându-ne, înecându-ne, ar trebui un nume pe care să-l dăm acestor nevăzute... Sunt foarte puține cărțile pe care, recitindu-le, să simți nodul acela gâtuindu-te. Greu de mărturisit (pare, în epoca noastră, rușinoasă de propriile afecte, dovada unei lamentabile sentimentalități) că mă încearcă plânsul ori de câte ori iau în

mână vreun volum din *În căutarea timpului pierdut*. Ca și zăpada de pe o carte a lui Bergotte pe care micul Marcel a citit-o într-o zi de iarnă, cu durerea în inima de copil că nu o va vedea pe Gilberte, și pe care ani mulți, mai târziu, când va lua din nou în mână cartea o va vedea troienind intrările de pe Champs-Élysées și acoperind volumul, tot astfel, pentru mine, peste primele pagini din *Du côté de chez Swann* vor trece mereu umbrele caselor bătrâne, cu ferestrele ca niște ochi somnoroși în poduri, din Sibiul toamnă al acelui an de război, apoi umbrele arinilor pe lângă care trecea micul tramvai arhaic (și care azi, ca atâtea altele, nu mai e), pe platforma căruia mă aflam singur, cu cartea în mână. Dar numai această imagine se trezește, oare, ca sub atingerea baghetei unui magician, atunci când deschid volumul lui Proust? Cartea aceasta face parte dintre acele fapte pe care le-am cunoscut, care ne-au fost aproape, și despre care chiar Proust spune că «pentru a ne povesti prietenia cu ele, ne obligă să ne situăm în toate și în cele mai diferite peisaje ale vieții noastre».

Demn de interes e faptul că Nicolae Balotă are darul de ne supune atenției opere și scriitori pe care s-ar părea că îi știm dintotdeauna, revelându-ne, însă, aspecte, fațete și unghiuri de lectură inedite, cărări și poteci ale textului mai puțin frecventate. Thomas Mann, de pildă, e perceput ca un prozator cu voluptatea glosării pe marginea unor alte texte sau pe marginea propriilor texte („Mare parte a sumei scrierilor lui Thomas Mann este alcătuită din comentarii. El pare un scholiast care scrie pe marginea unor texte: în cazul tetralogiei, pe marginea Bibliei. Glosele sale par greoaie, un joc secund, o scriere despre sau pornind de la alte scrieri. Îndeosebi operele maturității (și cât de devreme s-a maturizat el!) au alura de o demnă lentoare a unor narațiuni despre alte narațiuni, încetinite în ritmul lor tocmai pentru că ele cuprind într-însele narațiunea primară, și, totodată, rotirea în jurul acesteia. Și-apoi, ce poate fi mai grav, mai încet, de o mai savantă încetineală, decât evocarea unor mituri în care scriitorul întrevede o lume a repetiției”. În *Iosif și frații săi*, Nicolae Balotă surprinde un model paradigmatic al formelor repetitive care funcționează la nivelul arhitecturii narative („Și-apoi, ce poate fi mai grav, mai încet, de o mai savantă încetineală, decât evocarea unor mituri în care scriitorul întrevede o lume a repetiției. În *Iosif și frații săi*, Thomas Mann - pe urmele celui *scholar*, al savantului Karl Kerényi – a închipuit o lume a formelor repetitive. Or, cum este posibil într-o asemenea narațiune, plină de aluzii și simboluri, o lume a comentariului, a jocului secund, a oglindirilor repetate, cum este posibil râsul, hlizeala batjocoritoare ori înțelegătoare – totuna! – deriziunea insinuată subversiv în demna țesătură a întâmplărilor narate?”). Pasiunea documentării, incursiunile erudite în domenii diverse ale spiritului, culturii sau istoriei se întrevede la Nicolae Balotă cel mai bine, poate, într-un eseu consacrat uneia dintre cele mai strălucite prozatoare a literaturii secolului XX – Marguerite Yourcenar (*Marguerite Yourcenar sau Imaginea unui umanist*). Comentând romanul *L'oeuvre au noir*, Nicolae Balotă realizează, în debutul eseului, o circumscriere a epocii din care autoarea își selectează personajul principal, „personaj parabolic, purtătorul unei conștiințe noi, în aurora erei moderne”. Complexitatea personalității lui Zénon e subliniată tocmai prin anvergura sa spirituală, prin setea sa de cunoaștere și prin vocația, mereu reconfirmată, a definirii de sine, a căutării propriei identități ontice și gnoseologice: „Căci eroul ei, Zénon, se străduiește, într-o viață amenințată de multiple adversități, să se definească pe sine descoperind lumea. Spre deosebire de unii umaniști, el este lipsit de egoismul și orgoliul unui *homo per se* (formulă aparținând lui Erasme și definind omul care se cultivă doar pe sine. El nu caută – asemenea unor cugetători și artiști ai Renașterii italiene – mai presus de toate, gloria. Lipsit de cezarismul spiritual al acestora, el caută să întărească imperiul *omului* pe acest pământ. De aceea se slujește de spiritul său pentru a sparge zidurile care limitează omul. Investigația științifică nu este, pentru el, un exercițiu gratuit al minții, ci un efort lucid vizând fericirea omului în lume”.

Zvonul amintirii, tandrețea calofilă a memoriei, dinamica afectivă a frazării sunt prezente cu și mai multă vigoare în paginile consacrate unor scriitori români pe care autorul i-a cunoscut. În eseu *Radu Stanca și Sibiul baladesc*, Nicolae Balotă se lasă sedus de retorica amintirii, de

ritmul confesiv al cuvintelor, configurându-i poetului o biografie spirituală fastuos-ritualică; ipostazele eului liric sunt tot atâtea măști ce se subsumează condiției de *victimă*, de captiv al spațiului clausturant și auster al burgului transilvan („dar, ori de câte ori deschid cartea poeziilor lui Radu Stanca, acest trubadur transilvan, companion ideal al unor tinereți pe care el singur a știut să le păstreze pe veci, uzând de șiretlicul morții mincinoase, un chip al Sibiului mă împresoară, acela al propriei mele vârste baladești. Căci, versurile lui Radu Stanca sunt, înainte de toate, rodul victorioaselor lupte ale tinerețelor unui poet care și-a descoperit, de timpuriu, *locul* predestinat al vocației sale. Un Sibiu fabulos, cetate medievală în care un dublu romantic al poetului urcă tăcut, cu mâinile la spate, îngusta stradă Fingerling, cu scări și culoare obscure, cu stradele care-l înghit dintr-una-ntr-alta. Poetul a intrat, noaptea, în cetatea adormită, atras de apelul thanatic al turnurilor în care nimeni nu mai străjuiește, al catedralei cu tuburile orgei în care heruvimii au amuțit, al acoperișurilor cu ferestre oarbe rânduite pe mai multe caturi”). Profilurile critice ce prind contur în cărțile lui Nicolae Balotă sunt sugestive în primul rând prin darul sintetizării unor trăsături oarecum disparate, dar și prin plasticitatea caracterizărilor, niciodată terne sau lipsite de culoare, dimpotrivă, cu un relief viu, cu o prospețime a conturilor caracterologice extrem de sugestivă. Un astfel de profil critic e cel al lui G. Călinescu; Nicolae Balotă subliniază latura barocă a sensibilității autorului *Operei lui Mihai Eminescu*, „hedonismul spiritual” ce animă reacțiile și manifestările critice ale acestui „emul al clasicilor” care „vede adeseori opera prin creatorul ei”. Se pune accent, în mod îndreptățit, pe latura imaginativă a demersului critic, într-o tentativă de a sublinia dinamismul și versatilitatea temperamentului critic călinescian: „Fantazia critică își extrage alimentele din sfera imaginară a unui *deja vu*. Lui Călinescu operele îi oferă imagini pe care, asemenea unui artist, le proiectează, transfigurate, în opera sa. El face parte dintr-o familie de spirite care, în primele sale eseuri, n-a făcut decât să așeze cap la cap citate din autorii săi preferați, grupându-le pe anumite teme și legându-le între ele prin scurte reflecții personale, tot astfel numeroasele eseuri critice ale lui Călinescu nu sunt decât asemenea citate înșirate, rezumate de opere, enumerări delectabile, mozaicuri foarte personale, căci cel care le-a alcătuit a știut să confecționeze un *colaj* de rafinată artă critică. Dar, de cele mai multe ori, Călinescu se apleacă asupra obiectului său – un personaj, o aventură fictivă, o frază, un cuvânt – și extrăgându-l din contextul operei, îl ipostaziază, face dintr-însul un *chip* revelator. *Închipuirea* sa, operând cu asemenea *chipuri*, le precipită în concentrate concret-abstracte, în *întruchipări* semnificative”.

Eseurile lui Nicolae Balotă se impun, pe lângă erudiția și spiritul enciclopedic ce le animă, și printr-o apetență neîndoielnică pentru poeticitate; fraza învăluitoare, accentele subiective, pătrunderea delicată în labirintul afectivității unor opere sau temperamente artistice, sunt trăsături observate, între alții, și de Gheorghe Grigurcu: „Nevoia subiacentă de substanță poetică e atât de vie la Nicolae Balotă, încât nu numai că îi determină quantumul activității debordante «la curțile» marii creații, dar îi produce și, așa cum am arătat, un complex, încorporarea unei ispite. Atras și respins de poezie, ca de o veritabilă obsesie, autorul *Labirintului* luptă în serviciul său și împotriva-i cu aceleași arme. Nu doar cu o apetitie filosofică aplicată literaturii, cu o informație ce aplică opulența referințelor, un plan contextual «enciclopedic», dar și cu o înclinație pedagogică, venită parcă dintr-o rutină propovăduitoare”. De altfel, se pare că textele lui Nicolae Balotă se găsesc, aproape toate, la confluența dintre livresc și confesiune, dintre rigoarea demonstrației și sensibilitatea pasională în care efluviile lirismului conferă o amprentă specifică unei sensibilități eminamente savante. Semnificative pentru această paradoxală configurare a scriiturii lui Nicolae Balotă sunt câteva aprecieri despre arta lecturii, din volumul omonim: „Lectura nu mai trebuie să fie doar comuna înțelegere a semnificației unor simboluri codificate, nici scrisul doar necesara comunicare a unor asemenea simboluri. Lectura ca artă se întemeiază pe o subordonare a lecturii informaționale, pe o deturnare a comunicărilor directe. De la alfabetarul prin care am băjbăit copii, prin penibila silabisire și psalmodiere a uceniciei noastre, până la deprinderile tehnic superioare ale compulsărilor și colaționărilor de texte, o

cale duce, directă (...). Chiar dacă iubind cartea nu te preschimbi într-însa, simțurile tale toate participă la cunoașterea ei delectabilă (...). Orice fel de lectură e deformatoare. Lectura ca artă, nu mai puțin decât altele. Atât că deformarea caută să se preschimbe aici în formare. Arta lecturii năzuiește spre producerea unor forme noi”. În *Argument*-ul la volumul *Arta lecturii*, eseistul recunoaște, în fond, relativitatea valorilor literare, dar și a comentariului asupra acestora, „relativitate impusă chiar de prezența autorului, a cititorului interpret, a scriitorului și hermeneutului în comentariile sale. În cartea aceasta a atâtor cărți, scribul interpret apare în textele sale ca și pictorul ce se zugrăvește pictând în propriile sale tablouri. Să-i fie iertată această ultimă deșertăciune”.

Eseurile lui Nicolae Balotă subliniază, însă, și talentul de portretist al autorului, capacitatea sa de a surprinde, în linii ferme și, în același timp, expresive, silueta unui scriitor, profilul unui temperament, reacțiile caracterologice ale unui artist, fluxul și refluxul unei conștiințe. Portretul lui Blaga, alcătuit din contraste și antinomii, e, poate, cel mai sugestiv din creația lui Nicolae Balotă: „Sete de lumină – fugă de lumină, sete de tăcere – aspirație la cuvânt, tendințe ambivalente constituie marea, fluxul și refluxul acestui univers poetic... [...] Acest tărâm este un continent al sensibilității, al sufletescului, al spațiului psihic. Blaga e poetul animei în veșnică frământare, într-un continuu efort de autorevelare și de autodepășire. Desigur, nu înțelegem prin anima doar domeniul trăirilor subiective ale poetului, ci acela al unor experiențe depășind această subiectivitate. Lucian Blaga nu este poetul unor aventuri existențiale, ci ale unor experiențe esențiale”. În cazul lui Nicolae Balotă, există o permanentă glisare a frazării, de la tentația conceptualizării înspre modalitățile literaturii propriu-zise, cu o implicare mai susținută a propriei sensibilități, a propriului temperament în dinamica textului. Dioptriile livrescului, prin care eseistul citește literatura lumii sunt, mereu, corectate de reflexele melancoliei unui spirit greu încercat de convulsiile istoriei, ce cunoaște gustul relativității tuturor lucrurilor, cunoaște valoarea și prețul „meseriei de a trăi”. Viața lui Nicolae Balotă e o viață închinată cărților, dăruită pasiunii lecturii. Cum bine observă chiar autorul *Artei lecturii*, „lectura poate să devină un mod de a fi. O existență livrescă? Nu este, oare, o primejdioasă alienare într-o asemenea identificare a vieții trăite cu cea citită? Nu-l pândește, oare, complexul Don Quijote pe oricine se lasă sedus de cărți, transformat într-un dublu al ficțiunii sau al discursului lor? Și, totuși, scrisul și cititul, deprinderi primare ale culturii noastre, pot să determine o existență, fără să o proiecteze iremediabil într-un spațiu imaginar”. Cărțile lui Nicolae Balotă nu doar instruiesc, nu oferă doar cunoștințe despre cărți și autori, despre idei trăite și metodologii ale literaturii, ele și seduc. Efectul lor modelator este dincolo de orice îndoială. În acest fel, demonstrația și fluiditatea memoriei livești, severitatea analizelor și frenezia asocierilor, rigoarea aserțiunilor și vibrația afectivă, toate aceste antinomii ale expresiei critice conferă originalitate unei creații de indiscutabilă valoare ideatică.

BIBLIOGRAPHY

Gh. Grigurcu, *Critici români de azi*, 1981; A. Martin, *Paranteze*, 1981; Cr. Livescu, *Scene din viața imaginară*, 1982; Z. Sângeorzan, *Anotimpurile criticii*, 1983; M. D. Gheorghiu, *Reflexe condiționate*, 1983; Gh. Grigurcu, *Între critici*, 1983; Monica Lovinescu, *Unde scurte*, I, 1990; V. Cristea, *A scrie, a citi*, 1992; Gh. Grigurcu, *Peisaj critic*, I, 1993; V. Ierunca, *Dimpotrivă*, 1994; Gh. Glodeanu, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, 1999; *Convorbiri literare*, nr. 3, 2000 (semnează M. Solomon, N. Steinhardt, I. Ploscaru); I. Pop, *Viață și texte*, 2001; M. Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, II, 2001; *Dicționarul general al literaturii române*, A/B, București, 2004; M.Vs. [Marian Vasile], în *Dicționarul general al literaturii române*, A / B, 2004; *Vatra*, nr. 6 – 7, 2008 (semnează I. Boldea, Pr. M. Boilă, I. Constantin, Gh. Grigurcu, M. Finkenthal, L. Volovici, Al. Cistelecan, N. Prelipceanu, M. Petreu, I. Petraș, M. A. Diaconu, S. Cordoș, N. Sălcudeanu, C. Pricop, I. Buzași, I.

Pârvulescu, L. Cozea, D. Vighi, D. Chioariu, M.-A. Tupan, M. V. Buciu, V. Chifor, N. Cliveț, C. L. Cuțitaru, Gh. Glodeanu, C. Moraru, R. Voinescu etc.).

IN A FORM OF KNOWLEDGE

Amelia Boncea, Prof., PhD and Ion Popescu-Brădiceni, Assoc. Prof., PhD
"Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

Abstract: This study fulfills its objective to restore and to redefine the statute of children' literature. For the simple reason that, after 1999, nobody tried, because they had to apply the rigors of three paradigm: post-modernism,, meta-modernism, trans-modernism.

I dared to do so, giving it back to public debate, in the world of education, in its (im)possible purity of methods and principals.

I have pleaded for the "unsleep of masterpieces" and at the same time for the stabilization of a literary theory that is enriched, reconfigured by the up to date parameters promoted by the three critical-aesthetic literary currents.

Keywords: masterpieces, artifact, communication, emotion, message

1. An Organon of methods

Romanian literature in its integrity could all "pass" as being for children. Why is that? Because being to young, you cannot reproach it anything: nor that it would be to intellectual, nor that it fell in the "slough" of post modern parody category; nor that it would be already substantially, thematically drained; nor that it reached its maximum of social and politic value.

The literature for children can self-entitle in the landscape of today's literature, from Europe and USA, only with the condition not to imitate the Asian and Occidental models. Romanian writers demonstrated they can overcome any obstacle. So is the case of the writers lead by Titu Maiorescu, an authentic "civilizing hero" for the Romanian People, a mentor, and the leader of a "great literary school" from the Moldova region.

Romanian literature for children kept its dignity, by eulogizing its rulers characterized by self-sacrifice that is hard to understand at first.

This top literature/ meta-literature gives no room to turn back. It cultivates ethical (moral), aesthetic (axiologic), permanent (trans-historical) values with an unstoppable enthusiasm. The Romanian People has emerged its great writers, then cultivated them with a volatile sense of classicism.

It has militated for Alecsandri, Eminescu, Arghezi, for Bolintineanu, Macedonski, Stanescu, very stoutly. It has delegated some imperturbable and unbeatable critics that understood, to their glory, how things stood: Titu Maiorescu, C.Dobrogea-Gherea, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Al.Piru, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Cărtărescu, Ion Popescu-Brădiceni, Lazăr Popescu, Gheorghe Grigurcu.

These admirable theorists, coming themselves from the ranks of writers, are, automatic, the most reliable. Because – Nichita Stanescu said – if they, the writers, do not know the mechanism of literature, then who can appreciate it in its unfathomable mysteries?

In today's academic medium, the manuals for children' literature have still "defected" standards void of any shadow of professionalism? And we don;t know why? Because there are real works of art of neo-, post-, meta-, and trans-modernity. But they are rarely talked about. A stupid idea is being prolonged that children' literature is the Cinderella of grown-up' literature.

Let us assure you that you can self-detonate these hard accessible prejudice. If what you read you don't like, the rest is "exhalation", "deception". Let our irony be forgiven! Let our

irony be forgiven? We did nothing wrong. Why would we read the tendentious book “Travesties” by Mircea Cartarescu, and not “Zahei the blind” by Vasile Voiculescu>.

This writer is – I think. ... But I realize that I am not in a position to have too personalized opinions. We can however extract some trans-literary collocations : filthy whore, sable sperm, wet of excitement, juiced from my testicles, and more, from the “Travesties” masterpiece, how Nicolae Manolescu qualifies it. We quote, for a double edification: author-reader: “The prose from “ Nostalgia of Travesties are, undoubtedly, masterpieces of virtuosity. The author declares his models of his free will in Journal: Pinchon, Borges, Marquez, Cortazar, Proust, Joyce”. (Manolescu, 2014, 715).

“Travesties” cultivates a hipper-realistic fantastic. But the short novel displays its meta-literary aspect and sophisticated symbolism. The book would represent healing through writing for the author. Would it?

The protagonist of these proeses is, almost without exception, the child or the adolescent. Maturity is repulsing to Mircea Cartarescu and the “Travesties” - so we can summarize – describes a case of androgynism. Seeing how the subject – pedagogically speaking – repulses me, I sincerely prefer to skip the other trans-sexual “masterpieces” by Cartarescu. (Manolescu, 2008, 1347).

In an “Explication”, Nicolae Manolescu says that “the ones that read today are mostly children”... That “not even literature teachers don’t do that much reading these days.”

We like the mordant irony of the great critic when he admonishes the literature teachers forced to read works that were not included in the school program. It was when the program was changed and alternative school books appeared.

The well known Wellek and Warren dreamed to put together an organon of methods. They came to the conclusion, beforehand, that the study of literature must be specifically literary, and that literature can’t be one of the past and one of contemporaneity. Masterpieces resist, do not erode its values, they pass the exam of aesthetic values mutation and of synchronous critique. Much more burdened by insecurity and risks, synchronous critique is preferable to historic critique, that, with much more certainty, is exposed to more hypocrisy, because, operating from a dead field, does not have the possibility of immediate perception, “but hits the thick layer of conventional prestige and admiration”.

What does Eugen Lovinescu want to show? That only synchronous critique operates in living matter, speaks in the name of a living sensibility, real and not through reporting to extinct cultures. It, alone, creates its values. “To create!, to take raw matter and to organize it, to distribute it, in the categories of aesthetic judgment, to operate, hence, in the new, on the risk of your own initiative” - this is what revitalizing some old writings means, following the mutation of aesthetic values. (Lovinescu, 1973, 390-396).

Wellek and Warren distinguish between literature and the study of literature. The first one is a creative activity, an art, and the second one is a science, a form of knowledge, of erudition, a platform of education, of teaching, of intellectual development.

“Still, however useful could experience be to literary creations, the literary scientist has a completely different task. He must translate the literary experience in intellectual terms, to integrate it in a coherent system that must be rational, if he wants to have value as knowledge” (Wellek, Warren, 1967, 37)

From a pedagogic point of view, the studying of great books can be very recommendable, with the express observation that, in the domain of the history of imaginative literature, limiting to the great books would make the continuity of the literary tradition incomprehensible.

Children' literature is an imaginative literature. But, in its case, it doesn't have to use images, because artistic images are unessential in for epic literature and, thus, for a greater part of literature; they are substituted with success by concrete, sensual visual, auditory, musical

images.

To board the applied pedagogic ship, we must see what the function of literature is, even if its children' literature we are talking about. First, it must be nice and useful. Is the idea that poetry is a pleasure opposed to the idea that poetry is a way of teaching just like any manual? No, just like the idea that poetry is a game is complementary to the idea that poetry is work: the craft of writing, the making of the literary work, etc.

In fact the note of pleasure and that of work fusion, coexist, they are mutually determining themselves. The pleasure of literature is a superior pleasure, because it refers to a superior type activity, but also the utility of literature – the seriousness, the instructive character – can be somehow pleasant. The seriousness of a duty that must be carried out or of a lesson that must be learned can be tedious, but the aesthetic seriousness, of perception, of infantile philosophy, of constructing an imaginary world, in which you can recreate yourself, is not at all tedious. A pedantic pedagogue can falsely localize the seriousness of a great poem or of a new novel in the historical information or in the useful moral lecture it provides – let's say it would be “The Jderi Brotherts” or “Ciresarii”, “A Yankee at King Arthur's Court” or “The Castle in the Carpathians” - what matters is something else: “the unsleep of the masterpieces” (Gorcea, 1977, 215-252), the expressiveness, especially involuntary, in a writing that waits that its significance storage to be reactivated. “By ignoring the mobile of the author, we would be able to contemplate the free possibilities of the universe of the work, and it would be easier for us to multiply its miracles” (Negrici, 1977, 12)

The same thesis is sustained by Nicolae Manolescu in “His critical history...”. Before him, G. Calinescu himself published his own opinions according to which the study of literature (even hermeneutic, critic of historical) can appear before us only as an infallible science and as epic synthesis.

Look at what the same Nicolae Manolescu signals. How we usually had remarkable practitioners, but theoreticians only sporadically. And this situation remained largely unchanged until today, because we can notice a somewhat stagnation in the synthesis of literary theory. We would reopen the discussion about this problem by pointing out that, after 1900, children' literature, managed to transform from a idiolect to a sociolect, to return, only after 1990, to culturalism (a curious variant of this being the protochronism invented by Edgar Papu between 1970-1980 as an answer to Eugen Lovinescu's sinchronism)

Nicolae Manolescu advances a new thesis, but, about it, in the following sub-chapter.

Bibliography

1. Nicolae Manolescu: The history of Romanian literature for the understating of the readers; Paralela 24, Pitesti, 2014
2. Nicolae Manolescu: The critic history of Romanian literature. 5 centuries of literature; Paralela 45, Pitesti, 2008
3. E. Lovinescu: Writings 5. The history of contemporary literature; Cartea Romaneasca Bucuresti, 1977
4. Petru Mihail Gorcea: The unsleep of masterpieces; Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1977
5. Eugen Negrici: Expresivitatea involuntară, Ed. Cartea Românească, București, 1977

2. The unsleep of masterpieces

Nicolae Manolescu advances the very coherent thesis that literature has three meanings:

- as a relation to the general historical process.
- as receiving the works in a certain time period (Diachrony)
- as a contextual system in a given time period (Synchrony)

In other words, the history of literature manifests itself at the intersection between Diachrony and Synchrony. Children's literature be it Romanian or foreign shows a more subtle dialectic between aesthetic and historic but also between literary and social. A good book seems to transgress any waiting horizon, seems to listen both to a formal aesthetic and an aesthetic of receiving. An aesthetic of producing the work seems to have a correspondent in an aesthetic of consuming it.

Warren and Wellek sustain that literature is a translatable permanence in a form of knowledge. That it makes us know of those aspects that exact science and philosophy doesn't deal it. It combines the typical with the individual or presents the individual in the typical.

In the more actual Romania, Petru Mihail Gocea, Eugen Negrici, Ion Rotaru, Dumitru Micu, Ion Negoitescu, Adrian Alui Gheorghe made tries to interpret this principle.

Warren and Wallek, the two theoreticians, identify the following as functions of children's literature:

- it expresses a truth although is not a form of truth (because art cannot be a form of truth, not even experimentally);
- if science uses the discursive mode, art uses the representative one;
- poetry equals truth, but not necessarily true;
- poetry is just as serious and important as philosophy (Science, knowledge, understanding) and has the equivalence of truth in the explicit sense of being truthful;
- all the sincere artist, with a sense of responsibility, are morally obliged to be proponents (be they involuntary as Negrici thinks);
- the purpose of the literary work is always to convince the reader to accept that conception, theory, ideology, etc., and not to manipulate him (with honesty or, God forbid, with ill intent);
- the art of representation is a seduction and a self-responsible action as long as it takes the form of a system

We would not agree with Warren and Wallek that the artist with a sense of responsibility would not want to combine emotion and thought, sensibility with understanding, the sincerity of feelings with Meditation. On the contrary in children's literature things are just the way we described them.

As for the emotional nature, children's literature exceeds today's primitive and laughable catharsis; there are voices that orient us towards "the social communication of emotions" (Rime, 2007, 18-35). Emotion creates sense, it generates sense.

Nicolae Manolescu firmly says that a real literary history is always a critical history of literature and, fortunately or not, it speaks correctly, proceeds correctly, thinks correctly. A very good book for children (be it "the Wonderful grove" by Mihail Sadoveanu!!!) is a inter-textual diachrony. It dialogues from text to text with others. The demonstration with "the fairy tale of eternal repetition" belongs to the "supporter" of "the unsleep of the masterpieces" (Gorcea, 1977, 5-110) which places the principle of pleasure next to the principle of repetition. In this way "The wonderful grove" could be another paradise Arcadia, masterly evoked even in "The Hatchet", in "His highness, the child of the forest"; Mircea Tomus, gone in the search for the character in children's literature finds it in "At Medeleni" (I), in "The golden branch", in "Ionut's apprenticeship", in "Adela", in "The novel of the shortsighted teenager" and only the impossibility to fall into their fabulous charms makes us remain at this level (Tomus, 1979).

These humble lines surrender their space to Warren and Wellek, noticing that the mode

of existence of the literary work is unmistakable and being volens-nolens and ontological situs children' literature is in the end a poem (just like "The eyes of the mother of the Lord") – which is a novel-poem). "The eyes of the mother of the Lord" contains pages of pure poetry (G. Calinescu, 1967, 235).

It is a vocal and graphic "artifact", in this sense Poe and Apollinaire having both their own poetic program. E.A. Poe enunciates a philosophy of composition and musicalisation of the poetic ideal but also a theory of suggestion born from lucidity and rigor (Poe, 2003, 6). Guillaume Apollinaire dislocated the traditional prosody inventing supra-realism and calligrams.

Losing himself in details that are futile today, Warren and Wellek manage though to touch the essential:

- the real poem is in the totality of the experience, both conscience and unconscience, of the author, in the period of creation (Popescu-Bradicieni, The de(-)mented garden, 2017).
- in a literary work there is the vocal layer, the semantic utilities, the represented objects (the world of the author and poet, the characters, the framework of the action)
- the implicit layer of the "world" (by example a story related in literature can be represented as seen and/or heard; a character from "Ciresarii" or "Morometii" can be seen/heard with his characteristic inner or outer features).
- the layer of meta-physical qualities (the sublime, the tragic, the terrible, the sacred, the philosophic sense)
- about the philosophic sense, of children' literature, there are no more doubts because we find it in the curriculum of "Language and communication", at "the position 4" (Paraiala, 2000, 11) but also in an essay by Olga Stefanescu (Stefanescu, 1997, 51-56).
- the literary work is the product of reading and reading again from the perspective of the triad: structure, sign, value in which sense could be the included third between the first and third element (Wellek and Warren, 1967).

Petru Mihail Gorcea formulates a theory of the "unsleep of masterpieces" of course under the guardianship of Mihail Dragomirescu (Dragomirescu, 1969, 405-454). What is this theory that has 9 transversals and one post scriptum?

1. The social-historical and documentary-biographical reconstruction can be made for author of a more modest value. In principle, children' literature has in its "dictionary" some minor writers
2. The critical impressionism is the one that opens the way to understanding the possibility to plural receive the opera (G. Calinescu supported the possibility of a plurality of literary histories)
3. The work produces a trans-mutation into the aesthetic of the elements of reality and this operation of the artist must be appreciated (the impressionist critic must poses a genius similar to the authors)
4. Beauty is not outside the opera, and the opera is beauty as perfection of the creation that is unique through the opera (the critique's endeavor has as a purpose the intuition of the opera as an aesthetic one of a kind, the perception of its specific value)
5. In a matter of literary art, the content is form and form is the content.
6. The main merit of the whole orientation known as style, structuralism, even formalism (Pop, 1983) is the discovery of what was called the linguistic nature of literature (and art).
7. Thus the literary work is no longer a mystery but a semantic field, like a groupage of signs arranged by rules and processes that are possible to study; the literary work appears to us as a message made in a certain code, special, by the author towards a collective consignee (the contemporary and future readers)
8. Attention! The literary work is a message,, the correct verb is to be and not to have, how the ones that pushed to dogma the difference between content and form

9. The matter-structure double is an interiority of the literary work for children art being a language and a way to communicate; but language has a poetic valence.

10. To climb from one layer to another, the reader must be educated: textually, grammatically, artistic, (through the so called poetic arts) (Barboi, Boatca, Popescu, 1995) aesthetically, philosophically, scientifically, etc.

11. It cannot be a literary work if that message that admits the construction towards that lecturer, on the basis of the linguistic layer, of the next layer, the ones of “representation”; arrived at this level, the intuition as a whole imaginary (symbolic and semiotic) can be possessed.

12. In this sense Stefan Popenici elaborated an alternative pedagogic: the educational imaginary, and Kieran Egan integrated imagination into teaching and learning in the years of elementary school: Stefan Popenici even has a project of a curriculum based on the stances of the Professor in the educational imaginary (Popenici, 2001, 183-192) and Kieran Egan demonstrates why imagination is important to education (Egan, 2008, 11 – 30).

Bibliography

1. Bernard Rimé: The social communication of emotions; Trei, Bucharest, 2007
2. Petru Mihail Gorcea: The unsleep of the masterpieces, Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1977
3. Mircea Tomus: The nove of the Romanian novel. Vol. I. In the pursuit of the character; 100+1 Gramar, Nucuresti, 1999.
4. G. Călinescu: Ulysse; Editura pentru literatura, Bucuresti, 1967
5. Edgar Allan Poe: The poetic principle; Litera International, Chisinau, 2003
6. Guillaume Apollinaire: Alcool suivi de le Bestiaire et de Vitam impendere amor; Ed. Humanitas, Bucuresti, 1994
7. Ion Popescu-Bradicieni: The de (mented) garden; TipoMoldova, Iasi, 2017
8. Elena Petroaia, Dumitru D. Paraiala, Viorica Paraiala (coordinators): Optional disciplines in primary school; Polirom, Iasi, 2000
9. Doina Olga Stefanescu: What is philosophy for children, in the volume “Gender and Education”, Bucuresti, 1996-1997
10. René Wellek, Austin Warren: The theory of literature; Editura pentru literatura Univiersala, Bucuresti, 1967
11. Mihail Dragomirescu: Critical and aesthetic writings; Editura pentru literatura, Bucuresti, 1969
12. Mihail Pop: What is Literature? The Russian formal school; Ed. Univers, Bucuresti, 1969
13. Constanta Barboi, Silviu Boatca: Poetic arts; Romanian literature and culture in scholls; Recif, Bucuresti, 1995
14. Stefan Popenici: Alternative pedagogy; the educational imaginary; Polirom, Iasi, 2001
15. Kieran Egan: Imagination in teaching and learning. The years of elementary school, Didactica Publishing House, Bucuresti, 2008

3. “The angel with a book in his hands”

We are on some pedagogic and didactic coordinates. We are between methods and beyond them. We have a sense of fear, of suspicion.

The bibliography rushes us in our horizon of comprehension and interpretation. Ion Gh. Stanciu describes the movement of the “new education” in critical terms. Still, the triad that characterizes the human being in growth “interest – effort – creation” remains fundamental even today (Stanciu, 1983, 103).

Education through literary lecture assumes the same three aspects:

- the receiving of the cultural values
- emotion, the vibration of the subjective spirit in contact with the supra-individual values

- the creation of the values

An applied pedagogic of children's literature assumes the realization as exquisite as possible of the individuality but also a maximum level of socialization. The result of this synthesis is the creating man, reconsidered as a supreme value.

Maria Toma-Damsa thinks that children's literature lesson can be grouped like this:

- introductory lessons (that offers general information about the writer and its work)
- interpretation lessons of a certain work
- recapitulation lessons

From a methodical and didactic point of view, this lessons combine more approaches:

- through the exposure of the teacher
- through heuristic conversation
- through problem solving
- through discovery
- through literary, structural, semiotic, psychological, stylistic analysis
- through the communication of the literary material (Toma-Damsa, 1999, 6 – 9)

Education through literature is a long process that is bound by some laws derived from the psychic nature of the child and even the law of his intellectual and affective development. The cultivation of the creativity of the children through the works with literary content assumes some necessary steps that must be followed:

I. The preparation of the subject for the creative process

II. The analysis, classification and redacting the processed data (the so called process of intention/ illumination/ inspiration/ divinity – n.n.) stage

III. The verification of the creative work through the application of the critical and self-critical apparatus.

For stage I, the aim is as follows:

- the formation, development, the broadening of the aesthetic receptivity through literary analysis;

- the understanding of the artistic message;

- the recognition of the ethic – aesthetic interaction

- the possibility of the achievement of the correlation with universal literature.

The literary book is a beautiful work instrument, it brings honor to the one that writes it, its pages are bringer of truth. A book produces a state of day-dreaming but “without use” it has a different value.

Tudor Arghezi dedicated an anthological poem “Ex Libris”: “Beautiful book, honor to who ever wrote you/ slowly thought up, gently scaled/.../And your pages filled with truth”. The poet “makes up his great phantom/ of reverie, shadow and flavour,/ and he casts it alive among us” (Arghezi, 1980, 36).

And Nichita Stănescu did the same: and the title of the poem is “The angel with a book in his hand” (written as a comeback to the ballad named “The wild boar with the silver fangs” by St. Aug. Doinas). The main character is an angel “reading an old book with scales of silver”, after a while “Oh, he was flying/ through the air and through walls/ with the book in his hands, passionately reading” (Stănescu, 2007, 149 – 151).

The second stage aims to:

- initiate the regime of reading,
- guide the creative activity (in literary circles),
- develop the independent creative activity through literary compositions.

The primary objectives seem to be the same in post-modernism, constructivism, etc.:

- the development of the capacity to select the material, to compose and to choose the essential, its systematization and synthesis;

- the organization and the conduct of the composition classes, the drafting, correcting and the copying of the final form,

- the guidance of the young literary talents through the activity of the right literary circle, having as an objective the encouragement and guidance of their creative originality

In the third stage, the verification of the creative process is made by compositions and essays,

Within an applied pedagogy of children's literature we can stop on some categories of extracurricular situations:

- literary circle
- the making of a school paper,
- a literary-artistic gathering
- theater show.

By the way in which non-formal situations are organized, we discern:

- group specialized activities: literary circles, literary workshops
- individual activities,
- of literary creation
- of artistic creation
- of viewing of some shows (with the purpose of writing a commentary) (Stefan, 2003,

138 142).

The analysis of the literary text – we repeat - “one of essential methods, not just to arm students with the notions of literature, but also to educate them”.

As component part of school activity, reading contributes to:

- the development of the aesthetic receptivity,
- learning a new style of independent intellectual work,
- the preparation of the literary creation activity,
- explaining and interpreting the metaphor, the symbol, the allegory.

Therefore, still in primary school (grades II-IV), the children are introduced to writing from classic writers, with great influence (Salade, Ciurea, Comes, 1973, 20-227).

Anca Luca identified in the manual for reading for the IV-th grade some test that would prepare the students for the “revelation” of education, especially by cultivating the aesthetic part of education, by pointing out some stylistic values of the literary text, given by real models of literary art. Through this kind of representative texts (Ana Blandiana: “The bouquet of flowers”, Mihail Sadoveanu: “The key”, “Mister Trandafir”, “The lark”; Nichita Stanescu: “The poem”; Mircea M. Pop: “Opinion”, “Inspiration”), the students would familiarize with:

- the fusion of the concrete real with the imaginary “real”;
- the sensitization of the objective reality through diverse artistic means,
- the specific the artistic vision of the creator.

A teacher must resort to some subtleties of stylistic nature – and not methodological, for the following arguments:

- the stylistic level of a text constitutes a formative advantage;
- stylistic elements of a text fragment are utilized, at this age, selective, in relation with their contribution to accentuate the main idea,
- the graphical representation on a column of elements of imagination and on the other

one: elements from reality (like how Tudor Vianu does with another text belonging to Sadoveanu in “The double intention of the language and the problem of style” (Vianu, 1966, 16-17); and defines style as “the ensemble of notation that he (the writer) adds to his transitive expressions and through which his communication gains a way of becoming subjective, together with its artistic interest” (Luca, 1983, 137 – 144).

A modern method of receiving the literary text is modeling. This – Doina Fodor assures us – is an active method of understanding and living the literary text, that appeals to the student's capacity to see the literary work as:

- a self sufficient organism
- a structure that is in permanent “motion”,
- a whole (integrated, specific to integrated learning – Ciolan, 2008, 93-156).

We agree that modeling proves its advantages over the traditional methods because the graphical representation of the structure of poetry offers us the advantage of pointing out its organic structure, its perfect unity implying analysis and synthesis.

This method is based on the discovery of the profound significance of the literary work as well as on the clear intuition of its structure and composition, two key elements in the analysis of a literary text; it also allows the pointing out of the artistic value of language; also let us abandon the tiring method of exposure through which the student fills the pages of his notebook with notes and let us give in return the possibility to participate in the discovery of the universe of the literary work, transforming it into a creative element.

Thus the whole analysis is made through the conversation between the professor and the class, followed by the graphical representation of the literary text, which will constitute the starting point in the writing of the literary commentary.

The method of modeling subordinates questioning and heuristic conversation, thus allowing the interpretation of all the details and in our interpretations we granted priority to modeling, without limiting ourselves to it.

Having made clear the significance, structure and composition of the text, the student can use them in a paper that can wear the seal of his individuality and not reproduce the ideas of the professor.

This way we can save the students' paper of that tiring uniformity of ideas and expressions, and we develop their creativity.

At this advantage of the method is added the one that makes possible the understanding of the poetic universe, so a bigger closeness to the power of understanding of the student, that deals with a coded language – the poetic language.

For explaining the method we think that examples are the most edifying. That is why we propose an analysis made with the help of modeling. We must underline that the literary analysis that is made here in writing, during classes is made by orally, through the permanent dialogue of the professor with his students.

We chose the poem “Wealth” by Tudor Arghezi.

The figure of the peasant artistic transfigured is a permanence of our literature. We can find it in prose and poetry alike (we will talk only about lyrical creation).

The literary critique have noticed this fact, naming George Cosbuc “the poet of the peasants”, Octavian Goga “the poet of our passions”, and Arghezi - “the poet of the plow”.

The significance of the poem come from a mythical vision of the universe. The poetic material is grouped in such a way that suggests two worlds – the terrestrial universe and the celestial universe.

The first one is structured around the word – with home as a symbol – primordial human settlement – to which words like furrow, wheat, corn, land, etc. are added.

The second one gravitates around the words sky, Sun and Moon. The peasant belongs to the ground, to the terrestrial universe. The poem starts with a double visual significance.

From the perspective of the poet and of the reader, the peasant that go forward plowing the land in the immensity of the field, getting further, touches the sky, when he reaches the horizon. It is the real significance of the image, to which we add another one, the one in which the peasant through his work transcend the terrestrial universe, installing himself into the macro-cosmos. Thus, this worker of the world is made sacred becoming in the vision of the poet a divinity of life, because he is the seed of “the wonder seed”, this symbol of existence in germ.

It is visible that poetry is a eulogy to the peasant and his work, eulogy that the poet makes more transparent when, using the power of plastic suggestion of the word, brings into the foreground the statuary group “Him and his cattle seem made of bronze”.

The last part of the poetry brings the image of humanized divinity, divinity which is the peasant.

“You do not turn around to see!

Because God walking beside you,

Casts a shadow between the oxes”.

Arghezi sees in the peasant a “Deus in terra”. This image responds to the one in the beginning of the poem and resolves the existential dilemma of the poet from the psalm.

Divinity must not be searched for far away, in transcendence, because it is in us, being man himself, that reaches this state through his creative power. This truth is revealed to the poet in a sacred moment, during the night when, through contemplation, discovers the harmonious order of the universe, when the two worlds communicate according to the mythical scheme of the universe. The images of this communion between the terrestrial and celestial universe are in this verses:

“The moon puts its crock on the land”

and

“From the black poplar, leaned against the sky”

The poplar receives here the value of an axis of the world that unites the two worlds. The deep significance of the poem are given through a simple, archaic, regional language.

Through the “Wealth” poem Arghezi creates a unique poetic universe, as his whole creation otherwise.

Bibliography

1. Ion Gh. Stanciu: School and pedagogy in the XX-th century; Editura didactica si pedagogica, Bucuresti, 1983
2. Maria Toma-Damşa: The anthology of children' literature; Emia, Deva, 1999
3. T. Arghezi: Verses (I); Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1980
4. Nichita Stanescu: Poetic work; Cartier Popular Poesis, Chisinau, 2000
5. Mircea Stefan: The theory of educative situations; Aramis Print S.R.L., Bucuresti, 2003
6. Minodora Comes, Dumitru Salade: The cultivation of creativity of the students through works with literary content; in Dumitru Salade, Rodica Ciurea (coordinators): Education through art and literature; Editura didactica si Pedagogica, Bucuresti, 1973
7. Ana Luca: Suggestions for the stylistic interpretation of some texts with literary content from the IV-th grade manual; in “Research in language and literature” (2), Sibiu
8. Lucian Ciolan: integrated learning. Fundamentals for a trans-disciplinary curriculum; Polirom, Iasi, 2008
9. Doina Fodor: Modeling – a modern method to receive the literary text; in “Research in language and literature” (2), Sibiu, 1983.

**TÂMPITOPOLE CASTLE – BUCHAREST DYSTOPIAN MONOGRAPH AND META-TEXTUAL
EXPERIMENT
THE FANTASTIC CHRONICLE – FROM PARODY TO DYSTOPIAN FICTION**

Simona Antofi
Prof. PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați

Abstract: In Cronica fantastică (The Fantastic Chronicle), the imagined topos of the Tâmpitopole castle points out Caragiale's dystopian parody – a melting pot generating both the authorial ideology firmly discrediting the obsession of city modernization (in relation to contemporary Bucharest) and the hybrid fictional strategies which get together the journalistic and literary discourse as well.

Keywords: authorial ideology, fiction, journalistic discourse, literary discourse, parody, dystopia.

Despre *cronicile* lui Caragiale s-au scris destule texte critice care aproximează, cu inteligență, miza, profilul destinatarului vizat de un pact de lectură menit ca, implicit, să acrediteze literaturitatea nonliterarului și, mai ales, analizează specificul instrumentarului hibrid utilizat de scriitor pentru a satisface, pe de o parte, cerințele impuse de spațiul tipografic, publicul aferent și tipul de discurs publicistic, iar pe de altă parte, vocația sa de creator. Incluse în volumul de *Momente și schițe*, instantaneele publicistice ale lui Caragiale se supun, și ele, unei perspective *orizontale* specifice, conform căreia piesele componente descriu și constituie un univers de discurs și o lume posibilă. Așa cum apreciază Liviu Papadima, „lumea lui Caragiale este însă izbitor «orizentală». Maladia care o definește poartă numele de hipersintaxie. Nu se știe, însă, (...), dacă boala aparține unei presupuse lumi reale contemplate de autor – lumea românească de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX – sau lumii care se formează pe retina celui care contemplă, imagine deviantă, transformatoare, a celei dintâi, deformare pe care își pune pecetea personalitatea privitorului, sau doar lumii construite cu ajutorul cuvintelor, ale cărei legături cu lumile celelalte rămân simple inferențe critice.”[1]

În cazul particular al cetății Tâmpitopole, reflex distopic coerent al Bucureștiului epocii, în textul intitulat *Cronica fantastică*, Oana Soare identifică „întregul sarcasm al raportării autorului la aspectele vieții moderne”, datorat faptului că „orașul are adversari redutabili în sfera ideologică, de tip antimodern, conservator sau numai tradiționalist.”[2] În aceeași ordine de idei, Florin Manolescu semnalează faptul că toate *cronicile* caragialiene, „în ciuda aspectului lor fantezist, (...) sunt rezultatul unei angajări politice și al interesului față de teme principale ale momentului”, cum ar fi „marea febrilitate edilitară care cuprindea orașul București în ultimele trei- patru decenii ale secolului XX.”[3]

Din punctul de vedere al funcționării și al mizei discursului care elaborează imaginea absurd-distopică a cetății Tâmpitopole, precum și al amestecului voluntar de mărci ale oralității și ale instantaneității textului jurnalistic, cu mărcile literaturității *sui-generis*, Maria Vodă Căpușan identifică datele textuale complexe ale scriiturii caragialiene: „La Caragiale tipurile de discursuri nu există doar, pașnic, în teritorii bine delimitate (...), ele încalcă limitele ce le revin de drept, își violează reciproc frontierele, își contestă atribuțiile, se suprapun, se încaieră, spre confuzia celui chemat să le mânuiască și nu mai puțin a cititorilor sau a auditorilor săi.”[4]

Insistând pe constrângerile de ordin publicistic care determină o bună parte a specificității *momentelor* caragialiene, Florin Manolescu evaluează corect motivația primă a redactării acestora, „concepute în spiritul vechi al *cronicilor* sau al *zig-zagurilor* din *Ghimpele* și din *Claponul*, (...), după același sistem prin care editorialiștii sau autorii profesioniști de

foiletoane alimentează cu regularitate gazeta, subordonându-se imperativului periodicității și dorind cu orice preț să-i țină pe cititori sub presiunea evenimentelor la zi.”[5] Dar și rațiunea pentru care scriitorul își adună și ordonează în volum (inclusiv) aceste texte: „caracterul sistematic al *momentelor* lui Caragiale a rezultat din întâlnirea unei gândiri sistematice, care a urmărit cu insistență să construiască o operă coerentă, pe baza unui program literar personal, cu o împrejurare specială, din sfera tehnică a producției literare, posibilitatea de a publica regulat, în gazetele de mare popularitate ale epocii.”[6]

De aici rezultă ceea ce Cornel Munteanu numește „polifonia și eterogenitatea” textului publicistic caragialian, concretizate, pe de o parte, în prezența vădită a unor distincte „mărci ale enunțării și ale ipostazelor enunțatorului”, iar pe de alta, în prezența a diferite tipuri de enunțuri: performative, argumentative, demonstrative, dialogice, descriptive etc.”[7] Nu în ultimul rând, se cuvine amintită aici, în preambulul analizei noastre, opinia Danielei Petroșel, care identifică rostul și funcția parodiei ca parte *sine qua non* a scriiturii caragialiene: „asumarea unui anumit tip de discurs, doar spre a fi mai apoi repudiat, abilitatea autorului de a-și deschide textul spre *genuri minore* și împletirea ne-discriminatorie a *literaturii înalte* cu *literatura de jos*, carnavalescul lumii, dar și al textelor sale sunt argumente ce susțin prezența masivă a dimensiunii parodice în opera lui Caragiale.”[8]

Publicată în *Ghimpele* din 9 iunie 1874, și apoi în *Calendarul Ghimpei*, în 1875 [9], Cronica fantastică propune, prin vocea binecunoscutului narator caragialian, duplicitar în discurs – lansând, adică, două tipuri de semnale către categorii distincte de cititori, inocenți, unii, și experimentați în ceea ce privește metaliteratura *sui-generis*, ceilalți – și ambiguu în raporturile sale cu au(c)torialitatea, o istorisire *fantezistă* cu tâlc, despre cetatea Tâmpitopole și locuitorii acesteia. Exercițarea *efectelor de real* – referirile la conflictele dintre ruși și chinezi, detalii geografice, amănunte arhitectonice care permit localizarea istoriei – și a istorisirii – într-un anumit spațiu cultural, tocmai pentru a le dinamita, mai apoi, prin de structurare parodică, și mai ales prezența reconfortantă a naratorului, (voit) creditabil și garant al autenticității celor povestite, intradiegetic – ghid al cititorilor transplantați direct în ficțiune – dau textului o savoare aparte: „Suntem în anul grației 3.874...”

Cum se poate ?...

- Mă rog, mă iartă, amabile cititor. Dă-mi voie a te ruga să nu mă-ntrerupi până la fine. Îmi promiți că mă vei lăsa să termin ceea ce d-abia am început? Comptez pe promisiunea d-tale. Rencep dar.”[10] Dacă textul Cronicii „recontextualizează prin reteritorializare datele epice ale unui scenariu cotidian, în care povestitor și cititor scriu împreună o călătorie imaginară”, și „valorifică referenții cotidianului românesc, o toponimie și onomastică familiară [prin ricoșeu parodic!] cititorului”[11], atunci naratorul este primul agent al (auto)(dez)iluzionării cititorului în ceea ce privește adevăratul referent al cetății YTâmpitopole. Al cărei nume poartă, simbolic, rezonanțele - și conotațiile - balcanice ale altei cetăți, Constantinopole.[12]

În fapt, naratorul cere creditare pentru o ficțiune gonflată peste marginile iertate, iar când cititorul îl sancționează, îi oferă, sub o ploaie de rugămință, un contract perfid de lectură. Pseudo-blocajul textului, întrerupt de cititorul (presupus) mefient, reprezintă prima disfuncție, la nivelul pactului de lectură, ce premerge angajării ambelor instanțe, naratorul și cititorii săi, într-o excursie textuală ucronică ce acreditează distopia. „Suntem în anul grației 3.874; ne aflăm în cetatea Tâmpitopole, locuită de Sinecorzi, ciudate ființe bipezi, cărora le lipsește partea stângă a toracelui cu toate ale ei. Sinecorzii sunt un trib de Chinezi.”[13]

Pretenția de verosimilitate, de la care se revendică *paranteza explicativă*, se articulează pe ideea – mai bine zis posibilitatea invadării Europei de către chinezi, și pe excesul de reverențiozitate față de cititor. Paranteza prezintă, cu alte cuvinte, realitatea – fie și ipotetică – drept parte a unei ficțiuni *credibile*: „Deschid, cu permisiunea d-voastră, o mică paranteză istorică explicativă. (Acum două mii de ani, Chinezii declarară resbel Rusiei, vastă țară ce coprindea jumătate din continentul Europei. - Observați bine că narez numai faptele; nu fac nici

un comentariu. Bătăia avu loc pe fruntaria celor două țări. Chinezii triumfară și, trecând peste regimentele rusești ca peste un imens bulevard de cadavre, în o săptămână fură în capitala inamică, în două săptămâni ajunseră în centrul Europei și în trei, după ce străbătură și bătură, una după alta, toate țările mari și mici, se opriră pe țărmii Atlanticului. Poate c-ar fi mers și mai nainte dacă ar mai fi avut cu cine să se mai bată... Lumea întreagă zguduită, fu forțată a recunoaște realitatea acestei invaziuni și i se-nchină. Două mii de ani au trecut, și Chinezii, cu perspectiva d-a domni până la judecata din urmă, domnesc asupra continentului vechi pe care l-au chinizat - permiteți-mi acest singur novicism - cu totul). Închid aci parenteza crezându-vă luminați de ajuns.”[14]

Ieșind mereu în avanscenă, emfaticându-și poziția, naratorul *pișicher* mută accentul de pe facerea textului și de pe textul însuși pe (in)credibila ficțiune, cauționând excesul fantezist (bine strunit!) prin două pârgii *ad-hoc*: turismul livresc și reprezentarea, pe scena ficțiunii, a excursiei *grațioșilor* cititori prin Tâmpitopole: „Acum, grațioasă cititoare și d-ta, amabile cititor, dacă doriți a face o excursiune prin cetate, procurați-mi plăcerea a vă-ncrede în mine și a mă urma. Voiu fi prea fericit să vă serv de cicerone în Tâmpitopole, care, aflați și țineți minte, este numai o sucursale a Pe-kingului.

Pornim?... A! mă iertați, fiți buni a vă arma cu aceste foi de palmier; o să vă fie nedispensabil pentru a vă apăra d-arșița soarelui.

Acum, aidem! O singură recomandățiune am a vă face: strâmbați puțin picioarele în maniera chineză; este un mijloc preservativ contra alunecășului porțelanului smălțuit cu care sunt acoperite stradele. Așa!”[15]

Așa cum observă Florin Manolescu, „funcția naratorului reprezintă, la Caragiale, nu numai un mod de a face ficțiunea credibilă, printr-un demers foarte abil de ștergere a urmelor înscenării literare, dar și un prilej prin care autorul își ia libertatea de a desfășura un tip de activitate justițiară, imposibil de practicat în realitate, în cadrul convențiilor sociale ale unei anumite lumi.”[16] Sau, așa cum arată Bogdan Crețu, asociind parodia, parabola cu linii îngroșate și pamfletul, Caragiale pune în scenă un „martor utopic”, cu funcție de legitimare a universului de discurs minuțios elaborat: „artificiul ține și de tentativa de a credita, într-un fel, lumea ficțională, înscriind-o într-un sistem absolut recognoscibil și verosimil.”[17]

Emblemelor culturii chineze, refuncționalizate aici ca pârgii ale parodiei, li se adaugă embleme onomastice funcționând *à rebours*, precum Mandarinul Ti-Li, „mare învățat” (Titus Livius Maiorescu), King-Lau, Lis-Kyng, coalizând, totodată, printr-o suită de figuri semantice asimilabile oximoronului, o monografie distopică a Bucureștiului, împărțit între disproporția și defectul fizic simbolic al strâmbării picioarelor, și dictatură: „Aci este mai mare peste toți Mandarinul Ti-Li, mare învățat, care odinioară a fost trimis prin institute cu însărcinarea exclusivă d-a strâmba picioarele chinezilor de mici, pentru a le face să se bucure mai târziu de rachitism, calitate ce trece în mare considerațiune la chinezi. Așa e că este foarte mândră pagoda lui King-Lau cu arhitectura ei antică și culoarea ei galbenă. Cată să știți, culoarea chineză prin escelință este galbenul. Aruncați-vă dincoace ochii; vedeți cazarma și cancelaria Mandarinului Păcei, Lis-Kyng, vice-gubernatorul militar și civil al Tâmpitopolei; aci este rezervoriul ordinei și păcei, stabiliment liniștitor al spiritelor prea iuți și corigător al moravurilor. Ia uitați-vă la chinezul acela care iese din cancelaria Mandarinului Păcei, unde și-a petrecut noaptea din cauză că s-a aflat dormind beat de opiu pe stradă. Vedeți-l, mă rog, ce deșelat pare a fi în urma corecțiunei ce i s-a aplicat.”[18]

Mai departe, sistemul de rupturi și de incongruențe semantice al textului angajează justiția – ca instituție și ca principiu, *libertatea-n alegeri*, reprezentată de Muma Tutulor, Punga Publică – templu al lăcomiei al cărui avatar este Boadza Pleonexiei, din *Istoria ieroglifică*, gestionată de mandarinul numit Pungaciul (Pungașul?) – „titlu dat prin simplă derivațiune etimologică”, într-o aventură ideologică și metatextuală în care se întâlnesc miturile refuncționalizate: „Priviți dincoace, pe poartă, această imagine alegorică: plin de sudoare și

despoiat, un chinez, condamnat la un supliciu analog cu al fetelor lui Danaus, aruncă cu o lopată colosale cățătimi enorme de aur în gura mereu deschisă a unui monstru etern flămând. Lugubră fantazie!... Ați crede că această poartă este intrarea infernului, dasupra căreia geniul cel rău, așa, de gust, a pus să se zugrăvească un specimen de modul cu care cineva petrece în regatul lui; ei bine, nicidecum: aci, am onoarea a vă spune, este casa numită Punga-publică; Mandarinul cel mai mare peste astă pungă este Pungaciul, titlu dat prin simplă derivațiune etimologică.”[19]

Imaginea livrescă, de infern dantesc, se asociază implicit unui *ekphrasis* după un tablou existent doar ca narațiune simbolică. Tocmai de aceea, „cititorul e obligat să vadă textul, nu lumea, nu realitatea. Centrul de greutate se mută, în cazul lui, dinspre realitate – pulverizată, disipată – spre textul care devine autonom, semn al celui care, autarhic, scrie, gândește, proiectează lumea.”[20]

Lumea aceasta, în care este interzisă pronunțarea numelui supremului mandarin, Sik-Tir, este populată de marionete drogate cu opiu, cu individualitatea complet anulată, este o lume în care revolta este pasageră și irelevantă, dată fiind, desigur, și asprimea pedepselor: „O, tabel admirabil de moravuri pacifice! O, fericiți chinezi!! Binecuvântate ființe bipezi, cât este de invidiat soarta voastră. Voi nu vă frământați cu firea pentru nimic. Nu este nimic în stare să aducă un moment măcar de excepțiune în viața voastră calmă și neofensivă: nici rachitismul primatur al micelor chineze; nici legenda bietului Pim-Pim, fidelul vizitator matinal al Casei-Justiției; nici crâmpiele de banan încrucișate pe ușa edificiului Mumei-Tuturilor; nici chinul sărmanului chinez care este condamnat la intrarea Pungei-Publice să-ncerce a sătura pe nesăturabilul monstru; nici tăierea limbei din jurisdicțiunea voastră.”[21]

Supralicitarea semantică a onomasticii se corelează cu suita de exclamații retorice („O, de trei ori fericiți muritori!!!”) marcate prin punctuația emfatică și completate cu reverența de maximă *admirațiune* a naratorului. Așa cum afirmă Bogdan Crețu, precum în orice dictatură, inclusiv în una care parodiază discursul utopic, aici „individul se lasă aglutinat într-o masă compactă, care respinge decis valoarea proprie în favoarea unui gregarism ce permite mai ușoara manipulare.”[22]

Revenind în prezentul enunțării, naratorul se declară *fatigat* și părăsește demonstrativ scena discursivă. În fond, și-a îndeplinit cu prisosință rolul, făcând un exercițiu reușit de „legitimare a nonsensului”[23], pe resorturile textuale ale distopiei a cărei miză este, desigur, *satisfacerea* așteptărilor cititorului (ne)avizat: „Pentru astă dată, vă cred satisfăcuți îndajuns. Sunt fatigat; permiteți-mi să mă retrag; vă las.”[24] Urmează, în mod firesc, dezlegarea pactului ficțional și denudarea tipului de discurs, marcat de ideologia auctorială și ea dezvăluită: „Luați bine seama, a fost numai o glumă fantastică: sunteți acasă, la d-voastră, între ai d-voastră... în București, în Țara Românească. Priviți în jurul d-voastră; îmi pare că cetiți *Ghimpele*.”[25]

[1] Liviu Papadima, *Caragiale, firește*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999, p. 15.

[2] Oana Soare, *Caragiale față în față cu lumea modernă*, disponibil la adresa http://www.upm.ro/cc12/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-64.pdf, consultat la 1. 09.2017, p. 570.

[3] Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, Humanitas, 2002, p. 159.

[4] Maria Vodă Căpușan, *Caragiale?*, Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 161.

[5] Florin Manolescu, op. cit., p. 148.

[6] Ibidem.

[7] Cornel Munteanu, *Structures and Formulas of the Comic to I. L. Caragiale*, disponibil la adresa <http://www.upm.ro/ldmd/LDMD-02/Lit/Lit%2002%2001.pdf>, consultat la 1.09.2017, p. 16.

[8] Daniela Petroșel, *Retorica parodiei*, Ideea Europeană, 2006, p. 110.

[9] Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Cartea românească, 2008, p. 77.

- [10] I. L. Caragiale, *Cronica fantastică*, text disponibil la adresa https://www.titudorancea.com/z/ion_luca_caragiale_cronica_fantastica.htm, consultat la 1.09.2017.
- [11] Cornel Munteanu, op. cit., p.
- [12] În op. cit., p. 79, Bogdan Crețu afirmă: „Tâmpitopole, (...), odată numele găsit, trimiterea este suficient de limpede pentru ca imaginația scriitorului să-și permită să zburde în voie, conturând scenarii desigur abracadabrante și fără acoperire în realitate.
- [13] I. L. Caragiale, op. cit.
- [14] Ibidem.
- [15] Ibidem.
- [16] Florin Manolescu, op. cit., p. 155.
- [17] Bogdan Crețu, op. cit., p. 80.
- [18] I. L. Caragiale, op. cit.
- [19] Ibidem.
- [20] Mircea A. Diaconu, *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Cartea românească, 2012, p. 27.
- [21] I. L. Caragiale, op. cit.
- [22] Bogdan Crețu, op. cit., p. 82.
- [23] Mircea A. Diaconu, op. cit., p. 38.
- [24] I. L. Caragiale, op. cit.
- [25] Ibidem.

BIBLIOGRAPHY

- Caragiale, I. L., *Cronica fantastică*, text disponibil la adresa https://www.titudorancea.com/z/ion_luca_caragiale_cronica_fantastica.htm, consultat la 1.09.2017.
- Crețu, Bogdan, *Utopia negativă în literatura română*, Cartea românească, 2008.
- Diaconu, Mircea A., *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Cartea românească, 2012.
- Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale*, Humanitas, 2002.
- Munteanu, Cornel, *Structures and Formulas of the Comic to I. L. Caragiale*, disponibil la adresa <http://www.upm.ro/ldmd/LDMD-02/Lit/Lit%2002%2001.pdf>, consultat la 1.09.2017
- Papadima, Liviu, *Caragiale, firește*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999.
- Petroșel, Daniela, *Retorica parodiei*, Ideea Europeană, 2006.
- Soare, Oana, *Caragiale față în față cu lumea modernă*, disponibil la adresa http://www.upm.ro/cc12/volCCI_II/Pages%20from%20Volum_texteCCI2-64.pdf, consultat la 1.09.2017
- Vodă Căpușan, Maria, *Caragiale?*, Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

THE MYTHICAL THEATER.
TWO FORMULAS OF INTERWAR THEATRICALITY: LUCIAN BLAGA AND MIRCEA ELIADE

Lăcrămioara Berechet
Prof., PhD., „Ovidius” University of Constanța

Abstract: The study deals with interwar theater, with two experimental formulas that project the dramatic object into the metaphysical level: Lucian Blaga's Expressionist theater and Mircea Eliade's mythical theater. We considered Mircea Eliade's theater to be a step further away from Living Theater's experiment (Artaud, Grotowski, Brook, Craig, Barba), similar to Bharata's theatricality in NatyaSastra, where the initiation seems to happen directly on the stage. The Expressionist theatricality in the formula proposed by Lucian Blaga was interrogated by means of the two cultural models - Gothic and Indic - mentioned by the author in his Principles of Aesthetics.

Keywords; theatricality, myth, mystery, theatrical practice, image, sign, symbol.

Textul dramatic, situat în centrul unor rețele textuale care îi îmbogățesc sensurile de adâncime, își compune literaritatea prin raportare la aceeași funcție poetică jakobsoniană, care la suprafața textului îi descoperă respirul specific, retorica limbajului indirect, procedeele stilistice ale discursului, arta compoziției, la fel cum o partitură muzicală își conține structurile ritmice. Cadența discursului imprimat de repetiția cuvintelor temă, de retorica insistenței, de tăcerile grele ale discursului, în care se strecoară densitatea indicibilului sunt, la nivelul de suprafață, procedee de ancorare a sensului profund. În reprezentarea scenică discursul teatral reintroduce misterul oralității, ritmul rostirii rituale, eufonia sa magică, tăcerile pline de sens,¹ care fac din corp, un vehicul al comunicării. Enunțarea teatrală pune în joc în calitate de locutori atât personaje cât și semne simbolice dispuse pe scena imaginară, pe care lectactorul² le interoghează, în calitatea sa de alocutor. Oameni și lucruri interacționează scenic pentru a construi "superobiectivul" teatrului, transmiterea mesajului teatral. Tot în acest scop se recuperează ghidajele de înțelegere a mesajului, toate funcțiile pe care naratorul dramatic și le însușește. Structura discursivă intersectează axa orizontală a evenimentelor epice și axa verticală în care se dezvoltă temele atașate evenimentelor simbolice.

În ceea ce privește interacțiunile dintre scriitură și arta spectacolului, ordonările evenimentelor sugerează simbolic spațiul și timpul referențial. Mai mult, actanții comunicării dramatice devin figuri de gândire, deschid acel motor ascuns al intelectului, despre care vorbea Jean Jacques Wunenburger, mediază cunoaștere, reflecție, adevăr.³ Structura ideologică, inconștientă a textului, acel locum metafizic în care germinează sensul, se află în strânsă legătură cu o comunitate, un câmp cultural,⁴ un univers de așteptare creat de opera autorului. Către acest locum metafizic, din dramaturgia lui Lucian Blaga și Mircea Eliade se orientează problematica acestei interogații eseistice, având ca termeni esențiali ai ecuației teatrale, relația dintre concret și absolut, profan și sacru, realitate și vis.

În ce privește substanța dramaturgiei lui Lucian Blaga, încapsulată sistemului semiotic al misterului, aceasta ilustrează ideologemele expresionismului. Absolutul, ca obiect de contemplație și trăire estetică coagulează fie forme ale staticului oriental, fie dinamica

¹ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* Paris, Gallimard, 1975, p. 205.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Editions Dunod, Paris, 1996.

³ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, București, Editura Polirom, 2004.

⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

incandescentă a goticului, sub influența lui Wilhelm Worringer.⁵ Drama expresionistă operează cu formele gândirii mitice, pe care Blaga o considera o modalitate intuitivă de cunoaștere, un mijloc de divinație a rosturilor ascunse ale lumii, tălmăcire prin icoane a unor experiențe exemplare.⁶ Spre deosebire de Mircea Eliade, Lucian Blaga disociază cunoașterea magică de cunoașterea mitică, în magie fiind întotdeauna implicată, în opinia autorului, și materializarea unei puteri, a unei forțe de natură supranaturală, în timp ce mitul revelează misterul numai pe cale intuitivă, prin intermediul imaginației, convertind misterele eterogene în imagini simbolice, capabile să prezentifice în corporalitatea figurii umbra misterului.

Teatrul lui Lucian Blaga problematizează prin metaforă, prin simbolul poetic, din rațiuni estetice și pragmatice care comută acțiunea dramatică în regim mitic. În acest plan, discursul dramaturgic nu funcționează foarte diferit de cel poetic. Așa cum s-a observat de către critica literară⁷ cunoașterea poetică în lirica lui Lucian Blaga este una de tip euforic, eul poetic fiind consubstanțial cosmosului. Semioza forică se construiește metaforic prin secvențe poetice care referențializează solaritatea, jubilația, pierderea euforică în fluidul incandescent al luminii cosmice. Obiectul poetic recuperează *materia mundi*, pe care o transcende, revelându-i esența acesteia.⁸ Obiectul poetic aparține supranaturalului⁹ în expresionism, realul fiind abolit în favoarea unei perspective metafizice, abstracte. Același proces transfigurator și euristic are loc și în dramaturgia lui Lucian Blaga, instanțele comunicării teatrale, în calitatea lor de actanți își asumă funcția ilocutorie a limbajului, creează sens unor lumi ficționale pe care metafora revelatorie le generează.

Încă de la apariția fenomenului expresionist în pictură, întemeietorii acestuia, Van Gogh, Munch, Gauguin cereau artei să insite asupra realității pentru a face să țâșnească din ea secretele latente.¹⁰ Lucian Blaga în *Zări și Etape*, capitolul *Probleme estetice*,¹¹ analizând celebrul tablou al lui Van Gogh *Câmpul cu lan și chiparoși*, anunța în expresionism o inversiune copernicană în ordinea cunoașterii, deoarece: ”nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet”. Expresionismul marca o mutare în conștiința estetică a epocii, voința creatoare lua locul inspirației pasive. Pe linia lui Wilhelm Worringer¹² Lucian Blaga anunța apetitul metafizic, vizionar al expresionismului, năzuința spre esențialitate, spiritualizare, desprinderea de contururile realului, forța expresivă a formei abstracte, problematizarea în ordinea metafizicului.¹³

O altă valoare majoră a gândirii estetice expresioniste este aspirația spre unitate, anunțată de Emil Nolde încă din 1901, prin complementarizarea opuselor, emoție-rațiune, divin-uman, sacru-profan. Unitatea este recuperată prin metamorfoza regnurilor, procedeu al inspirației romantice, care sonda realitatea cea mai ascunsă vederii în exerciții de interferențe orifice. Se sparg canoanele, se renunță la reguli, se cere reinventarea limbajului artistic, întoarcerea sa la sursele energiilor genuine, descărcate de istoricitatea rea, alienantă. Nicicând, după perioada elenistică nu se mai întâlniseră în astfel de sinteze benefice gândirea europeană

⁵ Wilhelm Worringer, *Abstracție și Intropatie*, București, Editura Univers, 1970. Teatrul expresionist împrumută din arta gotică trăile extatice, strigătul dionisiac, care fac să dispară timbrul prea personal al ființei, creând iluzia unei comunicări suprapersonale, în timp ce din arta orientală împrumută tăcerea ca formă de identificare a transcendenței. Căutarea sinelui se încheie în liniștea cosmică, prezentă la Lucian Blaga în formulă jungliană.

⁶ Lucian Blaga, *Spatiul mioritic, Trilogia Culturii, Opere*, vol.9, București, Editura Minerva, 1985.

⁷ Alexandra Indrieș, *Sporind a lumii taină, Verbul poetic în poezia lui Lucian Blaga*, București, Minerva, 1981.

⁸ Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, Editura Fundației Culturale Române, 1998.

⁹ Marin Mincu, *Lucian Blaga, Poezii*, Constanța, Pontica, 1995.

¹⁰ Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Editura Meridiane, 1968.

¹¹ Lucian Blaga, *Zări și Etape*, capitolul *Probleme estetice*, Editura Minerva, 1990, p.24.

¹² Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, ed. cit.

¹³ Lucian Blaga insistă în *Probleme de estetică* asupra expresivității exagerate pe care această nouă orientare estetică o împrumută, pe de o parte din gotic pe de altă parte din arta orientală. Cel mai greu de realizat este însă această sinteză dintre gotic și indic, dintre mișcarea pe verticală a desprinderii dionisiace și tăcerile absolutului indic. Blaga o descoperă în pictura lui Van Gogh, în care staticul și dinamicul exprimă deopotrivă esența transcendenței, așa cum spiritul se manifestă în ipostazierile concretului, prin mișcare și static, transformare și hiatus.

cu cea orientală, pentru a se lămuri reciproc și pentru a crea un nou ontologism subordonat teoriilor despre relativitate.¹⁴ Blaga susținea că expresionismul va fi soluția crizei de cunoaștere a vremii, datorită aspirațiilor universaliste, vastelor sinteze, abundenței de discipline necoagulate încă, dar promițând creșterea conștiinței, detașarea acesteia de orizontul modest al culturilor locale.

John Gassner și Vito Pandolfi observau pentru expresionism, tehnica visului în teatru, interesul pentru psihanaliză, pentru alegorie și simbol, faptul că indicațiile regizorale sunt simple exerciții de imaginație.¹⁵ Pentru spațiul receptării românești, Maria Vodă Căpușan discută tipul de problematizare în registrul poetic, esențializare simbolică proprie dramaturgiei lui Lucian Blaga.¹⁶ Piese sale de teatru sunt dificil de fixat într-un subgen dramatic, autorul însuși oferind de cele mai multe ori glosări peritextuale. *Zamolxe* este considerat un mister păgân, *Tulburarea apelor*, *Daria*, *Meșterul Manole*, *Avram Iancu*, drame, *Ivanca* un joc dramatic, *Învie*, o pantomimă. Personajele fac referire la lumi mitice, încrîpesc în discursul poetic gnoze, învățături secrete. Teatrul poetic de idei este analizat în detaliile structurării discursului și al reprezentării scenice de către Dan C. Mihăilescu.¹⁷ Ov. S. Crohmălniceanu discuta despre structura dramelor "vestirii"¹⁸, *Zamolxe* revelând prin jertfa substanța divinității unice, *Tulburarea apelor* vestind credința în Iisus Omul, *Cruciada copiilor* credința în Iisus ceresc, *Pantocratorul*, *Avram Iancu* venirea unui timp soteric pentru neam, iar *Meșterul Manole* taina actului creator ca jertfă exemplară a ființei. Anonimizările sofrosinice ale divinității se încrîpesc printre lucrurile lumii, la fel ca în teatrul lui Mircea Eliade.

La nivelul discursului dramatic, limbajul poetic devine un vehicul semnificant prin care teatrul poetic se întoarce la origini. Arta teatrală expresionistă asociază experiența estetică și trăirea spirituală cu sărbătoarea jocului sacral, prin formulele rostirii rituale ori prin celelalte coduri nonverbale, dans, muzică, pictură. Discursul se structurează din interferența liricului, potențat mai ales de monolog și solilocviu; didascalii fixează condițiile de enunțare, dar și funcția semiozică, orientând prin metaforele conținute sensul profund al dramei. Iată un exemplu în care metaforele revelatorii își asumă funcția ilocutorie despre care vorbeam la început deschizând spațiile posibile ale unor semioze nelimitate: "În dimineața aceea, ca să mă priceapă și copiii/I-am schimbat în orb./Le-am spus: noi suntem văzători,/iar Dumnezeu e-un orb bătrân./Fiecare e copilul lui-/și fiecare îl purtăm de mână./Căci nu ești Dumnezeire ne' ntelesul orb/ce-și pipăie cărarea printre spini? /Nu știi nici de unde vii și unde mergi.../Tăcutule, triste:/noi mântuitorii tăi,/Noi sălbaticii copii."¹⁹ Polisemantismul figurii simbolice a Marelui Orb a creat o serie de interpretări, printre care o amintim pe cea a lui Corin Braga ce deslușește în chipul acestei zeități o sinteză între Dionysos, Spiritul Pământului, Dumnezeul folcloric, personificări ale unui imaginar magic: "Ca simbol al inconștientului cosmic, Marele Orb deține puterea, nu însă și lumina intelectului. Aceasta din urmă este atribuită de către Blaga oamenilor, care contribuie, fiecare cu o Idee proprie la iluminarea ființei oarbe".²⁰ Aceeași imagine poetică ar putea fi interpretată prin sofianism, denumit de Mircea Muthu conceptul-imagine²¹, reconstituibil mai ales în spațiul oriental al ideilor religioase, de unde Blaga îl preia ca imagine poetică în literatura sa, utilizându-l cu semnificații de "potență creatoare a spiritualității

¹⁴ *Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga*, Antologie de Angela Botez, Editura Științifică, București, 1996, p.73.

¹⁵ John Gassner, *Formă și idee în teatrul modern*, Editura Meridiane, 1972, p. 120 și urm. și Victor Pandolfi, *Istoria teatrului universal*. București, Editura Meridiane, 1971.

¹⁶ Maria Vodă Căpușan, *Teatru și actualitate*, București, Editura Cartea Românească, 1984, p.24.

¹⁷ Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj, Editura Dacia, 1984.

¹⁸ O. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971.

¹⁹ Ibidem. p 11.

²⁰ Corin Braga, op.cit.

²¹ Mircea Muthu, *Lucian Blaga, dimensiuni răsăritene*, Editura Paralele 45, 2000, p.20. "Conceptul- imagine" este un construct teoretic ce operează "în orizontul de lectură modernă, și o valoare de sugestie pentru studiul de morfologie culturală sau de estetică aplicată. Bizantinismul sau balcanismul literar-artistic sunt astfel de concepte imagine, definibile în gramatica geopolitică și culturală" (ibidem, p.56).

ortodoxe” ori ca ”determinantă stilistică inconștientă”.²² Același critic identifică în Marele Orb schema latentă a complementariilor coincidente din figura bătrânului mag din *Strigoii* de Eminescu ori prototipul ultimului Deceneu din *Creanga de aur* a lui Sadoveanu sau preluările magico-mitice din modelul cultural totemic al personajelor voiculesciene, cele care trăiesc între lumi;²³ nu în ultimul rând personajul poate fi asimilat analogic mititcului zeu Pan, cel imers în regnuri, comunicând subteran cu Anima Mundi.

Diferența de perspectivare filosofică între *Trilogia cunoașterii* și opera literară a lui Blaga este sesizată și de Vasile Fanache, care observă că în spațiul poetic, acolo unde cogitoul reveriei bachelardiene este triumfător, comuniunea cu Marele Anonim ține de intuiție și face să dispară rețeaua de factori izolatori, acele întrupări magice anonime care permit saltul în veșnicia clipei, resimțită în regimul poetic în contagiune cu memoriile transpațiale: ”Comuniunea cu Dumnezeu ține de regimul intuiției, în împrejurările speciale trăite chiar în decursul vieții, în starea de somn, de exemplu”.²⁴ În poemul *Zi și noapte* Blaga scria: ”Când dormim, dormim în Dumnezeu”, iar în *Psalme*: ”Când iubim,/ oricât de-adâncă noapte-ar fi/suntem în zi/ suntem în tine Elohim”. Poetul care locuiește ”într-un cântec de pasăre”, care se instalează mistic în veșniciile pe care Marele Orb le însemnează în faptele lumii, poate fi reconstituit în semnele sacrului, din creștinismul cosmic, un concept pus în circulație de Mircea Eliade. Diferențialele divine dau măsura acestei anonimizări sofrosinice a dumnezeirii printre lucrurile lumii. Istoria religiilor, pe linia F. Max Müller, Lévi- Strauss, Mircea Eliade, Frazer, Durkheim, Mauss, Caillouis, accentuează înțelegerea fenomenelor religioase, problematica interculturală ca alteritate a *celuilalt*,²⁵ dar și ca alteritate absolută a ființei, aflată în dialog permanent cu ceea ce Blaga numea ”veșnicia inimii”. Întâlnirea cu sacrul față de care omul simte fascinație și spaimă are loc în veșnicia inimii la Blaga, într-o ordine metafizică ce explică global semantica arhaică a experiențelor. Epifaniile celeste, simbolurile solare și lunare, hierofaniile acvatice, telurice și marile complexe mitice ale vegetației, fecundității, femintatea sacră, descarcă metafizica reveriei cogitale.

Mitul a inventat un limbaj special pentru a-l întoarce pe om aproape de sursa pe care a părăsit-o. Figurile mitice sau mitosofia operei nu sunt doar o posibilitate de reflecție filosofică asupra unor evenimente fundamentale, prezentate metaforic, ci o întâlnire ”față către față” cu puterile risipite ale sacrului în umilitatea întrupării profane. Creștinismul cosmic, specific Europei de sud-est, care inserează în gândirea lui Blaga sofianismul, grație conceptului de ordine sofrosinică, face ca omul să îl poată întâlni pe Dumnezeu în lucrurile mărunte ale existenței, uluit că El se poate face atât de mic și nu că omul nu se poate face atât de mare ca El.

Sunt încălcate formulele teatrului clasic în expresionism, unitatea timp și spațiu, prin ecuația real -ireal, inserată în discursul teatral de tehnica visului, fenomen teatral ce ar putea trimite la formula *teatrului în teatru*, având în vedere că reprezentarea scenică a *lumii ca vis*, descrie simbolic metafora *lumii ca teatru*, așa cum a fost aceasta exprimată în tratatele de artă dramatică ale antichității orientale, dintre care amintim aici, *Natyasastra*. Visul este pentru expresionism o formă semnificativă pentru înțelegerile complexității abisale, ca orice formă de real. Pentru că nu există granițe de disciplinare a mecanismelor de gândire între vis și realitate, visul poate fi înțeles ca o formă complementară de punere în scenă a existentului în alte coordonate, pe care expresionismul îndeamnă a le experimenta.

²² Ibidem.p. 23.

²³ Ibidem/p 39.

²⁴ Vasile Fanache, *chipurile tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj,Editura Dacia, 2011,p.230.

²⁵ Philippe Borgeaud, *Exercices d'histoire des religions, Comparaison, rites, mythes et émotions,Textes réunis et édités par Daniel Barbu et Philippe Matthey*, Leiden, Boston, 2016. . p. 13.

Tehnica este teoretizată de Patrice Pavis în celebrul *Dictionnaire du Théâtre*,²⁶ ca formă de teatralitate inițiată de Shakespeare în legătură cu o viziune de tip baroc asupra lumii: "Dieu est le dramaturge, le metteur en scène et l'acteur principal. De métaphore théologique, le théâtre dans le théâtre passe à la forme ludique par excellence ou la représentation est consciente d'elle-même et s'autoreprésente par goût de l'ironie ou de recherche d'une illusion accrue. Elle culmine dans les formes de théâtre dans notre réalité quotidienne: là il est désormais impossible de scinder l'art et la vie, le jeu est le modèle général de notre conduite quotidienne et esthétique".²⁷ Formula descrie fie și parțial concepția despre *lumea ca teatru* așa cum se verifică prin dramaturgia lui Blaga, un discurs subordonat unor metafore teologice care revelează misterul prezenței sacralului în toate planurile existentului, de la mundan la insesizabilul extramundan, până la vis, în toate formele pe care le poate concretiza, în final un vis uriaș despre instalarea în orizontul veșniciei. Așa cum sesizează Patrice Pavis, treptat iluzia despre iluzie devine realitate: "Grâce à ce redoublement de la théâtralité, le niveau externe acquiert un statut de réalité accrue: l'illusion de l'illusion devient réalité".²⁸

Visul unui poet este un depozit inestimabil de informație despre comportamentele mitice, deoarece există credința într-un realism eidetic al imaginii așa cum afirmă și Gaston Bachelard, Henri Corbin, Jung, Gilbert Durand, Mircea Eliade. Cunoașterea indirectă, proprie imaginației simbolice: "este, ca și alegoria, trimitere a sensibilului de la figurat la semnificat, dar el este, prin natura însăși a semnificatului inaccesibil, și *epifanie*, adică apariție, prin și în semnificat, a indicibilului".²⁹ Cunoașterea indirectă la care face apel și gândirea mitică are ca predilecte domeniile inconștientului, metafizicului, supranaturalului și suprarealului: "Aceste lucruri absente sau imposibil de perceput, prin definiție vor fi în mod privilegiat subiectele înseși ale metafizicii, artei, religiei, magiei...".³⁰ Grație "imperialismului" semantic al imaginii simbolice, puterii sale infinite de sugestie mitul poate surprinde "infigurabila transcendență", "epifania unui mister". Simbolul ca semn noetic trimite la "un indicibil și invizibil semnificat", dând corp unei referințe care nu se adecvează limbajului. Gândirea simbolică este proprie conștiinței umane care, neputând intui obiectiv lucrul, îl reprezintă simbolic, calitate denumită "pregnanță simbolică", un atribut al gândirii care produce sens. Formula dramaturgiei expresioniste readuce în discuție realitatea mitului, îi descompune mecanismele de comunicare prin imagine și simbol și semnalează urmele tăcute ale sufletului lumii ori izbucnirile sale dionisiace.

Către aceleași dimensiuni cognitive care experimentează inspirația sapiențială, magia inițierii, misterul revelat, conduce și dramaturgia lui Mircea Eliade și experimentul *Living theatre*.³¹ Indiferent de orientarea estetică în care s-ar putea înscrie sistemul semiotic al teatrului lui Mircea Eliade, acesta situează textul în vecinătatea ideologemelor mitice, ale căror reprezentări instrumentează un aparat simbolic. Punerea în semn a "realității" în registrul mitic este confirmată textual și scenic. Practica teatrală, formă de comunicare semiotică, angajează înțelegerile în planul mistic, magia teatrului manifestând posibilitățile unor trăiri eliberatoare: în acest sens, coloana semnifică lumina ce unește pământul cu cerul, peștera transformă întunericul orbitor în lumină însuflețită, iar rugul aprins al iubirii transformă metanoic sacrificiul în contopire nupțială a elementelor; se ajunge acolo unde totul îmbrățișează totul.³²

²⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Editions Dunod, Paris, 1996.

²⁷ Ibidem, p.365.

²⁸ Idem.

²⁹ Gilbert Durand, *Aventurile imaginii, Imaginația simbolică, imaginarul*, Editura Nemira, București, 1999, p.16-17.

³⁰ Idem.

³¹ Monique Borie, *De l'herméneutique de la régénération par le théâtre*, în *Cahier de L Herne*, Mircea Eliade, Éditions de L Herne, 1978, p.117-135.

³² Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită, Teatru(Iphigenia.1241.Oameni și pietre. Coloana nesfârșită)*, Editura Minerva, București, 1996.

Din acest motiv se poate ca teatrul lui Mircea Eliade să facă un pas mai departe față de experimentul *Living theatre*, înspre teatralitatea expusă de Bharata în *Natya Sastra*.³³ Conflictele pieselor se construiesc pe relația mister –revelație, enigmă-iluminare, în timp ce narativitatea dramatică este organizată în jurul unui cronotop care orientează sensul. Rezultatul este un teatru care simbiotizează inspirația sapiențială cu magia inițierii aici și acum. Sacralul supraviețuitor este extras dintre semnele simbolice cărora li se reconstituie demnitatea eficacității: peștera, rugul, coloana. Aceste figuri ale textului cartografiază un cronotop, înregistrează narațiunea alegorică într-un timp mitic și angajează ideologia secretă a textului. Poetica scenică indică sensurile tari ale semnelor fără voce, asigurând lizibilitatea textului. Cu o funcție deictică într-un registru anagoric, acestora li se adaugă comunicarea prin limbajul indirect al poeziei textuale, specific fabulei mistice.³⁴ Mecanismele textuale ale teatrului lui Mircea Eliade recuperează gândirea arhaică și modalitatea de înțelegere a lumii prin hermeneutici care recuperează sensul dintre resturile dezafectate ale mitemelor camuflate.

Teatrul lui Mircea Eliade trimite prin evenimentele dramatice la un *illud tempus*, organizează ritualic desfășurarea secvențelor scenice în zona de ceremonial care promite inițierea, pe linia Artaud, Grotowski, Brook, Craig, Barba, așa cum observă Monique Borie, dar deschide o nișă neexperimentată încă, în care inițierea pare că se întâmplă direct pe scenă. Strategia hermeneutică a practicii teatrale pune în relație două poetici: cea a textului și cealaltă, a reprezentării scenice. Timpul asupra căruia se oprește exercițiul hermeneutic este cel mitic, spațiul este încărcat de asemenea cu semne simbolice care orientează lectura către sursele sacralului, iar în ce privește acțiunea, aceasta este mai mult ca oricând, *allegoria in factis*, într-o formulă care universalizează sistemul actanțial și extrage modelele repetitive ale mitului. Așadar sensul se reconstituie în plenitudinea sa la nivelul anagoric al textului. Semantica simbolică a semnelor dispuse scenic, descrisă în didascalii și proiectată imaginar de către *lectator*, pune în consens limbajele teatrale și rezolvă parțial ruptura dintre text și reprezentarea scenică.

Textul dramatic se află în centrul unor rețele textuale care îi îmbogățesc sensurile de adâncime. Așa se întâmplă cu teatrul lui Mircea Eliade care în *Coloana nesfârșită* trimite indirect la învățăturile *Mahamudra*, pe linia budhismului tantric al lui Tilopa, Naropa, Milarepa: ”Fata:Spirală după spirală, și așa îți faci drum, ușor, plutind, plutind fără eforturi și totuși fără să zbori, cum zboară păsările,și atunci ajungi, Maestre,ajungi în inima labirintului, vezi lumina cea mare(Brâncuși își lasă capul pe brațe și adoarme), lumina de care vorbește Buddha Maestre, Buddha și Milarepa, și alții, și atunci înțelegi ce știați de mult, ce știați din Upanișade, când ați citit întâia oară invocarea aceea pe care ați repetat-o de atâtea ori.” De la neființă du-mă spre Ființă, din întuneric du-mă la lumină, din moarte călăuzește-mă spre nemurire”.³⁵

În *Iphigenia* inferența aluzivă trimite la tema mitică a jertfei cosmogonice³⁶: ”Iphigenia: Căci nu e același lucru să mori la întâmplare, înainte de vreme, și să mori jertfită fiind pentru mântuirea celorlalți”,³⁷ iar în *Oameni și pietre* la misiunea orfică a poeziei: ”Am crezut odată că aveam o misiune...(uitându-se vinovat spre Petruș), mai bine zis, Adria mi-a băgat în cap că aș putea avea o misiune: să revelez ceva, să descopăr ceva oamenilor, din toate țările și din toate timpurile...Așa cum a revelat Shakespeare...” ”Când vor începe să se miște pietrele și să se însuflească bolțile...numai ele... ele singure...fără nici un profil omenesc....fără nici un adaos.... atunci, poate că atunci am să încep să văd...și să cred”.³⁸ Textul conține gloze explicative despre

³³ *Natyasastra. Tratat de artă dramatică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1997.

³⁴ Michel de Certeau, *Fabula mistică, Secolul XVI-XVII*, Iași, Editura Polirom, 1996.

³⁵ Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită*, Editura Minerva, 1996, p.132.

³⁶ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Științifică și enciclopedică. Tema sacrificiului este atașată modelului cultural daco-get, unde moartea este acceptată cu seninătate, dar și miturilor cosmogonice, în care orice întemeiere se fundamentează pe o imolare ritualică a sacralului negativ, analogon al haosului, din care se naște apoi cosmosul.p189-190.

³⁷ *Iphigenia*, în Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită*, Editura Minerva,1996, p.48

³⁸ *Oameni și pietre*, în *Coloana nesfârșită*, Editura Minerva,1996, p.90.

misterul reconstituirii corpului de lumină în întunericul peșterii, mitul veșnicei reîntoarceri, arta care poate indica drumul comuniunii mistice cu sacrul, ascuns în oameni și pietre. Dramaticitatea textului pune în uvertura muzicalității ceremoniale toate practicile de comunicare, ca în teatrul antic indian al lui Bharata. De o reală importanță este tăcerea marcată grafic prin punctele de suspensie sau prin tăcerea personajelor dumirite, ca semn al imposibilității rostirii. Constantin Brâncuși, Iphigenia, Alexandru ca figuri ficționale dezvoltă în text centre deictice, își asumă rolul de a popula o lume posibilă cu oameni, întâmplări, idei, pun în semn realitatea prin ochii unui Maestru, a unei filosofii, a fecioarei unice, etc, devin figuri de gândire, deschid acel motor ascuns al intelectului, despre care vorbea Jean Jacques Wunenburger, mediază cunoaștere, reflecție, adevăr.³⁹

Textele sale vehiculează "semne aniconice", cu referențialitate mistică, indici ai "Celui trezit". În *Istoria credințelor și ideilor religioase* Mircea Eliade discută despre semnele aniconice ale ontologemelor sacre: urma piciorului său, Arborele, Roata. Aceste simboluri actualizau prezența Legii evocând activitatea misionară a lui Buddha, Arborele Trezirii, punerea în mișcare a roții Legii".⁴⁰ Un alt semn din aceeași paradigmă, numită de Eliade aniconică, se dovedește a fi lumina, care, începând cu Rig Veda "era considerată drept expresia imagistică cea mai potrivită pentru sipirit".⁴¹ De asemenea lumina mistică este asociată în doctrina *Mahayana*, literal "Marele Vehicul", sau "Calea bodhisattvilor",⁴² un semn al apropierii de sacru.⁴³

Ceea ce se așteaptă de la această paradigmă în mișcare a experimentului teatral este regenerarea perspectivei spirituale a lumii occidentale prin dialogul integrator al culturilor. Restaurarea ontologică a omului occidental, prin întorcerea sa la surse, la recuperarea creativă a mitului, la gândirea arhaică, elemente ce amintesc de hermeneutica de tip creator a lui Paul Ricoeur. Teatrul lui Mircea Eliade este recuperat de Monique Borie prin teatrul american inspirat de mișcarea hippie, ce atrăgea atenția, printr-o revoluție pașnică, asupra unei societăți alienate și desacralizate, resuscitând tradițiile mistice, tehnicile spirituale ale extazelor.⁴⁴ Una dintre temele comune ale literaturii eliadiene și Living Theatre este încercarea de a crea un teatru care să permită ieșirea din timpul istoric: "Ainsi pour Eliade, si le théâtre veut ouvrir une fenêtre sur le sens, il doit se construire comme une expérience où le temps pourra être dépassée. L'orientation qu'il propose est en fait illustrée par le Living Theatre, soucieux très exactement de faire de la pratique du théâtre un voyage hors du quotidien."⁴⁵ Metafora călătoriei substituie conceptul experiențelor extatice, nu neapărat sub influența drogurilor, ci mistic revelatoare, așa cum sunt descrise aceste experiențe în tehnici de yoga, *Yoga nemurire și libertate*, *Patanjali și yoga*, etc.

Ce imită acest teatru dacă nu reprezintă estetic realitatea? Se presupune că va aduce pe scenă realul însuși și nu imitarea acestuia "numai așa actul poetic își va regăsi pe deplin dimensiunea sa de dezvăluire a adevărului".⁴⁶ Spațiul scenic, "un spațiu totalizant și orientat", este construit de fiecare dată în jurul unui centru care orientează evenimentele: o peșteră, un rug ce anunță o nuntă mistică, o coloană. La fel ca în *Natya Sastra*, scena se află întotdeauna într-un centru întemeietor și reconstituie paradisiac. Subteranele peșterii cu pietrele sale însuflețite ca la începutul lumii, rugul care se va aprinde și va mistui ceea ce este trecător în ființă pentru a elibera sufletul mireasă în nuntire cu spiritul, coloana care izbucnește corporal în nesfârșire.

³⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, București, Editura Polirom, 2004.

⁴⁰ Mircea Eliade, cap. *Tensiuni doctrinare și sinteze noi*, în *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Universul Enciclopedic, București, 2000, p.359.

⁴¹ Ibidem, p.360.

⁴² Idem.

⁴³ Lăcrămioara Berechet, *Supraviețuirile sacrului, Scenarii posibile în literatura lui Mircea Eliade*, Editura Institutul european, Iași, 2017.

⁴⁴ Monique Borie, în *Cahier de L'Herne, Mircea Eliade, Editions de L'Herne, 1978, De l'herméneutique à la régénération par le théâtre, Eliade et le Living Theatre*, p.119.

⁴⁵ Ibidem, p.121

⁴⁶ Monique Borie, Antonin Artaud, *Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, Editura Polirom, 2004, p.255.

Semnele scenice devin forme care orientează spre sacru, comunicarea teatrală recâștigă eficacitatea magică a începuturilor. Atât spectatorul cât și actorul trebuie să meargă la teatru așa cum s-ar duce într-un lăcaș de cult, cu speranța că acolo se află un mijloc de salvare din temporalitatea istorică, așteptând experiența lămuritoare a vieții.⁴⁷

Teatrul trebuie să transforme, să propună o aventură spirituală la capătul căreia este promisă realcătuirea paradisiacă. *Coloana nesfârșită* devine pe scenă un semn simbolic al unei puteri numinoase, care prin manifestarea sa magică unește lumile asemenea unui pod din basme. Mai întâi se recuperează ”practica magică a semnelor”⁴⁸, ”limbajul analogic”⁴⁹ obține controlul magic asupra lucrurilor, corporalizează spiritul și creează sens. Cei care văd ceea ce nu poate fi văzut, drumul de lumină, sunt copiii și tânăra fată, ea însăși o figură arhetipală greu definibilă, *anima mundi*, un suflet colectiv al lumii care își caută Tatăl, în toate formele în care materia se lasă îmbrățișată de spirit. La plecarea în lumină a maestrului, în ultima scenă, fata se adresează unei Mame cosmice, a cărei fiică bănuim că este :”Fata:...adevărat, Mamă! Dar atunci de ce nu m-ai învățat ca să-l învăț?(Privește în jurul ei și ascultă) Și acum....Acum...Căru visător ai să mă ursești, Mamă? (Ridică brațele implorând.) Dar învață-mă să fiu cuminte, ca tine, Mamă...Învață-mă să rămân bătrână, bătrână, bătrână, ca tine!...”⁵⁰

Acest teatru care reinventează limbajul, respinge teatrul psihologic, soluțiile reci, cognitiviste, care desfoaie corpul de spirit, cartografierile cadastrale ale psihicului. Textele fac trimitere la teatrul simbolic, care își dorea inițierea unor spectacole capabile să exprime viziuni de amploare universală, iar nu probleme ale vieții de zi cu zi și în care, prin limbaj, poetul era readus în câmpul dramaturgiei, de unde realismul îl exilase. Dramaturgia lui Mircea Eliade recuperează personajele cu puteri mantice din tragediile antice, care pot auzi glasul zeilor, cum este și Iphigenia. Hermenuticile neîncrederii sunt înlocuite, textul literar recuperează sensurile fabulei mistice.⁵¹ Se descoperă ”geografia originilor”⁵² în care corpul își reorganizează armoniile simțurilor cu ritmurile naturii,⁵³ sacrul locuiește simultan tot ce este însuflețit și în felul acesta poate să reveleze sufletul pietrelor, așa cum se întâmplă în *Coloana nesfârșită* și în *Oameni și pietre*. Orice obiect este redescoperit prin vibrațiile sale secrete; muzica, zborul, dansul pietrei este redat privirii care începe o dată cu artistul ”să vadă” sufletul materiei, Anima mundi, cea cu care Bătrînul sculptor inițiat în tainele lumii dialoghează în piesă.

Din acest punct de vedere teatrul eliadian receptează creativ expresionismul, prin întâlnirile sale cu modelul gotic și cu modelul indic, primul realizând absolutul în vibrația strigătului lui Munch, iar cel de-al doilea în tăcerile extatice ale Indiei, amândouă sculptate în mișcarea corporalității coloanei nesfârșite. Corpul se integrează lumii, vizibilul întâlnește invizibilul.⁵⁴ Ceea ce Van Gogh reușise să transmită pe pânză, unitatea dintre static și dinamic, Brâncuși însuflețește în corpul pietrei: mișcarea ciclică infinită a planetelor, a soarelui, a lunii se lasă îmbrățișată de Marele Timp. Spațiul în mișcare devine în corpul coloanei nesfârșite un ceasornic care măsoară nemurirea, revelând unitatea contrariilor, *coincidentia oppositorum*. Imaginea simbolică, prelucrată sculptural tinde să preia funcția de semn,⁵⁵ indică esențializând

⁴⁷ Julian Beck, *La vie du théâtre*, Gallimard, Paris, 1978

⁴⁸ Monique Borie, op.cit., p. 26.

⁴⁹ Despre care vorbește și Michel Foucault în *Cuvintele și lucrurile*, București, Editura Univers, 1996, și despre care se spune că urmează intuiția profundă a unității lumii.

⁵⁰ *Coloana Nesfârșită*, op. cit., p.166.

⁵¹ Conform și cu Michel de Certeau, op. cit.

⁵² Monique Borie, *Antonin Artaud Teatrul și întoarcerea la origini*, Polirom, 2004.

⁵³ așa cum o discută și Michel Serres, *Les cinq Sens*, Grasset, Paris, 1985.

⁵⁴ Desigur cel mai bine, așa cum observa și Lucian Blaga în *Zări și etape* dinamicul absolut și staticul absolut sunt surprinse în complementaritatea lor în pânzele artistului inițiat, Van Gogh. Artistul recuperează o memorie pierdută în om, despre care vorbea și Artaud în *Teatrul și dublul său*, Editura Echinoc, 1997.

⁵⁵ Adrian Frutiger, *L'homme et ses signes*, Perrousseaux Atelier, Paris, 2004 :”Cette réduction de l’image au signe ne représente pas, contrairement à ce qui s’est passé dans l’écriture, une simplification des gestes; elle correspond au besoin du croyant d’avoir auprès de lui un reflet de l’image originelle, pour participer à son rayonnement, de la même manière qu’une personne superstitieuse portant une amulette souhaite attirer sur elle le bénéfice de quelque force supérieure. La valeur symbolique ne

un concept, o credință, proiectează un spațiu cu valori magice, protective, asemănătoare forțelor benefice pe care amuletele se presupune că le conțin și că le transmit. Printre alte semnificații misterioase pe care le conține, Coloana poate fi interpretată din acest punct de vedere și ca un semn solar, datorită spiralelor sale imaginate infinit, o succesiune a ritmurilor cosmice, dar și o "țesătură", un labirint în piatră ce înnoadă invizibil firele de lumină ⁵⁶ într-un șir de cruci infinite.

Care este obiectul pe care mitul îl reflectă ? cum poate fi acest obiect reprezentat scenic? La aceste întrebări nu se poate răspunde definitiv, deoarece însuși mitul este un discurs a cărui realitate nu poate fi surprinsă în contururi perfect vizibile, pe de o parte, iar pe de altă parte, povestea pe care o conține este o poveste de nespus, în sensul necuprinderii sale în cuvânt și mai ales, pentru că mitul povestește despre lumi presimțite, întrezise. Lumi care poate nu au început și nici sfârșit, în analogie perfectă cu însuși cuvântul mitic. Interesante observații teoretice asupra acestor problematici indefinibile oferă Mathilde Girard și Jean-Luc Nancy în *Proprement dit, Entretien sur le mythe*, prin conceptul de mimesis "sans modèle",⁵⁷ observând imposibilitatea existenței unui model în cazul mitului și evident a literaturii mitice. Mircea Eliade își dorea să scrie o literatură cu totul nouă, poate tocmai pentru că intuisese lipsa unui model al reprezentării în cazul mitului, descris ca model absolut al gândirii umane, cu referire la experiențele primordiale, repetabile, care conduc, în limbajul psihanalizei, în *sine*, "acolo unde în lumina rece a conștiinței și goliciunea lumii se întinde până la aștri".⁵⁸ Teatrul mitic ar pune în scenă formele universale, din spațiul aletheic platonician: "Mais comment envisager le « sans modèle » ? Peut-être faut-il dire: comme modèle, justement. Que le modèle soit l'absence de modèle, c'est-à-dire qu'on se règle sur le fait qu'il n'y a pas de règle donnée mais que cette absence de règle ne signifie pas un « laissez faire » qui reviendrait à une forme disons anarchiste d'autoconception. Il s'agit à la fois de se régler sur ... et de n'avoir pas de norme".⁵⁹ Revenind asupra obiectului dramatic asupra căruia teatrul mitic experimentează reprezentarea scenică, se poate observa că imposibilitatea de a constitui o poetică teatrală, un sistem de reguli care să ușureze eventual viziunea scenică a regizorului vine din faptul că obiectul său dramatic este nenumibil, ca orice experiență mistică.⁶⁰ În ceea ce privește sensul latent al discursului mitic, *muthos*, sensul *in statu nascendi*, neîncărcat de timpul istoric secătuitor, devine efecă prin puterea sa creativă, germinează semantic în planuri infinite.⁶¹ Frumusețea ideală este lipsită de formă, aplastică, am putea spune, alegorică, ea scapă simțurilor și este în întregime moralizată.

Plonjarea în miticul inconștient, în reveriile umanității desăvârșește inițierea în *Oameni și pietre*. Descoperirea mitologiei subconștiente și a imaginilor arhetipale realizează solidaritatea totală a speciei umane prin apelul la un limbaj universal "transconștient", în opinia lui Mircea Eliade transcendent inconștientului colectiv junglian. Literatura are datoria de a recupera

dépend donc pas d'une perfection for-melle extérieure, mais de la disposition intérieure de l'observateur à investir ses convictions, sa foi, dans un objet de méditation, dans un symbole".p.206.

⁵⁷ Mathilde Girard, Jean-Luc Nancy, *Proprement dit, Entretien sur le mythe*, Lignes, 2015.

⁵⁸ C.G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul literar, București, 1994.p.53.

⁵⁹ Ibidem p.

⁶⁰ "Cette impossibilité où se trouve le romantisme de répondre à la question même avec laquelle il se confond ou dans laquelle, tout entier, il se rassemble, cette *impossibilité native* du romantisme est bien entendu ce qui explique que sa ques-tion soit en réalité proprement vide et qu'elle ne porte, sous le nom de « romantisme » ou de « littérature » (mais aussi bien de « poésie », de « *dichtung* », d'« art », de « religion », etc.) que sur une chose indistincte et indéterminable, recu-lant indéfiniment à mesure qu'on l'approche, susceptible de (presque) tous les noms et n'en tolérant aucun: une chose innommable, sans contours, sans figure, - à la limite « rien » p.48. Cf cu Mathilde Girard, Jean-Luc Nancy, *Proprement dit, Entretien sur le mythe*, Lignes, 2015.

⁶¹ Mathilde Girard, Jean-Luc Nancy, op. cit. p.4.: "le *muthos* n'est pas univoque, ne propose pas une information. Il est essentiellement équivoque ou plurivoque. Jean-Pierre Vernant écrit: Le mythe met donc en jeu une forme de logique qu'on peut appeler, en contraste avec la logique de non-contradiction des philosophes, une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité. Comment formuler, voire formaliser ces opéra-tions de bascule qui renversent un terme dans son contraire tout en les maintenant à d'autres points de vue à distance? Il revenait au mythologue de dresser, en conclusion, ce constat de carence en se tournant vers les linguistes, les logiciens, les mathématiciens pour qu'ils lui fournissent l'outil qui lui manque : le modèle structural d'une logique qui ne serait pas celle de la binarité, du oui ou non, une logique autre que la logique du logos".

hierofaniile decăzute, simbolurile dezafectate, deșeurile mitologice din "zonele slab supuse controlului".⁶² Acestor imagini și simboluri devenite familiare pentru a putea supraviețui i se adresează teatrul care pe scenă le poate reînvia ritualic. Peștera. Coloana cerului, misterul femeii, misterul dragostei, paradisul pierdut, omul desăvârșit, ieșirea din timp, simbolismul nodurilor sunt doar câteva dintre temele enunțate de Mircea Eliade. Acestei forme de imaginație îi încredințează Eliade experimentul teatral, încărcat de simbolisme, de mituri și de "teologii arhaice".⁶³ "A avea imaginație înseamnă a te bucura de o bogăție interioară, de un flux neîntrerupt și spontan de imagini...imaginația *imită* modele exemplare.(...)A avea imaginație înseamnă a vedea lumea în totalitate a ei: căci puterea și menirea Imaginilor constau în faptul că *arată* tot ce rămâne refractar conceptului. Așa se explică de ce omul lipsit de imaginație își pierde fericirea și se năruie -rupt de realitatea profundă a vieții propriului suflet".⁶⁴

În concluzie, am putea susține că acest tip de teatralitate mitică, sapiențială, având ca predilecte domeniile inconștientului, metafizicului, supranaturalului și suprarealului, indiferent cărui timp se adresează, grație "imperialismului" semantic al imaginii simbolice, puterii sale infinite de sugestie, poate surprinde "infigurabila transcendență", "epifania unui mister" și că imaginile și simbolurile care mediază învățăturile sacre, reușesc să demonstreze supraviețuirile sacralului, indiferent de contextul istoric.

⁶² Ibidem.p.22.

⁶³ Ibidem.p.24.

⁶⁴ Ibidem.p.25.

EXILE INSIDE AND OUTSIDE THE COUNTRY OF ORIGIN**Mara Magda Maftai****Prof., PhD., Academy of Economic Studies, Bucharest**

Abstract: When we discuss about the exile literature, the latter is divided, according to us, into two categories: the exile inside the country of origin (the literature produced in this case, although written in the native language, suffers changes caused by the need to adapt to a totalitarian regime) and the exile outside the country of origin, the writer choosing this time to express him/herself in a different language, which inevitably leads to a change of style, etc.

We shall refer, in this paper, to the exile inside and outside Romania, providing the examples of Nicolae Steinhardt, Constantin Noica and Emil Cioran.

Keywords: exile, in and out the country of origin, Nicolae Steinhardt, Constantin Noica, Emil Cioran

1. Exilul în interiorul țării de origine

Instalarea comunismului în România a rupt „tânăra generație” în două. Cei care au rămas în țară au plătit pentru niște greșeli pe care nu le comiseseră, având parte fie de ignoranța regimului comunist, fie de tortura în închisoare. Privarea de libertate modifică iremediabil ființa umană. Acesta a fost cazul lui Nicolae Steinhardt, de exemplu, sau al lui Constantin Noica, care au fost nevoiți să găsească o formă de pactizare cu regimul comunist pentru a supraviețui atât la propriu, cât și la figurat. Un rol special îl ocupă, de asemenea, Mihail Sebastian și Petre Comarnescu, ambii situându-se pe poziții de observatori și analiști ai evenimentelor pe care le-au trăit și care prin jurnalele lor au lăsat posterității o imagine fidelă a epocii pe care au traversat-o.

În *Jurnalul fericirii*, Nicolae Steinhardt ne arată traseul pe care îl parcurge un om, dominat de Frică, adică de un sentiment specific oricărei forme de viață, dar cu atât mai crunt experimentat de către ființa umană, căci aceasta din urmă este înzestrată cu conștiință.

Când Steinhardt își face valiza într-o zi de luni, 4 ianuarie 1960, știe că va trebui să se antreneze pentru a trăi cu acest nou sentiment, care este Frica, să-l îmblânzească și să încerce să și-l facă prieten, căci în caz contrar, ea, Frica ar fi capabilă să-l înfașce în orice moment. În cele din urmă, personajul principal al dictaturii este ea, Frica. Dacă omul nu ar experimenta acest sentiment groaznic, regimurile totalitare ar avea mai puțin succes.

Asta este, voi muri e primul gând care i-a trecut prin minte lui Steinhardt imediat după ce a fost închis. Când te aștepți să mori în orice moment, când moartea reprezintă o soluție, în cele din urmă omul ajunge să-i supraviețuiască. Frica vine totdeauna însoțită de Moarte. În cazul în care ar fi nevoie de ea! Dar fiecare zi care trece este o victorie, căci undeva în spatele Fricii se ascunde aproape sufocată Speranța. Cu toate acestea, Steinhardt ne prezintă și o a doua soluție: „Îi putem face orice unui om care crede că totul este pierdut”, argumentează el în *Jurnalul fericirii* publicat de-abia în 1991. Închisoarea transformă omul forțat să învețe să supraviețuiască în noi condiții. La această transformare se adaugă și descoperirea lui Dumnezeu, lucru extravagant pentru un evreu legionar, după cum fusese catalogat Steinhardt, care alege să fie botezat în închisoare de către un preot ortodox, coleg de celulă cu acesta.

După cinci ani petrecuți în închisorile comuniste, Steinhardt optează pentru calea religioasă, adică pentru *acedia*, versiunea monahală a spleen-ului, pe care o definește în corespondența sa cu Cioran. Schimbul de scrisori dintre un Cioran matur, instalat în Franța, și un Steinhardt marcat de experiența închisorii și, între timp, devenit călugăr este, de fapt, corespondența dintre un Cioran care acceptă cu greu faptul că *acedia* face parte din condiția

umană și un Steinhardt, care se vindecă cu un singur antidot: calmul irațional, aproape de nebunie, pe care doar credința îl poate inocula omului. Steinhardt îi cere lui Cioran să înceteze de a-L mai blestema pe Dumnezeu, să adopte o atitudine mai umilă în fața povocărilor vieții, urmând exemplul păstorului din mitul Miorița (pe care Cioran îl detestă !). Scrisorile lui Steinhardt, interceptate de către Securitate¹ îi vor îngreuna și mai mult cotidianul, fiind până la sfârșit sub urmărirea acesteia.

Jurnalul fericirii, adică testamentul literar al lui Nicolae Steinhardt, a fost de două ori confiscat de către Securitate, deși variante din acest *Jurnal* reușesc să părăsească România prin intermediul unor prieteni, astfel încât fragmente din acesta sunt citite de către Monica Lovinescu la Radio Europe Libre între 1988-1989. Fost student al lui Nae Ionescu, Steinhardt menționează numele profesorului său cu admirație de mai multe ori în *Jurnalul* său evocând, de asemenea, stima sa pentru Garda de Fier, inclusiv pentru Corneliu Zelea-Codreanu, pentru mareșalului Ion Antonescu și reticența față de Regele Carol al II-lea, comparat cu ciurma, cu lăcustele, cu flagelul, cutremurele etc. Regăsim aici întreaga filosofie și opțiune politică a generației sale. *Jurnalul fericirii* este, în ansamblu, o odă adusă optimismului din partea unui om care făcuse cunoștință cu răul în cea mai pură formă a acestuia. Este o filosofie dură, alimentată de experiența închisorii, a traumelor îndurate acolo, pe lângă care lamentațiile filosofice ale lui Cioran par puerile.

Nicolae Steinhardt moare la 30 martie 1989 după ce reușise să se detașeze de toată negura cu care comunismul îl hrănise zilnic timp de multe decenii, ajungând să-și accepte soarta și să ierte în cele din urmă. *Jurnalul fericirii* este expunerea clară a modificărilor produse în om de către un regim totalitar.

Pentru filosoful român, Constantin Noica, împotriva căruia Nicolae Steinhardt a refuzat să depună mărturie în procesul intentat acestuia de către Securitate, echivalentul *acediei* este *ahoretia*, adică boala spiritului caracterizată prin refuzul de a participa, de a lua act, prin acceptarea înfrângerii. *Ahoretia* injectează celui căruia o experimentează sentimentul de indiferență față de tot ceea ce se întâmplă în această lume.

Încă dinainte de manifestarea pasiunii sale legionare, Noica gândea că are nevoie de solitudine, privită ca o condiție *sine qua non*, în scopul finalizării operei sale. Conștientizarea necesității solitudinii l-a și ținut la început, poate, departe de angajamentul legionar. Ea, solitudinea, apare în una dintre cele mai frumoase cărți scrise de către Noica în 1934 și anume *Mathesis sau bucuriile simple* ca un element de bază a culturii de tip geometric (cultura vestică), singura capabilă să domine și să asigure continuitatea. Omul, unica ființă care se poate antrena pentru traiul în singurătate, este așadar capabil să se detașeze de istorie, de perisabil. Respingerea oricărei determinări sociale, neimplicarea, reprezintă o alegere dificilă, dar imperativă pentru a se concentra asupra scrisului, neglijând astfel faptele mărunte. În Balcani domină însă cultura de tip istoric, care pune acceptul pe supremația celor trăite, pe cotidianul hrănit de către evenimente mereu în fierbere. Abundența faptelor istorice reprezintă un bun material pentru scriitură, dar e nevoie de sustragerea de la participarea la astfel de evenimente (adică de la cultura de tip istoric) pentru a-și scrie opera, ceea ce a făcut în cele din urmă Noica, dar și Cioran sau Eliade. Noica va reuși să aprecieze mai târziu anii petrecuți în domiciliul forțat de la Câmpulung-Muscel, un fel de pasivitate, de lasitudine față de Istorie, care oricum se derulează cu sau fără implicarea unui simplu om.

În noaptea de 11 decembrie 1958, Noica este arestat din motive culturale și ideologice printre care se numără și citirea cărții *Ispita de a exista* a lui Cioran. Schimbul de scrisori între Cioran și Noica a constituit, de asemenea, o abatere gravă (Cioran îi adresase lui Noica *Lettre*

¹ Florian Roatiș (ed.) *Nicolae Steinhardt in interviuri si corespondenta. Caietele de la Rohia*, Helvetica, Baia Mare, vol. 3, 2001

à un ami lointain - eseu publicat în *La Nouvelle Revue Française* în 1957 și inclus în 1960 în volumul *Histoire et utopie* - și căruia Noica îi răspunde prin *Réponse d'un ami lointain*).

Noica se resemnează chiar mult mai repede decât Steinhardt. Experiența anilor săi de închisoare o consemnează vag în *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, cartepublicată în 1990. Aici, el ne invită să ne rugăm pentru torționarii săi, pentru comuniști, pe care îi numește „cei puternici”, „învingătorii”, care trebuie iertați, căci în definitiv, nu sunt atât de fericiți precum par. În *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, acesta ne arată cum torționarii pot fi manipulați făcând apel la inteligență și intrând astfel în jocul acestora cu calm și serenitate, știind că scopul final este, de fapt, împlinirea prin opera scrisă. Supravegheat de către Securitate până la moartea sa în 1987, Noica, în schimbul unui caracter voit docil în fața autorităților comuniste, a beneficiat apoi de anumite privilegii, cum ar fi posibilitatea de a părăsi România pentru perioade scurte de timp. Acest lucru i-a permis astfel să călătorească în țări capitaliste precum Franța, Marea Britanie, Germania de Vest. Nicolae Steinhardt avusese și el parte de același „noroc”, în mai multe rânduri, în 1978, 1979, 1980. Noica și Steinhardt au găsit așadar soluția împotriva torționarului (adică a omului limitat), împotriva căruia nu te poți revolta. Mai bine îi recunoști superioritatea momentană ca să îți poți continua activitatea.

Predilecția pentru studiul filosofiei culturii îl împinge pe Noica începând cu anii 1970 să se dedice tot mai mult problematicii românești, încercând să definească coordonatele unui mod specific al existenței românești în lume, după ce a exersat premisele în perioada interbelică, atunci când se afla, la fel precum Mircea Vulcănescu și Nae Ionescu, de partea optimistă a mitului Mioriței. Noica a publicat într-un interval relativ scurt, o serie de lucrări care conțin cuvântul „românesc”, precum, *Rostirea filozofică românească* în 1970, *Creație și frumos în rostirea românească* în 1973, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești* în 1975, *Sentimentul românesc al ființei* în 1978, *Spiritul românesc în cumpătul vremii* în 1978. El se formase într-o generație pentru care obsesia asumării unei identități prin cultură era primordială. A încercat această definire și prin intermediul particularităților limbii române, avându-l ca precursor, din generația sa, pe Vulcănescu. Ființa românească se identifică așadar prin limbă, prin modulațiile verbului *a fi*, printr-un lexic vechi, prin expresii tipic românești. Un sens particular de manifestare în fața Istoriei se înregistrează așadar la nivelul limbii. Noica, spre deosebire de Cioran, se simte cu totul împăcat în fața obiceiului românesc de retragere din fața Istoriei, de existență în *posibil*: „viziunea românească populară ar avea ceva de spus pentru lumea indifferenței și a neutralității, în care cultura europeană pare a fi intrat și a se fi adâncit tot mai bine”².

Spiritul românesc presupune unitatea dintre individual și general, conservarea unei culturi țărănești arhaice, în luptă cu modernitatea: „nu s-a ivit la noi ispita deșartă a noutății totale. Noi am știut să aducem noutatea *întru* ceea ce ne era istoricește propriu”³. Spre deosebire de Cioran, care își bătea joc de toată tradiția populară și de comuniunea cu natura, de proximitatea cu aceasta, de Miorița și de rezistența seculară a românilor, pentru Noica, tocmai această proximitate caracterizează viziunea românească a ființei (a se vedea *Creație și frumos în rostirea românească*). Rezistența pasivă în fața Istoriei, Noica o interpretează nu ca lașitate precum Cioran, ci ca pe o capacitate a românilor de a obține avantaje de pe urma unei non-implicări strategice; nu trebuie uitat că neutralitatea a reprezentat dintotdeauna strategia politică preferată a tuturor politicienilor români, sau schimbarea rapidă a taberelor, când acestea s-au dovedit perdante. Noica rezumă această constantă istorică în acest fel: „spre deosebire de apuseni, care s-au precipitat în realul istoric, și spre deosebire chiar de unii vecini, ca polonezii și maghiarii, care și-au încercat și riscat faustic istoria, noi am ales să fim « în vremi » doar

² Constantin Noica, *Rostirea filozofică românească*, în *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 153

³ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 10

când avea un rost să facem așa și alături de ele când era o nebunie că încercăm”⁴. Iată o relație a românilor cu Istoria pe care Noica o interpretează atât de diferit de Cioran! Noica nu este însă naiv. Admite că poporul român n-a izbutit să producă decât o pagină modestă în istoria lumii, dar, argumentează el cu ocazia comunicării intitulate *Despre veacurile culturii și cultura românească*, susținută la Sibiu în 1984 „cred totuși că s-a întâmplat ceva cu noi. S-ar putea să vină și ceasul nostru, tocmai prin această virtute a noastră de a deschide cele două aripi – universalul și autohtonul – care fac cu adevărat spiritul să plutească peste istorii”⁵. Recunoaște și el, precum mulți filosofi și gânditori români și nu numai, că din punct de vedere geografic suntem plasați între două lumi „între Orient și Apus. Nici unul, nici altul nu au pus pecetea lor pe noi, dar așa cum mijlocim geografic, nu am putea mijloci și spiritual ? ”⁶.

Capacitatea românească de a ne retrage din fața Istoriei, de a nu face Istorie, Noica o numește în *Sentimentul românesc al ființei* ahoretia, adică refuzul determinațiilor, patologia tipic românească, expresia unei „tendințe superior lucide de retragere din lume”⁷, ceea ce nu înseamnă retragere totală, căci miracolul ahoretiei este obținerea „pozitivului chiar în forma extremă a negativului, sau acțiunea eficientă prin totala pasivitate”⁸. Poporul român, explică Noica, s-a desfășurat tot timpul în posibil și nu în real. Preocuparea lui Noica pentru rostirea românească a luat forme uneori obsesive. Specificitatea acestei rostiri provine, după el, din capacitatea de a acoperi multiple modalități de reprezentare a ființei. Înțelegerea românească a ființei admite doar relativizări ale realului. Aceste relativizări se pot exprima prin modalități stilistice diferite, care nu exclud verbul *a fi* și care descriu parcursul diferitelor posibilități ale *devenirii întru ființă*. Pe lângă ființa încheată, dată, realizată, limba română poate reda și o ființă posibilă, eventuală. Românitatea se poate împlini în posibilul Istoriei, acolo unde „ființa își pierde rigiditatea”⁹.

Noica va rămâne totdeauna fidel ideii sale conform căreia există națiuni care din punct de vedere structural nu pot fi capitaliste, cum ar fi națiunea română (idee preluată de la Nae Ionescu). Soluția exilului intern a fost cea care i s-a potrivit, în definitiv, cel mai bine acestui om, care era convins că are de îndeplinit o misiune și că o va duce la bun sfârșit, indiferent de regimul politic care s-ar fi aflat la guvernare.

2. Exilul în exteriorul țării de origine

Atunci când ne referim la literatura exilului, cutuma presupune că avem în vedere literatura produsă de către un scriitor după părăsirea țării de origine și publicarea într-o altă limbă decât cea maternă.

Literatura produsă în exil a reprezentat totdeauna un tip special de literatură, un fel de scriere în care stilul suferă din cauza unei absorbții incomplete a limbii adoptate. Procesul de învățare al unei noi limbi presupune, de asemenea, găsirea unor puncte comune cu tot ceea ce înseamnă o nouă cultură, o nouă istorie, etc. Limba este doar forma de exprimare a unei națiuni, fondată pe principii de funcționare și obiceiuri diferite. Scriitorul își asumă astfel o nouă identitate, pe care o va folosi în crearea unor noi personaje și situații. Se naște, de aceea, o dublă existență a scriitorului, de multe ori foarte diferită de cea inițială. Inevitabilele contrarietăți pot duce la alunecări spre nebunie, suicid, disperare, melancolie sau resemnare (a se vedea exemplele lui Hoffman, Celan, Fondane, Cioran, etc.).

O nouă limbă creează o nouă personalitate, o nouă identitate culturală pentru că emoțiile și gândurile, deși sunt universale, se transmit diferit de la o limbă la alta. În plus, în general,

⁴ Constantin Noica, *Supărarea românească în culegerea Istoricitate și eternitate*, Editura Capricorn, București, 1989, p. 56

⁵ Constantin Noica, comunicare intitulată *Despre veacurile culturii și cultura românească*, colocviul Transilvania, Sibiu, 1984, document de lucru

⁶ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, p. 11

⁷ Constantin Noica, *Cumpătul vremii și spiritul românesc*, în *Istoricitate și eternitate*, p. 82

⁸ Ibidem, p. 83

⁹ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, p. 30

scriitorul exilat părăsește o țară mai puțin dezvoltată din punct de vedere economic pentru a se îndrepta spre o țară dezvoltată, ajungând astfel să se simtă mai degrabă tolerat decât acceptat. E adesea imposibil pentru scriitorul exilat să integreze pe deplin noile canoane, o altă istorie, alte experiențe, ștergându-le definitiv pe cele originare, rezultatul fiind un fel de literatură produsă în care scriitorul inserează de fapt informații native în contexte non-native.

Astfel, în cazul acestui tip aparte de scriitor, textele pe care acesta le produce în exil sunt dovada noii sale identități, jumătate nativă, jumătate achiziționată. Scriitorul se confruntă la început cu incapacitatea de a produce un gând coerent și noua lume pe care ar vrea să o descrie se dovedește a fi destul de restrictivă, lipsită de confortul limbii materne.

Această nouă producție, cu multiple fațete, integrează și viața personală a scriitorului exilat, capacitatea acestuia de a depăși trauma exilului, capacitatea de a insera experiențe personale într-un nou context politic și social, în scopul de a produce noi bucăți literare. La toate acestea se adaugă faptul că multe din experiențele personale se formează în interiorul unei culturi și îi sunt tipice, așadar este inutil de a fi transpuse într-o altă limbă, căci noul public ar putea să nu fi interesat să le cunoască. Trăirile iau forme diferite atunci când sunt exprimate într-o altă limbă. Ele ajung să se adapteze la noua limbă și nu invers. Fără să insistăm aici asupra experiențelor lingvistice ale scriitorilor Eva Hoffman și Paul Celan, reținem doar trauma exilului redată de Hoffman în *Lost in Translation*, unde aceasta descrie felul în care a fost în cele din urmă asimilată culturii americane.

Ne vom opri, însă, la cazul filosofului româno-francez, Emil Cioran. Există numeroase diferențe între scrierile cioraniene publicate în limba română și cele publicate în limba franceză, căci, după cum declara Cioran de mai multe ori chiar, scrierile sale sunt autobiografice. A doua cauză a diferenței este dată de limba în care acestea au fost publicate. Dacă citim *Pe culmile disperării*, *Cartea amăgirilor*, *Schimbarea la față a României*, *Lacrimi și sfinți*, *Amurgul gândurilor* în limba în care au fost redactate, adică în limba română, diferențele sunt vizibile în comparație cu scrierile sale redactate în limba franceză. După cum însuși Cioran argumenta în interviul acordat lui Jean-François Duval, cărțile sale în limba română au fost scrise dintr-o suflare, fără ca măcar să le recitească, ca pe un fel de exercițiu de defulare. Lectorul simte că scrierile sale în limba română sunt spontane, „Fiindcă româna e un amestec de slavă și latină, e o limbă extrem de elastică. Poți să faci ce vrei din ea, e o limbă necristalizată. Franceza în schimb e o limbă încrămențată”¹⁰. Cioran numește chiar limba franceză o limbă „total sclerozată...”, pe care s-a străduit să o învețe timp de zece ani. Dacă în limba română există posibilitatea de a exprima același lucru în mai multe feluri, franceza este în schimb foarte strictă și rigidă.

În *Lettre à un ami lointain*, adresată fostului său coleg de generație, Constantin Noica, și inclusă în *Histoire et utopie*, Cioran descrie relația sa cu „acest idiom de împrumut”¹¹ ca pe una de coșmar, căci „O sintaxă de o înțepeneală, de o demnitate cadaverică le încorsetează și le hotărăște un loc de unde nici Dumnezeu n-ar putea să le smulgă. Câtă cafea, câte țigări și câte dicționare mi-au trebuit ca să pot scrie o frază mai mult sau mai puțin corectă în această limbă inabordabilă, prea nobilă și prea distinsă pentru gustul meu!”¹² în comparație cu limba română căreia îi regretă „...mirosul de prospețime și putreziciune, amestecul de soare și bălegar, urâtenia nostalgică și superba neglijență”¹³. Același lucru îi declară și lui Fernando Savater, franceza fiind cămașa de forță, iar limba română o limbă sălbatică, care îmbată : „Când scriam în românește, nu-mi dădeam seama despre ceea ce scriam, scriam pur și simplu. Cuvintele nu erau atunci *indépendente* de mine. De îndată ce m-am apucat să scriu în franceză, toate cuvintele au

¹⁰ *Convorbiri cu Cioran*, Humanitas, București, 2004, p. 38

¹¹ Emil Cioran, *Istorie și utopie*, Humanitas, București, 2002, p. 6

¹² *Ibidem*

¹³ *Ibidem*

devenit *conștiente*: le aveam în fața mea, în exteriorul meu, în lăcașurile lor, și eu le culegeam: « Acuma tu, și acum tu »¹⁴.

Stilul diferit al lui Cioran în scrierile redactate în limba română față de cele redactate în limba franceză provine și din lecturile diferite cu care s-a hrănit în etape distincte ale vieții sale, dar și din crezurile politice de care s-a lăsat cucerit în etapa românească (e suficient să citim, de exemplu, *Schimbarea la față a României*). Stilul în cele cinci cărți scrise în limba română este mai infantil, apar mai puține comparații și mai puține surse subînțelese sau clar indicate, care abundă o dată cu trecerea la redactarea în limba franceză. Stilul românesc este vulcanic, este stilul unui om tânăr profund implicat în idealurile sale, mai puțin așadar susținut prin trimiteri la lecturi, ceea ce este de înțeles raportat la vârsta lui Cioran din momentul redactării textelor respective.

În scrierile sale românești întâlnim chintesența filosofiei sale experiențialiste, din care reținem obsesiile pentru moarte, solitudine, suferință, un Cioran tânăr care se află în același timp sub influența lui Schopenhauer, a lui Șestov, a lui Nietzsche, foarte promovați la Universitatea din București. „Vagile sale studii de filosofie”, după cum le numește chiar Cioran, de la Universitatea din București l-au împins însă și spre descoperirea lui Spengler și a lui Keyserling, lecturarea lui Spengler având o influență foarte mare asupra lui Cioran, ceea ce explică multe ingerințe pe care le regăsim în texte precum *Schimbarea la față a României*. În ceea ce-l privește pe Keyserling, acesta vizitează România în 1927 și consacră vizitei sale lungi pasaje în *Analiza spectrală a Europei*. Aici Keyserling dezvoltă ideea conform căreia viitorul României s-ar afla în acceptarea ortodoxiei bizantine, afirmație îndrăgită de către profesorul Nae Ionescu și utilizată în argumentarea înclinațiilor orientale ale poporului român.

Dacă scrierile franceze ale lui Cioran sunt dovada maturității intelectuale a acestuia, dar și a învățării stăpânirii insomniei și a tuturor deviațiilor mentale care decurg din aceasta, cele românești par o lamentație fără sfârșit a tuturor nenorocirilor sale, a stării de rău generale alimentată cu siguranță de insomnia sa comorbidă¹⁵ care durează timp de șapte ani. Odă morții, tristeții și suferinței, cărțile sale publicate în limba română sunt uneori chiar obositoare din cauza faptului că Cioran insistă asupra disperării sale până la epuizare. În cărțile scrise în limba franceză, obsesia maladivă a morții, a suferinței se face mai puțin simțită. Ideiile negative se nuanțează, poate și din cauza faptului că insomnia sa se atenuază sau începe să o îmblânzească.

Cioran învață franceza copiind cărți întregi pentru a-și imprima bine în minte noua sa limbă. Își dă repede seama că franceza se judecă în termeni de „corect” sau „incorect”. În timp ce cărțile scrise în limba nativă par mult mai poetice, grație unei limbi române care este mai flexibilă, cele scrise în franceză se apropie mult mai mult de o construcție romanescă, mai reflexivă, o construcție care necesită organizarea și respectarea unei structuri clare. Dacă aforismele au reprezentat dintotdeauna o constantă în cărțile lui Cioran, metaforele însă abundă în cele cinci cărți scrise în limba română și se răresc în cărțile scrise în limba franceză.

Dacă ar fi să facem o clasificare în interiorul cărților scrise de către Cioran în limba română, atunci noi găsim o diferență între, pe de o parte *Schimbarea la față a României* și articolele sale politice, și pe de altă parte, *Pe culmile disperării*, *Cartea amăgirilor*, *Lacrimi și sfinți*, *Amurgul gândurilor*. Este vorba de o diferență de stil: discursul său politic este clar, în timp ce cel ce ține de filosofia experiențialistă este ambiguu, contradictoriu și metaforic.

Dacă *Schimbarea la față a României* și articolele sale politice stau mărturie a delirului său politic, celelalte patru cărți și un număr important de articole publicate în presa vremii ne arată portretul unui Cioran ros de disputele lungi cu Dumnezeu, cauzate poate tocmai de instalarea insomniei, și de „profesia religioasă” a tatălui său, care i l-a adus pe Dumnezeu pe post de subiect de discuție la fiecare masă și nu numai. În ansamblu, tot ceea ce Cioran a scris în limba nativă dovedește influența notabilă a mediului în care s-a născut, a profesorului Nae Ionescu, a

¹⁴ *Convorbiri cu Cioran*, p. 24

¹⁵ Termen medical pentru insomnia fără cauze precise și durabile, pentru insomnia organică

experiențelor istorice pe care le-a trăit în România, a imaturității sale intelectuale într-un final. Cărțile sale românești sunt oglinda stării de rău pe care o experimenta la vremea respectivă, și pe care învăța să o cunoască mai bine studiind-o pe toate părțile și încercând să pactizeze cu aceasta.

Cioran reia în cărțile sale publicate în limba franceză aceleași teme pe care le-a dezbătut în limba nativă. Cu toate acestea, dacă în cărțile publicate în limba română există o continuitate tematică în cadrul aceleiași cărți, în cele scrise în limba franceză, autorul sare, între filele aceleiași scrieri, de la o temă la alta, uneori fără a respecta o idee principală de la un capitol la altul.

Cititorul francez a avut în cele din urmă acces la cărțile scrise în limba română de către Cioran, căci prietenul filosofului, Constantin Tacou, îl convinge pe acesta să le editeze în traducere franceză, ceea ce Cioran acceptă pe jumătate. Două cărți scrise în limba română de către Cioran îi pun probleme. Cel mai puțin l-ar fi deranjat totuși *Lacrimi și sfinți*, a cărui editare în limba română, pe cont propriu, l-a costat deja o dispută aprigă cu părinții, cartea de-a dreptul blasfemică fiind prost primită chiar de către colegii săi de generație, în frunte cu Mircea Eliade. În iunie 1985 îi dă însă acordul Sandei Stolojan de a o traduce în franceză, după ce renunță la pasaje întregi din *Lacrimi și sfinți*. Masacrul acestei cărți, și nu traducerea ei propriu-zisă în franceză, vede lumina zilei în 1986 la Editura l'Herne. Și astăzi doar această versiune incompletă este cunoscută publicului francez¹⁶. Însă cartea care îl îngrijorează cu adevărat pe Cioran este *Schimbarea la față a României*, a cărei reeditare la Humanitas în 1990 este revizuită de către însuși Cioran în vederea excluderii capitolului patru și cel mai incriminator, *Colectivism național*. Versiunea completă a cărții *Schimbarea la față a României*, fidelă celei de-a doua ediții publicată la Vremea în 1941, îi este oferită de către Cioran lui Raoul Șorban, intelectual român care îl vizitează pe filosof la Paris în noiembrie 1990. Această versiune completă este publicată în limba română la Criterion Publishing în 2002 și în limba franceză la Editura l'Herne de-abia în 2009. Ultimele modificări, aduse de către Cioran, apar în versiunea completă publicată la Editura l'Herne între paranteze pătrate. Așadar *Schimbarea la față a României* este editată pentru prima oară în limba franceză de-abia în anul 2009, adică la șaptezeci și trei de ani de la publicarea ei în limba română. În plus, prima ediție franceză este una completă.

Veșnicile scuze ale unui Cioran ajuns în Occident, fost simpatizant legionar, îl determină să-și numească cărțile scrise în limba română „cărțile preistorice ale unui nebun”.

Atâta timp cât a fost în viață a refuzat ca Tacou să îi dedice un număr din *Cahier de l'Herne*, ceea ce se va întâmpla târziu, după moartea filosofului, în anul 2009.

În încheiere, ținem să precizăm că Cioran detesta să fie încadrat într-o școală filosofică, dar scrierile sale au toate ingredientele care dovedesc apartenența la școala filosofică a lui Nae Ionescu, deși ea nu a purtat numele de școală și nici elevii săi nu au considerat-o ca atare. De altfel, în interviul acordat lui Luis Jorge Jalfen, Cioran declară că nu se consideră un filosof, ci mai degrabă un gânditor, pe modelul lui Pascal, căci toate cărțile sale sunt autobiografice, suferințele și problemele sale constituind în realitate singurul material pentru tot ceea ce a scris. Refuzul filosofiei sistematice o moștenește Cioran de la Nae Ionescu, atât pentru profesor cât și pentru student filosofia fiind de fapt consecința unei experiențe personale, a sentimentelor primare generatoare a unei literaturi spontane, care i-a adesea forma aforismelor, a fragmentului, a metaforelor. Pentru Nae Ionescu, un filosof este *un passionné de false problèmes*, care nu ia lucrurile în serios.

Cioran rămâne elevul fidel al profesorului, grație componentei experimentale a școlii naeionesciene, școală care l-a lansat pe drumul cunoașterii „cu toată suferința pe care aceasta i-a provocat-o sufletului” după cum o dovedește și dedicația pe care Cioran i-a scris-o

¹⁶ Pentru detaliile masacrului acestei cărți în traducere franceză vezi Mara Magda Maftai, *Un Cioran inédit. Pourquoi intrigue-t-il ?*, Yves Michalon Éditeur, Fauves Éditions (groupe de presse l'Harmattan), Paris, 2016

profesorului pe exemplarul oferit din *Schimbarea la față a României* pe data de 20 decembrie 1936.

Însă, după cum îi mărturisea în scris unui Nicolae Steinhardt trecut prin experiența închisorii comuniste, tristețea lui nu se „datora” exclusiv ingerării filosofiei școlii naționale sau a lecturilor sale, ci unei moșteniri pe linie maternă, la care se adaugă contextul istoric în care a trăit ca adolescent sau copil. Părinții săi au suferit din cauza represiunilor ocupanților austro-ungari, refugiindu-se apoi în rugăciune. Cei trei copii ai protopopului Emilian Cioran s-au dovedit a fi fragili. Ulterior, detenția de șapte ani a lui Aurel Cioran nu l-a ajutat pe acesta în combaterea anxietății ereditare. Sora lui Cioran și a lui Aurel, Virginia, a fost și ea arestată și deportată la Canalul Dunărea – Marea Neagră, rămânând aici timp de patru ani fără a fi judecată. Cioran este singurul care își găsește un remediu apelând la terapia prin scris grație căreia supraviețuiește la propriu crizelor depresive. Gândurile sale iau forme scurte, aforistice. În același timp, lipsa somnului de care Cioran se plânge tot timpul, nu putea produce o literatură structurată.

În această lucrare, am adus în discuție existența a două tipuri de exil : în interiorul țării de origine și în exteriorul acesteia. Exilul în interiorul țării de origine este, în general, un fenomen care se produce în condițiile unui regim totalitar, cu care scriitorul trebuie să găsească o formă de pactizare (există scriitori colaboraționiști, scriitori care apelează la un fel de codificare a operei în scopul de a scăpa cenzurii, scriitori care mimează colaborarea dându-și seama că revolta în fața omului limitat este inutilă). Exilul în exteriorul țării de origine presupune renunțarea la limba maternă și adoptarea unei alte limbi. O aventură lingvistică înseamnă însă o integrare culturală care duce până la modificarea emoțiilor și în consecință a stilului autorului. Dacă pentru a exemplifica exilul în interiorul țării de origine am făcut referință la Nicolae Steinhardt și la Constantin Noica, pentru exilul în exteriorul țării de origine m-am oprit la diferențele dintre scrierile lui Emil Cioran în limba română și cele în limba franceză.

BIBLIOGRAPHY

- Cioran, E., *Istorie și utopie*, Humanitas, București, 2002
Convorbiri cu Cioran, Humanitas, București, 2004
 Maftai, M.M., *Un Cioran inédit. Pourquoi intrigue-t-il ?*, Yves Michalon Éditeur, Fauves Éditions, Paris, 2016
 Noica, C., *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Eminescu, București, 1987
 Noica, C., *Istoricitate și eternitate*, Capricorn, București, 1989
 Noica, C., *Sentimentul românesc al ființei*, Humanitas, București, 1996
 Noica, C., *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, Humanitas, București, 2008
 Roatiș, F. (ed.), *Nicolae Steinhardt în interviuri și corespondență. Caietele de la Rohia*, volum 3, Helvetica, Baia Mare, 2001
 Steinhardt, N., *Jurnalul fericirii*, Dacia, Cluj-Napoca, 199

TEACHING ENGLISH FOR ECONOMICS: AN ETYMOLOGICAL APPROACH**Violeta Negrea****Prof. PhD. , Academy of Economic Studies, Bucharest**

Abstract: The development of specific linguistic competences of the students in economics aims their successful professional abilities through the power of their competent oral and written expression. Our purpose is to point out that the etymological awareness of the professional language is not only wisdom and art of living, but also an instrument to make business effective.

The article encompasses the study of the specific vocabulary origins, the relationship between the specific language development and its extra-linguistic economic context.

The samples of the English for Economics vocabulary processed etymologically reveal the contribution of the awareness of the language cultural content to the accuracy, appropriateness and richness of the specific language acquisition and use which makes the business card of the professional effectiveness. It also encourages the development of similar teaching experiences according to the specific English class settings.

Keywords: professional language development, linguistic behavior, business English franca, , vocabulary instruction, etymological teaching approach

The students in economics are supposed to represent a high class professional culture which is the outcome of their academic formation making them keep up with their professional toes. The accuracy, appropriateness and richness of their communication and linguistic abilities and behavior will be their first-hand business card for their counterparts.

The article refers to the development of comprehensive business English abilities by making etymology work for the competence of the professionals.

We consider that the etymological approach is meaningful to our purpose which reveals the lexical improvements through an uninterrupted development for at least 1500. The two notable flows of Latin and, to a lesser extent Greek, that influenced early development of professional English, brought some basic lexical elements that are now an integral part of the cultural formation of the students in economics.

Historical landmarks

The Latin business lexical borrowings in Old English go hand in hand with the growing power of Rome in the second century, when the Roman Empire extended from Euphrates River in the east to Britain in the west. While the English were still occupying their continental homes, they had various relations with the Romans through which they acquired a considerable number of Latin and Latinized Greek words.

The first Latin words found their way to English language owing their adoption to the early and continuous trade contacts between the Roman and the Germanic tribes on the continent. Several hundred Latin words, found in the various Teutonic and Greek dialects at an early date, testify the intercourse between these peoples and their peaceful relationship.

After the conquest of Gaul by Julius Caesar, Roman merchants found their way into the Germanic territory, and intercommunication between the Teutonic tribes made possible the transfer of Latin from one tribe to another. Numerous words reveal the nature of their trade: *ambers, furs, slaves* and probably certain *raw materials* for the products of Roman handicrafts,

articles of utility and adornment, *foodstuffs* that were not specific for the islanders' diet, but to the Mediterranean Sea that were subject of trade, *oil, olive, kitchen, dish, cheese*, etc

In the summer of 55 B.C. the Roman control progressed to the very territory of the Islands. Although it never penetrated far into the mountains of Wales and Scotland, the completeness of the Romanization process is evidenced by the use of Latin. A great number of inscriptions have been found and they proceeded from the military and official language, indicating that Latin was widespread, with the native population. Latin did not replace the Celtic language as it did in Gaul. Its use was confined to members of upper classes and the inhabitants of cities and towns. Tacitus¹ also tells us that in the time of Agricola the Britons, who had hostility to the language of their conquerors, now they became eager to speak it.

The historians and linguists pretend that Greek influenced English through Latin, as the Latin civilization was basically built on the Greek one.

When the Roman Empire started its disintegration in the 5th century, their rulers left Albion² to the Latin speaking Christian missionaries. A century and a half later, the Roman missionaries reintroduced Christianity in the island which resulted in a new extensive Latin cultural influence.

The second stage of the Latin vocabulary development in Old English was due to the Normans³ who crossed the land and settled in nowadays France in the 9th century. The political and family affairs made possible the huge penetration of Latinized vocabulary, although the language spoken in England have remained basically Germanic in grammar and structure.

Thousand of Latin words were added to the vernacular with the result that English has twice as many words derived from French and Latin than from Germanic language branch. (Green, 2015:11-12).

The third stage of Latin vocabulary penetration in business English was the time of Renaissance when the interest for the ancient Latin and Greek culture heritage burst. The 15th and 16th century were the time of the coinage of more than 10,000 of new words which ironically were introduced from Latin and Greek by scholars. Samuel Johnson⁴'s Dictionary of the English language, containing 40,000 words, was the first attempt to settle and standardize the language⁵. It was followed by the grammarians of the 18th century who insisted even on framing English grammar to the Latin structure, although some of them admitted that they did not matched.

Vocabulary acquisition through etymological didactic strategy

The content based English class can be successful by using the etymological didactic strategy. A major concern for vocabulary acquisition is perceived by the research carried out

¹ Publius (or Gaius) Cornelius Tacitus. AD 56 – after 117: senator and historian of the Roman Empire and *De origine at situ Germanorum*.

² Ancient name of England. Old English from Latin said to derive from the non-Indo European *bas alb*, mountain, which also suggested to be the source of Latin *Alpes* (Alps), Albania and Alba, an Irish name for Scotland. But more likely from the Latin *albus*, white, which would be an apt description of the chalk cliffs of the island's southern coast. It is also a nickname given to the son of Neptun that discovered the British Isles and gave it his name. The white color of the seashore; it was used in a literary way, for the first time, by Bossuet (1637-1704): "L'Angleterre, oh! La perfide Angleterre!"

http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=Albion&searchmode=none

³ Their origins were also Germanic. c. 1200 one of the mixed Scandinavian –Frankish people who conquered England in 1066. Their name derives from Old French *Normanz*, plural of *Normand*, literally "North man" derived from Scandinavian meaning; later, it referred to the Norman French. They had so thoroughly adapted to the language and customs of the people that within a very short time, they had abandoned their original language for French and given their name to that region of Northwest France <http://www.etymonline.com/index.php?search=Northman>; (Green, 2015:11)

⁴ (1709-1784) one of the most famous literary figures of the 18th century.

⁵ The standardization of spelling brought in some necessary and unexpected language developments. This took into consideration the continuous change of pronunciation over time. Letters no longer pronounced nowadays are still present in the standard spelling. On the other hand, the letter *b* was added to the spelling of words like *debt*, which was derived from the Latin *debeo*, *debere* (owe). (Green, 2015:13-14); spelling restored after 1400 from the French *dette*. <http://www.thesaurus.com/browse/debt?s=t>

on teaching techniques and materials. The English class based on the contextual subtle means of language borrowing contributes to the cultural capital of the available skilled professionals. (Naz, Hengh, Mansoor: 2007) We limit the study to the case of language teaching based on some Latin and Greek vocabulary that enriched business English in the different stages of language development and acquired cultural complexities. This is an attempt to offer the English teachers a theoretical and practical etymological specific vocabulary analysis to inspire them to develop similar teaching techniques for their own specific classroom settings.

Procedure

The organization of the class is based on longitudinal and transversal continuity of learning, i.e. the transition of the students from a level of knowledge to another and the transition from theoretical institutional learning to the practical applicative learning⁶. The teaching strategy based on etymological study of specific vocabulary takes into account the likes and interests of the students and represents an innovative way to encourage the strengthening of linguistic and communicative skills of the students in a collaborative way.

A historic outline of the Latin and Greek Borrowings

The table synthesizes the historical stages of the 72 percent of the Latin and Greek vocabulary contribution to the business English showing that the analyzed vocabulary items are much older than the 400 years they have been in English.

Roman conquest of Britain	CE-410 Latin, the language of conquest and commerce
Old English (450-1150 CE) Norman Conquest	introduction of the Norman French, a Latin-based language imposed by the ruling class in the government, law business and religion
Middle English (1150-1500CE)	coinage of thousands of Latin-based words via French
Modern English: 1500 CE- present	translation of classical Latin and Greek texts into the vernacular English; linguistic policy of language standardization

Reading comprehension of a specific business content text reveals the present day professional use of Latin and Greek vocabulary.

We have highlighted some of business English vocabulary rooted in Latin and Greek languages that play an important role in the transmission of culture through social values, and business fairness aspirations.

Here is the text didactically processed for the vocabulary development class:

It is harder to turn fish stew into an aquarium...

In 1989, within Poland, as across the region, there were few economists or policymakers with a deep understanding of market economics; and even fewer prepared for the complex task of transformation from central planning to the market. In fact, this knowledge did not really exist in the West either – not in the IMF, not anywhere. As Yavlinsky succinctly put the transition challenge: the communism turned an aquarium into fish stew; ...

⁶ Dunia Navarro; Milagro Piñeiro (2012)

... The economy was weighed down by a huge monetary overhang, the result of a flood of money financed deficits for the budget and state owned enterprises, combined with price controls that prevented the money from being inflated away. This deteriorating conjuncture was piled on top of a system of endemic resource misallocation and massive waste based on state owned enterprises with no meaningful budget constraints producing the wrong goods, incentivized by nearly free energy, an unsustainable exchange rate. In the fall of 1989, as controls broke down, and the monthly inflation rate edged up into double digits, money changers one block from the central bank offered more zlotys for our dollars with every new day....

Adapted from

Building Market Economies in Europe Lessons and Challenges after 25 Years of Transition

By David Lipton First Deputy Managing Director, International Monetary Fund Warsaw, October 24, 2014

<https://www.imf.org/external/np/speeches/2014/102414.htm>

Presentation of the historical/etymological development of the vocabulary

The etymology of a word very often consists of a narration of a story related to the word, a list of older versions or variant of the word usually in older languages such as Latin, Greek, Old German or French) and/or an account of the developmental process the word has gone through. (Baleghizadeh; Yousefpoori Naeim, 2011: 111-123). We chose to outline the historical account of the words in the text that has been read.

The table shows the theoretical presentation of the etymological indication of the English business vocabulary selected from the text mentioned:

Engl ish noun	Source	Meaning <a href="http://www.oxforddicti
onaries.com/">http://www.oxforddicti onaries.com/	Historical reconstruction of meaning
<i>market</i>	Old North French <i>market</i> (market place, trade, commerce) Old French <i>marchiet</i> , Modern French <i>marché</i> Latin <i>mercatus</i> possibly Etruscan *merk	regular gathering of people for the purchase and sale of provisions, livestock and other commodities.	(early 12c: Italian <i>mercato</i> , Spanish <i>mercado</i> , Dutch <i>markt</i> , German <i>Markt</i> (past participle of <i>mercari</i> "to trade, deal in, buy," from <i>merx</i> (genitive <i>mercis</i>); (mid 13c.) public building/space where markets are held late 17 c.: sales, as controlled by supply and demand" <i>market value</i> (1690s) in writings of John Locke (1948): <i>market economy</i> (1921): <i>market research</i>
<i>economy</i>	Latin <i>oeconomia</i> Greek: <i>oikonomia</i>	The state of a country or region in terms of production and consumption of goods and services and the supply of money	1530: household management, thrift 1666: wealth and resource of a country (political economy); frugality, judicious use of resources
<i>plan/ plan nification</i>	Lat. <i>plannum</i>	detailed proposal for doing or achieving something management of resources according to a plan of economic or political development	OE. Plot: small piece of land; secret plan, scheme Italian: <i>planta</i> (ground plan) 1931: planned economy (birth control SUA)
<i>finance</i>	Lat. <i>finis</i> : payment in settlement /fin/tax	management of large amounts of money by governments or large companies	1400: "Old French: end/ending pardon/remission payment/expense/settlement of a debt Late 1500: ransom (obsolete)

<i>inflation</i>	Lat: inflationem/inflation/ Inflare (13c)	The action of inflating something or the condition of being inflated	1838: enlargement of prices/increase of the amount of money in circulation (SUA)
<i>deficit</i>	Lat: deficit/deficere Old French: déficit	amount by which something, especially a sum of money, is too small.	Late 17 c: introductory word in clauses of inventory
<i>budget</i>	PIE: *bhelgh ⁷ Old French: <i>bougette</i> , <i>bouge</i> : wallet; <i>leather bag</i> (11c) Gaul: <i>bulga</i> Lat: <i>bulga</i> , <i>leather sack</i>	Estimate of income and expenditure for a set period of time	Early 15 th c. <i>leather pouch</i> < <i>bougette</i> 1733: treasury minister keeping his fiscal plans in wallet
<i>enterprise</i>	Lat.prehendere: Old French: enterprize (12c)	project or undertaking a bold /complex one	12 c: adventurous disposition, readiness to undertake challenges, spirit of daring 15 c an undertaking
<i>incentive</i>	Late Latin: (15) <i>incentivum</i> (n) <i>incentives</i> (adj) <i>incinere</i> (v)	a thing that motivates/ encourages someone to do something payment/concession to stimulate greater output/investment	1943 USA war economy jargon
<i>rate</i>	Late Lat. <i>rata</i> (pars) (15c)	measure, quantity/ frequency, typically one measured against another quantity / measure:	Fixed amount /settle(1650) Currency exchange (1727) British navy classification of ship (1640)

Context-based inferences

An important source of vocabulary retention is the provision of a wide range of contexts. The further examples of the present day use of the words in question will provide a revision of the lesson gist. Context-based inference contributes to the understanding and acquisition of morphological rules, collocational meanings, for it is the context that adds to the meaning of a lexical unit. (Pavičić, Takač, 2008:16-24)

This part of the instruction plays a motivational role to the students learning as they can retain tangible instances of the words in complete sentences.

Here are some sentences used to complete the direct and indirect meaning of the word *market*:

Computers have extended to the world market(level).

Michail Gorbachev once noted that market is an invention of civilization.(social system)

The in and out flow of money has a much greater impact on the direction of the market than traditional economic statistics.(rise/fall)

Meaning examples and exercises aim the students bear in mind easily and longer the meanings through etymological and historical understanding. The check questions after the *reading comprehension* will make the students establish the relationship between the etymological account of the words, the cultural implications of the historical stage of their coinage in business English and their present use.

Additional meaningful complexity can be added to the vocabulary class by introducing *compound nominal structures* derived from the base-word *market*.

We suggest that nominal compound should be classified and taught according to their complexity and function. (Williams:1982) The teaching material should be drawn from the students' teaching field in their authentic format.

Sentences samples can be added to contribute to the: subject complexity:

A handicraft outdoor market opens every weekend down the other street.(display)

The marketing programs they work on aim to attract various student clientele.

A handicraft outdoor market opens every weekend down the other street.(display)

⁷*the star signifies the reconstruction of the word of PIE

The marketing programs they work on aim to attract various student clientele.
The more performing mobiles are the more their marketability increases.
(profitableness/salability)
Market research helps reducing risks by getting product, price and promotion right from the outset.
Market economy allows buyers and sellers make their deals without any interference except by the force of demand and supply. (free economy/free market system/capitalism)
When he got involved in business he understood the benefit of the free enterprise. (free market system/capitalism)

Conclusion

The considerable effect of presenting vocabulary on etymological basis comes with the students' long-term retention and flexible language use. The productivity of the etymological business language presentation accounts for long-term learning and facilitates adjustable use of specific words in various contexts. Further creative teaching can improve and enrich techniques for additional technical didactic associations to make students bear in mind targeted words and their multiple meanings and use. (Read, 2004:136-141) Etymological presentation of vocabulary qualifies as pedagogically significant for the effective retention and use of business language. (Holland et al, 2013)

BIBLIOGRAPHY

- Green, Tamara, M. (2015): The Greek and Latin Roots of English, Roman & Littlefield, fifth edition
- Ayto, John (2005) Word origins, A&C. Black Publishers Ltd.
- Navarro, Dunia, Piñero Milagro (2012) Didactic strategies for teaching English as a foreign language in eight grades in secondary schools in Costa Rica, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XXXVI (2): 233-251, Káñina
- Naz Rassol, Kathelin Hengh, Sabiha Mansoor (2007) Language in Global Cultural Economy. Implications for post Colonial Societies in Global Issues in Language education and development. Perspectives from Postcolonial Countries. International Journal of Pedagogy. Culture and Society
- Holland, Dawn, Liadze, Iana, Rienzo, Cinzia, Wilkinson, David, (2013) The relationship between graduates and economic growth across countries. UK Government, Dpt. For Business Innovations and Skills, Ed. Crown
- Yousefpoori, M. Naeim. Learning vocabulary through etymology: a practical lesson
- Baleghizadeh, Sasan; Yousefpoori Naeim, Mehrdad (2011) Promoting Vocabulary Retention through Etymology Presentation in the Journal of Theory and Practice in Education, 7(1)
- Pavičić, Takač, Višnja (2008) Vocabulary learning: Strategies in Foreign Language acquisition, Multilingual Matters, Ltd.
- Read, J. (2004) Research in teaching vocabulary. Annual review of Applied linguistics, 24
- Ray, Williams (1982) A Cognitive Approach to English Nominal Compounds. ERIC

OLD ROMANIAN VOCABULARY: TRANSLATION ISSUES**Felicia Dumas****Prof., PhD., „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași**

Abstract: The present study proposes a reflection on the difficulties that a translator faces when translating into French old Romanian words belonging mainly to the religious vocabulary and pertaining to the broader cultural and historical background, especially those referring to the nobiliar ranks in the Romanian Principalities. They occur both in specialized texts of religious or historical relevance, and in texts with an informative scope, such as the monastic or parochial monographies of the touristic guides concerning Romanian regions rich in religious monuments. Our analysis focuses on the French translation of words like ferecătură, dveră, Tetraevanghel, acoperământ, turlă, bolniță, pisanie, egumenie, mănăstire închinată, diac, hatman, comis etc.

Keywords: translation; old lexic; cultural initiation; translator's working memory; cultural valorization.

Introducere

Ne propunem să reflectăm în lucrarea de față asupra dificultăților legate de traducerea în limba franceză a mai multor cuvinte românești vechi, aparținând mai cu seamă lexicului religios, dar și celui cultural-istoric, cu referire la rangurile nobiliare din Țările Române. Ele apar atât în texte specializate, religioase sau istorice, cât și în texte cu conținut informativ mai larg, de tipul monografiilor mănăstirești sau parohiale sau al ghidurilor turistice din regiuni bogate în monumente religioase (cum ar fi Bucovina sau Maramureșul istoric). Ne referim la cuvinte (și sintagme) precum *ferecătură, dveră, Tetraevanghel, acoperământ, turlă, bolniță, pisanie, egumenie, mănăstire închinată, diac, hatman, comis* și altele.

Dicționarele bilingve nu le menționează echivalențele în limba franceză, iar traducătorul trebuie să se descurce pentru a le aproxima, specializându-se astfel în aceste domenii lexicale odată cu practicarea responsabilă a activității sale de traducere. Este vorba, de fapt, despre o dinamică a acestei specializări, care constă în însușirea de către traducător a unor tehnici și abilități de traducere în domeniile și pentru tipurile de text menționate. Ne propunem să urmărim strategiile folosite de el pentru transpunerea acestor cuvinte în limba franceză, ce au la bază atât experiența lui de traducere (cunoștințele lui enciclopedice sau „competențele lui de bibliotecă”: Lavoie, 1992 și „memoria lui de lucru”: Kosma, 2007), precum și folosirea unor instrumente lexicografice mai mult sau mai puțin specializate, spre identificarea și găsirea cărora trebuie să știe (sau să învețe) să se orienteze. Experiența sa traductivă cuprinde și adaptarea traducerii la profilul publicului din limba țintă, în cazul nostru, franceza. Din acest profil fac parte competențele cititorilor de limbă franceză în materie de religie creștin-ortodoxă sau de cultură istorică românească, care trebuie construite prin inițiere, pe baza găsirii unor echivalențe potrivite pentru cuvintele care ne interesează aici, și, în același timp, valorizante pentru limba și cultura de origine, românească. Totodată, această experiență de traducere trebuie să fie profund impregnată de o etică a traducătorului respectiv (Pym 1997).

Corpus

Reflecția teoretică din lucrarea de față are la bază propria noastră activitate de traducere din limba română în limba franceză a unei lucrări cultural-religioase referitoare la Sfinții Martiri

Brâncoveni (*Les Princes de ce monde entre la joie de la vie et le don de l'immortalité*, éditions Apostolia, Paris, 2016) și a unei monografii consacrate Mănăstirii Dragomirna (*Le monastère de Dragomirna. Les souvenirs d'un lieu de mémoire*, Editura Mitropolit Iacov Putneanul, Suceava, 2017), din care sunt extrase toate exemplele care o ilustrează. Prima este redactată de fostul episcop vicar al Arhiepiscopiei Râmnicului, în prezent episcop vicar al Arhiepiscopiei Aradului, Preasfințitul Părinte Emilian Nica, iar cea de a doua, de istoricul Ștefan S. Gorovei, la solicitarea obștii Mănăstirii Dragomirna. Traducerile vizează două tipuri diferite de cititori: cea dintâi, publicată la editura Apostolia a Mitropoliei Ortodoxe Române a Europei Occidentale și Meridionale, se adresează unui public francez și francofon din Franța și din Europa Occidentală, interesat de istoria și spiritualitatea ortodoxă românească. Ea este publicată cu scopul și intenția popularizării vieții exemplare a Voievodului Constantin Brâncoveanu, canonizat de Biserica Ortodoxă română împreună cu cei patru fii și cu ginerele și sfetnicul său, Ianache Văcărescu, precizate de autor în Introducere și reluate pe coperta IV a lucrării:

« Dans ce livre, nous avons arrêté notre choix, parmi les Princes chrétiens de notre histoire, au voïvode de la Valachie, le saint martyr Constantin Brâncoveanu, et à sa famille, qui ont œuvré pour le peuple roumain et pour l'Europe de leur époque, en se sacrifiant pour la foi chrétienne et pour la confession de la vérité de l'Évangile. Le but du présent recueil est donc de faire connaître plus largement leur vie et leur sacrifice dans un espace culturel habité par les Roumains de France, d'Europe Occidentale et d'ailleurs, en insistant sur la question de la famille chrétienne et sur le contexte historique international qui fut celui du martyr du saint voïvode, de ses quatre fils et de son conseiller. Nous espérons que ce travail contribuera à une meilleure connaissance de la spiritualité et de la culture roumaine, et qu'il permettra de construire de nouveaux ponts au sein de la grande famille chrétienne, latine et francophone» (Mgr Emilian de Loviște, 2016).

„Dintre Prinții creștini ai lumii noastre, în care trăim, ne propunem să ne oprim în această lucrare la Voievodul Țării Românești, Sfântul Martir Constantin Brâncoveanu și la familia sa, care a lucrat pentru neamul românesc și Europa de atunci, jertfindu-se pentru credința creștină și mărturisirea adevărului Evangheliei. Lucrarea de față își propune însă o mai largă popularizare a vieții și jertfei lor în spațiul locuit de românii din Franța, Europa Occidentală și nu numai, o problematizare a familiei și o contextualizare istorică internațională. Sperăm ca această carte să contribuie mai mult la cunoașterea spiritualității și culturii românești și la realizarea unor noi punți de legătură în interiorul familiei latine și francophone”.

Prin urmare, profilul publicului țintă al traducerii este configurat de intenția misionară a actului publicării ei, precum și de localizarea și specificul editurii care o găzduiește, editura oficială a Mitropoliei Ortodoxe Române a Europei Occidentale și Meridionale, cu sediul la Paris. Prin urmare, această intenție de popularizare este precizată clar în aparatul paratextual al traducerii. Versiunea în limba franceză a monografiei Mănăstirii Dragomirna nu beneficiază de niciun paratext însoțitor, fiind constituită doar din textul propriu-zis al traducerii. Profilul publicului pe care îl vizează se deduce însă din inițiativa demersului editorial, de publicare a ei la aceeași editură religioasă și monahală ca și textul sursă, redactat de istoricul Ștefan S. Gorovei în limba română. Această traducere, cu circulație mai degrabă locală, se adresează așadar unui public francofon aflat în vizită în Bucovina, dornic să se inițieze în istoria impresionantului monument de artă bisericească reprezentat de ctitoria monahală a Mitropolitului Anastasie Crimca. Ea face parte din proiectul editorial de ansamblu întreprins de obștea mănăstirii, de publicare a unei monografii istorico-religioase, însoțită de versiunile ei în trei limbi de circulație internațională: franceză, engleză și germană. Ambele texte, atât cel consacrat Sfinților Martiri Brâncoveni, cât și acesta din urmă, se caracterizează printr-un lexic bogat de istorie și cultură bisericească, universală, dar mai ales românească, și prin numeroase elemente de terminologie creștin-ortodoxă.

Traducătorul și lexicul vechi românesc: o confruntare cu miză culturală importantă

Principala dificultate întâmpinată de traducătorul unor asemenea lucrări este aceea a transpunerii în limba țintă, în cazul nostru franceza, a cuvintelor vechi românești în general și a celor din terminologia ortodoxă și cultural-istorică românească, în special. Ni se pare evident faptul că pentru buna reușită a actului său traductiv, el trebuie să dispună de o serie de cunoștințe de tip enciclopedic, numite de Jean-Jacques Lavoie „competențe de bibliotecă” (Lavoie, 1992), ce stau la baza constituirii, în timp, a unor mecanisme de constituire și de activare a unei adevărate „memorii de lucru” (Kosma, 2007). Înțeasă ca o activitate de gestionare a cunoștințelor acumulate ca într-un loc de stocare, această memorie de lucru îl ajută pe traducător să-și activeze cu ușurință deprinderi lingvistice de traducere și echivalențe ale unor cuvinte sau structuri lexicale (sau lexico-sintactice) mai complexe, deja întâlnite. Ea funcționează așadar, la nivelul memoriei și activității cognitive a traducătorului asemenea unui program de memorie a traducerii de tipul Tradosului¹, extrem de folosit de traducătorii profesioniști. O experiență traductivă suficient de îndelungată, guvernată de o etică responsabilă de gestionare a tuturor interferențelor dintre culturalul autohton și interculturalitate și desfășurată într-o arie tematică familiară nu numai că alimentează în permanență această memorie de lucru a traducătorului, dar îl face pe acesta mai flexibil și mai inventiv la nivelul traducerilor non seriale decât structurile frastice rememorate și generate automat de Trados. Vom arăta cum, în cazul propriei noastre activități de traducere, această memorie de lucru ne-a permis ca după traducerea cărții despre Sfinții Martiri Brâncoveni, să găsim cu mai multă ușurință anumite soluții de traducere (echivalențe și opțiuni lexicale), stocate deja la nivel cognitiv.

Reflecția noastră este întemeiată de fapt, pe chestiunea raportului dintre traducere și cultură. Traducerea este, după cum s-a afirmat în nenumărate rânduri, o formă de comunicare interculturală. Or cuvintele vechi românești a căror echivalare în limba franceză ne interesează aici sunt cuvinte ce desemnează obiecte liturgice, aspecte de organizare a vieții monahale, elemente de artă bisericească, ranguri și titluri boierești. Pentru cititorul versiunilor în franceză, ele se referă la o alteritate culturală (Cordonnier, 2002), religioasă și istorică, reexprimată de traducător în această limbă. Dat fiind faptul că „traducerea construiește esența culturilor” (Cordonnier, 2002 : 48), rolul traducătorului unui asemenea tip de texte este cu atât mai evident unul de ambasador cultural, ghidat în permanență de o etică de maximă responsabilitate (Pym, 1997 ; Cordonnier, 2002). Este vorba despre o etică (a traducătorului) întemeiată pe conștiința unei traduceri de dezvăluire culturală („une traduction-dévoilement” : Cordonnier, 2002 : 47), în sensul unei inițieri generoase a celuilalt în cultura textului de origine. El trebuie să gestioneze „raportul dialectic dintre vulgarizarea faptelor culturale și efortul, munca ulterioară de reducere a spațiului intraductibilității ” (Cordonnier, 2002 : 46), adică să facă dovadă de toată priceperea sa pentru a transpune cât mai corect și mai complet cu putință în limba țintă (franceză) faptele culturale lexicalizate în limba sursă (română). Cum între cele două tipuri de culturi ce se intersectează în actul traducerii, cea exprimată de textele românești de origine și cea franceză, care primește și găzduiește traducerea, nu există o suprapunere identică, problematica echivalării lexicului vechi românesc devine una cu miză culturală extrem de importantă. Nu numai că vorbim despre o nesuprapunere a structurilor de organizare istorico-politică din cele două culturi și a paradigmatelor religioase, creștine, ci vorbim despre transpunerea unor elemente culturale specifice unei culturi venite dinspre un spațiu periferic european, înspre o cultură europeană majoră. Nu folosim aici adjectivul „periferic” cu sens devalorizant sau peiorativ, ci de direcție a afirmării în plan european și internațional, prin traducere, a culturii române, manifestate în spațiul geografic din țara noastră.

Miza culturală de mare importanță a traducerii lexicului vechi românesc într-o limbă de circulație europeană de prestigiu cum este franceza constă tocmai în găsirea unor soluții traductive de valorizare identitară a culturii de origine la nivelul transpunerii ei într-o limbă-cultură a unei alterități reprezentată ca fiind mai prestigioasă. După cum vom încerca să arătăm,

¹<http://www.professional-translations.ro/blog/sdl-trados/ce-este-sdl-trados-studio-2009/>, consultat la 19 iulie 2017.

această valorizare se poate realiza prin tehnica reportului, adică a păstrării semnificativului din limba de origine în textul tradus, simultan sau în alternanță cu o posibilă variantă de echivalare.

Limitele dicționarilor bilingve

Traducătorul care-și propune să se folosească în mod firesc de dicționarele bilingve (român-francez) pentru găsirea unor echivalențe ale cuvintelor vechi românești constată imediat faptul că ele se dovedesc neputincioase și inutile, în majoritatea cazurilor nementionând pur și simplu aceste cuvinte. Din păcate, sunt și situații în care unora dintre aceste cuvinte, prezente în dicționare bilingve, li se propun echivalențe cu totul incorecte, inexacte în limba franceză. Prin urmare, traducătorul (traducătoarea) este obligat(ă) să apeleze la dicționare explicative, în primul rând în limba română, pentru a avea o reprezentare corectă și clară asupra sensului și referentului cultural al cuvântului vechi românesc pe care trebuie să-l transpună în franceză, dar și în franceză, pentru a verifica echivalentul pe care-l propune. Pentru a exprima în cultura țintă un conținut cultural sau un referent din cultura de origine (identificat foarte bine într-o primă fază, după investigarea dicționarilor explicative ale limbii române), traducătorul se servește atât de competențele sale bilingve, cât și de competențele lui „de bibliotecă” (Lavoie, 1992), sau de cunoștințele lui cultural-enciclopedice, precum și de priceperea și de abilitatea lui; el trebuie să știe unde să caute sau să-și verifice echivalențele propuse: în cărți de istorie traduse în franceză, în lucrări redactate în franceză ce cuprind descrieri ale arhitecturii interioare și exterioare a bisericii ortodoxe, în cărți de spiritualitate, monografiile istorice, situri internet etc.

Să începem analiza noastră cu traducerea cuvântului *ferecătură*, folosit în context religios-istoric, cu referire la coperta frumos împodobită a unor manuscrise și cărți de cult. L-am întâlnit în monografia consacrată Mănăstirii Dragomirna. Dicționarul bilingv al Gheorghinei Haneș propune două echivalențe pentru lexemul nostru : *sertissage* m. și *embattage* m. (Haneș, 1974: 921). Un alt dicționar român-francez la care ne vom referi de asemenea în lucrarea de față este cel coordonat de Lydia Ciucă și publicat la editura Corint în 2007; el nu conține intrarea *ferecătură*, ci doar verbul *a fereca*, pentru care se propune echivalentul franțuzesc *ferrer* (Ciucă, 2007: 204). Pentru a verifica cât de corecte sunt echivalențele menționate, apelăm la dicționarele explicative ale limbii franceze. Această dorință de verificare este stimulată de competențele bilingve ale traducătoarei, care sesizează inadecvarea semantică a celor două cuvinte (respectiv trei) propuse spre echivalare în limba franceză. Dintr-un motiv pur subiectiv, de comoditate a cercetării, în ceea ce ne privește, facem apel de fiecare dată la Dicționarul tezaur al limbii franceze în varianta informatizată². Consultarea definiției substantivului *sertissage* așa cum apare ea în TLFi ne arată că el nu poate funcționa ca echivalent pentru *ferecătură*, din cauza sensului diferit pe care îl actualizează în general în limba franceză:

SERTISSAGE, subst. masc.

A. — JOAILLERIE

1. a) Opération qui consiste à sertir une pièce précieuse. *Sertissage d'un diamant, d'une pierre sur une bague. [...] Le sertissage. La monture des pierres précieuses est le domaine du joaillier [...].*

b) Manière dont une pierre est sertie. *Sertissage en chaton, en pleine matière, à jour, sur griffes.* (Dict. XX^e s.).

2. *P. méton.* Ornement disposé autour d'un objet pour le maintenir enchâssé et le mettre en valeur. [...]

B. — P. anal.

1. *BROD.* Fil de soie ou de coton entourant une broderie. (Dict. XX^e s.).

2. *OPT.* Montage d'une lentille dans une pièce métallique (Dict. XX^e s.).

3. TECHNOLOGIE

a) Opération qui consiste à sertir deux pièces métalliques. *Le sertissage est fort utilisé dans la petite chaudronnerie. [...]*

b) Opération qui consiste à sertir une cartouche. [...]³.

²<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>; consultat la 10 iulie 2017.

³<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3626478420>, consultat la 10 iulie 2017.

Se poate observa cu ușurință că niciunul din sensurile cuvântului din limba franceză nu este potrivit pentru echivalarea cu semnificația actualizată de cuvântul *ferecătura* în contexte de limbă română veche, sau în texte monografice contemporane, de artă religioasă. Dicționarul explicativ al limbii române menționează trei sensuri ale acestuia, cel de-al treilea fiind cel cu care este folosit în monografia Mănăstirii Dragomirna și care trebuia transpus în franceză:

ferecătura, *ferecături*, s.f. (pop., înv.) **1.** schelet metalic al unui tren. **2.** lanțurile și obezile cu care se „ferecau” prizonierii. **3.** îmbrăcăminte de aur și argint sau de pietre prețioase a unui obiect (de obicei cărți bisericești)⁴.

Continuând verificările la nivel de echivalențe, constatăm de altminteri că dicționarul bilingv al Gheorghinei Haneș se dovedește a fi inconsecvent discursiv și semantic, deoarece la căutarea echivalentului românesc al cuvântului francez *sertissage* în partea de lexicon francez-român, nu găsim cuvântul *ferecătura*, cum ar fi fost firesc, ci o sintagmă explicativă a sensului principal indicat de TLFi: „montare a unei pietre prețioase” (Haneș, 1974 : 641).

Observăm aceeași neconcordanță semantică și în cazul celui alt echivalent menționat de dicționarul bilingv pentru cuvântul *ferecătura*, substantivul masculin *embattage*. El nu apare ca intrare lexicografică de sine stătătoare în TLFi, fiind menționat doar în cadrul intrării reprezentate de verbul de la care este derivat, *embattre*, care înseamnă „poser un bandage de fer ou d’acier sur la jante d’une roue (de voiture, de locomotive, de wagon). [...] Embattage : action d’embattre”⁵. Același sens este menționat și de dicționarul Larousse⁶. Desigur, ideea semantică dominantă a acțiunii de a lega cu un schelet metalic este păstrată, însă contextul imediat de actualizare a acestui sens, acela de legare a unei roți de la mașină sau de la tren este complet diferit și face ca acest cuvânt să fie imposibil de utilizat ca echivalent al ferecăturii pentru cărțile de cult din contextele întâlnite în monografia noastră mănăstirească, de tipul următorului: „În cumplita furtună, unele cărți și-au pierdut, din păcate, ferecăturile de argint aurit ale copertelor: pentru jefuitorii analfabeți, acesta era materialul cel mai prețios, nu paginile cu texte și miniaturi”.

Nici verbul *ferrer* (sau vreun eventual derivat substantival de la acesta) nu poate fi folosit ca echivalent, sensul menționat de TLFi în ceea ce-l privește fiind acela de legare într-o osatură, într-un cadru de metal, de fier:

FERRER, verbe trans.

A. — [Le compl. désigne un objet] Garnir de fer, d’une pièce de fer (ou p. ext. d’un autre métal) pour consolider. [...] ⁷

Prin urmare, pe baza cunoștințelor bilingve și enciclopedice personale, am căutat în TLFi definiții pentru cuvintele *reliure* („copertă” și „acțiune de legare a copertilor”) și *couvrir* („a acoperi”) ajungând până la urmă la un echivalent tehnic precis al ferecăturii, pe care l-am completat cu un determinant de explicitare, din motive de precizie semantică și expresivitate stilistică: *couverture en argent*, sau în funcție de contextul imediat, *couverture en argent doré*. Substantivul feminin *couverture* este un termen tehnic introdus cu această mențiune (de apartenență la un domeniu tehnic precis și utilizare specializată) în TLFi în intrarea *passure* și cuprins cu această semnificație în cuvântul-titlu *couvrir*:

PASSURE, subst. fém.⁸

⁴<http://www.dex.ro/ferec%C4%83tur%C4%83>, consultat la 10 iulie 2017.

⁵<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3643163835>; consultat la 12 iulie 2017.

⁶<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/embattage/28550>, consultat la 12 iulie 2017.

⁷<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=100277985>; consultat la 12 iulie 2017.

⁸<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?25;s=4111108725;r=2;nat=;sol=1>, consultat la 12 iulie 2017.

RELIURE

A. — Passure en carton(s). „Action de fixer les cartons sur le volume à relier, en passant les ficelles ou les rubans dans les trous pratiqués à cet effet” [...].

1. Passure en colle. „Action d'appliquer une couche de colle au dos des cahiers cousus” [...] *Le travail de reliure comprend les étapes suivantes:* (...); la passure en colle du dos; l'arrondissure* [rem. 3 et ex. s.v. *arrondissement* A]; l'endossure (*formation du mors** [v. ce mot B 4] *pour le montage des cartons*); la passure en cartons; la **couverture*** [rem. 2 s.v. *couvrir*¹], (...) (*Encyclop. Sc. Techn.* t.9 1973, p.462).

COUVIR, verbe trans.⁹

2. La docum. fournit **couverture**, subst. fém., terme de reliure. Opération consistant à recouvrir le dos et les plats du livre avec de la peau ou toute autre matière [...].

Prin urmare, contextul menționat mai sus a fost tradus în limba franceză după cum urmează:

« Pendant cette période d'affreuse tourmente, certains livres ont malheureusement perdu leurs couvertures en argent doré : pour les ignares pilliers, le matériel le plus précieux était l'argent doré et non pas les pages avec leur contenu de textes et les enluminures » (Gorovei, 2017 : 51).

Competențele traducătorului, dicționarele explicative și traducerea lexicului vechi românesc

Cuvintele *dveră*, *Tetraevanghel*, *bolniță*, *pisanie*, *egumenie*, *diac*, *hatman*, *comis*, *închinat* (din sintagma *mănăstire închinată*) nu sunt menționate în dicționarele bilingve alese spre consultare¹⁰ în lucrarea de față. Apar în schimb, ca intrări lexicografice lexemele *turlă*, *logofăt*, *vistiernic* și *paharnic*, pentru care sunt propuse echivalențele următoare: *clocher* (m.), *chancelier* (m.), *trésorier* (m.), *échanson* (m.). Un caz aparte este reprezentat de cuvântul *clopotniță*, pentru care este indicat același echivalent ca și pentru substantivul *turlă*: *clocher*. Este evident că cele două cuvinte ce desemnează realități arhitecturale religioase diferite nu pot fi traduse în limba franceză prin același echivalent. Consultarea dicționarului TLFi ne ajută să-l identificăm pe *clocher* ca pe o bună corespondență lexicală în limba franceză pentru cuvântul *turlă*. De altminteri, așa l-am echivalat și noi în Dicționarul bilingv de termeni religioși ortodocși român-francez (Dumas, 2010 : 303). Pentru *clopotniță* însă, trebuia găsit un echivalent precis, care să desemneze prin explicitare în limba franceză același tip de referent. Prin urmare, am propus spre echivalare cuvântul compus *tour-clocher*, pe care l-am creat în acest scop și al cărui semnificant actualizează prin evocare referențială și cumul semantic sensurile celor două cuvinte ce se regăsesc în structura sa lexicală. Iată un context de întrebuintare sa în versiunea franceză a monografiei consacrate Mănăstirii Dragomirna:

« Pendant son séjour à Dragomirna, la communauté de saint Païssy avait reçu quelques présents importants de Russie. Une grande cloche avait été fondue à Moscou en 1767 aux frais „des soldats cosaques de Zaporojie”; connue sous le nom de la cloche de Zaporojie, cette cloche a été utilisée pendant presque 250 ans (en 2016, elle fut descendue de la tour-clocher et se trouve maintenant devant le musée) » (Gorovei, 2017 : 65).

Cuvintele vechi românești *bolniță*, *pisanie*, *egumenie*, *diac*, *hatman*, *comis*, *închinat* (din sintagma *mănăstire închinată*) pun și ele probleme de traducere. Folosindu-se mai întâi de dicționarul explicativ al limbii române pentru a le identifica (sau verifica, în cazul în care traducătorul își valorifică cunoștințele de bibliotecă, enciclopedice) semnificația exactă, un bun traducător își exploatează apoi competențele bilingve de limbă franceză pentru a le găsi

⁹<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?24;s=4111108725;r=2;nat=;sol=0>; consultat la 12 iulie 2017.

¹⁰ Motivul pentru care le-am ales este acela al popularității celui dintâi, dicționarul Gheorghinei Haneș fiind unul dintre cele mai complete și cele mai folosite dicționare bilingve român-francez și francez-român înainte de 1989 mai ales, dar și apoi ; și dicționarul coordonat de L. Ciucă este unul foarte folosit, mai cu seamă în ultimii ani, dată fiind apariția sa recentă.

echivalențele cele mai potrivite în funcție de descrierea referentului desemnat în limba română. El mai poate căuta aceste echivalențe și în dicționare specializate, despre a căror existență în ambele culturi, română și franceză, trebuie să fie informat. Spre exemplu, primele două substantive, *bolniță* și *pisanie*, se găsesc în *Dicționarul bilingv de termeni religioși ortodocși, român-francez*, ca intrări lexicografice, unde sunt echivalate în limba franceză prin sintagmele substantivale *infirmerie monastique* (sau, *infirmerie du monastère*) (Dumas, 2010 : 77), și, respectiv *inscription votive* (Dumas, 2010 : 224). Cuvântul *egumenie* este mai greu de tradus în franceză unde uzul terminologic creștin-ortodox nu cunoaște un echivalent direct al său. Deși bine înrădăcinată în Franța, viața monahală ortodoxă, cu majoritatea slujbelor exprimate în limba franceză, nu a cunoscut o evoluție suficient de îndelungată, ca în țările tradițional ortodoxe în privința funcționării instituțiilor ierarhice, la nivel de construcții arhitecturale aferente acestora. Prin urmare, pornind de la semnificația în limba română a cuvântului („sediu al egumenului, stăreție”¹¹), l-am transpus în franceză sub o formă ușor complexă, explicitantă, *résidence de l'higoumène*, însă precisă din punct de vedere al echivalării referentului din limba de origine:

« À la fin des travaux, l'ensemble entier a été revêtu d'un habit nouveau, qui réunissait la restauration et la construction, de façon et sous des formes ingénieuses, de bâtiments complètement neufs (il s'agit de la résidence de l'higoumène et des cellules sur le lieu de celles des années 1843-1845) » (Gorovei, 2017 : 87).

Același parcurs trebuie urmat și pentru echivalarea celorlalte lexeme, *diac*, *hatman*, *comis* și *mănăstire închinată*, al căror sens trebuie mai întâi lămurit în română; am tradus aceste cuvinte în limba franceză sub forma *scribe*, *commandant de l'armée*, *écuyer* și *monastère assujetti*, prin valorificarea competențelor bilingve personale, validate și verificate prin recursul la TLFi. Primul substantiv –*diac*– este extrem de rar în limba română, reprezentând un cuvânt vechi prin excelență¹². Celelalte două –*hatman* și *comis*–, sunt folosite în numeroase lucrări de istorie și cultură românească, mai ales medievală, traduse sau redactate în limba franceză, unde li s-au fixat deja echivalențele: este vorba despre sintagma *commandant de l'armée* și respectiv, substantivul masculin *écuyer*. Și formula veche românească *mănăstire închinată* pune probleme de traducere, tot datorită vechimii ei și deci, a opacizării în diacronie a sensului exprimat pentru utilizatorul neinițiat. De altminteri, în monografia consacrată Mănăstirii Dragomirna, autorul a simțit nevoia să o explice în text, pentru cititorii contemporani. Tot în baza competențelor bilingve personale, am echivalat această sintagmă printr-o alta, cu aceeași structură și același sens, chiar dacă neutilizată în limba franceză datorită specificului ei ortodox regional: *monastère assujetti*. Semnificația ei este actualizată la nivelul textului atât de sensul adjectivului participial, pe care l-am explicat prin inserarea anaforică a unui sinonim parțial dar mai cunoscut, cât și de contextul de utilizare ce poate fi ușor diferit (verbul *assujettir* apărând ca atare sau ideea de supunere și dependență canonică a unei mănăstiri românești față de o mănăstire mare din Muntele Athos sau de la Locurile Sfinte fiind exprimată de un derivat substantival: *assujettissement*):

« Le patriarche Chrysanthé a participé à la consécration du monastère Saint-Georges-le-Nouveau de Bucarest, monastère consacré, assujetti, par les soins du voivode, au patriarcat de Jérusalem (au Saint Sépulcre) » (Mgr Emilian de Loviștea, 2016 : 93). « Il se posait déjà le problème des monastères consacrés, assujettis aux Lieux Saints ou au Mont Athos, pratique qui caractérisera surtout la période des règnes des princes Phanariotes des deux Pays Roumains » (Mgr Emilian de Loviștea, 2016 : 85).

¹¹<http://www.dex.ro/egumenie>, consultat la 20 august 2017.

¹²DIAC1, *dieci*, s. m. 1. Scriitor de cancelarie și slujbaş al visteriei din țările române; grămatic, uricar; p. ext. copist. ♦ Cărturar, învățat. 2. (Reg.) Cântăreț bisericesc. – Din sl. dijakū: <http://www.dex.ro/diac>, consultat la 20 august 2017.

« Son caractère exceptionnel exprime les pensées et les craintes de l'un des fondateurs par rapport à ce qui aurait pu arriver au monastère à une époque où commençait à devenir de plus en plus fréquente l'habitude d'assujettir les monastères les plus importants à des grands monastères du Mont Athos ou au Patriarcat de Jérusalem (au Saint Sépulture); ces assujettissements voulaient dire que les monastères en question sortaient de la juridiction des hiérarques de leur pays d'origine et que leurs revenus, issus des propriétés qui leur appartenaient, restaient à la disposition des Lieux Saints de l'extérieur du pays » (Grovei, 2017 : 30).

Am menționat în mod deliberat câte un context din fiecare din cele două versiuni ce alcătuiesc corpusul analizei noastre, pentru a sublinia rolul „memoriei de lucru” a traducătorului, care a făcut ca echivalența propusă pentru sintagma *mănăstire închinată* în traducerea cărții despre Sfinții Martiri Brâncoveni să fie reținută și reutilizată în momentul traducerii monografiei consacrate Mănăstirii Dragomirna, un an mai târziu. Aceeași memorie de lucru ne-a facilitat și traducerea altor cuvinte, întâlnite deja în prima lucrare, precum *logofăt*, *vistiernic*, *dveră* și altele.

De altminteri, ținând cont de profilul publicului cititor vizat de această primă traducere (Mgr Emilian de Loviște, 2016) și de locul publicării ei (editura Apostolia de la Paris), am optat pentru o valorizare a anumitor aspecte specifice ale culturii române, realizată prin transpunerea în franceză a majorității cuvintelor ce desemnează ranguri boierești medievale (printre care și *logofăt* și *vistiernic*), prin report¹³ și uneori, prin report și echivalare (sau explicitare), corespondentul franțuzesc fiind însoțit de fiecare dată de semnificantul românesc menționat ca atare și subliniat cu caractere italice. Iată doar două exemple în acest sens:

« La princesse Marika a eu un frère appelé Pană Negoescu, grand boyard aussi à la cour princière (*ban*). Saint Constantin Brâncoveanu a gravi tous les échelons de la noblesse locale, jusqu'à la dignité de Grand *Logofăt* (responsable de la chancellerie du prince), et le 28 octobre 1688 a été élu par les boyards Prince de la Valachie, étant sacré par le patriarche Denis IV de Constantinople, qui se trouvait à Bucarest » (Mgr Emilian de Loviște, 2016 : 16).

« Après la mort de son mari en 1699, elle s'est remariée avec le grand boyard (*logofăt*) et spadair Șerban, le fils du grand *logofăt* Șerban Greceanu. Ensemble, ils ont eu cinq enfants: Șerban, Drăghicean (†1858), Măricuța, Smaranda et Săftica. On ne connaît pas la date de sa mort » (Mgr Emilian de Loviște, 2016 : 21).

Am păstrat pentru final reflecția referitoare la traducerea cuvintelor *dveră*, *acoperământ* și *Tetraevaghel*, datorită statutului lor special, de cuvinte specializate, liturgice. Pentru transpunerea lor în limba franceză, traducătorul trebuie să dovedească o minimă inițiere în cultura liturgică românească, creștin-ortodoxă; la modul ideal, el ar trebui să posede competențe specializate în acest sens, care să-i permită o bună orientare în vocabularul ortodox românesc și, totodată, în terminologia religioasă ortodoxă creată în Franța odată cu înrădăcinarea Ortodoxiei pe teritoriul ei. Prin urmare, pentru găsirea echivalentului franțuzesc al cuvântului *dveră*, traducătorul trebuie să știe în primul rând ce înseamnă el în limba română. La fel stau lucrurile și în privința traducerii substantivelor *Tetraevaghel* și *acoperământ*, care trebuie făcută prin echivalare liturgică, cu o precizare importantă referitoare la încadrarea primului dintre ele în categoria cuvintelor vechi românești, specifice unei perioade bine delimitate din istoria noastră cultural-bisericească. Iată cum este definit *Tetraevaghelul* în Dicționarul explicativ al limbii române:

TETRAEVÁNGHEL, *tetraevanghele*, s. n. Carte care cuprinde cele patru Evanghelii; evangheliar. [Var.: tetrávangel s. n.] – Din ngr.tetraevanghélion¹⁴.

¹³ Înțeles în accepțiunea lui Jean Delisle (1993) și Michel Ballard (2006), ca utilizarea punctuală a procedurii împrumutului așa cum este el descris de Vinay și Darbelnet (1966 [1958]).

¹⁴ <http://www.dex.ro/tetraevanghel>, consultat la 10 iulie 2017.

Ținând cont de această definiție, el trebuie tradus în limba franceză sub forma *évangéliste*, echivalentul liturgic franțuzesc al termenului românesc mai recent *evangheliar*, precizat ca și cuvânt-titlu în *Dicționarul bilingv român-francez de termeni religioși ortodocși* (Dumas, 2010 : 124). Și cuvintele *dveră* și *acoperământ* sunt prezente ca intrări lexicografice în acest dicționar, unde le sunt propuse echivalențele *rideau* și *voile*, specializate liturgic doar prin utilizarea lor în contexte de acest tip, în limba franceză, unde sunt împrumutate din lexicul comun al limbii.

Concluzii

„A traduce înseamnă a înțelege pentru a-i face și pe alții să înțeleagă¹⁵” (Durieux, 2007 : 50). Această afirmație este esențială mai ales în privința traducerii cuvintelor vechi românești, cu specific cultural-istoric și bisericesc. Rolul traducătorului în transpunerea lor într-o limbă de circulație internațională cum este franceza, pentru un public francofon, este de mediere culturală responsabilă, în direcția inițierii corecte a cititorului în cultura și istoria bisericească românească. Firește, avem permanent în vedere un cititor ideal, „model” cum îl numește Umberto Eco (Eco, 1979) sau „cooperant”, cum îl numește Dominique Maingueneau (Maingueneau, 1993), dar căruia traducătorul trebuie să-i anticipeze eventualele carențe enciclopedice, de asemenea. În acest sens, opțiunile lui lexicale (ale traducătorului) sunt esențiale, cu toată încărcătura subiectivă a demersului său traductiv. Deoarece, după cum bine afirma tot Christine Durieux în studiul citat, deciziile traducătorului în această privință, a alegerii corespondențelor lingvistice cele mai potrivite, îi aparțin în exclusivitate și el este singurul care hotărăște dacă reține o echivalare deja existentă sau dacă, dimpotrivă, creează una nouă (Durieux, 2007 : 50). Ca traducător, el are această libertate chiar și în cazul cuvintelor ce aparțin lexicului vechi românesc.

BIBLIOGRAPHY

Corpus

1. Mgr Emilian de Loviștea, 2016, *Évêque auxiliaire de l'Archevêché de Râmnic, Les Princes de ce monde entre la joie de la vie et le don de l'immortalité*, éditions Apostolia, Paris.
2. Gorovei, Ștefan S., 2017, *Le Monastère de Dragomirna : les souvenirs d'un lieu de mémoire*, traduit du roumain par Felicia Dumas, Putna, Éditions Mitropolit Iacov Putneanul.

Referințe bibliografice

1. Ballard, Michel, 2006, « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes*, Hors série, p. 113-130.
2. Cordonnier, Jean-Louis, 2002, « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés », *Meta : journal des traducteurs*, volume 47, numéro 1, p. 38-50.
3. Delisle, Jean, 1993, *La Traduction raisonnée*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
4. Dumas, Felicia, 2014, *Le religieux : aspects traductologiques*, Craiova, Editura Universitaria.
5. Dumas, Felicia, 2010, *Dicționar bilingv de termeni religioși ortodocși: român-francez, lași*, Mitropolia Moldovei și Bucovinei, Editura Doxologia.
6. Durieux, Christine, 2007, « L'opération traduisante entre raison et émotion », *Meta : journal des traducteurs*, n° 521, Presses de l'Université de Montréal, p. 48-55.

¹⁵ « Traduire, c'est comprendre pour faire comprendre ».

7. Eco, Umberto, 1979, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit par Myriam Bouzaheur, Paris, Grasset.
8. Haneș, Gheorghina, 1974, *Dicționar francez-român, român-francez*, București, Editura Științifică.
9. Kosma, Alexandra, 2007, « Le fonctionnement spécifique de la mémoire de travail en traduction », *Meta : journal des traducteurs*, n° 521, Presses de l'Université de Montréal.
10. Lavoie, Jean-Jacques, 1992, « Jeux bibliques d'intertextualité ou l'impossibilité de lire hors de la bibliothèque », *Tangence*, n° 35, p. 46-58.
11. Lungu-Badea, Georgiana, 2004, *Teoria culturemelor, teoria traducerii*, Timișoara, Editura Universității de Vest.
12. Maingueneau, Dominique, 1993, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.
13. Pym, A., 1997, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
14. Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean, 1966 [1958], *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier

EVIL SPACE IN DUMITRU RADU POPESCU'S CREATIONS

Popescu Olguța-Monalisa
Prof, PhD.

Abstract: The idea to write the present paper came from the desire to better, more profoundly, the universe of the prose of Dumitru Radu Popescu. The writer lives, and his epic work stretches over fifty years and is still open.

D.R. Popescu's literary formula combines three elements: the taste for mystery and spectacle, a rich intrigue and the poetic, manifested in the preference for symbols. The latter are varied and cover a space of life where it is always about crimes, tragic love, events traveling, strange characters, even diabolical, evil animals. On one page, the prose writer concentrates all the nuances that ordinary existence can include, from assassination to the poetry of nature, with an impressive number of stories that the narrator's memory dilates, changing their meaning whenever they are resumed. Life thus appears as a confused, unfinished story, made up of an amalgam of deeds. At the end of the book, the histories are both troubled, contradictory, and the reader is forced to look for a sense and give a solution.

Dumitru Radu Popescu has learned from the modern prose the taste of relativizing the narrative truths and its histories, quickly debited, in a colorful and embellished style, naturally speaking of unnatural events and of individuals who live in bizarreness. A character stands on the top of a poplar, holds a black umbrella in his hand, another handset and spies the village day and night. Another, drawing teacher, despising the forms of civilization, walks barefoot and gives good day to the cows, the cow being a holy animal. Noah, a woodcutter and a psychoanalyst of the village, builds a ship and looks confidently in the flood. It has a wooden leg and a glass eye; an alcoholic farmer walks with a goat after him, and when the goat gives signs of impassivity he kills her. Such facts occur in a natural life frame and do not degrade the realistic substance of the narrative, although its lines often move and, as in fantastic literature, there is a sense of rupture in the coherence of the structure.

Keywords : truth, crossroads, space, nightmare, tears

Universul creat de Dumitru Radu Popescu este unul de ficțiune, în care „Fabulosul epic coexistă cu realismul poetic, baladescul e asociat anchetei, parabola aderă la <<suspence>>, ceremonialul simbolic se învecinează cu relatarea brutală, enigmaticul urmează narațiunii efectuate în logica comună. Prozatorul își exprimă preferința pentru un special tip epic de discontinuitate.”¹

După patru ani de la încheierea ciclului romanesc F, Dumitru Radu Popescu începe un altul, intitulat Viata și opera lui Tiron B., din care au apărut primele două volume: Iepurele schiop (1980) și Podul de gheață (1982). Dincolo de numeroasele (și explicabilele) puncte de contact, cele două „serii” de romane se diferentiază, totuși, în perspectiva concepției prozatorului asupra cărții înseși, a dezvoltării și spațiului ei de cuprindere, precum și în orizontul unei alte vârste a creației și, implicit, al unei alte vârste a receptării prozei. Luând drept pildă pe „istoricii faimoaselor trecute vremi romane” care „nu neglijau faptele mărunte și aparent neimportante, întâmplări pilduitoare din viața de fiecare zi, pe lângă marile și micile războaie ale marilor și micilor împărați ai Romei”, prozatorul își mărturisese intenția de a scrie ceea ce el numește o istorie contemporană care se alcătuieste „din memorii, din frânturi

¹ Mircea Braga, *Destinul unor structuri literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p.104-105.

de conversatii, din articole de ziar, din afise, din afise de teatru si cataloage, din preturile grîului si ale petrolului – toate luminînd secret si uman o lume, ca o initiere în tainele timpului si ca un document ce pare sau este plin de fantezie si care nu va putea fi răstălmăcit si reinterpretat de nimeni ... Si o aventură a limbii române, a oamenilor din diverse medii, o aventură mai degrabă a gîndurilor acestor inisi feluriti, a amintirilor lor, aceste sfinte vorbe pricăjite în aparentă care salvează si timpul ca să nu crape si-i salvează si pe ei, si visele lor de morti, mîine cînd nu vor mai trăi si care asează pe pămînt o justitie postumă, eternizînd viata lor si interzicînd după pieirea lor să le mai fie furată si întoarsă pe dos ca o cămasă bună de dat de pomană la tigani, ori de aruncat la gunoi ... ” Definitia – „istorie contemporană” – si substanta unei astfel de cărți impun romanul ca o lucrare (aproape) stiintifică – spune prozatorul la finele celui de-al doilea volum – care „ar trebui să fie oglinda tensiunii ideilor societății cuprinse între paginile sale, să cuprindă, de asemenea structura socială, puterea politică si culturală a vremilor luate în cătare”.

Din punctul de vedere al acestor precizări, pe care autorul le plasează în diferite locuri ale ciclului său romanesc, nu trebuie să surprindă lipsa unei logici narative si nici adunarea masivă a informatiilor celor mai diverse; ceea ce contează aici este efortul cuprinderii totale a lumii între copertele cărții si intentia recuperării trecutului, în detaliile sale umane si obiectuale; de altfel, într-o discutie dintre narator si personaj, se pronunță sintagma „roman total”, care trebuie pusă în legătură cu această încercare de a epuiza nu un subiect, ci o lume, si cu necesitatea ca acest roman să definească, iarăsi în chip absolut, pe autorul si personajul său.

În Viata si opera lui Tiron B., atitudinea față de durata temporală se schimbă vizibil, recuperarea vizînd acum nu doar sensul de evolutie a istoriei, ci si datele, obiectele, faptele disparate si aparent insignifiante ale trecutului, dar si istoricitatea unor forme ale socialului ori politicului, pe care Dumitru Radu Popescu o abordase în F printr-un mod al reflectării indirecte: acolo, macrostructura se contura în profilul microstructurii (istoria prin individ, puterea prin reprezentantii săi, evenimentele politice prin cei care le-au trăit), în timp ce în ultimul ciclu epic macro- si microstructura încearcă a fi integrate deodată, în tot ce au ele specific, de la „atmosfera” generală la detaliul ascuns.

Dacă noncronologia rămîne principiul de structurare a spatiului epic si a nivelelor sale temporale (în prefata si în postfata primului volum se afirmă că multe capitole „desfid cronologia seacă si inutilă”, Iepurele schiop nefiind un roman „în care este rege realismul cronologic”), în Viața și opera lui Tiron B. alta este ponderea jocului între cele două repere temporale esentiale ale oricărui demers romanesc: între atunci și acum naratorul nu mai alege doar prima alternativă, ci, prin numeroase interventii directe în text, analize ori convorbiri finale cu personajele, introduce perspectiva integratoare a lui „acum”, făcînd încă mai activă „instanta” prezentului față de parametrii manifestării sale în F. În romanele ciclului dintîi exista o relatie de geneză reciprocă între istorie si poveste; acum, cuplul este altul, istorie-legendă, cele două planuri rămînînd strict marcate prin indici exteriori textului, ca si prin „avertizorii” de la suprafata sa: „În timp ce istoria se scrie si se spune, si rămîne pe hîrtie, legendele se povestesc!”, spune un personaj din Podul de gheată. Chiar dacă legenda, ca si povestea, poate explica istoria si, în aceeasi măsură, o poate crea, faptul că prozatorul renunță la modalitatea povestirii „cu naratori” în favoarea unei dirijări unice a textului printr-o voce auctorială face evidentă schimbarea perspectivei narative si a functionalității celor două „istorii” – legenda si povestea. Ceea ce frapează în scrierile lui Dumitru Radu Popescu *O bere pentru calul meu, F, Cei doi din dreptul Țebeii, Vânătoarea regală* este artificialitatea. Întîlnim povestirea unor povestiri care cuprind la rîndul lor alte povestiri. Circularea acestor istorisiri pe cale orală presupune o alterare a conținutului care poate conține omisiuni și adaosuri.

Istorisirile îl au ca subiect principal pe Mișu, calul sfânt, înzestrat cu darul cuvântului care produce mare agitație în rândul sătenilor din *Pătârlagele*, care ține locul unui reportaj nepublicat, fiind vorba despre o substituție.

Istoria calului Mișu urmează a fi reconstituită de procurorul Tică Dunărințu prin alăturarea povestirilor care circulă pe seama ciudatului animal.

Povestea calului este pusă sub semnul îndoielii pentru că nu este o relatare directă, ci un cumul de păreri contradictorii și îndoielnice prin natura lor. Sunt lucruri care nu s-au văzut, ci s-au auzit, deci care s-au transmis prin viu grai : „A povesti și a repovesti ceea ce se povestește înseamnă a efectua un transfer de realități în ficțiune, astfel încât să se păstreze într-un chip indirect dacă nu adevărul unor evenimente, cel puțin adevărul înțelesului lor: povestirea are aici rolul de a ascunde, de a disimula.”²

Este de remarcat atitudinea de neimplicare, neutră a povestitorilor față de evenimentele istorisite. Ultimul povestitor, cel care strânge toate istorisirile despre calul Mișu este procurorul care adună „fapte”, nu le înfățișează. Sunt relatate întâmplări ciudate pe un ton normal.

Un cal normal este privit de oamenii din *Pătârlagele* ca o divinitate, socotind că ar avea puteri supranaturale: vorbește, relatează adevărul despre orice și oricine este întrebat și îndeplinește dorințe. Deși la apariția calului mulțimea de oameni stă în genunchi și se roagă în fața lui, faptul că Mișu bea bere la bufet, dă de înțeles că nu este nimic analog sacrului în acest animal. Cuiva îi vine ideea să-l vândă pe Mișu la circ, iar niște țigani, profitând de întuneric, îi taie părul din coadă pentru a-l vinde în următoarea zi la oraș, spunând că cine cumpără părul lui Mișu se vindecă de boală și câștigă la „Pronosport”.

Oamenii din *Pătârlagele* se gândesc deci să obțină unele foloase bănești de pe urma animalului, iar unele femei îi cer calului tot felul de lucruri lumești, precum un porc de Crăciun, să nu fie grindină în vară și altele.

Trebuie specificat că Mișu provoacă și îngrijorare în rândul unor oameni. Pentru Cicerone Stoica, păzitorul ordinii, Mișu a devenit periculos pentru ceea ce spune sau pentru ceea ce spun alții în numele lui. Mișu este un pretext și un simbol. Datorită calului se declanșează o acțiune de scoatere la iveală a unor secrete bine ascunse, dar știute sau bănuite de multă lume. Costică Țeavălungă este de fapt Liviu Țeavălungă, care și-a omorât fratele geamăn și i-a luat numele. Stăpânul calului, Moise, Cicerone Stoica, Oprică Mititelu și Celce au terorizat tot ținutul; Moise fiind probabil cel care l-a ucis pe Horia Dunărințu, pe doctorul Dănilă și pe alții. Nu doar calul Mișu vorbește; vorbește și un găscan și baba Sevastița care interpretează spusele calului și care călătorește în iad și în rai după bunul ei plac.

Tică Dunărințu este singurul personaj care gândește, se comportă și vorbește normal. El este un personaj solitar și relațiile lui cu celelalte personaje sunt extrem de tensionate deoarece pentru mulți, Tică este o amenințare.

Despre Tică Dunărințu am putea spune că este un spirit al adevărului care cercetează ceea ce unii au renunțat să mai caute sau au obosit ori au uitat.

Frica de procurorul Tică Dunărințu nu apare doar la persoanele care îi marcaseră într-un fel sau altul copilăria. Unii îl consideră nebun, alții îl iau în râs, iar pentru unii constituie o speranță.

Adevărul căutat de procuror nu este neapărat unul palpabil. El vrea să descopere atmosfera care a fost propice faptelor. Reprezentantul legii, Tică poate fi considerat și proiecția obsesivă a unor conștiințe vinovate. Vinovații falsifică adevărul, înscenează diverse spectacole, pun pe tapet realități convenabile. „... înscenarea poate fi și un instrument al învăluirii, nu doar al dezvăluirii; atunci când se produce o teatralizare a existenței, când viața însăși se desfășoară după regulile spectacolului, când „invenția” coboară din artă în viață”.

² Mircea Iorgulescu, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, București, p.215.

În *Vara oltenilor* acțiunea se desfășoară în jurul unui furt repetat, prilej cu care autorul face o investigație a satului.

Un alt roman, *F* este tot o anchetă aprigă, foarte extinsă fiind pusă în scenă atmosfera de groază existentă într-un sat prin declanșarea în anumite circumstanțe a unei agresivități ieșite din comun. Opera se aseamănă cu un dosar penal deoarece fiecare pagină este o mărturisire izbitoare despre cruzimile comise de un grup al puterii, personajul care conferă unitatea romanului fiind procuror.

„Din curgerea vieții se izolează un fragment, un moment de mare concentrație dramatică, autorul fixându-și așadar atenția asupra unui timp limitat: vom găsi întotdeauna în literatura lui Dumitru Radu Popescu un „început” și un „sfârșit”, bine marcate prin evenimente care produc un dezechilibru într-o ordine dată, restabilesc ordinea pierdută sau întemeiază o alta nouă; caracteristică pentru viitor este existența asupra crizei propriu-zise, uneori anticipată simbolic.”³

Oribilele fapte din romanul *F* se petrec într-o vară secetoasă, care devine un **coșmar**. De atâta căldură capetele oamenilor seacă, apa se evaporă precum benzina, cei bătuți plângeau fără **lacrimi** deoarece le secaseră izvoarele ochilor și se umpluseră de țărână, iar florile și trandafirii îmbobociseră și înfloriseră precum niște flori negre care parcă prevesteau moartea. Pe boi și pe vaci se subția carnea de parcă se scurgea în pământ.

În nuvela *Ploaia albă*, „mașina timpului” pare să se fi întors pe dos- pădurile iau foc din senin, câmpul fără verdeață este fierbinte și gol, vitele, cele care reușiseră să trăiască, abia reușesc să se miște de foame, femeile sunt sterpe, copiii mănâncă pământ și tot satul este năpădit de șoareci care, nu se mai tem de oameni, ies de pretutindeni și privesc fără teamă, băgând fiori în cei care îi întâlnesc.

„Indiferent că este vorba de nuvele, de povestiri, de schițe sau de romane, proza lui Dumitru Radu Popescu trăiește prin existența a două situații- declanșarea unei crize și rezolvarea ei.”⁴

Evenimentele din *Duios Anastasia trecea* sunt determinate de aducerea într-un sat a cadavrului unui sârb omorât de fasciști, care pentru a-i înfricoșa pe localnici, interzic îngroparea mortului care este expus în centrul așezării, încălcându-se în acest fel o străveche lege a universului. Când mortul va fi îngropat și legea se împlinește, eroina care făcuse frumosul gest dispare înecată într-o latrină. Criza apare dintr-o încălcare dorită și sfidătoare a legii; în general, în scrierile lui Dumitru Radu Popescu are loc un hybris, un act aberant, sunt contrazise și supuse disprețului normele morale având ca rezultat un val de catastrofe. Astfel se instalează o atmosferă de neliniște, de haos și teroare.

„Scriitorul a intuit foarte exact sursa dramatică existentă în schimbarea felului de viață al colectivităților incluse, de tipul celei rurale- căci împrejurările fac posibilă apariția monștrilor adormiți în sufletele celor mai odihniți oameni, treziți de circumstanțele prielnice.”⁵

Prin dispariția oricărei norme morale, prin disprețul față de lege, răul se manifestă fără nici o stavilă.

Luncan din *Vara oltenilor*, Angelache Cămui din *Ploaia albă* și galeria de asasini din *F* sunt niște obsedați ai puterii, faptele lor fiind de o cruzime ieșită din comun. Cămui este tipul de dictator care ține în mână sa tot satul, poate să facă orice, să cumpere pe oricine și odată oferise cinci banițe de porumb în schimbul socrului lui Costaiche, dar nu de dragul mortului, ci pentru a dovedi tuturor că poate face ce pofteste. Bineînțeles că pe mort îl îngropase a doua zi fără pomană, deoarece nu dorea să facă cheltuială pentru el. Tot satul tremură în fața lui, care într-o nebunie a puterii comite cruzime după cruzime. Cumpără

³ Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, București, p.110.

⁴ Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, București, p.110

⁵ Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, București, p.111

morți pentru a-și dovedi puterea, silește pe notar să întocmească actele de deces pentru Păunică, fostul iubit al soției lui și singurul om din sat care i se opune, noaptea jefuiește sătenii și smulge galbenii din urechile femeilor, profitând de secetă cumpără la un preț de nimic avutul țăranilor, transformându-și curtea într-o magazie uriașă prin care nu aveai cum să te miști de sănii, sape, grape, lemne de foc, pari din gard și chiar cuibare de ouă din târnă de nuiete.

Moartea acestui dictator are loc simultan cu începutul unei ploii dătătoare de viață, aproape de necrezut după atâta secetă, care îi trezește dintr-un vis urât pe săteni, ploaie care îi purifică.

Spațiul cel mai des întâlnit în proza lui Dumitru Radu Popescu este unul expus la vederea tuturor și de cele mai multe ori vorbim despre răscruce de drumuri.

În *Duios Anastasia trecea* corpul partizanului sârb se află la o **răscruce de drumuri**; Liuța, fiica maleficului Luncan din *Vara oltenilor* are casa pusă în drumuri necurate, la răscruce și oricine dorea să meargă undeva, trecea pe la poarta ei, iar în *F* se întâlnesc tot la o răscruce un cortegiu nupțial și altul funebru, prefăcându-se că nu se văd.

„Răscrucea are pentru lumea satului o valoare socială similară cu a pieții publice, dar și una magică- aici se interferează totul, destinele, viețile oamenilor: este un punct de iradiație hotărâtor pentru viața colectivității. „⁶

Alte spații cu aceleași corespondențe sunt cârciuma, sala de bal, biserica, sau mai bine zis, orice **spațiu** de întâlnire care poate genera irealul.

În *F*, un priveghi devine un spectacol, în *Leul albastru* animalul iubitor de libertate care scapă din cușcă se plimbă nestingherit pe strada mare a unui târg. În *Ploaia albă*, sătenii înfiorați de faptele lui Cămui se adună lângă o fântână. În scrierile lui Dumitru Radu Popescu secretul nu rămâne niciodată neștiut deoarece de fiecare dată există câte un martor bine ascuns.

Visul are o importanță deosebită și uneori este mai înfiorător decât realitatea așa cum se întâmplă în *F*. Oribilele fapte ale lui Moise, Ică, Celce, Dimie și a celorlalte personaje care ajung la violență și la crimă sunt prevestite de un vis „un general mongol mort de trei zile”, a cărui vedere provoacă moartea. Tică este ucis de un consătean pentru care omorul este unicul mod de a-și testa personalitatea, acest eveniment având înțelesul că personajul justițiar nu poate supraviețui. Întâlnim deseori fenomenul de teatru inclus în teatru, în care personajele poartă anumite măști, apoi le abandonează, interpretează roluri derutante într-un scenariu imprevizibil.

BIBLIOGRAPHY

1. Beșteliu, Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975
2. Bomher, Noemi, *Mit și mitologie eminesciană*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
3. Braga. Mircea, *Destinul unor structuri literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979
4. Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Editura Univers, București, 1988
5. Ciobanu ,Nicolae, *Incursiuni critice*, Editura Facla, Bucuresti 1975
6. Ciobanu ,Nicolae, *Întâlnirea cu opera*, Editura Cartea Românească, București, 1982,

⁶ Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, București, p.112.

7. Ciobanu ,Nicolae, *Între imaginar și fantastic în proza românească*, Editura Cartea Românească, București, 1987
8. Ciobanu, Nicolae, *Nuvela și povestirea contemporană*, Editura Pentru Literatură, București, 1967
9. Ciocan ,Alexandru, *Configurări obsesive în simbolismul românesc*, Editura Limes, Cluj- Napoca, 2011
10. Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București
11. Dimisianu, Gabriel, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1977
12. Eliade ,Mircea, *Mithes, Reves et Mysteres*,, Paris, Gallimard, 1957
13. Eliade,Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978

ONIRIC TIME, AN INNOVATION IN DUMITRU RADU POPESCU'S PROSE

Popescu Olguța-Monalisa
Prof. PhD.

Abstract: The idea to write the present paper came from the desire to better, more profoundly, the universe of the prose of Dumitru Radu Popescu. The writer lives, and his epic work stretches over fifty years and is still open.

D.R. Popescu's literary formula combines three elements: the taste for mystery and spectacle, a rich intrigue and the poetic, manifested in the preference for symbols. The latter are varied and cover a space of life where it is always about crimes, tragic love, events traveling, strange characters, even diabolical, evil animals. On one page, the prose writer concentrates all the nuances that ordinary existence can include, from assassination to the poetry of nature, with an impressive number of stories that the narrator's memory dilates, changing their meaning whenever they are resumed. Life thus appears as a confused, unfinished story, made up of an amalgam of deeds. At the end of the book, the histories are both troubled, contradictory, and the reader is forced to look for a sense and give a solution.

Dumitru Radu Popescu has learned from the modern prose the taste of relativizing the narrative truths and its histories, quickly debited, in a colorful and embellished style, naturally speaking of unnatural events and of individuals who live in bizarreness. A character stands on the top of a poplar, holds a black umbrella in his hand, another handset and spies the village day and night. Another, drawing teacher, despising the forms of civilization, walks barefoot and gives good day to the cows, the cow being a holy animal. Noah, a woodcutter and a psychoanalyst of the village, builds a ship and looks confidently in the flood. It has a wooden leg and a glass eye; an alcoholic farmer walks with a goat after him, and when the goat gives signs of impassivity he kills her. Such facts occur in a natural life frame and do not degrade the realistic substance of the narrative, although its lines often move and, as in fantastic literature, there is a sense of rupture in the coherence of the structure.

Keywords : onirist , dream, fantasy, miraculous, reality

În încercarea sa de a creiona cât mai exact **onirismul**, Țepeneag îl va diferenția mai întâi de visul romantic, apoi de cel suprarealist al dicteului automat pe care îl consideră tributar inconștientului. Preocupându-se de această problemă, el a afirmat: „Și a mai fost acea explozie formidabilă care s-a numit suprarealism : o violentă negație care trebuie de asemenea negată, tocmai din voința de a construi ceva nou.”¹

Onirismul se împotrivesc dicteului suprarealist, principiu de creație peste care se suprapune unul inovator, lucid, conștient, dirijat rațional, care tinde spre o finalitate estetică :

„Pe de altă parte, în intervenții mai târzii despre onirism, scriitorul adaugă la atributul de „estetic” și pe cel de „structural”, necesar pentru a accentua caracterul de structură, de suport pe care-l are principiul oniric. Visul oferă modelul unei creații, fiind o modalitate de producere a textului, nu o simplă reproducere.”²

¹Onirismul estetic, *Antologie, texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu*, Editura Curtea Veche, București, 2007, p.68.

² Liliana Truță, *Experimentalism și antropocentrism în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p.68.

Pentru scriitor, **visul** este doar un criteriu. Rolul prozei onirice este de a construi o realitate analogă visului. Autorul utilizează în stare de luciditate legile visului, suprarealismul conferă un caracter ludic visului, care a lăsat să se descopere direcția transcendentă a visului. Această transcendență a luat naștere după ce Dumnezeu a murit și a fost îngropat de Nietzsche, divinitate înlocuită de scriitorii moderni cu diverse simulacre.

Romanticii considerau că onirismul este temelia transcendenței textului, identificabilă cu textualismul. Tot pentru ei, visul era un factor perturbator în lumea reală și în universul cuvintelor. În cadrul prozei fantastice tradiționale, onirismul reprezintă o excepție de la realitate, o încălcare a legii.

„Amibiția literaturii onirice este de a nega atât realismul tradițional, cât și fantasticul tradițional, ambele având la temelie aceeași concepție despre realitate și reprezentarea ei, una dintre principalele fronde ce se pot aduce reprezentării mimetice fiind acauzalitatea.”³

În romanul *Interior* al lui C. Fintîneru, accentul se pune pe spațiul situat în afara lumii fenomenale. În existența banală a protagonistului Călin Adam, care trăiește o viață grea, într-o singurătate absolută, tărâmul „de dincolo”, care se suprapune peste realitatea comună oamenilor, îl obligă pe acesta să acceadă într-un domeniu al imaginarului. Eroul are sentimentul unui „punct de sprijin al senzației”, încercând să ne facă să înțelegem capacitatea sa de a trece din fenomen în spațiul transfenomenal.

„Totul seamănă cu acele apăsări discrete pe anumite reliefuri ale unui mecanism ascuns în pereții camerelor – din romanele „negre” sau polițiste – permițând ca panouri întregi, să devină culisante, liberând treceri izbăvitoare către lumea de dincolo de camera primejdiilor.”⁴

Fintîneru a considerat că un astfel de mecanism îi va ajuta eroul să se elibereze de sub stringența fenomenului : „...Înduram în schimb o modificare pe care o pot numi bizară – mărturisește Călin Adam. Pierdeam simțul pas cu pas. Îmi părea viața un joc, un rit al **fanteziei** și nu știu ce condițiuni caduce și mediocre îl păstrau neliber. Or, măcar că așa sunt, trec clipe când starea mea se relevă într-un har. Mă „proclamă” liber, nimănui n-am să dau socoteală de „personalitatea” mea, astfel că zona irealității, spre care mă mână structura mea intimă, devine exclusiv un domeniu particular.”⁵

Protagonistul are senzația că se plasează în două emisfere **miraculoase**, între care, pe alocuri, punctele de acces sunt pline de pericole : „Înclinării spre vis se alătură efortul cotidian de a fi absent din iazma promiscuității. Începe a mihi a doua realitate,...realitatea știută n-are acces spre aceea în care trăiesc literalmente dematerializat și fantast.”⁶

Panoul culisant se activează, în special în contactul protagonistului cu obiectele lumii exterioare. Așa cum se întâmplă în stările de transă, fixarea îndelungă a obiectelor lumii exterioare, provoacă accederea „în cea de-a doua lume”, unde eroul se simte extraordinar.

Tehnica pe care Călin Adam o explică, poate fi asemănată cu practicile yoginilor indieni : „Bag de seamă, privind coaja unui arbore, un minut, că o energie de mare utilitate se declanșează în simțuri. Mă împinge în arbore un curent irezistibil. Substanța unei liniști supranaturale se răspândește în spirit. Mi-e de folos descoperirea. Trecerea meșteșugită de la vis la **realitatea** apropiată spiritului depinde de „punctul de sprijin” al senzației. Am să-mi disociez ideea. Mă așez pe o bancă cu umerii răstigniți pe spetează. Întind piciorul mult, la soare, în alee. Postura se taie cu o vioaie precizie, într-un domeniu de vis. Simt deodată cum devin indiferent. Calmul presupune o forță ascunsă, o discreție. Cred, oricum. Am bune intenții. Iată: că iubesc realitatea. Banca unde șed, țărâna, aerul ca o tencuială, proaspătă, gardul cu îngrăditură roșie, au să intre în sânge, să se mistuie, să se transsubstanțializeze.

³ Liliana Truță, *Experimentalism și antropocentrism în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p. 69.

⁴ Ion Vitner, *Semnele romanului*, Editura Cartea Românească, București, p.154.s

⁵ C. Fintîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p.21.

⁶ C. Fintîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p. 22.

Ce-ar ieși din transsubstanțializarea unui așa sublim tablou? Sunt fericit în marginea băncii. Câtă plăcere găsesc în imaginație!”⁷

Între banal și transreal, între fenomen și imaginar, eroul face transferuri de substanță, prin dematerializarea concretului sau prin transformarea abstractului în materie densă.

Universul creionat de C. Fintîneru este paragnostice, fiind alcătuit din unități preconceptuale, într-o atmosferă tragică, poate și ca urmare a faptului că încercarea atingerii absolutului în cunoaștere este restricționată de solitudinea totală a lui Călin Adam. Dacă vorbim despre roman ca fiind o ficțiune, putem afirma că eroul romanesc este nucleul de manifestare a unei întregi dialectici a imaginarii.

Personajul este rezultatul autoalienării. Noțiunea cunoscută prin intermediul marxismului în primă fază și apoi prin intermediul existențialismului contemporan este aceea de „alienare” sau „înstrăinare”. Alienarea presupune un fenomen amplu, în care produsele umane se înstrăinează de producătorul lor. De exemplu, masa fabricată de dulgher pentru utilitate proprie este înstrăinată de energia umană și deține un grad de independență ca obiect de utilitate, dar alienarea totală se produce în momentul în care *obiectul* își schimbă calitatea și devine *marfă*, fiind plasat în universul alienant al pieței. Acesta este momentul în care își fac apariția diferențele de interpretare între diferite exegeze. Pentru unii, doar obiectul este alienat, nu și omul, ceea ce este în consens cu semnificația pe care Marx a oferit-o înțelegerii acestui fenomen.

Adam Schaff nu consideră esența omului alienată în procesul muncii sub jurisdicția pieței, ci doar situează obiectul : „Mecanismul acestei alienări constă în faptul că omul își proiectează anumite caracteristici proprii sub formă absolută, asupra unei ființe supraumane care este propriul său produs. În acest mod, proprietăți cum sun binele, cunoașterea, iubirea etc (ridicate la absolut) devin atributele divinului; dar prin aceasta omul este depozitat de ele în comparație cu modelul plin de perfecțiune creat de el însuși.”⁸

Imaginarul ia naștere prin capacitatea de a vedea și de a înregistra existența lucrurilor și a fenomenelor : „Această apropiere a minții de lucruri, de cărămizi, de părul animalelor, de obrazul fetelor! Pe marginea băncii, în interiorul grădinii, nu-mi rămâne, de pildă, altceva, decât să-mi imaginez că am o familie, că locuiesc la un loc, într-o casă; are camere, mobilă etc...N-o pot împiedica! Devine din ce în ce mai puternic gândul că nu pot împiedica *apropierea*! Să creeze! Să fiu insensibil, opac, după voie! Interesantă această necesitate a imaginației de a fi! Rup o frunză într-o salcie. Pelița verde, magnifică, mă impresionează. Curge sânge în vinișoarele forate proaspete. O plimb peste obraz. Simt un fior cald; mă exaltă. Subliniez: cuprinsul imaginației poate fi orice, ca în cazul de față; frunzele, cuprinsul imaginației pământești. Idee bizară! O socot o achiziție! Să existe imaginația! Să vadă pereții unei case! Să înregistreze în conștiință deznădejdea unor glasuri.”⁹

Călin Adam numește universul imaterial „irealitate ispititoare”, care este fundamentată pe „un proces al personalizării” obiectelor – un fenomen de antropomorfism, normal pentru o persoană solitară a cărei singură intimitate posibilă este doar cu lumea materială a lucrurilor înconjurătoare : „Stau în mijlocul odăii, privesc cu atenție pereții. Au fost tapetați odată. Tapetul de hârtie s-a despicat în fâșii lungi. Dedesubt, sub scorjiturile scoarței, peretele s-a crăpat adânc, săpând un șanț în zigzag, desemnat ca un fluviu continental pe o hartă. Mă uit de aproape la tapet. Îl prind chiar cu degetele și încerc să-i desfac teancurile de hârtie. Foșnirea fărâmițoasă a tapetului, firele de praf și tencuiala ce-mi cad pe degete mă surprind subit, foarte plăcut. Trec într-un nou plan de certitudine și capăt neta senzație a existenței corporale. Crăpătura peretelui, rana tapetului se transformă pe nesimțite în niște ochi omenești care mă privesc expresiv și animați. Culoarea albăstrie-ștearsă a hârtiei

⁷ C. Fintîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p.21.

⁸ Adam Schaff, *L'alienation et l'action sociale*; Diogene, nr.57, ianuarie- martie 1967, p.75-97.

⁹ C. Fintîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p.51.

desemnează pare-se un obraz cu ten mat, cu mișcări din buze, cu o semnificativă grimasă. Această transfigurare dată benevol obiectului din afară mă emoționează puternic. Avusei o tresărire de copil care și-ar fi zis „eu sunt acel care sunt?” și trecui imediat în fața unei oglinzi din perete, unde procedai cu tehnică amănunțită la reconstituirea mea. Mă adunai bucată cu bucată, în urma unei catastrofale risipiri în vis.”¹⁰

Se poate observa cu ușurință imposibilitatea definirii cu exactitate a stării pe care o trăiește Călin Adam. Uneori are senzația că trăiește într-o irealitate la care trebuie să se adapteze, iar alteori are certitudinea unei subrealități. Această subrealitate este în strânsă legătură cu autoalienarea, care, în opinia lui Schaff este un proces de dublă înstrăinare: în primul rând, deoarece aceste trăsături umane devin o parte dintr-un produs al spiritului uman, dar care funcționează autonom; în al doilea rând, pentru că omul deține calități pe care le plesează în afară de sine.

Omul este un „centrum mundi”, emanând energie care nu este altceva decât proprie substanță înstrăinată. În deplină consonanță cu gândirea marxistă, este doctrina bovarică și ficționalistă a lui Jules de Gaultier, expusă în *Le Bovarysme* și *La fiction universelle*.

Punctul de pornire în meditația asupra ființei îl constituie literatura, ceea ce aduce în prim plan ideea cunoscută cu privire la evoluția filozofiei actuale care se află în strânsă legătură cu romanul, poezia și teatrul, cuprinzând constatări filozofice asupra omului.

Vorbind despre bovarism, Gaultier ne prezintă un aparat care are putere de adaptare și de mișcare, fiind totodată mijlocul prin care ființa se deplasează și își adaugă ceva fără a se modifica. Ideea centrală este că viața poate fi creată doar în mișcare: „Ea nu este înțepenită în faptul existenței pur și simplu. La drept vorbind, ea nici *nu este*, ea *devine*. A deveni înseamnă – și de fapt este un pleonasm de a-l enunța – a fi în fiecare moment cu totul altul decât ai fost înainte. Astfel legea unui lucru în mișcare și care nu există decât cu condiția de a fi mereu scindat de el însuși, de a nu atinge niciodată un stadiu de odihnă, este de a deveni în fiecare moment altceva decât a fost. A deveni altul este însăși legea vieții. Or, în ființa posedând conștiința de viață care o animă și formându-și o reprezentare despre ea, această lege se transformă și devine însăși necesitatea *de a se concepe altul*.”¹¹

Personajul romanesc poate fi perceput ca rezultatul facultății omului de a se metamorfoza în altă persoană. Cu privire la acest aspect, J.de Gaultier afirma: „Ficțiunea colaborează astfel la crearea realului. Realul rezultă din imaginar. Pretutindeni unde se prezintă o anume realitate umană, ficțiunea a intervenit pentru a o forma.”¹²

Gaultier nu propagă ideea înlocuirii realității prin ficțiune. Ficțiunea este pentru el o deducție a unor realități sociale hotărâtoare: „Ficțiunea...este puterea imaginară de care o activitate umană se presupune că poate fi dotată sub imperiul sugestiei, determinată de țeluri urmărite și care, pentru a fi atinse, necesită realitatea acestei puteri.”¹³

Funcția creatoare a ficțiunii este demonstrată amplu nu doar în domeniul artei, ci și al civilizațiilor, astfel că Gaultier plasează imaginarul într-o lege cu valoare primordială pentru progresul omenirii: „Noi imaginăm viața și imaginând-o o creăm. Viața este opera imaginației noastre. În mod constant, pentru a o reînnoi și a o amplifica, o concepem altfel decât este dânsa.”¹⁴

În operele lui Dumitru Radu Popescu sunt menținute „epicul bogat întretăiat de curenți lirici, pregnanța portretelor, capacitatea de notare a vorbirii autentice, puterea de a răsfrânge un anume stil al vieții din câmpia dunăreană, zona de dincolo de Olt; iar împreună cu ele și

¹⁰ C. Fintineru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p.70.

¹¹ J. Gaultier, *Le bovarysme*, Mercure de France, 1902, p.211.

¹² J.de Gaultier, *La Fiction universelle*, Mercure de France, 1908, p.27.

¹³ J.de Gaultier, *La Fiction universelle*, Mercure de France, 1908, p.28.

¹⁴ J.de Gaultier, *La Fiction universelle*, Mercure de France, 1908, p.68.

unele defecte, aş spune inseparabile de firea artistică a impetuosului scriitor: dezechilibrări ale epicului, prea marea plăcere pentru pitoresc, cultul nereprimat al senzaționalului.”¹⁵

În romanele sale asistăm la nenumărate cruzimi. Schingiuirile, înjunghierile, sugrumările, lapidările, omorurile cu bâta sunt fapte cotidiene prezentate de prozator ca fiind lucruri fireşti.

În *Vânătoarea regală* episodul vânătorii de câini turbaţi prezintă un fenomen de psihoză a mulţimii prin manevrarea unor suflete „posedate”. Florentina Firulescu care-i vaccinează pe oameni împotriva turbării este mai curând un agent al diavolului decât un agent sanitar.

Urmărind câinii, atrăgând mereu atenţia asupra primejdiei, de fapt ea inoculează în sufletele oamenilor spaima de turbare, psihoza. Frica de moarte se extinde cu o viteză năucitoare deoarece nimeni nu era sigur că turbarea nu se lipise de el şi se aşteptau, dintr-o clipă în alta să înceapă să latre. Răspândirea acestei spaima are ca efect exterminarea a tot ceea ce este viu.

Florentina instigă tot satul să se opună acestei molime care se dovedeşte mai puţin nocivă decât această acţiune purificatoare care stârpeşte viaţa.

Asistenta este însuşi diavolul, iar ultima ei victimă este doctorul Dănilă, cel care o iubeşte cu atâta pasiune. Ea spune mulţimii că doctorul a fost atins de cumplita boală şi asmute asupra lui cîinii care îl hăituiesc până la marginea Dunării, în ale cărei ape pier laolaltă cu animalele hăituite la rândul lor de oameni – într-o învălmăşeală grotescă.

La fel ca în *Vânătoarea regală* şi în *O bere pentru calul meu* este prezentată extinderea unei psihoze, fiind descrise scene de linşaj, victimele fiind aceia care sunt dezinteresaţi şi incoruptibili, fiind încununaţi cu o aură de sfinţenie. Calul vorbitor, Mişu, amintind de caii printre care a trăit o vreme Guliver din celebra operă a lui Swift este imaginea instanţei morale, a purităţii necorupte la care toţi sătenii trebuie să se raporteze.

Chinuit, împuns, ars cu bâte aprinse, sărmanul animal este dat într-un final porcilor care îl sfâşie cu nesaţ şi cu ferocitate : „Premisele alunecării în suprareal sunt numeroase în această proză care am văzut că peste tot forţează proporţiile, caută elementele de încordare, de exces, tensionând realul până la ieşirea din matca obişnuitului. Imaginarul, visul, fantasticul sunt zonele imediat învecinate unei astfel de atitudini care bruschează prin temperament artistic limitele realului. Un impuls de contrazicere a liniei comune, a „firescului”, o căutare a excentricităţii sunt peste tot detectabile la Dumitru Radu Popescu.”¹⁶

Ştirea de la radio că „ninge la Ierusalim” ne anunţă că lucrurile nu vor decurge normal, că acest dezechilibru termic se referă mai ales la ordinea naturală a lucrurilor, aşa cum vom constata din romanul *F*. O maşină merge cu viteză mare pe o şosea pustie în plină noapte de iarnă. Umbrele copacilor alunecă în urmă, aparent totul se înscrie în circuitul normalului, dar şoferul maşinii simte că ceva este în neregulă, atmosfera i se pare ireală.

Dintr-o dată o bătrână îi iese în cale, şoferul frânează brusc, dar în zadar, bătrâna se afla deja sub roţile maşinii şi odată cu bătrâna, sub roata din faţă era şi o pisică neagră care privea nedumerită, cu ochii fosforescenţi. Şoferul urcă pe capotă trupul neînsufleţit al bătrânei şi porneşte la miliţie să declare nefericita întâmplare, opreşte în faţa sediului, urcă, se întoarce cu martori la maşină, dar nu mai găseşte nicio babă.

Tema ieşirii din timp şi din spaţiu este bine reliefată în creaţia lui Mircea Eliade, *Douăsprezece mii de capete de vite*, unde este prezentat Iancu Gore din Piteşti care doreşte să recupereze de la un anume Păunescu, funcţionar ministerial, nişte bani.

În vreme ce Iancu Gore întreprinde căutări pe strada Frumoasă, sună alarma şi cum intră în adăpost, le cunoaşte pe M-me Popovici şi pe servitoarea ei, Elisabeta.

¹⁵ Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1977, p.121.

¹⁶ Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1977, p.125.

Revenit la cârciumă, Iancu Gore află cu stupeoare că alarma nu sunase, iar M-me Popovici, pe care el susținuse că o întâlnise cu vreo cinci minute mai devreme, murise, de fapt, în timpul unui bombardament care avusese loc cu 40 de zile în urmă. Niște muncitori întăresc spusele cârciumarului, dar Gore ține una și bună că lui simțurile nu-i joacă feste și pune pariu că spusele sale sunt adevărate, dar pierde. Casa de pe strada Frumoasă nr 14 fusese distrusă de multă vreme, urmele vechi ale bombardamentului erau o mărturie certă a ceea ce se întâmplase.

Neștiind ce să mai creadă, Iancu Gore îi face pe toți nebuni, dar el era singurul care nu percepea realitatea la adevăratele ei valențe. Debarasarea de real se înlanțuie cu înlocuirea planurilor temporale. Protagonistul trăiește un timp al memoriei care pus față în față cu evenimentele cotidiene (timpul istoric), nu duce la elucidarea enigmelor, iar misterul nu se destramă. Eroul nu mai poate distinge realul din multitudinea de confuzii create : „Mircea Eliade se ferește să introducă, aici și peste tot, sugestia unor elemente supranaturale. Totul este *verosimil*, dar *neconcordant*. Logica lui Gore e rectilinie, faptele povestite de el par adevărate, numai că versiunea lui se desfășoară în alt timp decât acela al evenimentelor cotidiene.”¹⁷

Capodoperă a fantasticului românesc, nuvele *La țigănci* prezintă itinerariul Viață și Moarte și poate fi citită ca o „alegorie a morții sau a trecerii spre moarte”.¹⁸

În această nuvelă este dezbătută pe larg tema ieșirii din timp sau a existenței în două planuri diferite. Nuvela începe cu o scenă cotidiană. Profesorul de pian, Gavrilesco, se întoarce acasă cu tramvaiul de la lecțiile particulare și încearcă să discute cu ceilalți călători.

Lucrurile care-l preocupă pe Gavrilesco sunt căldura, element des întâlnit în creațiile lui Eliade, propice pentru o atmosferă ireală și colonelul Lawrence. Peste această primă realitate se suprapune una ireală, simbolizată de grădina țigăncilor. Profesorul este silit să-și întrerupă călătoria întrucât își amintește că uitase servieta cu note muzicale la M-me Voitinovici, pe a cărei nepoată o pregătea, pe strada Preoteselor. Gavrilesco ajunge „la țigănci”, în grădina răcoroasă care-l ademenea acum, aflându-se în contrast cu zăpușeala de afară, grădina pe lângă care trecuse ani de-a rândul fără să-i fi acordat vreo importanță. Ne putem da seama că a intervenit hazardul care a rupt liniștea cotidiană de până acum, deoarece dacă nu ar fi uitat servieta, profesorul nu ar fi luat cunoștință de grădina răcoroasă. Ajuns în grădina, Gavrilesco este primit de o fată oacheșă, apoi de o babă, iar apoi, în bordeiul cu paravane și divanuri scumpe de alte trei fete: o țigancă, o grecoaică și o ovreică.

La finalul nuvelei, când lucrurile încep să se așeze, vom constata că toate aceste personaje își au sorginea în mitologie.

În acest sens, baba poate fi privită ca omologul Cerberului, vizitiul ca luntrașul Charon care transportă sufletele către lumea de dincolo, iar cele trei fete care nu vor să-și divulge identitatea sunt Parcele.

Întâlnim în această nuvelă mitul labirintului simbolizat de bordeiul în care Gavrilesco se rătăcește, dar și probele la care este supus și frecvența cifrei „trei”. Întâmpările se petrec în jurul orei trei, Gavrilesco plătește la intrare prețul care este echivalentul a trei lecții de pian, fetele a căror identitate trebuie s-o ghicească sunt în număr de trei. Gavrilesco este confuz, vrea să renunțe, se scuză că venise acolo doar pentru că-l ademenise răcoarea și pus să ghicească fetele, greșește de fiecare dată. Profesorul simte nevoia de a comunica, de a expune tragedia vieții sale, dar fetele nu-l lasă să se rătăcească în trecut, să se piardă în memorie. Fetele îl grăbesc pe Gavrilesco deoarece le presează timpul și-l supun pe acesta la diferite probe. Profesorul se vede îmbrăcat în giulgiu (are viziunea morții), apoi i se pare că

¹⁷ Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, București, p.130.

¹⁸ Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, București, p.133.

totul este un vis, este trezit și constată că acum este îmbrăcat în tunică de mătase galben-aurie și șalvari, deci altfel de cum fusese îmbrăcat când venise.

Deși vrea să-și istorisească viața, Gavrilescu nu este lăsat, intervine mereu ceva care îl împiedică. În ciuda acestui fapt reușim totuși să înțelegem că atunci când fusese student în Germania, protagonistul fusese mânat de iubirea sinceră pentru Hildegard pe care o părăsește și se căsătorește cu Elsa alături de care trăiește în București. Sosirea în acest loc, „la țigănci”, îl întorc pe Gavrilescu într-un timp trecut afectiv. Se simte tânăr, fericit și alături de Hildegard. Eroul parcurge un labirint într-o stare neclară de vis și de veghe, resimțind acut groaza de obiecte, ca împresurare a morții.

Concluzia este că viața și moartea sunt legate între ele printr-un fir foarte subțire și că omul trăiește în același timp sau succesiv în două universuri. Din ambele universuri i se fac semne și amândouă îl supun la diverse încercări. Uneori visul, alteori fericirea trecătoare este prima treaptă către o altă realitate. Ieșind din această „realitate”, Gavrilescu aude huruitul roților de tramvai și revede baba aflată parcă la granița dintre cele două lumi.

Revenit la viața de zi cu zi, la realitate, deși este vorba despre o falsă realitate, profesorul revine la existența cotidiană anterioară experienței trăite „la țigănci”. Astfel este din nou preocupat de căldură și de colonelul Lawrence. O primă dovadă că Gavrilescu nu mai aparține realității cotidiene ni se certifică atunci când oferă o bancnotă taxatorului și află cu uimire că aceasta fusese scoasă din uz. Mergând pe strada Preoteselor, află că doamna Voitinovici nu mai locuia acolo, iar acasă la el, locuiesc niște străini. De la cârciumarul din cartierul unde locuia, Gavrilescu află că soția sa, Elsa se întorsese de 12 ani în Germania după dispariția misterioasă a soțului ei.

Este deosebit de important de observat faptul că profesorul rătăcise 12 ani în bordeiul țigăncilor, nu câteva ore așa cum crezuse inițial. Gavrilescu se întoarce „la țigănci” și găsește lucrurile în aceeași stare în care le lăsase. Baba se află ca și prima oară în postul ei de „paznic” între cele două lumi și-l sfătuiește, ca și întâia oară pe profesor să nu se rătăcească.

În bordei, Gavrilescu are surpriza de a o reîntâlni pe minunata Hildegard, la fel de tânără și de frumoasă cît în urmă cu multe decenii. Hildegard se comportă de parcă totul se petrecuse ieri și-i spune lui Gavrilescu că-l aștepta de multă vreme și că l-a căutat peste tot, iar iar el se scuza, motivând că întârziase la bere.

Timpul trecut se îmbină cu cel prezent, astfel că profesorul nu mai înțelege nimic, dar crede că tot ce se petrece este din cauza căldurii și a oboselii. Fata îi prezintă posibilitatea morții, dar el nu înțelege ce se petrece. Straniul atinge cote maxime atunci când Hildegard îl prinde de mână pe Gavrilescu și urcă împreună în trăsură ce-l adusese pe acesta „la țigănci” și care era condusă de un birjar care moțăia. Planurile temporale se confundă. Hildegard și birjarul sunt exponenții aceleiași lumi, iar Gavrilescu nu mai este capabil să distingă ce este real de ce este fabulos. Timpul istoric și cel fantastic sunt imposibil de separat, iar călătoria spre o pădure imaginară unde îl conduce Hildegard poate fi substituită cu o călătorie spre marea trecere. Această călătorie spre moarte începe ca o treaptă de la starea de veghe la starea de vis : „Observația făcută de Hildegard („toți visăm”) poate să ne dea o sugestie, știind din eseurile lui Eliade despre hierofanii și că visul este o prelungire a arhetipurilor și a miturilor. „Așa începe”, poate, întoarcerea spre plenitudinea dintâi, așa debutează accesul spre cel de al doilea plan al realității în care trăiește omul comun”¹⁹

Problema criticii nu este să dezlege misterul povestirii, ci să elucideze mesajul ascuns de realitatea povestirii. Faptul că Gavrilescu întârzie să se urce în tramvai pentru a se reîntoarce pe strada Preoteselor, după servieta cu partituri, ne pune pe gânduri, iar replica sa, „Prea târziu...” se dovedește a anticipa evenimentele din final. Amănuntul că Gavrilescu este artist, că vrea să clădească o altă realitate, o realitate iluzorie, nu este întâmplător ales. El vede realitatea cotidiană prin intermediul iluziei sale, arta. Ca artist, el trăiește mereu pe alt

¹⁹ Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, București, p.138

calapod al existenței. Faptul că Gavrilesco este pus mereu să identifice cele trei fete, ne trimite cu gândul la basmele populare unde eroii sunt puși mereu să aleagă din trei drumuri pe cel adevărat. Eroul ratează această probă așa cum ratase și iubirea cu frumoasa Hildegard, iar mai târziu, în carieră. Dacă ar fi reușit totuși să ghicescă, grecoaica îi spune că i-ar fi cântat și dansat, apoi l-ar fi plimbat prin toate odăile bordeiului. Traducând aceste mesaje, ar fi însemnat că Gavrilesco ar fi ajuns să traverseze labirintul unde viața și moartea, reușita și eșecul sălășluiesc laolaltă.

BIBLIOGRAPHY

1. Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, București
2. Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, București
3. Iosifescu, Silvian, *Literatura de frontieră*, Editura Pentru Literatură, București, 1969
4. Oprea, Al., *Incidențe critice*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1975
5. Roznoveanu, Mirela, *Dumitru Radu Popescu*, Editura Albatros, București, 1981
6. Stahl, Henri H., *Eseuri critice. Despre cultura populară românească*, Editura Minerva, București, 1983
7. Ștefănescu, Alex, *Preludiu*, Editura Cartea Românească, București
8. Ștefănescu, Alex, *Prim plan*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1987
9. Truță, Liliana, *Experimentalism și antropocentrism în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010
10. Ungheanu, M., *Arhipelag de semne*, Editura Cartea Românească, București, 1975
11. Ungureanu, Cornel, *Proză și reflexivitate*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1977
12. Vitner, Ion, *Semnele romanului*, Editura Cartea Românească, București
13. Vlad, Ion, *Lecturi constructive*, Editura Cartea Românească, București
14. Vlad, Ion, *Convergențe*, Editura Dacia, Cluj, 1972

REINTEGRATION OF FAITH INTO SOCIETY

Ștefan Vlăduțescu
Prof., PhD., University of Craiova

Abstract: This study investigates the religious revival in the contemporary age. It is taken as example a study of great relevance published by writer Nicolae Coande. The method used consists of thematic-linguistic procedures and in comparing procedures. It starts from the finding that between the anxieties with which the spirits inevitably give their chest at one moment are the ones generated by questions about religion and God. The idea to be reached is that these fundamental anxiety, brand writers give them a clear and engaging discourse response. The conclusion is that we can talk about the revival of the religious in our society..

Keywords: religiosity, religious revival, religious discourse, weak religiosity, message

1. Introducere

Nicolae Coande este cel mai important poet din linia întunecată a liricii din Oltenia de azi. El face din întrebările despre Dumnezeu, despre ce face, unde se află și ce întreprinde acum Dumnezeu o problemă simbolică și o problemă practică (ce fac eu din mine în prezența lui Dumnezeu, ce trebuie să fac eu în lumea de acum și de aici). Toate aceste întrebări și altele animă cele 14 eseuri ce, structural, compun volumul "Dumnezeu – poet și protector al lumii. Eseuri despre întoarcerea religiosului" (București, Editura Tracus Arte, 2016) și care în mare parte au fost publicate anterior în reviste românești de cultură.

2. Interogație și răspuns

Situația meditativă ce alcătuiește cadrul de bază al cărții arată că reflecția are loc ca și cum istoria s-a încheiat. Ce a fost de spus s-a spus; ce era de făcut, s-a făcut. Acum nu rămâne decât să privim spre Dumnezeu și să mai reflectăm o dată la El și la învățăturile Lui, să medităm la lecțiile neputinței sau ale înrâncenării noastre. Întotdeauna mai rămâne ceva de corectat, mai rămâne ceva de gândit și de spus (Motoi & Popescu, 2017; Motoi, 2017; Sauvageau, 2017). Mereu rămâne ceva în urmă, ceva necontrolat. Această situație discursivă este declanșată în special de neliniștile existențiale fundamentale: cine sunt eu, ce sens are lumea, ce fac eu cu viața mea. Sunt interogațiile însingurării, izolării, înstrăinării, ale bilanțului de parcurs. Sunt neliniști căroră spiritul creator le supraviețuiește, precum supraviețuiește trădării, dezamăgirii, nefericirii și lipsei de recunoștință. Sunt interogații care se opresc la zidul închis al perplexității lui "oare mai este în lume ceva sfânt?", "există vreo salvare?" Este o invocație nimănui care se îndreaptă spre Dumnezeu (Herndon, 2016; Achiricesei & Boboc, 2016; Boldea, 2017; de Beer & Mentz, 2017). Este o invocație din categoria „Mă rog să fii, de mine însumi / mă rog să fii. Arată-te” (din „Confundare” de Nichita Stănescu). Pe perplexitatea atingerii limitei se grefează o privire blândă, iscoditoare și detașată urmare a unei dureri sau insatisfacții interioare ce explodează controlat. Acest spirit interogativ își trăiește delicat și elegant neliniștile, meditează la ele, ia de unul singur și pe cont propriu în mână destinul oricăruia și al tuturor, iese în față, se expune și spune. Acest spirit meditează la ce spunea Martin Heidegger într-un interviu din 1966, publicat în "Der Spiegel" (1976): "Filosofia nu va mai putea opera nicio schimbare directă, nemijlocită a stării actuale a lumii. (...) Doar un zeu ne mai poate salva" (p. 78). Acest spirit creator constată întoarcerea religiosului.

În ordinea realului, scriitorul Nicolae Coande este de felul lui un meditativ, un gânditor. Eseurile din acest volum sunt în cel mai înalt grad texte gânditoare. Forma eseului este adaptată atât profilului intelectual și tipului de gândire ale lui Nicolae Coande, cât și tematicii și problematicii puse în discuție. Eseul este locul părerilor "apodictic" incidentale ce pot deveni idei fundamentale; este forma supremă a libertății de gândire și a libertății de a scrie (Zhuravskaya, Morozova, Anashkina & Ingaldi, 2016; Frunză, 2017; Brzeszczak & Czuma-Imiołczyk, 2017; Smolağ & Ślusarczyk, 2017). El permite un rulaj nelimitat al metodelor al temelor, și al registrelor de limbaj. Este de observat înainte de toate o variație a metodelor de lucru: de la evocarea literară la dezbateră tetică, de la constatarea ceremonial-poetică non-argumentativă (vezi poezia de la pagina 112) la argumentarea naturală, de logica naturală la reflecția înalt filosofică și până la ceea ce numește "încordare hermeneutică" (p. 13).

Religia, credința și relația cu Dumnezeu formează nucleul tematic al cărții. Teza principală este că în lumea noastră "secularizată" (p. 109) are loc o întoarcere în forță a religiosului. Trăim într-o "epocă a gândirii slabe, care a observat sfârșitul metafizicii și moartea Dumnezeului moral, și care a lichidat baza filosofică a ateismului, unde nimic nu mai este dat, ci totul este interpretare", într-o epocă de "slăbire a gândirii, a fundamentelor filosofiei și teologiei" (pp. 42-44), într-o "vreme desacralizată" (p. 108). În această epocă în care Gianni Vattimo și Richard Rorty preconizează un viitor al iubirii și carității, expurgat de religie se constată stringenta actualitate a religiosului. Întoarcerea religiosului și actualitatea religiosului formează armătura tetică explicită, acroatică a volumului: întoarcerea religiosului este teza principală, iar actualitatea religiosului este teza conexă. În subsidiar, se expune și o altă teză, o teză acroamatică, ascunsă: în ciuda semnelor negative, a avertismentelor, a pedepselor și a iubirii pe care i-o arată omului, Dumnezeu se bizuie într-un grad deosebit de înalt pe om (Kunz, Ferencova, Hronova & Singer, 2015; Guluta & Rusu, 2016; Ali Taha, Sirková & Ferencová 2016). Perspectiva centrală a cărții este una a unui spirit creator trăind în raport cu un clar sistem de valori și care se sprijină pe deosebit de extinse lecturi literare, teologice, metafizice, teologice, antropologice, filosofico-hermeneutice. Eșafodajul intelectual al volumului este temeinic și complex. Sunt convocați, printre alții, F. Nietzsche, M. Heidegger, A. N. Whitehead, L. Wittgenstein, G. Vattimo, R. Rorty, B. Croce, F. Cornford, N. Steinhardt, L. Kolakowski, H. Bloom, S. Freud, Grigorie de Nazianz, P. Celan, Iulian Apostatul, R. Dworkin, R. Girard, B. Pascal, Descartes, J. Derrida, G. Deleuze, J. Baudrillard, J. D. Caputo, M. Foucault ș. a.. Cartea nu este una inocentă, gingașă, delicat reflexivă, ci una cu adevărat meditativă, hermeneutică, aproape filosofică. În punctele sale cele mai înalte, ea se ridică la exigențele de argumentare, sistemicitate, acuratețe a conceptelor și articulare specifice filosofiei.

Dezbateră ce se articulează de-a lungul cărții pornește literar și se dezvoltă hermeneutic, teologic, metafizic, filosofic. Unele eseuri sunt literare, altele de hermeneutică teologică, de hermeneutică filosofică, altele de filosofie și etică. Detectăm prevalent și peste tot tentația ca, odată cu trăirea interogațiilor despre religie și Dumnezeu (Федотова, 2015; Karpf, 2016; Qian & Huang, 2017; Романова, Абушкин, Рыжов, Машкова, Столярова, Валявко & Яценко), să se pună sub lupă pentru a se flexibiliza bazele metafizicii, axiomele defetiste de tip teologic, hermeneutic, filosofic, etc. Spiritul cogitativ nu-și poate reprima și nici nu era de reprimat propensiunea de a evidenția tezele ce vin în contradicție, de a etala criticile aduse metafizicii de către Nietzsche și Heidegger. Astfel, se situează nu numai într-o religie fără metafizică, dar și într-o hermeneutică filosofică fără metafizică. Se ia distanță față de moartea lui Dumnezeu (F. Nietzsche), față de gândirea slabă (G. Vattimo), față de teologia slabă (J. D. Caputo), față de "religia fără Dumnezeu" (R. Dworkin), față de moartea filosofiei (în favoarea hermeneuticii, R. Rorty), față de "creștinismul fără religie" (D. Bonhoeffer), față de "lume fără nimic sfânt de astăzi" (L. Kolakowski), față de "ieșire din religie" (M. Gauchet), față de ideea că "filosofia și-a dat obștescul sfârșit" (M. Heidegger), față de ideea că filosofiile sunt pe ducă (R. Girard), față de "fuga de Dumnezeu" (P. Tillich) etc. În mod subsidiar, prin distanțare sunt

convocate, evocate, explicitate și flexibilizate majoritatea tezelor teologice, hermeneutice și filosofice ale unui secol și jumătate de gândire speculativă. Mai rar un poet care să se grefeze atât de calificat pe un așa fond de cunoaștere! Ce ni se spune în mod implicit este că marile spirite au ajuns la un moment dat să se confrunte, religios sau nereligios cu ideea de Dumnezeu. Admirația lui Nicolae Coande merge către A. Einstein (care numea pe Dumnezeu "Bătrânul" și vedea o legătură indestructibilă între știință și religie), către M. Heidegger (care observa că doar un zeu ne mai poate salva), către L. Wittgenstein (care refuza să gândească că Isus Hristos nu a înviat, ci a putrezit ca oricare altul și nu mai poate ajuta; și care vedea credința ca fiind izvorul fundamental al certitudinii, mântuirii și iubirii), către G. Vattimo (care zicea: "Mulțumesc lui Dumnezeu că sunt ateu"), către R. Rorty (care reținea pe poeți în fruntea oamenilor care gândesc). Dar de departe favoritul lui Nicolae Coande este A. N. Whitehead (matematician, filosof procesualist și fiu de pastor) care a sintetizat cel mai bine felul în care am putea intra în relație cu Dumnezeu și cum pe această cale s-ar întoarce religiosul. Este de înșușit ideea că Dumnezeu nu este nici înainte și nici după facerea lumii, ci deodată cu lumea pe care o actualizează/reactualizează permanent, pe care o reface neîncetat, căci, spune Whitehead, "Dumnezeu protejează lumea pe măsură ce aceasta trece în imanența propriei lui vieți" (citată din "Religia în formare", la p. 84). Omul este liber să facă ce dorește. Puterea lui Dumnezeu făcută vizibilă prin exemplul lui Hristos "stă în absența forței" (citată la p. 13). În acest sens, Nicolae Coande arată: "despre această absență a forței care este adevărata viață a omului pe pământ încerc să vorbesc în eseurile mele" (p. 14). Slava lui Hristos, spune Whitehead, nu este pentru oricine; este doar pentru cei care o discern. Dumnezeu nu răspunde la forță productivă cu forță productivă, la forță distructivă cu forță distructivă; rolul Lui "rezidă în operația îngăduitoare a raționalității covârșitoare a propriei sale armonizări conceptuale. El nu creează lumea, el o protejează; sau, mai exact, el este poetul lumii, călăuzind-o cu o blândă îngăduință" (citată la p. 85). El răspunde întotdeauna cu blândețe și caritate. De la Whitehead provine titlul cărții. Pe de altă parte, perspectiva, concepția, gândirea de adâncime a cărții vin în mare parte de la Whitehead și de la L. Kolakowski.

Per ansamblu, cartea se constituie ca discurs sincretic, un discurs multi-registru: discursul literar, discursul hermeneutic și discursul filosofic fac casă bună. Primul eseu este unul de tip literar, este o reflecție bazată pe o confesiune; în "La marginea creștinismului local, o confesiune" se relatează despre cum popa Târcă din Osica de Sus (Olt) îl făcea dulce și de dorit pe Dumnezeu, este evocat bunicul scriitorului fostul cârciumar Coande și se vorbește despre copilăria fără creștinism: "În copilărie nu am avut dreptul la credință, dar nici nu mi s-a interzis explicit acest lucru". Eseurile cele mai profunde filosofic ni s-a par a fi "Dumnezeu, poet și protector al lumii" și "Lucrarea vie a unui poet". Eseul cel mai original este "Despre câteva feluri de Etică și o biată neputință de a-l iubi pe Celălalt ca pe tine însuși"; aici este expusă "Etica lui Coande (a omului comun)" care zice "oare Celălalt mă va iubi pre cât îl iubesc eu? Ia mai lasă, n-o va face, sunt sigur, așa că mai bine mă iubesc pe mine".

Din radiografierea gândirii despre religie în deceniile din urmă (Ilie, 2014; DeBo'rah, 2016; Gavilanes & Washington, 2017; Sira, Kravcakova & Radvanska, 2016), Nicolae Coande trage concluzia că "tot mai mulți teologi, filosofi, sau sociologi observă o întoarcere a religiei sub forma unui postsecularism religios" (p. 68).

În mod involuntar, adică pe nesimțite, Nicolae Coande a scris o carte de o mare profunzime hermeneutică ce se citește cu plăcere și interes el. Volumul reprezintă o aventură intelectuală, o meditație extatică și totodată un manual de bune practici în lumea de astăzi a lui Dumnezeu. El este de departe cel mai important volum de eseuri publicat în ultimul deceniu de un scriitor din zona Olteniei, fiind la zi o carte premiabilă.

3. Concluzie

”Dumnezeu – poet și protector al lumii. Eseuri despre întoarcerea religiosului” nu este o lucrare științifică, filosofică sistematizată, nu are o armătură argumentativ-demonstrativă prestabilită și nu se dezvoltă strict epistemic. Scriitorul nu și-a propus să facă o cercetare metodică a unei teme sau a unei problematice, a unei idei sau a unui fenomen. Cartea arată cumva un complex față de cercetarea filosofică sistematică, dar în același timp evidențiază că Nicolae Coande are cunoștințele necesare și capacitatea de a face cu competență cercetare hermeneutică, teologică și filosofică autentică mai mult decât cei mai mulți dintre specialiștii locali de conjunctură.

BIBLIOGRAPHY

Achiricesei, R. I., & Boboc, M. (2016). *Philosophy, Communication, Technology In Digital Era. Convergent Discourses. Exploring the Contexts of Communication* ISBN: 978-606-8624-17- 4, 17.

Ali Taha, V., Sirková, M., & Ferencová M. (2016). The Impact of Organizational Culture on Creativity and Innovation. *Polish Journal of Management Studies*, 14(1), 7-17.

Boldea, I. (2017). Politics and Religion. Challenges and Ideological Openings. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 16(47), 104-109.

Brzeszczak, A., & Czuma-Imiołczyk, L. (2017). Czestochowa municipal company as an entity performing commune's own tasks in terms of waste management in Czestochowa city. *World Scientific News*, 72, 77-85.

de Beer, J. J., & Mentz, E. (2017). A cultural-historical activity theory focus on the holders of indigenous knowledge as self-directed learners: Lessons for education in South African schools. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Natuurwetenskap en Tegnologie*, 36(1), 11-bladsye.

DeBo'rah, L. (2016). *Life after the homicide of young urban African American males: Parental experiences* (Doctoral dissertation, Capella University).

Frunză, S. (2017). *Axiology, Leadership and Management Ethics. Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, Vol. IX, No. 1: 284-299.

Gavilanes, M., & Washington, G. (2017). *Sistema de marketing de reciclado con proyección de ayuda social, caso Plasticaucho* (Bachelor's thesis, Universidad Técnica de Ambato. Facultad de Ciencias Administrativas. Carrera de Marketing y Gestión de Negocios.).

Guluta, M. C., & Rusu, C. (2016). Leadership Styles and Managerial Behavior in Romanian Companies. *Polish Journal of Management Studies*, 13(2), 69-80.

Herndon, V. L. (2016). *Changing places in teaching and learning: A qualitative study on the facilitation of problem-based learning* (Doctoral dissertation, Capella University).

Ilie, G. (2014). Applying Wallerstein's theory to explain the change of the global power and economic poles during financial crisis. *Revista de Stiinte Politice*, (41), 232.

Karpf, A. (2016). *The persistence of the oral: on the enduring importance of the human voice* (Doctoral dissertation, London Metropolitan University).

Kunz, V., Ferencova, M., Hronova, S., & Singer, M. (2015). Researching of socially responsible behaviour in selected companies and organizations through their corporate websites. *Polish Journal of Management Studies*, 12(2), 91-102.

Malek, A. K., Muhammad, H. I., Rosmaini, A., Alaa, A. S., & Falah, A. M. (2017, September). Improvement of nuclear power plants within the perspective of applications of lean manufacturing practices. In *AIP Conference Proceedings* (Vol. 1885, No. 1, p. 020115). AIP Publishing.

Motoi, G. (2017). Could Employees' Motivation Be Increased By A Better Organizational Communication? A Sociological Perspective. *Social Sciences and Education Research Review*, 4(1), 174-190.

Motoi, G., & Popescu, M. A. (2017). A Comparative Analysis of the Educational and Health Indicators in Rural Marginalized Areas from Dolj County. *Revista de Stiinte Politice*, (55), 111.

Qian, Z. W., & Huang, G. (2017). Human Capital and Innovation Ability in Medical Education: An Empirical Study. *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education*, 13(8), 5395-5403.

Sauvageau, K. (2017). Étude exploratoire des agirs communicationnels adaptés par les enseignants qallunaats au Nunavik au secondaire (Doctoral dissertation, Université du Québec en Outaouais).

Siminică, M, Motoi, A. G., & Dumitru, A. (2017). Financial Management as Component of Tactical Management. *Polish Journal of Management Studies*, 15.

Sira, E., Kravcakova, V. I., & Radvanska, K. (2016). Using of risk management at small and medium- sized companies in the Slovak Republic. *Економічний часопис-XXI*, (156), 71-73.

Smolağ, K., & Ślusarczyk, B. (2017). Social Media Usage in the University Activities. In *Advances in Applied Economic Research* (pp. 225-237). Springer, Cham.

Smolağ, K., Ślusarczyk, B., & Kot, S. (2016). The Role of Social Media in Management of Relational Capital in Universities. *Prabandhan: Indian Journal of Management*, 9(10), 34-41.

Zhuravskaya, M., Morozova, E., Anashkina, N., & Ingaldi, M. (2016). Toyota-oriented technologies as ecological management tools for transport enterprises. *Polish Journal of Management Studies*, 13(2), 192-203.

Романова, Е. С., Абушкин, Б. М., Рыжов, Б. Н., Машкова, Л. А., Столярова, Г. И., Валявко, С. М., ... & Яценко, И. И. Системная Психология И Социология.

Федотова, Е. Ю. (2015). Постижение феномена молчание: Витгенштейн и восточная философия (на примере даосизма и буддизма). *Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия*, (4), 175-183.

THE POETRY OF DAG HAMMARSKJÖLD FROM AN INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Clementina Alexandra Mihăilescu, Lucia Stoicescu
Assoc. Prof. „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: The paper expands upon Dag Hammarskjöld's poetic contribution entitled "Markings". Our basic reason for approaching the Swedish diplomat Dag Hammarskjöld, one of the most influential U.N. Secretary Generals in the post WW II period from an interdisciplinary perspective arises from the fact that he was a contradictory personality often marked by unusual loneliness, alienation and self-doubt in spite of his strong belief in God. For properly depicting his inner strives for accomplishing perfect communion with other people and unselfish dedication to them, both reflected in his poetic contribution "Markings", Jung's process of individuation, Cioran's triad (denunciation, enunciation and transfiguration) and Lakoff's conceptual metaphors have extensively been employed in our paper.

Keywords: Dag Hammarskjöld, Markings, Cioran, Lakoff, Jung

Diplomatul Dag Hammarskjöld a fost unul din cei mai influenți Secretari Generali ai Națiunilor Unite din perioada postbelică care a reușit cu succes să gestioneze și să rezolve problemele sociale, politice și religioase cu care omenirea se confrunta la acea dată.

Hammarskjöld s-a impus ca o ilustră personalitate publică ce personifică așa-zisul "sfânt-în-acțiune" lipsit de orice viață privată. O imagine parțială a eului său privat poate fi identificată în colecția de meditații intitulată "Insemnări". Traducerea sa contestată a fost editată de scriitorul britanic W. H. Auden după moartea sa ca urmare a unui dezastru aerian întâmplat în partea de sud a Africii în septembrie 1961 când se găsea acolo într-o misiune de pace care viza zbuciumatul Congo.

Autorul colecției de poezii intitulată "Insemnări" era considerat un om al renașterii secolului XX cu abilități literare și lingvistice deosebite. Printre trăsăturile sale morale se numără o profundă responsabilitate morală și civică materializată în strădania sa de o viață de a transforma lumea într-un adevărat paradis terestru.

Implicarea lui în spațiul public nu a fost un eveniment singular în familia sa. Membrii familiei sale au excelat în implicări în viața publică. Astfel, tatăl său a fost Prim-ministru al Suediei în timpul primului război mondial, în timp ce cei trei frați au fost recunoscute figuri publice: Bo a fost diplomat, Ake a fost judecător al Curții Internaționale de Justiție, iar Sten a fost jurnalist și romancier. Când seniorul Hammarskjöld a fost nominalizat ca și Guvernator al Provinciei Uppsala în 1917, familia s-a stabilit într-un castel unde Dag și-a petrecut cea mai mare parte a copilăriei. Acest mediu familial l-a influențat sub aspect spiritual, făcându-l să se izoleze și să fie aplecat spre introspecție.

Dag Hammarskjöld a studiat economia politică, filosofia, literatura și limba franceză la Universitatea Uppsala. Și-a luat licența în drept în 1922 și, la vârsta de 25 de ani și-a terminat studiile masterale în domeniul economiei politice. A fost desemnat președinte al Băncii Suediei între anii 1941-1945 și a fost ales sub-secretar al Ministerului de Externe al Suediei. A fost investit să funcționeze în cadrul Organizației pentru Cooperare Economică Europeană și delegat al noului consiliu al Europei. A fost ales ministru sub-secretar de stat al afacerilor externe în 1951.

În funcția sa de Secretar General al Națiunilor Unite, Hammarskjöld și-a demonstrat calitățile excepționale privind stabilirea de relații cu liderii naționali și cu proeminente personalități politice. A crezut cu fermitate că viitorul Națiunilor Unite trebuie să se bazeze pe ideea că tot ceea ce se stipulează în Carta Națiunilor Unite trebuie să devină realitate și că

Națiunile Unite trebuie să devină un instrument credibil în lupta pentru pace și securitate și să răspundă prompt cerințelor majore legate de prevenirea conflictelor armate.

Ultimul său raport viza două posibile axe de dezvoltare ale Națiunilor Unite și anume să devină fie o "mașinărie statică" care să se preocupe de conferințe sau "un instrument dinamic de guvernare"; a doua problemă era legată de dezvoltarea acestei instituții și viza nevoile prezente și viitoare ale omenirii bazate pe o crescândă interdependență internațională și pe suveranitatea statelor naționale în problemele legate de înarmare.

În timpul mandatului său, multe foste colonii și-au câștigat independența și s-au alăturat Națiunilor Unite. Mai mult decât atât, Hammarskjöld a pledat în mod activ din partea Națiunilor Unite ca acestea să se implice în îmbunătățirea viitorului lor politic.

Hammarskjöld era numit "un virtuos al diplomației multilaterale" propunând principii inovatoare ca de pildă misiuni de pace eficiente. Geniul său constă din a merge direct la cauze, de a stabili principiile pe care să se bazeze în acțiunile întreprinse, concentrându-și în mod efectiv abilitățile intelectuale în găsirea de soluții la problemele practice de care se ocupă.

Principiile sale sociale și politice sunt cu atât mai importante astăzi când Comunitatea Europeană a început să le implementeze în legătură cu aspecte legate de crizele internaționale, de violarea drepturilor omului, de probleme legate de dezvoltare și dezastre naturale.

Cel mai surprinzător lucru legat de acest remarcabil economist, bancher și Secretar General al Națiunilor Unite a fost faptul că era un "om mistic". Stolpe, un distins scriitor și cancelar al Academiei Catolice Suedeze și un prieten apropiat al lui Hammarskjöld, a fost profund preocupat de personalitatea sa contradictorie marcată de o neobișnuită singurătate, alienare și îndoială de sine în ciuda credinței sale fierbinți în Dumnezeu și estima că aceste aspecte trebuie căutate în copilăria sa.

Pe de-o parte, tatăl său Prim-ministru al Suediei a fost foarte urât de concetățenii săi care l-au acuzat că ar fi fost pro-german și l-au asociat cu perioada de foamete care a avut loc în timpul mandatului său. Un astfel de comportament din partea concetățenilor săi l-au transformat pe Hammarskjöld într-un om dur, singuratec și rece.

Pe de altă parte, mama sa, o femeie blândă și bună la suflet care, tânjind să aibă o fiică, și-a revărsat întregul atașament emoțional asupra sa și l-a împiedecat să aibă relații cu sexul opus, dezvoltându-i preocupările pentru viața interioară intensă, forțându-l în mod inconștient să se refugieze în intimitatea ființei sale.

Relația lui Hammarskjöld cu mama sa poate fi interpretată și din perspectivă arhetipal – jungiană. Blanda sa mamă poate fi pusă în legătură cu arhetipul matern al cărui caracter protector este în mod simbolic redat prin biserică, universitate, pământ, mare și rai, toate aceste simboluri fiind prezente în contribuția sa "Însemnări". Mama sa poate fi asociată și cu arhetipul Sfintei Fecioare. Jung a atins un maxim emoțional prin argumentul că "paradisul, lumea lui Dumnezeu simbolizează Mama ca un punct de plecare și permanenta întoarcere" (15).

Hammarskjöld însuși poate fi pus în legătură cu arhetipul copilului care reprezintă tendința autorului spre auto-perfecționare. Arhetipul schimbării constă în trăirea la nivel simbolic al experiențelor aparent ireconciliabile ale pierderii și recuperării, ale confruntării personale cu lumina și întunericul. Acest arhetip are ca obiect iluminarea personală și achiziționarea unei conștiințe "înțelepte" superioare prin care situațiile neplăcute pot fi depășite.

În ceea ce privește arhetipul sinelui, acesta este considerat arhetipul totalității psihice, deoarece sinele reprezintă "totalitatea fenomenelor psihice" (în Pătru, 43). Acest arhetip constă în "înțelegerea naturii noastre unice" (în Fordham, 63), a relației noastre intime cu entitățile vegetale și animale, cu cosmosul însuși, cu lumea înconjurătoare. Noi considerăm acest arhetip ca fiind scopul întregii vieți a lui Hammarskjöld.

Neobișnuita personalitate contradictorie a lui Hammarskjöld poate fi abordată și din perspectiva triadei lui Cioran care se constituie din enunțare, denunțare și transfigurare.

Remarcabila sa afirmație: ”drumul spre sfințenie în mod necesar parcurge traseul acțiunii” (122) ne dezvăluie încercarea acestei personalități de excepție de a uni ”viața activă cu cea contemplativă” (XX). Hammarskjöld este de asemenea preocupat să enunțe cerințele ce trebuie îndeplinite pentru realizarea dezideratelor sale: ”să fii tu însuși”, ”să-ți fie scopul determinat de cel mai adânc patos spiritual”, ”să suporti eșecul fără a te auto-compătimi și succesul fără auto-admirație, să-și asculți vocea interioară pentru a-ți împlini visele, claritatea minții să-ți oglindească viața și puritatea inimii să ți-o modeleze” (10).

În ceea ce privește denunțarea, Hammarskjöld, în mod eroic, a dezvăluit pericolul alunecării lumii spre un holocaust nuclear. Contribuția sa poetică intitulată ”Însemnări” promovează denunțarea ca fiind cel mai semnificativ mod de a enunța adevăruri legate atât de lumea exterioară cât și de cea intimă, sensibilă.

Pe de-o parte, Hammarskjöld denunță lumea exterioară brutală și maculată, pe de altă parte ni se relevă îndoilele sale, teama morții și impulsurile suicidale. Toate aceste stări negative pot fi puse în relație cu faptul ca multiplele sale talente, sânguinciozitatea și în mod special exagerata sa ”conștiinciozitate” deseori au generat stări spirituale contradictorii.

Mai mult decât atât, asocierea periculoasă a ambițiilor sale majore cu sentimentul că este ”nedemn” de toată investiția de încredere ce s-a făcut în ceea ce-l privește, pot fi considerate ca acele cauze majore generatoare de oscilații spirituale și impulsuri suicidale (XV).

Nemulțumirile sale spirituale majore reverberează în poezia ”Noaptea se apropie” scrisă în 1950.

... În focul amețitor al anihilării
 În furtuna distrugerii
 Și în frigul mortal al actului sacrificării
 Ar trebui să întâmpini moartea.
 Dar când acest sentiment se dezvoltă în tine
 Zi de zi
 Ajungi să suferi chinul
 Chinul judecății nerostite
 Care atârna asupra vieții tale
 În timp ce frunze cad în paradisul rece.

Poezia este încărcată cu conotații existențialiste și freudiene care l-au făcut pe W. H. Auden să facă referiri la eul contradictoriu a lui Hammarskjöld, apreciind că acesta este permanent diminuat de ”un ghimpe în carne”, și anume, de sentimentul că nu se va putea bucura niciodată de reciprocitatea unei afecțiuni sau de o căsătorie fericită.

Impulsurile freudiene legate de sentimentul morții reverberează în construcțiile metaforice ”focul amețitor al anihilării”, ”furtuna distrugerii”, ”răceala mortală”, ”judecata nerostită”, ”paradisul rece”. Hammarskjöld își etalează calități de ”filosof al adjectivului” (Bachelard, 207) reunind dialectica profundului și intangibilului - a profundului care se adâncește perpetuu și al intangibilului care se întinde dincolo de limitele perceptibile. Prin fiecare cuvânt sau sintagmă poetul coboară la o adâncime a ființei pe care nici el nu o poate controla. Este vorba de subconștientul său devorat de arhetipul umbrei. Umbra nu este un element psihic pasiv, el conține o încărcătură vitală și instinctual pasională, care influențează întreaga ființă a poetului Hammarskjöld, încărcătură care pare extrem de nefirească pentru o personalitate atât de ancorată în spațiul public. În accepție jungiană, confruntarea cu propria sa umbră și controlarea ei echivalează cu anihilarea forței sale coercitive.

Rămânând în registrul umbrei, putem afirma că Hammarskjöld promovează și leagă ontologia invizibilului și a inaudibilului de cea a vizibilului și audibilului, ultima reverberând în structurile fonice și prosodice prezente în poezie. Imbrățișând opinia cercetătorilor cognitivi și anume aceea că structurile limbii pot fi interpretate ca structuri cognitive, apreciem că poezia lui Hammarskjöld în întreaga ei profunzime conține valori semnificative atât ale ființei cât și

ale non-ființei. Durerea și sentimentul implacabil al morții de unde ea izvorăște ne fac să ne întrebăm pentru o clipă dacă poezia este ”un elogiu al non-ființei sau o dominare a ființei” (Bachelard, 207). Opinăm totuși în favoarea celei de-a doua afirmații deoarece în zbaterile sale existențiale există în subsidiar nevoia de a realiza un ”salt cuantic pe un flux de conștiință mai înalte” (Gheorghiu, 86).

Zbaterile sale sunt redată în planul simbolismului sonor prin aliterația consoanei fricative ”f” care reunește ”focul”, ”furtuna”, ”frigul” ”suferi” și ”frunzele” accentul căzând în toate aceste vocabule pe prima silabă, cea care conține respectivă consoană, cu excepția verbului ”suferi”. Revenind la substantivele amintite, ele sunt atât concrete cât și abstracte sugerând ca Hammarskjöld aude și, prin extensie, face pe cititori să audă lucrurile existând cu și în ființa sa intimă.

Parafrazându-l pe Bachelard, am putea spune că o astfel de poezie ar trebui să ne facă să reflectăm asupra unei lumi ”care există în adâncime prin sonoritatea ei, o lume a cărei existență ar sta integral în existența vocii” (208). Este vorba de vocea poetului care pare că se ascultă pe sine vorbind.

Revenind la măiestria cu care Hammarskjöld poetul conduce jocul acestor ”aparate de visat” (Bachelard, 200) care constau din a vedea, a auzi și ”a te auzi văzând” (200), apreciem că metafora sunetului ne ajută să identificăm tumultul din trupul și sufletul său când se ascultă pe sine și ne ajută și pe noi să ne contactăm la această sursă sensibilă. Astfel, vocala închisă ”u” din ”focul” se repetă de 13 ori. Structura ”ul” din ”focul” se regăsește și în ”paradisul”, aducând dovada și creând certitudinea unei realități ce unește natura sensibilă a omului cu transcendentul (paradisul). ”Fondul gândului” (200) lui Hammarskjöld ne oferă acele informații referitoare la ce trebuie să păstrăm din lume pentru ”a ne deschide transcendențelor” (200).

Hammarskjöld nu se poate rupe de măreția lui ”a fi” și de fapt acesta este cuvântul care nu descrie ci conferă sens la tot ceea ce trebuie descris. Parafrazându-l pe Bachelard din nou care afirmă că ”măreția lui a fi reunește transcendența a ceea ce se vede și transcendența a ceea ce se aude” (200), poetul Hammarskjöld marchează în modul cel mai firesc infinitatea spațiului intim. Este spațiul în care ”frunzele cad în paradis”. Această imagine paradoxală se poate citi în oglindă prin metafora blagiană a ”transcendentului care coboară” în situații de criză pentru ca natura noastră morală să continue să poarte ”măreția în virtutea ei inițială” (200). Vocala ”i” din ”anihilării” se regăsește de 23 de ori în această poezie, ultima oară fiind prezentă în cuvântul ”paradisul”. Prin această asociere se sugerează o ”stare de intensitate”, ”intensitatea care se dezvoltă în vasta perspectivă a imensității intime” (200).

Mai mult decât atât cuvântul ”moarte” sugerează un alt aspect paradoxal. Prin conștientizarea impulsurilor suicidale acestea pot fi ținute sub control sau pot fi chiar anihilate. Anihilarea lor în cadrul ființei morale a poetului poate semnifica nașterea noului eu regenerat care nu mai este prizonierul umbrei de care tocmai s-a desprins.

Deși poezia este focalizată pe imagini legate de anihilare, distrugere, actul sacrificiului și moarte, putem aprecia că scopul lor este ”verticalitatea, în adâncime sau în înălțime” (Bachelard, Dreptul de a visa, 198). Revenind la primele patru versuri ”În focul amețitor al anihilării /În furtuna distrugerii /Și în frigul mortal al actului sacrificiului /Ar trebui să întâmpini moartea” ni se sugerează ceea ce Bachelard numea ”clipa încremenită în care simultaneitățile, ordonându-se, dovedesc perspectiva metafizică a clipei poetice” (198).

Această denunțare a stărilor de spirit contradictorii realizată prin conștientizarea lor și prin afirmarea cu tărie a lor prefigurează transfigurarea vieții sale personale și a vieții în general prin credință și artă. Pentru că această transfigurare să se desăvârșească este nevoie de curaj și dragoste. În opinia lui Hammarskjöld, acestea sunt necondiționat legate de armonizarea cu problemele existențiale, de cele două reflexe legate de actul sacrificiului, adăugând că rezultatul comuniunii între Dumnezeu și suflet se reflectă în comuniunea cu ceilalți oameni. Comuniunea

cu semenii, devotamentul total și altruist față de ei l-au animat pe Hammarskjöld de-a lungul întregii sale vieți.

Pentru împlinirea unui atare deziderat Hammarskjöld opina că trebuie îndeplinite următoarele condiții: să înveți să te ierți pe tine și pe ceilalți, să acționezi ca un instrument al divinității care în mod necesar implică să suporti umilirea ce vine de la lume și sacrificarea propriei vieți în interesul comunității, ceea ce se traduce prin acceptarea crucii personale.

Transfigurarea în mod necesar implică introspecție și conștientizarea impulsurilor negative. Dacă aceste încercări de auto-cunoaștere și autodepășire nu sunt direcționate spre “canalul rugăciunii”, ele pot genera “vârtejuri înspăimântătoare” (22). Hammarskjöld afirmă că dacă acest canal nu este suficient de adânc, dacă convingerile noastre sunt slabe și că dacă încetăm să mai credem într-o zeitate personală, Dumnezeu nu moare în acea zi, dar ”noi murim în ziua în care încetăm să fim iluminați de o strălucire permanentă reînnoită zilnic de o minune, sursa a tot ce există dincolo de rațiune” (56). Hammarskjöld nu crede în minuni, el se bazează pe ele. El afirmă că noi nu trebuie să ne temem de noi înșine, ci trebuie să trăim pentru a face bine celorlalți (55).

Mai mult decât atât, nouă nu ni se permite să ne ”alegem cadrul destinului nostru”, ci să-l perfectăm, să-l întregim, această experiență spirituală urmând să se desăvârșească în conformitate cu curajul propriu; cel ce aspiră spre sacrificiu” va fi sacrificat în conformitate cu măsura purității inimii sale” (550), afirma Hammarskjöld.

Cuvintele “curaj” și “puritate” demonstrează faptul că “Însemnări” este dominată de un anume tip de patos care ne ajută să ne distanțăm de banalitate. Acest deziderat se poate realiza tocmai prin faptul că esența obiectivității reflectată de cuvântul “curaj” întâlnește “esența subiectivității” prezentă în cuvântul “puritate”. Această combinație este baza convingerii lui Hammarskjöld că esența vieții noastre nu trebuie căutată în afara vieții ci descoperită în viața însăși.

Contribuția sa literară “Însemnări” este profund idealistă, înscriind-se ascendent pe linia idealismului pur care trecând prin faza de idealism voluntarist devine idealism realist, în accepția lui Liviu Rusu. Idealismul pur reverberează în citatul: ”aura victoriei care înconjoară albinele, dulceața sufletului care emană din el - o aromă de fructe de merișor și de fructe de norișor, o atingere de îngheț și de vremuri fierbinți” (48).

“Aura victoriei” sugerează o victorie morală, care în asociere cu albinele, dobândește în același timp și conotațiile particulare ale cooperării între umanitate și natura. Structura poetică “dulceața sufletului ce emană din el” transfigurează sufletul făcându-l să vibreze între real și ireal. Versurile devin creuzetul ce se constituie estetic ca “o geometrie de ecouri” (Bachelard, *Poetica spațiului*, 89) ale unei realități sensibile. Blânde aromă “de fructe de merișor” sunt genial asociate cu “arome de fructe de norișor”, punând în felul acesta “o pecete aeriană” (89) pe imagistica poeziei. Cele două sintagme ”o atingere de îngheț și de vremuri fierbinți” ne conving că Hammarskjöld a cunoscut “intimitatea fuziunii” contrariilor.

Din perspectivă cognitivă, natura apare ca un “gestalt experimental” ale cărei proprietăți reunite îi conferă valoare de ”prototip al cauzalității”. Când Hammarskjöld analizează natura sub aspect extensiv dar și intensiv, “dialecticile parțiale” (Bachelard, 83) se estompează, iar valorile arhetipale ale arhetipului matern cu valori clare protectoare emană din miniatura grădină edenică înțesată de fructe de merișor și norișor. Diminutivele conferă valori supra-sensibile.

Aceste valori emană și din structurile fonice unde dominantă este vocala “a” care intră într-o asonanță puternică reunind cuvintele “aura, înconjoară, albinele, dulceața, emană, aroma”. Cuvintele ”merișor” și “norișor” structurate pe vocalele “i” și “o”, analizate din perspectiva fenomenologiei imaginației care cere ca imaginile să fie trăite direct, ne conduc aparent spre o realitate vizibilă și tangibilă. Și totuși sufixul ”or-“ sugerează “blândețea intimității materiei”

(79), armonia ei primordială pe care Hammarskjöld încearcă să o recupereze în plan estetic-moral.

Conotațiile trasmoderniste ale demersului poetic de a armoniza contrariile sunt prezente sub diverse forme în întregul volum de poezii. Ele sunt prezente uneori în forma camuflată în ceea ce esteticianul Liviu Rusu numea idealismul voluntarist. Idealismul voluntarist poate fi asociat cu fabula generată de lipsa de rușine a celor devorați de mândrie: "O dată de demult, se afla o coroană atât de grea încât nu putea fi purtată decât de cel care rămânea indiferent la strălucirea ei" (50). Acest tip de idealism de asemenea emană din citatul: "Când Mefisto apare și se declară învingător, el poate fi totuși învins de modul în care ne asumăm consecințele acțiunilor noastre" (55).

Ambele citate sugerează că o dată ce recuperăm valorile morale prin voință și conștiință ele nu mai fac parte din istoria noastră personală sau dintr-o pre-istorie nedefinită ci din istoria noastră vie.

Contribuția sa literară "Însemnări" de asemenea precizează cerințele ce se impun a fi respectate pentru atingerea perfecțiunii: să depășim faza plafonării, să renunțăm la egoism, neliniște, agresiune și să existăm pentru viitorul celorlalți fără a fi sufocați de neajunsurile prezentului. Reiese cu claritate că toate acestea reclamă "voința" și "conștiința" care sunt esențiale pentru evoluția noastră.

În ceea ce privește idealismul realist, el poate fi asociat cu sugestia de mare respirație etică a lui Hammarskjöld și anume că ar trebui să "înaintăm pe drumul posibilității până la capăt fără auto-compătimire sau nevoia de simpatie, împlinindu-ne destinul chiar dacă aceasta înseamnă sacrificarea afecțiunii și camaraderiei, pentru că ceilalți nu sunt gata să te urmeze pentru înfăptuirea unei noi frății" (69). Astfel de citate sugerează ceea ce Frieda Fordham numea "înțelegerea naturii noastre unice" prin transcenderea egoismului și prin dedicarea vieții noastre celorlalți.

Frieda Fordham de asemenea a subliniat că pentru realizarea totalității psihică - a eului armonios dezvoltat - ar trebui să relaționăm cu cosmosul însuși, pentru că o atare relație ne oferă sentimentul reconcilierii cu viața și societatea. Acest deziderat este intens trăit de Hammarskjöld ca o aspirație de a se uni și de a fi absorbit de natură, o aspirație direcționată spre "pământ, spre suflet, spre mângâierea vântului și îmbrățișarea apei și a luminii" (7).

Acest elogiu al naturii asigură premisele unei călătorii simbolice de la trăirile abisale din prima parte a volumului de versuri "Însemnări" spre o nouă etapă în ceea ce privește raportarea sa la univers. Fiecare din cuvintele încapsulate în versurile mai sus citate, și anume "pământ", "vânt", "apă" și "lumină" fac să vibreze profund ființa poetului, intimitatea sa spirituală redată prin vocabula "suflet". Aceste cuvinte ne trimit spre imaginea paradisului, un paradis ce se dorește redescoperit în plan estetic-moral. Această imagine intuitivă paradisiacă cu profunde conotații metaforice poate fi decodificată prin intermediul metaforei conceptuale a lui Lakoff.

Lakoff, preocupat de relația dintre "experiență" și "acțiune", pune în discuție noțiunea de "prototip al cauzalității". Lakoff demonstrează pragmatic manipularea direct prototipică de către un agent. El pretinde că 12 proprietăți ale activității efectuate de un agent caracterizează prototipul cauzalității, deoarece ele acționează împreună în acțiune. El concluzionează că noi le experimentăm ca un gestalt, și anume că un complex de proprietăți ce apar împreună și care sunt mai importante decât dacă apar separat. Gestalturile experimentale sunt "moduri de organizare a experienței în unități structurale" (84).

Proprietățile exemplare ale decorului edenic descris de Hammarskjöld constând din pământ, vânt, apă și lumină, toate sunt entități ale unei miniaturi cosmice. Este vorba de lumea în miniatură în care noi trăim. Trăim ca să le contemplăm în intimitatea lor, să le ajutăm să ni se alăture și atunci fiecare dintre ele își va revela cauzalitatea: vântul ne va mângâia, iar apa și lumina ne vor îmbrățișa. În felul acesta ele își etalează puterea de a emoționa simțurile și de a

ne trezi conștiința apartenenței la o lume unică ce nu se poate desăvârși decât prin identificarea rădăcinilor profunzimii ei.

Pământul, vântul, apa și lumina apărând personificate pot fi interpretate ca acel agent capabil de o manipulare direct prototipică tocmai datorită forței masculine a pământului de a se armoniza cu forțele feminine ale apei și luminii, cele două reprezentând germeii desăvârșirii terestre.

Pământul ancestral cu conotații edenice sugerează centrul unui “metabolism al imaginilor” (Bachelard, 206) unde vântul mângâie și apa și lumina îmbrățișează. Forța imaginilor originare răzbate și din tiparul sonor. Vocala închisă “â” din “pământ” și “vânt” își nuanțează calitățile vocale prin metamorfozare în vocala deschisă “a” din “apă” și “lumina”. Fiindcă principalul purtător de sunet este substantivul, în el sunt încorporate “rădăcinile sau arhetipurile vorbirii” (Bachelard, 136). Ele ne învață cum vocalele ajung să facă istorie în filosofia idealistă a lui Hammarskjöld susținându-i umanismul în acțiune și puterea sa de reînnoire spirituală, în terminologia bachelardiană.

Bachelard afirmă că “trebuie să pierzi paradisul adamic pentru a trăi cu adevărat în el.... în sublimarea absolută care transcende orice pasiune” (207). Contemplarea luminii divine este cea care l-a întărit pe Hammarskjöld ca să poată să situeze lumea interioară mai presus de cea exterioară și spiritual deasupra materiei, indiferent de consecințe.

Și care au fost aceste consecințe? Această experiență i-a oferit “viziunea unui câmp mirific în suflet, a creat un prezent etern prin multitudinile necunoscute, ale căror cuvinte și acțiuni sunt concentrate într-o eternă rugăciune” (9).

Hammarskjöld vine în completarea acestei imagini intuitive cu convingerea înnoitoare că: ”mai presus de ascultare trebuie să existe atenția concentrată pe scopul propus - eliberarea de teamă / Dincolo de teamă -deschiderea spre viața / Și mai presus de toate acestea iubirea”. ”Și ce mai urmează? se întreabă Hammarskjöld. ”Apoi va veni imperioasa necesitate care îți este foarte familiară și anume că singurul etalon să-ți fie curajul și puterea interioară”.

Pentru o personalitate atât de înzestrată, sensul vieții derivă din imperativul “de a nu-ți ascunde puterea de teamă și în consecință de a-ți trăi viața la superlativ”. Superlativul emană din însăși definiția dată de Hammarskjöld binelui: ”Binele este ceva foarte simplu: să trăiești pentru ceilalți, să nu cauți niciodată avantaje personale” (90).

Toate aceste lecții estetico-morale ne învață să privim în interiorul nostru și în jurul nostru, în egală măsură și ne încarcă cu curajul de a scruta și înțelege simplitatea dar și grandoarea binelui - să trăiești pentru ceilalți. ”Voința de a vedea și voința de a-i face pe ceilalți să vadă” (152), iată acțiunea poetului filosof și sociolog Hammarskjöld, ar spune Bachelard. Prin această afirmație încărcată de flacăra iubirii Hammarskjöld devine un profet modern care dorește să transforme lumea.

Revenind la imaginile promovate de Hammarskjöld concretizate în imaginile intuitive ale focului, apei, vântului, copacilor, frunzelor, câmpului, pământului și luminii, poetul experimentează “solitudinea conștiinței”, dar și comuniunea cu umanitatea. În felul acesta lumea nu mai apare opacă, înlănțuită, deoarece poetul a citit libertatea pe câmpuri, ape, copaci, frunze.

Lumea nu mai poate fi opacă la valorile morale când Hammarskjöld i-a redat lumii “conștiința curajului său” (153), în accepție bachelardiană. Forța viziunii sale emană din imaginea umanizată a focului, apei, vântului, copacilor, frunzelor, câmpului, pământului. Mai mult decât atât, Hammarskjöld își “prometizează” imaginile punând “scânteia creatoare” (Bachelard, 152) în centrul poeziilor sale.

Hammarskjöld arde cu fiecare imagine introdusă în poeziile sale. Asemenea lui Paul Eluard căruia Bachelard îi dedica pagini de mare rezonanță emoțională și estetico-filosofice, Hammarskjöld se aseamănă păsării phoenix. El cântă viața chiar și în clipele în care moartea

începe să-l obsedeze, încredințându-și “renașterea umanității” (Bachelard, 156) căreia i se adresează în și prin opera sa.

Concluzia lui Hammar skjöld este că noi ar trebui întotdeauna să ne demonstrăm curajul și puterea de a crede în divinitate, de a nu ezita, de a nu ne îndoii. În ceea ce privește credința, aceasta semnifică “comuniunea între Dumnezeu și Suflet”. De aici convingerea omniprezenței lui Dumnezeu care sălășluiește și lucrează prin suflet și care “ne ajută să mutăm munții”. Toate acestea reprezintă constructele esențiale ale acestui autor a cărui contribuție literară intitulată “Însemnări” funcționează ca un text public de mare respirație și ale cărui semnificații pot fi decodificate în manieră arhetipală și estetic-morală.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Pitești, Paralela 45, 2003
Bachelard, Gaston, *Dreptul de a visa*, București, Editura Univers, 2009
Buciu, Marian Victor, *E.M. Cioran, Despărțirea continuă a autorului celui rău*. București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, 2005
Fordham, Frieda, *An Introduction to Jung's Psychology*. Suffolk, Richard Clay and Company Ltd, 1964
Gheorghită, Niculina, *Bucuria de a trăi fără mască. Ghid de psihologie cuantică*. Editura Studis, București, 2013
Hammar skjöld, Dag, *Markings*, Editura Faber and Faber, 1997
Jung, Carl Gustav, *În lumea arhetipurilor*. București, Editura Jurnal literar, 1994
Lakoff, G., Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 1980
Pătru, Alina, *Întemeierea psihologiei creștine a religiei în modelul antropologic paulin și în viziunea psihologică a lui Carl Gustav Jung* (disertație de master), Lucian Blaga University Sibiu, 2002

A LITERARY CIVIL WAR

Dragoș Avădanei

Assoc. Prof., PhD., "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Fiction and fact seem to have interacted much more significantly in American culture than in any other one in world history; America's greatest war itself may have been arguably caused by the impact of one—or several—novel/s. Uncle Tom's Cabin was published in 1852, and in the following thirteen years (till the outbreak of the Civil War) something like thirty "anti-Tom novels" (an average of three per year) came out, and thus a literary war may have anticipated the real war (Abraham Lincoln's famous greeting is apocryphal). The paper gives a description of the socio-political-literary-cultural context, of Harriet Beecher Stowe's novel (alongside her Key to Uncle Tom's Cabin) and of the "anti-Tom literature," thus being more of a piece of cultural criticism than of literary history and interpretation; the focus is not on the substance of the novels themselves, but rather on their impact and function in the period.

Keywords: slavery, Uncle Tom, Stowe, anti-Tom, abolitionism, Civil War

To explain our title, we need to quote the authors (Cleanth Brooks, R. W. B. Lewis, and Robert Penn Warren) of the American Literature anthology subtitled The Makers and the Making; on the very first page we are warned that in American cultural history fiction (always) precedes reality: "Literature existed in America before America existed;" (p.1) and, in their turn, they quote from another "fiction," Robert Frost's "The Gift Outright," which the poet read in 1961 at the invitation of the president-elect John Fitzgerald Kennedy—"The land was ours before we were the land's." And the authors go on to describe the birth of the novel, in both Britain and America, with an insistence on its always telling "real stories"—whether it be sentimental (Luther William Hill Brown's 1789 The Power of Sympathy, Susanna Haswell Rowson's 1796 Charlotte Temple, or Hannah Walker Foster's 1797 The Coquette), genteel literature, or one infused with morbidity, violence and perversion (Charles Brockden Brown, 1771-1810), or novel of the frontier, of the sea or of manners (James Fennimore Cooper, 1789-1851) and so on; whatever the "genre," the American novel was a relation of fact and all sides insisted on the veracity of their narratives or writings in general, even when they gave completely different versions of the same "truth." (see infra)

And this introduces (one of) the most controversial reality/ies of the period, namely slavery; the American truth is there explicitly since 1776, when Thomas Jefferson wrote in his own hand in the Declaration of Independence: "We hold these truths to be self-evident: that all men are created equal..."; Jefferson died in 1826, and over a period that may be taken to end with the firing at Fort Sumter, on April 12, 1861 (the beginning of the Civil War), "the paradox of chattel slavery in a nation founded on the conception of the natural rights of man continued to be the central fact of national life." (Makers, p.325)

This "central fact" seems to have mobilized various social, political and intellectual energies—and tensions—in the first half of the 19th-century; industrial and technological developments, the millennial dream of the Great Awakening, a constant passion for reform, the democratization of American politics, the Mexican War of 1847—abolitionism, racism, and emancipationalism—, and the Compromise of 1850 passed by the US Congress (i.e. the second Fugitive Slave Law), prohibiting assistance to fugitives (and thus the end of slave trade) and obliging citizens to participate in the slavery system; this law helped deepening the tensions between the slave-holding south and the northern industrial urban society (resulting, basically,

in the vilification of the southerners); and thus the literary-cultural war begins, more than twenty years before the real Civil War; and so what the whole thing becomes is not only fiction based on facts, but also (see *infra*) fiction determining fact.

However, the first cultural *fact* is not a novel, but a “testimony”; a pre-Tom and pro-Tom abolitionist compilation put together by Theodore Dwight Weld and the Grimke sisters (Sarah and Angelina—his wife as well)—American Slavery As It Is: Testimony of a Thousand Witnesses (1839); the book was designed to portray the horrors (truth, and the “as it is” in the title will become some sort of a trademark) of American slavery through a collection of first-hand testimonials and personal narratives from both freedmen and whites; other than personal interviews, the authors include extracts from newspapers, periodicals, letters and books, all representing “well-weighted testimony” about “well-authenticated facts,” as well as “corroborative testimony” about slaves and slaveholders (with names and addresses given in full), and the latter’s infamy and their incredible atrocities. The introduction informs the readers that two-million-seven-thousand persons, free-born citizens of the US, live in slavery, and the information comprises descriptions of their work, rest, clothing, housing, afflictions, privations..., their lives and deaths in all imaginable details; the subchapter and section titles are more than telling: overworking, suffering from hunger, torture, cruelty to women slaves, throat-cuttings, iron yokes with prongs, salt water applied to wounds, woman with child chained to her neck, flogging, iron collars-chains-fetters-handcuffs, ear cuttings, slaves chopped piecemeal, assaults and maimings, murders... and all sorts of other barbarities.

The book also includes pro-slavery (southern) arguments that are refuted (“Objections Considered,” pp.120-210), such like: good treatment of slaves, kind and generous slaveholders, their hospitality and benevolence, slaves are not inhumanly treated, public opinion is a protection to the slaves... One notes among the testimonies those of Sarah Grimke and of author James K. Paulding; and one also finds it interesting to remark that Harriet Beecher Stowe does not include Weld’s “thousand testimonies” among her sources (see *infra*) and we can speculate that she either ignored the book published more than a decade before her famous novel, or chose not to acknowledge her debt to it, however veiled or implicit.

As if all these did not seem enough, soon comes a second cultural fact, which again is not a piece of fiction, but a personality and his autobiography; black abolitionist, reformer, statesman, preacher, writer, and eminent human rights leader Frederick Douglass (1817?-1895; born a slave in Maryland, Douglass learned to read and write, escaped to Massachusetts and became an agent for the Anti-Slavery Society sponsored by none other than the great radical abolitionist William Lloyd Garrison (1805-1879)--, and soon enough, a living example of what a freed black man might become—a counterexample to the slaveholders’ argument that slaves lacked the intellectual capacity to function by themselves. His “autobiography” came out in three stages: Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave in 1845 (and thus well before Uncle Tom’s Cabin)—a best-seller--, My Bondage and My Freedom in 1855, and The Life and Times of Frederick Douglass in 1881. The first one is the first version of a compelling human document, easily describable as an existential story of (lack of) identity (the slave as a chattel, legally a thing rather than a man), that was the first (a third “first”) in a series of such narratives by such African-American writers as Booker T. Washington, W. E. B. Du Bois, James Weldon Johnson, Richard Wright and James Baldwin; its impact before the Civil War must have been remarkably great, but difficult to properly evaluate—given the historical-cultural conditions. There is also a third important preparatory moment before the publication of the novel (Josiah Henson’s memoirs), but that will be treated further down here.

Still, the really earth-quaking cultural event that energized the anti-slavery forces in the American North and gave rise to widespread anger and outrage in the South (the beginning of our Literary Civil War) was a novel—Uncle Tom’s Cabin (1852), by Harriet Beecher Stowe; as anticipated, we shall skip a couple of years in chronology and go to her Key to Uncle Tom’s

Cabin: Presenting the Original Facts and Documents Upon Which the Story is Founded, Together with Corroborative Statements Verifying the Truth of the Work (Boston, 1854)—so facts once more, documents and truth, all turning the novel into some kind of muckraking novel (Upton Sinclair's The Jungle is the prototype), or of nonfiction, as it were, of the type that was to be made famous in the next century by the likes of Robert Penn Warren (World Enough and Time, 1950), Truman Capote (In Cold Blood, 1966), Norman Mailer (The Executioner's Song, 1979)...; a "Key" that will probably help us in completing the background for Uncle Tom's Cabin.

This lengthy book (over five hundred pages in four parts) documents the actual cases on which her novel's incidents were based, and thus simply becomes a defense of Uncle Tom on grounds of its factual realism; Stowe had enlisted family and friends to send her information on such cases and also scoured freedom narratives and anti-slavery newspapers; still, she made sure she also listened to the other side, so "the author inserts a few testimonials from southern men, not without some pride in being thus kindly judged by those who might have been naturally expected to read her book with prejudice against it." (Chapter XIV) Hence—"Human nature is no worse at the South than at the North; but law at the South distinctly provides for and protects the worst abuses to which that nature is liable;" and a major section of The Key is a critique of how the legal system supported slavery and licensed owners' mistreatment of slaves (so she put the law itself on trial in almost all of the fifteen chapters of Part II).

But here is again the writer herself, in Part I, Chapter I: "At different times, doubt has been expressed whether the scenes and characters in Uncle Tom's Cabin convey a fair representation of slavery as it at present exists. This work, more, perhaps, than any other work of fiction that ever was written, has been a collection and arrangement of real incidents, of actions really performed, or words and expressions really uttered, grouped together with reference to a general result...; the book had a purpose entirely transcending the artistic one, and accordingly encounters at the hands of the public demands not usually made on a fictitious work. It is treated as a reality—sifted, tried, and tested as a reality; and therefore as a reality it may be proper that it should be defended."

Having gradually become aware that "slavery... is too dreadful for the purposes of art" (see also Weld above) and so its description could give readers anything but pleasure, Stowe came to this decision: to "proceed along the course of the story, from the first page, and develop, as far as possible, the incidents by which different parts were suggested"; and so the forty-eight chapters of The Key become an annotated bibliography of her sources. Besides letters, trial records, newspaper extracts, various people's "relations," editorials, even textbooks, all sorts of "communications," opinions and judgments, the author also had her own experience in Cincinnati, which was across the Ohio from Kentucky, a slave state, so she visited a plantation there and could witness slavery first hand; while here, she talked with escaped slaves and even contacted Frederick Douglass; such slaves "have been in her family as servants; and, in default of any other school to receive them, she has, in many cases, had them instructed in a family school, with her own children. She has also the testimony of missionaries..." and "a number of interviews with escaped slaves" during her stay in Cincinnati, where the Underground Railroad had local abolitionist sympathizers and were active in efforts to help runaway slaves on their escape route from the South. Then, a younger brother of Harriet's worked in New Orleans (another setting of the novel) and returned to Cincinnati with stories on the plantations of Louisiana; finally, while in Brunswick, Maine (her husband was a teacher at Bowdoin)—where she actually wrote the novel after receiving a letter from her sister-in-law Isabella Porter Beecher: "...if I could use a pen as you can, Hatty, I would write something that would make this whole nation feel what an accursed thing slavery is..."—the Stowes again disobeyed the law by hiding runaways.

An important document The Key insists on (beginning p.42) is the 1849 Life of Josiah Henson, Formerly a Slave, Now an Inhabitant of Canada, as Narrated by Himself; a slave on a tobacco plantation in Bethesda, Maryland, owned by Isaac Riley, Henson escaped slavery in 1830 by fleeing to Upper Canada (now Ontario), where he helped other fugitive slaves arrive, as a former overseer and now a negro preacher; Stowe explains: “A... parallel with that of Uncle Tom is to be found in the published memoirs of the venerable Josiah Henson, now... a clergyman in Canada... Henson grew up in a state of heathenism, without any religious instruction, till, in a camp meeting, he first heard of Jesus Christ.” Henson became a Christian (much like Tom) “and enlightened his fellow heathen.” After the publication of Stowe’s novel, Henson republished his memoirs as The Memoirs of Uncle Tom and traveled on lecture tours in the US and Europe.

And this brings us to Stowe’s motivation/s to write her unexpectedly famous novel; except for her natural desire to do good and a passion to set things right, Stowe did not argue for integration, but wanted instead the churches of the northern states to defy the Fugitive Slave Law of 1850, “to seek the entire abolition of slavery throughout America and throughout Christendom,” (Chapter 10) to educate (religiously) the escaped slaves and to assist them to get to Liberia so they could set up a true Christian republic there (Liberia, “the land of the free” on the West African coast, had been founded in 1822, and established as the homeland of freed African Americans by the American Colonization Society and a protectorate until 1847, when it gained its independence).

In her “Concluding Remarks” (Chapter 45 of The Key) Stowe becomes more careful in defending her non-fiction novel (our italics): “The separate incidents that compose the narrative are, *to a very great extent*, authentic, occurring, *many of them*, either under her own /the writer’s/ observation, or that of her *personal friends*. She or her friends have observed characters the counterpart of *almost all* that are here introduced; and *many* of the sayings are word for word as hear herself, or *reported* to her.” No wonder later research revealed that Stowe did not read many of the cited works until after she had published her novel; guess work? Anticipation? False memory? Vision/s?

Except for her strong religious background (reflected in her insistence in the novel on the great role of Christianity and the church), there seems to have been little in Stowe’s early—or later—life and education to recommend her as the great “warrior” she was; Harriet Elizabeth Beecher (1811-1896) was the daughter of the famous outspoken Congregationalist minister Lyman Beecher (of Connecticut) and sister of Henry Ward Beecher, also a famous preacher and abolitionist; Lyman Beecher had also supported the creation of Liberia. When she was twenty-one, in 1832, the family moved to Cincinnati, Ohio, a hotbed of the abolitionist movement. When, in 1836, she married biblical scholar Calvin Ellis Stowe (with whom she will have seven children), they both supported the Underground Railroad. During a communion service at the college chapel, Harriet Stowe did have a vision (see supra) of a dying slave, that might have inspired her novel’s story. Between 1850 and 1853 they lived in Brunswick, Maine, where Uncle Tom’s Cabin was written and quickly translated into thirty-seven languages. Next (1853-1864) they moved to and lived in Andover, Massachusetts, and then back to Connecticut (in Hartford, this time, where their next-door neighbor was Mark Twain, who wrote about her after Calvin’s death in 1886—“Her mind had decayed, and she was a pathetic figure.”) But, before all that, on November 1862, while in Washington, D.C., she was invited at the White House and according to her son and biographer Charles Edward Stowe, Lincoln greeted her with “so you are the little woman who wrote the book that started this great war.”

But her own war had begun over a decade earlier than the American Civil War (1861-1865) with the publication of Uncle Tom’s Cabin; it first came out as a forty-week serial in National Era, between June 1851 and April 1852; in book form (two volumes) it was published in 1852, and in less than a year 300,000 copies were printed and sold; its first subtitle was The

Man That Was a Thing /a chattel?/, then changed to Life Among the Lowly; in a few years (so still before the Civil War) over 1.5 million copies were in circulation in England, and it gradually became the best-selling novel in the world in the 19th-century.

Our intention is not that of giving a detailed description of this much too well-known novel, but highlight a few of its characteristic features; the narrative is organized along two plot lines, one focusing on Tom, his wife and three children, the other on Eliza, her son Harry, and their reunion with husband-and-father George Harris. The starting point is represented by the decision of deeply indebted Kentucky farmer Arthur Shelby to sell Tom and young Harry to a slave trader. Eliza overhears the news and runs away with son Harry, while Tom and family are placed on a Mississippi river boat, he saves little Eva from drowning, is bought by the latter's father Augustine St. Clare and all arrive on his farm in Louisiana (near New Orleans); there is a slave hunter Tom Loker tracking the Harrises, Tom stays for two years with the St. Clares, Little Eva dies and so does St. Clare, the latter's wife sells Tom to vicious plantation owner Simon Legree, Tom refuses to accept Legree's cruel terms, is finally killed, not before forgiving his overseers, who become Christians; Eliza discovers her mother Cassy, they go to Canada with Emmeline, another slave, then to France and Liberia. Other characters include Ophelia, a Vermont St. Clare relative prejudiced against blacks, George Shelby who returns to his parents' farm in Kentucky and frees all his/their slaves, Chloe—Tom's wife, Mammy—Marie St. Clare's maid, Topsy—a mischievous young slave girl transformed by Eva's love, some of the good, caring Quakers in Ohio...

All in all, a sentimental and moralistic novel about Uncle Tom's life, i.e. the life a subtle long-suffering black slave around whom the stories of many other characters revolve; he is pictured as a praiseworthy person, a noble hero even, a completely dedicated Christian who has taken Christ's teachings literally and who has the courage to abide by them, in spite of threats even to his life; and he dies a martyr's death. And so, Stowe's basic theme is the redemptive role of Christian faith, side by side with a presentation of the evils of slavery and its immorality and the importance of women's influence.

Uncle Tom was not only the best-selling novel of the century, but a number of dramatic adaptations were immediately produced, beginning with George L. Aiken's 1852 one, with four full musical numbers for its Broadway sessions; Twelve Years a Slave by freed slave Solomon Northrup (previously on a plantation close to Stowe's setting) appears in 1853; many other adaptations and remakes, as well as the so-called Tom shows, follow rapidly; in 1853 is published a French edition and by 1857 the novel had been translated into twenty languages (including Chinese and Amharic/Ethiopian) and soon into other forty; what we are witnessing is not a civil, but a World War ensuing.

Consequently, Uncle Tom's Cabin had an influence equaled by few other novels in history; one might start thinking here of the role of literature as an agent of social and political change, and also notice Stowe's belief (in her "Preface"): "another and better day is dawning; every influence of literature, of poetry and of art in our time, is becoming more and more in unison with a great master chord of Christianity, 'good will to man.'" Written in reaction to a political and moral Fugitive Slave Act, Uncle Tom fueled the abolitionist cause in the 1850s, helped many 19th-century American determine what kind of country they wanted and "helped lay the groundwork for the Civil War" (Will Kaufman)—and it did represent the outbreak of the Literary Civil War. As such, it received great praise from the abolitionists and bitter protests from the defenders of slavery (who described it as "utterly false," a distortion or a criminal, scandalous, inaccurate novel) accompanied by threatening letters sent to Stowe.

Unbelievably soon (beginning as early as 1852, a sign that they had already been in the trenches, ready to strike back), the southerners also responded with numerous pro-slavery, "anti-Tom novels," portraying southern society in positive terms and, curiously enough, did not attack the novel on any aesthetic-literary grounds; the fact that Uncle Tom was not a great

novel—and not even a good novel—came a little later, and not necessarily (in fact quite seldom) from the South; other than being “a merely sentimental,” melodramatic novel, an example of didactic and domestic fiction, or even “Sunday-school fiction” (George F. Whicher), Uncle Tom was described as “a blend of children’s fable and propaganda” or “a mediocre novel” (Richard Posner); critics (see also Makers) condemned it for its “often careless writing,” for the author’s “plucking at the reader’s sleeve to tell him how to react to this or that,” for its “looseness of language” and lack of “a sense of syntax” (Edmund Wilson); more than a century later, and African American writer, James Baldwin, considered it “racially obtuse” and “aesthetically crude,” worthless and dehumanizing, and, in fact, “a very bad novel.”

Still, in the context of the 1850s, this very bad novel called forth a host of hostile answers from southern writers, thus constituting a separate chapter—anti-Tom novels—in what American literary histories recorded as plantation literature; a form of literature that may be said to have begun with Of Plimmoth Plantation, compiled by William Bradford between 1630 and 1651, and continued by such (not very good) writers as Rupert Gilchrist, Joseph Chadwick, George Tucker, Roger Blake, Ashley Carter, John Pendleton Kennedy (and his 1832 Swallow Barn)..., and, as the most prominent among them, Thomas Nelson Page (1853-1922) and Harry Stillwell Edwards (1855-1938)—all the way down to Margaret Mitchell (1900-1949) and her 1936 Gone with the Wind—another best-seller that most critics disdained. Plantation literature is also equated with local color fiction and may include another specific “sub-chapter,” that of slave narratives or even the “captivity narratives” and “neo-slave narratives” in the late twentieth-century.

The “Anti-Tom Literature” proper included eight anti-Tom novels published only in 1852 (they may have started coming into being as Uncle Tom was being serialized, from June 1851), and until 1860 other twenty; anyway, Gossett mentions twenty-seven pro-slavery works written in response to Stowe’s novel between 1852 and 1860. The general pro-slavery viewpoint was that slavery was fundamentally beneficial to African Americans, and that the evils of slavery were “overblown and incorrect” in Uncle Tom; the main strategies were those of defending the plantation as a good place, attacking the North for its treatment of “while slaves” (i.e. the new industrial working class), and depicting blacks as either happy in slavery (“the faithful happy-go-lucky darky” singing before the little cabin door and reminiscing fondly about the bravery, kindness, and aristocracy of his owner/s), or racially unfit for freedom (see Douglass above); the frequent patterns was that of a benign patriarchal master and his pure wife presiding over their childlike slaves in a benevolent extended family style plantation.

No need to observe that almost all of these novelists insisted on the veracity and truth of their stories, even when anonymous, as this 1852 The North and the South or Slavery and Its Contrasts: A Tale of Real Life, or “A Lady of New Orleans’s” 1856 Tit for Tat; the authors’ preference for an obsessive “as it is” even resulted in identical (sub-)titles—W. L. G. Smith’s 1852 Life at the South: or, “Uncle Tom’s Cabin” As It Is or C. H. Wiley’s 1852 Uncle Tom’s Cabin As It Is. Technically anonymous is also the 1852 novel of William Gilmore Simms (“the best novelist America had ever produced” in the opinion of Edgar Allan Poe), The Sword and the Distaff; Or, “Fair, Fat, and Forty.” A Study of the South, at the close of the Revolution by the Author of “The Partisan,” “Mellichampe,” “Katharine Walton,” Etc. Etc.; in his introductory letter to Dr. Joseph Johnson of Charleston, S. C., Simms typically informs him (and the reader) that “the persons... are all drawn from life,” being “well-known personages of preceding generations... disguised under false names...”; Simms’ evocations and his “scenes of intrigue and suspense” (many involving Bostwick, the squatter and the novel’s villain) were then republished, in 1854, as Woodcraft; or, Hawks About the Doncote by Refield, not long after Simms had this to say (in the Southern Quarterly Review, January, 1854) about Mrs. Stowe’s novel, which, “considered wholly aside from the slavery question /an obvious impossibility/, is a story of great and striking, though coarse, attraction.”

Other titles that deserve mention in this literary war are Philip J. Cozans' Little Eva: The Flower of the South (a rewriting of the character in Uncle Tom), Thomas Bangs Thorpe's The Master's House: A Tale of Southern Life, Adam F. Colburn's Uncle Tom at Home (not a story, but "a review of the reviewers and repudiators of Uncle Tom's Cabin by Mrs. Stowe"), and even a longish poem, Joseph Addison Turner's "The Old Plantation: A Poem." But the fiercest southern warrior in this anti-Tom battle are, appropriately, two women novelists—Mary Henderson Eastman (1818-1887) and Caroline Lee Hentz (1800-1856).

In Aunt Phillis's Cabin, or, Southern Life As It Is (italics ours) Eastman gave her own 1852 best-seller, accompanied by critical comments in her "Preface" and "Concluding Remarks"; the preface begins her defense with the stereotypical view of blacks as children, who needed protection, and continues with talk about the essential happiness of slaves in the South as compared to the inevitable sufferings of free blacks and the working classes of the North ("In the South, they /the slaves/ are necessary: though an evil, it is one that cannot be dispensed with..." p. 21) but the essence of her argument comes from slavery as sanctioned in the Bible, and all we can do is quote: "slavery was instituted by God as a curse on Ham"/Noah's son/, and "the whole continent of Africa was peopled principally by the descendants of Ham"; "He commanded the Jews to enslave the heathen around them, saying, 'they should be their bondmen forever...'; "God has permitted slavery to exist in every age and in almost every nation of the earth..."(p.15) "Every book of the Old Testament records a history in which slaves and God's laws concerning them are spoken of..." (*ibid.*); Abraham, Isaac, Jacob and others were all slaveholders; "St. Paul could not be an Abolitionist"(p.20). But other authorities are also invoked: "No legislator of history," says Voltaire, 'attempted to abrogate slavery...': Egypt, Sparta, Athens, Carthage, Rome... had thousands of slaves each; moreover, the subject of slavery is acknowledged in the American Constitution (p. 22); so that, "authorized by God, permitted by Jesus Christ, sanctioned by the apostles, maintained by good men of all ages..."(p.24) thus slavery is perfectly good, morally, religiously..., humanly; and the narrative depicts is "as it is," with the author's "Concluding Remarks" after Chapter XXVI—an unsentimental, sarcastic critique of Stowe; who answers in her Chapter XIV of The Key: "I have read two columns in the Southern Press of Mrs. Eastman's Aunt Phillis's Cabin, or Southern Life As It Is with the remarks of the editor. I have no comments to make upon it, that being done by itself. The editor might have saved himself being writ down an ass by the public if he had withheld his nonsense. If the two columns are a specimen of Mrs. Eastman's book, I pity her attempt and her name as an author."

In its cruelest phase, this literary war also implies trespassing the bonds of friendship; daughter of an abolitionist, Caroline Lee Hentz was married to a southern slave owner and, while in Cincinnati, she was a close personal friend of Stowe; The Planter's Northern Bride (autobiography?), 1854, fits the already overused pattern: "The history of Crissy and the circumstances of her abduction are true. The character of Dr. Darley is drawn from life... Many of the circumstances we have recorded in these pages are founded on truth. The plot of the insurrection, the manner in which it was instigated and detected, and the brief history of Nat, the giant, with his domestication in a Northern family, are literally true."("Preface," pp.VIII-IX) The historical background (and argument) includes the episode of Thomas Jefferson's arrival at Monticello on his return from Paris after an absence of five years (his daughter is quoted) and the enthusiasm of his reception by his slaves. Another (also older) side of the argument is that black people lacked the ability to function well without the oversight by the whites. Thinking of her dear friend Harriet, Caroline condemns the "moral blindness... and the intolerant and fanatical spirit of the North."

Like her friend, she also draws on personal experience: "during our residence in the South, we have never witnessed one scene of cruelty or oppression /remember Weld/, never beheld a chain or a manacle, or the infliction of a punishment more severe than parental

authority would be justified in applying to filial disobedience or transgression..."(p.V); "...we have seen and studies domestic, social, and plantation life, in Carolina, Alabama, Georgia, and Florida...; and we have never been pained by an inhuman exercise of authority, or a wanton abuse of power. On the contrary, we have been touched by the exhibition of affectionate kindness and care on one side, and loyal and devoted attachment on the other..."(ibid.); becoming convinced that "...the negroes of the South are the happiest laboring class on the face of the globe..., we have conversed a great deal with /these/ colored people, feeling the deepest interest in learning their own views of their peculiar situation, and we have almost invariably been delighted and affected by their humble devotion to their master's family, their child-like, affectionate reliance on their care and protection, and above all, with their genuine cheerfulness and contentment." (pp.V-VII)

This seems to be more than enough material (especially for a non-American in the twenty-first century) to give one a convincing picture of a "literary civil war" where the two sides look at the fundamental aspects of slavery and see entirely different things; in other words—as in any conflict—each of the combatants depends on an ideology that is completely at odds with the other's, since, regarded from opposite positions (like the North and the South), truth is never one and the same—in fiction (Tom's truth) or in reality (Lincoln's truth)—and its pursuit ends in tragedy.

BIBLIOGRAPHY

- Aiken, George L., Uncle Tom's Cabin (New York: Garland, 1993);
American Literature. The Makers and the Making, vol.I, eds. Cleanth Brooks, R. W. B. Lewis, Robert Penn Warren (New York: St. Martin's Press, 1973; H. B. Stowe, pp.648-670);
American Slavery As It Is: Testimony of a Thousand Witnesses, compiled by Theodore Dwight Weld and the Grimke sisters (New York: American Anti-Slavery Society, 1839—electronic edition, 1998);;
 Beecher Stowe, Harriet, The Key to Uncle Tom's Cabin (Boston: Jewett, 1854); Full text: <http://utc.iath.virginia.edu/uncletom/key/keyIt.html>;
 Beecher Stowe, Harriet, Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly (Boston: John P. Jewett, 2012/1852), <http://books.google.si/books?id=yEleA...>;
Complete Text of The Planter's Northern Bride by Caroline Lee Hentz, <http://docsouth.unc.edu/hentz/menu.html>;
Complete Text of The Sword and the Distaff by William Gilmore Simms, <http://docsouth.unc.edu/southlit/simms/menu.html>;
 Frederick Douglas. Online Resource from the Library of Congress;
 Gates, Henry Louis and Hollis Robbins, The Annotated Uncle Tom's Cabin (New York: W. W. Norton, 2007);
 Gershon, Noel, Harriet Beecher Stowe: Biography (New York: Henry Holt and Co., 1976);
 Gossett, Thomas F., Uncle Tom's Cabin and American Culture (Southern Methodist University Press, 1985);
Harriet Beecher Stowe's brief biography and works, <http://Stowe.thefreelibrary.com/>;
 Hedrick, Joan D., Harriet Beecher Stowe—A Life (Oxford: Oxford University Press, 1994);
 Jordan-Lake, Joy, Whitewashing Uncle Tom's Cabin: Nineteenth-Century Women Novelists Respond to Stowe (Nashville: Vanderbilt University Press, 2005);
 Kaufman, Will, The Civil War in American Culture (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006);
 Posner, R., Public Intellectuals: A Study in Decline (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002);

Railton, Stephen, Uncle Tom's Cabin and American Culture, <http://www.iath.virginia.edu/utc/>;

Rosenthal, Debra J., A Routledge Literary Sourcebook on Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin (London: Routledge, 2003);

Sundquist, Eric J. (ed.), New Essays on Uncle Tom's Cabin (Cambridge: Cambridge University Press, 1986);

Uncle Tom's Cabin, <http://www.gutenberg.org/etext/203>, at Project Gutenberg;

Weinstein, Cindy, The Cambridge Companion to Harriet Beecher Stowe (Cambridge: Cambridge University Press, 2004);

Wilson, Edmund, Patriotic Gore. Studies in the Literature of the American Civil War (New York: Farrar, Strauss, & Giroux, 1962);

Works by Harriet Beecher Stowe, <https://www.gutenberg.org/author/Stowe,+Harriet+Beecher>, at Project Gutenberg.

**CONSIDERATIONS REGARDING THE INFLUENCE OF L1 AND L2
ON LEARNING OF ROMANIAN LANGUAGE
BY STUDENTS FROM ABROAD**

Radu Drăgulescu
Assoc. Prof. PhD., „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: Constantly changing, passing multiple transfers and interferences, the Romanian language and her study face an increased interest from citizens of other nationalities. The process of globalization and the accelerated development of technology have contributed to the current situation in which multilingualism and plurilingualism are no longer isolated or extraordinary. The present paper aims at reviewing the problems concerning the influence of the native tongue and of the secondary languages on Romanian language learned by a group of foreign students who wish to study in Romania, thus learning Romanian in an endo-linguistic context.

Keywords: Romanian as foreign language, second and third language acquisition, interlinguistic transfer, intralinguistic transfer, cross-linguistic influence, bilingualism, metalinguistic awareness

Odată cu dezvoltarea domeniului lingvisticii și a abordărilor interdisciplinare, procesul achiziției limbajului a devenit un subiect major al cercetărilor. În ultimele decenii metodologia și terminologia specifice s-au îmbogățit substanțial, iar unele confuzii au fost clarificate. Unele dintre ambiguitățile acestui domeniu constau în vehicularea cu diverse semnificații a sintagmelor limbă primară, limbă secundară, a două limbă, a treia limbă, contact și transfer lingvistic, interferență lingvistică și a conceptelor de bilingvism, plurilingvism etc. Unul dintre neajunsurile majore a fost, în opinia noastră, utilizarea sintagmei de limbă secundară (L2) pentru a desemna o limbă străină chiar dacă individul vorbitor era bilingv sau cunoștea deja două sau mai multe limbi străine, vehiculându-se ideea conform căreia, în cazul învățării unor noi limbi, au loc procese identice cu cele ce au loc în cazul achiziției primei limbi. Cu alte cuvinte L2 desemna oricare limbă dobândită, alta decât cea maternă (L1)¹.

Sintagma „a treia limbă” (L3) a cunoscut semnificații diferite, depinzând în special de factori precum uzul limbii, limbi dominante, spațiu, ordinea cronologică a achiziției limbilor sau de o combinație între acești factori², fiind dovedit³ faptul că orice interferență a unei L2

¹ R. Mitchell, F. Myles, *Second language learning theories*, London, Arnold, Oxford University Press, 1988.

² A se vedea în acest sens G. de Angelis, *Third or additional language acquisition*, Clevedon, Multilingual Matters, 2007, p.8-12; B. Hammarberg, *The languages of the multilingual: Some conceptual and terminological issues*, in *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 2010, 48 (2-3), p. 91-104; C. Hoffmann, *Towards a description of trilingual competence*, in *International Journal of Bilingualism*, 5 (1), 2001, p. 1-17.

³ S. Williams, B. Hammarberg, *Language switches in L3 production: Implications for a polyglot speaking model*, in *Applied Linguistics*, 19 (3), 1988, p. 295-333; G. De Angelis, L. Selinker, *Interlanguage transfer and competing linguistic systems in the multilingual mind*, in *Cross-linguistic influence in third language acquisition: Psycholinguistic perspectives*, J. Cenoz, B.

cunoscute în prealabil va influența învățarea L3. Cercetări elocvente în acest sens a întreprins Carol Jaensch⁴, căreia îi mulțumim și pe această cale pentru timpul acordat și materialele pe care ni le-a pus la dispoziție. Generalizând, cercetările privind învățarea L3 își au originile în studiile sociolingvistice – „This is due to a number of factors relating to the importance of language within society, such as the spread of English around the world, an increase in minority language recognition and a progressively more mobile world population. A combination of these factors has resulted in educational situations where the learning of more than one language is no longer considered exceptional.

Sociolinguistic research has, therefore, led the way in establishing the importance of L3A as an independent field of research.”⁵

Problemele legate de terminologie s-au răsfrânt, totodată, și asupra denumirii disciplinei ca atare. Cu toate că a fost consacrată denumirea de *Second Language Acquisition* (SLA), numeroși cercetători (căroră ne alăturăm) consideră că aceasta ar trebui schimbată, în primul rând pentru că înlesnește și întreține confuzia dintre proces și disciplină în sine. Mai potrivită ar fi denumirea de *Second Language Studies*.

Rezultatele cercetărilor indică faptul că diferențele dintre învățarea L3 și L2 depind de o multitudine de factori, fie lingvistici, precum proprietățile limbii sau cunoașterea metalingvistică, fie extralingvistice, precum motivația, inteligența nativă, *backgroundul*, educația etc. Studiile care dovedesc influența L2 și a bilingvismului asupra L3 sunt numeroase⁶ și au fost amplu discutate. Alături de motivația, inteligența nativă și vârsta subiecților, bilingvismul, respectiv cunoașterea încă unei limbi, alta decât L1, constituie un factor important în învățarea unei limbi străine, fie că ne referim la competențele orale, fie la cele scrise. De asemenea, cunoașterea metalingvistică joacă un rol covârșitor⁷, fiind pusă de Cristina Sanz⁸ tot în seama bilingvismului. Lăsând de-o parte înrudirea tipologică dintre limbi, faptul că

Hufeisen, U. Jessner (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, 2001, p. 42-58; Y. Falk, C. Bardel, *Object pronouns in German L3 syntax: Evidence for the L2 status factor*, in *Second Language Research*, 27(1), 2011, p. 59–82.

⁴ Carol Jaensch, *L3 acquisition of articles in German by native Japanese speakers*, in *Proceedings of Generative Approaches to Second Language Acquisition 2007*, R. Slabakova, J. Rothman, P. Kempchinsky, E. Gavruseva (eds.), Somerville, Mass., Cascadia Press, 2008, p. 81-89; *Idem*, *Article choice and article omission in the L3 German of native speakers of Japanese with L2 English*, In M.d.P. García Mayo, R. Hawkins (eds.), *Second language acquisition of articles: Empirical findings and theoretical implications*, Amsterdam, John Benjamins, 2009, p. 233-263. *Idem*, *Acquisition of L3 German: Do some learners have it easier?*, in J. Cabrelli Amaro, S. Flynn, J. Rothman (eds.), *Third language acquisition in adulthood*, 2012, Amsterdam, John Benjamins, p.165-193; *Idem*, *Third language acquisition. Where are we now*, in *Linguistic Approaches to Bilingualism*, 3 (1), J. Rothman, Sh. Unsworth (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2013, p. 73-93.

⁵ *Idem*, *Third language acquisition. Where are we now*, in *Linguistic Approaches to Bilingualism*, 3 (1), J. Rothman, Sh. Unsworth (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2013, p. 75.

⁶ A se vedea bibliografia.

⁷ Thomas, J., *The role played by metalinguistic awareness in second and third language learning*, in *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 9, 1988, p. 235–246; Jessner, U., *A DST model of multilingualism and the role of metalinguistic awareness*, in *The Modern Language Journal*, 92(2), 2008, p. 270–283.

⁸ C. Sanz, *Bilingual education enhances third language acquisition: Evidence from Catalonia*, in *Applied Psycholinguistics*, 21(1), 2000, p. 23–44.

persoanele bilingve au învățat o a treia limbă mai repede decât persoanele monolingve a fost pus pe seama mai multor factori precum cunoașterea metalingvistică de care aminteam mai devreme, o mai bună motivație sau mai bune capacități cognitive și talent comunicațional. Persoanele bi- și multilingve au dovedit mereu o abilitate dezvoltată în a analiza materialul lingvistic nou și și-au însușit mai repede strategiile cognitive.

Evident, numeroase cercetări dedicate învățării limbilor secundare interferează cu unele cu scopuri didactico-metodice, dar și cu unele de psiholingvistică⁹. Teoriile generative au promovat ideea privind natura situației inițiale a gramaticii inter-lingvistice (ILG) a persoanei care învață limba și o altă idee privind nivelul de acces al respectivei persoane la cunoașterea gramaticii universale (UG): „Empirically, there exists a body of evidence that very early L2 learners have ILGs that display evidence of L1 influence (...). Theories such as Full Transfer, Full Access (...) or the Representational Deficit Hypothesis (...) support these findings, in that they maintain that the L1 end-state grammar (excluding lexical items) is fully transferred (=Full Transfer) to the L2 initial-state grammar. However, these theories differ with respect to their proposals for the second point mentioned above, that of access to the properties of UG.”¹⁰

În aceeași ordine de idei, *ipoteza deficitului reprezentational* s-ar substitui situației de transfer complet/acces, presupunând că „învățăceii” vor eșua în însușirea unor particularități sintactice ale L2 și/sau L3, dacă numitele particularități nu au fost activate în timpul achiziției limbii materne, în special în cazul aceloră semantic neinterpretabile: „Interpretable features are semantically necessary (e.g. [+/-plural]); however, they may be linked syntactically to grammatical uninterpretable features, which are valued by cognate interpretable features. Thus adult L1 English learners of a gender language (e.g. German), may fully acquire interpretable number and gender on nouns in the L2, and also uninterpretable number on determiners, but they will not fully acquire uninterpretable gender on determiners, as this is not present in the L1 (...)”¹¹. Așadar, o situație de tip transfer complet/acces complet presupune ca persoanele interesate de învățarea L2 și L3 să aibă acces la toate particularitățile gramaticii universale, la

⁹ În special în Cenoz, J., Valencia, J.F., *Additive trilingualism: Evidence from the Basque country*, in *Applied Psycholinguistics*, 15, 1994, p. 195–207; Cenoz, J., Hufeisen, B., Jessner, U., *Cross-linguistic influence in third language acquisition: Psycholinguistic perspectives*. Clevedon, Multilingual Matters, 2001; Cenoz, J., Jessner, U., *English in Europe: The acquisition of a third language*. Clevedon, Multilingual Matters, 2000; Cenoz, J., Valencia, J.F., *Additive trilingualism: Evidence from the Basque country*, in *Applied Psycholinguistics*, 15, 1994, p. 195–207; De Angelis, G., *Third or additional language acquisition*, Clevedon, Multilingual Matters, 2007; De Angelis, G., Selinker, L., *Interlanguage transfer and competing linguistic systems in the multilingual mind*, in *Cross-linguistic influence in third language acquisition: Psycholinguistic perspectives*, J. Cenoz, B. Hufeisen, U. Jessner (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, 2001, p. 42–58 și în studiile cuprinse în volumul *Cross-linguistic influence in third language acquisition: Psycholinguistic perspectives*, J. Cenoz, B. Hufeisen, U. Jessner (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, 2000.

¹⁰ Carol Jaensch, *Third language acquisition. Where are we now*, in *Linguistic Approaches to Bilingualism*, 3 (1), J. Rothman, Sh. Unsworth (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2013, p. 76

¹¹ *Ibidem*.

toate categoriile și valorile funcționale, pornind de la o cunoaștere în prealabil a gramaticii L1 și a gramaticii L2 sau o împletire a celor două.

Odată cu răspândirea cercetărilor de tip cognitivist și a celor psiholingvistice, a crescut și interesul pentru stabilirea rolului pe care îl joacă tipologia lingvistică în învățarea L3, prin tipologie înțelegându-se particularități specifice anumitor limbi (de exemplu prezența sau absența genurilor gramaticale, prezența sau absența unor foneme, a unor categorii gramaticale, modul de scriere de la dreapta la stânga sau de la stânga la dreapta, de jos în sus, etc.).

În încercările de definitivare a terminologiei, trebuie avute însă în vedere mai multe aspecte: statutul unei limbi este perceput diferit de persoanele care o învață, de cele care o predau și de context. Studenții străini care învață, în țara noastră, limba română ca limbă străină (context endo-lingvistic) o vor percepe altfel decât cei care o învață în țările din care provin sau într-o altă țară străină (exo-lingvistic), chiar dacă o învață de la un lector român sau în cadrul unui lectorat de limbă română, într-o țară în care româna se numără printre limbile oficiale sau/și este acceptată (semi-endo-lingvistic). Pentru profesor, româna va fi L1, pentru studenți, rar L2, mai probabil L3, iar contextul este evident unul diferit în funcție de momentul, locul, motivele actului învățării etc.

Odată cu extinderea procesului de globalizare, interpretarea conceptului de L1 transcende sintagma „limbă maternă”, în sensul că aceasta nu mai înseamnă neapărat limba pe care o învățăm de la mamă și nefiind neapărat L1 a mamei. Va desemna primul sistem lingvistic dobândit de copii. Este chiar posibil ca frați crescuți în aceeași familie (bi- sau multilingvă) să aibă L1 diferite. Acestea pot, evident, să nu fie L1 nici a mamei, nici a tatălui, în cazurile în care părinții nu cunosc L1 a celuilalt și, în consecință, vorbesc o a treia limbă comună (care poate deveni, așadar, L1 a copilului). Pe lângă toate acestea, mai există situațiile în care cadrul social să impună sau să faciliteze, să determine achiziția unui anumite L1: imigrări, adopții, răpiri, confuzii ale angajatelor maternităților etc. și nu în ultimul rând persecuții, epurări lingvistice, precum cele exercitate de URSS asupra populațiilor statelor care o compuneau, inclusiv a românilor din teritoriile anexate.

Conceptul de L2 a cunoscut și el o serie de definiții și interpretări diferite. De cele mai multe ori prin L2 se înțelege cea de-a doua limbă achiziționată. Fie în sânul familiei sau comunității bi- sau/și multilingve, fie în școală. La acest punct, putem aduce din nou în discuție factorul „context”. Unii copii învață în școală ca L2 o limbă oficială a statului în care trăiesc, de exemplu elevii maghiari învață în școală limba română. Percepția lor față de L2 este cu totul alta decât percepția elevilor români față de engleza L2 (din evidente motive de ordin politic, social, istoric, geografic, cultural etc.).

Dacă L2 poate desemna oricare a doua limbă achiziționată după L1, rămâne încă în discuție. În literatura de specialitate se vehiculează și ideea conform căreia L2 nu ar însemna cea de-a doua limbă dobândită în sens cronologic¹², ci limba pe care o stăpânim cel mai bine după L1. Așadar, o limbă cu valoare funcțională majoră.

De asemenea, unele orientări fac diferență între achiziție (numai și numai L1) și învățare (toate celelalte limbi, pe baza suportului și cunoștințelor oferite de L1), altele nu, considerând că e posibil să fie vorba de achiziție și în cazul unor limbi dobândite ulterior achiziției L1.

Conceptul L3 stârnește și mai multe discuții. Poate desemna, pur și simplu, o a treia limbă dobândită în sens cronologic după primele două. Poate desemna limba pe care o stăpânim cel mai bine după alte două. Alteori, prin L3 se înțelege generic o(rice) limbă străină învățată. Dacă acceptăm oricare dintre primele două accepțiuni, va trebui să fim de acord și existența unei L4, L5, L6, L7... Ln. Pe de altă parte, prin „limbă străină”, de regulă se înțelege un idiom care nu se află într-o directă, imediată legătură politică, socio-culturală cu persoana care o învață, fie din proprie inițiativă, fie în cadrul unei activități educaționale din motive profesionale sau academice. Acesta din urmă este cazul studenților străini care învață limba română pentru a putea urma cursurile unor facultăți din țara noastră.

Stabilind contextul, trebuie specificată neomogenitatea grupurilor de studenți străini care urmează cursurile anului pregătitor de limbă română: atât din punctul de vedere al vârstei, cât și din punct de vedere social, etnic, rasial, sexual, intelectual, spiritual, religios, dar și anxios și motivațional. Scopul este însă același: învățarea limbii române.

În privința L1, L2 și L3 mai trebuie specificat un amănunt important din punctul nostru de vedere. În ciuda faptului că L1 este prima limbă achiziționată și, de cele mai multe ori, și cel mai des folosită, cunoașterea acesteia poate fi mai precară decât cunoașterea unei L2 sau L3. Este posibil ca un vorbitor nativ de română să facă mai multe greșeli în această limbă decât un cetățean străin care a învățat româna ca limba străină (sau ca franceza lui Cioran să fie mai curată și corectă decât a unui nativ francez).

Hawkins și Chan¹³ insistau asupra așa-numitei „Failed Features Hypothesis” (FFH) arătând că aceasta presupune transfer complet al caracteristicilor L1 în stadiul inițial al învățării L2 și non-prezența unor parametri care nu-i sunt caracteristici L1. În consecință, putem presupune că adulții care învață L3 nu ar fi capabili să achiziționeze caracteristici ale categoriilor funcționale inexistente în a lor L1. Așadar, FFH respinge posibilitatea restructurării

¹² A se vedea Susan Gauss, Larry Selinker, *Second language acquisition. An introductory course*, New York, London, Routledge, 2008.

¹³ R. Hawkins, C. Y. –H. Chan, *The partial availability of Universal Grammar in second language acquisition: The „Failed Functional Features Hypothesis”*, in *Second Language Research*, 13, 1997, p. 187-226.

gramaticii universale (conform teoriei generativiste) în timpul învățării L2, adică o serie de caracteristici ale limbii vor eșua, vor lipsi cu desăvârșire. De la această teorie pornește și Yan-kit Ingrid Leung¹⁴, cu observația că în opinia ei sursa transferului complet nu este întotdeauna L1. Statusul inițial al L_n ar fi statusul constant, stabil al limbii celei mai apropiate din punct de vedere tipologic de L_n însușite anterior. Cercetarea ei infirmă FFH și confirmă mai degrabă viabilitatea ipotezei „transfer complet-acces complet” a lui Schwartz și Sprouse¹⁵. Studiile psiholingvistice¹⁶ contestă importanța tipologiei lingvistice ca factor al determinării influenței inter-lingvistice în învățarea L3, dar Kellerman¹⁷ a trecut printre factorii marcanți și psihotipologia, adică tipologia dintre limba sursă și limba țintă, așa cum este ea percepută de persoana care învață limba.

Grupul țintă al investigației noastre cuprinde 6 studente și 8 studenți, cu vârste cuprinse între 18 și 20 de ani. Țările de proveniență sunt Israel (7 persoane: 4M + 3F), Turkmenistan (3 persoane: 2M + 1F, toate s-au alăturat grupului în a doua săptămână de curs), Germania (o persoană: 1M), Venezuela (o persoană: 1F), Pakistan (o persoană: 1F, s-a alăturat grupului în a doua săptămână de curs), Egipt (o persoană: 1M, s-a alăturat grupului în a doua săptămână de curs). Toate persoanele doresc să învețe limba română pentru a putea studia în România. Învățarea are loc într-un cadru organizat instituțional, academic, (an pregătitor), în România. Așadar, cunoaștem categoriile de vârstă a subiecților, sexul, motivația și contextul. Nu cunoaștem așa-numitul *background* al fiecărei persoane, dar cunoaștem L1 și L2. Acestea sunt:

- pentru toate persoanele din Israel, L1 este araba, iar L2, în această ordine, ebraica și engleza;
- pentru persoanele din Turkmenistan L1 este turkmena; pentru două dintre ele L2 sunt rusa și engleza; pentru una L2 sunt turca, rusa și engleza (și au vagi cunoștințe de coreeană care, spun subiecții, a fost introdusă de curând în școli ca limbă străină);
- pentru persoana din Germania, L1 este kurda, iar L2, persana, engleza și germana (în ordinea indicată de subiect);

¹⁴ Yan-kit Ingrid Leung, *Failed Features versus Full Transfer Full Access in the Acquisition of a Third Language: Evidence from Tense and Agreement*, in *Proceedings of the 6th Generative Approaches to Second Language Acquisition Conference*, 2003, p. 199.

¹⁵ Bonnie D. Schwartz, Rex Sprouse, *Word order and nominative case in non-native language acquisition: a longitudinal study of (L1 Turkish) German interlanguage*, in *Language Acquisition Studies in Generative Grammar*, Tuen Hoekstra, Bonnie D. Schwartz (eds.), Amsterdam, John Benjamins, p. 317-368.

¹⁶ În special Jasone Cenoz, *Research on multilingual acquisition*, in *English in Europe: The Acquisition of a Third Language*, J. Cenoz, U. Jessner (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, p.39-53.

¹⁷ Eric Kellerman, *Transfer and non-transfer: where we are now*, in *Studies in Second Language Acquisition* 2, 1979, p. 37-57.

- pentru persoana din Venezuela, L1 este spaniola, L2 fiind engleza și coreeana (pe care vrea să o studieze la nivel universitar, așadar putem presupune că are o pregătire lingvistică și *skilluri* în plus față de colegii ei);
- pentru persoana din Pakistan, L1 este araba, iar L2 engleza;
- pentru persoana din Egipt, L1 este araba, L2 engleza.

În privința contextului, un aspect important al învățării limbii române de către acești studenți străini este că acest proces, când nu se poate desfășura, din varii motive, direct în română, se desfășoară prin intermediul limbii engleze (de regulă atunci când este nevoie de explicații suplimentare și informații pe care studenții nu le înțeleg în română). În opinia noastră, acest fapt are un impact important în însușirea limbii române.

În intenția de a afla stadiul la care se află, fiecare cursant a primit, în a doua săptămână de curs, trei sarcini distincte:

1. O foarte scurtă prezentare în limba română;
2. Traducerea în română a trei întrebări, pe care fiecare le-a primit în limbile pe care le cunoaște (sau, cel puțin, le-a declarat)
3. Să descrie colegilor, în română, fără a se ajuta de semne, onomatopee sau cuvinte din alte limbi, un obiect dintr-o imagine pe care o vedea doar cel care trebuia să descrie obiectul, iar ceilalți să numească, în română obiectul cu pricina.

1. Prezentările au fost următoarele:

Israel a.: *Eu sunt X¹⁸. Eu sunt din Israel am optsprezece ani. Eu locuiesc acum în Z, am două frați și o sora. Eu vorbesc patru limba: araba, hebreu, engleza și puțin romanian.*

Israel b.: *Eu sunt X, sunt din Israel, am optsprezece ani. Eu locuiesc acum în Z, am două frați și o sora. Eu vorbes trie limba: araba, engleza și hebro.*

Israel c.: *Numele meu este X. Eu sunt din Israel, din Z, am optsprezece ani. Am frați. Eu vorbesc trei limp: hebrou, araba, engliza.*

Israel d.: *Numesc meu este XYY. Eu sunt din Israel, din Z, eu vorbesc araba, hebreu, engliza.*

Israel e.: *Eu sunt XY, eu sunt din Israel, din Z, am optsprezece ani, eu vorbesc araba, hebrou, engliza.*

Israel f.: *Eu sunt XY, eu sunt din Israel, din Z oraș, am două zeci (de) ani, eu vorbesc araba, ebreu, engleza. Vreau să studiez medecina.*

Israel g.: *Eu sunt XY. Eu sunt din Israel. Am nouă... nouăsprezece ani... eu. Vreau să studie...z medicina.*

¹⁸ Pentru a nu divulga identitatea, am marcat prin „X” prenumele și prin „Y” numele persoanelor, iar prin Z diverse nume de localități.

Turkmenistan a.: *XY from Turkmenistan. I speak Turkmen, Turkish, Russian and English.*

Turkmenistan b.: *XY from Turkmenistan. I speak Turkmen, English and Russian.*

Turkmenistan c.: *XY from Turkmenistan, speak Turkmen, Russian, English.*

Germania: *XXXXY, Germania. Limba kurdish, irani, englez și german. Am optsprezece ani. Vreau dass... vreau să studiez medicina pentru că îmi place și eu învăț...am biologie în Germania.*

Venezuela: *Eu sunt X, sunt din Venezuela. Am o soră. Eu vorbesc spaniola, engleză și coreeană. Vreau să învăț română să studiez limba coreeană în România.*

Pakistan: *XY from Pakistan, vorbesc arabic, engliș.*

Egipt: *XXXXY from Egipt. Languș arabic.*

Dorim doar să menționăm că toți au pronunțat foarte corect numerele. Cu două excepții a fost foarte greu să identificăm accentul vorbitorilor (și imposibil de a stabili L1 doar din pronunția în limba română). Excepțiile sunt studentul din Egipt, cu puternic accent arab și studentul din Germania, care deși are L1 limba kurdă, are un puternic accent german atât în română, cât și în engleză (germana fiind însă, de departe, limba cel mai des folosită).

2. Întrebările de tradus au fost scrise pe tablă:

a. engl. *Do you know when the Dean arrives?*

arabă *Hal taerif mataa yati aleamid?*

span. *¿Sabes cuándo viene el Decano?*

germ. *Wissen Sie wann der Dekan kommt?*

rus. *Вы знаете, когда приходит декан?*

b. arabă *Hal taelam ma hu alwaqat?*

engl. *Do you know what time it is?*

span. *¿Sabes que hora es?*

germ. *Weisst ihr wie spät es ist?*

rus. *Мы знаешь сколько время?*

c. span. *¿El niño está leyendo el libro?*

germ. *Liest der Junge das Buch?*

engl. *The boy is reading the book?*

rus. *Мальчик читает книгу?*

arabă *Alsabiu yaqra alkitaba?*

În cazul întrebărilor, traduceri au fost realizate, în majoritatea cazurilor, după modelul englez. Excepție fac studenta din Venezuela care a aplicat modelul spaniol și studentul din Germania, care a aplicat modelul german. Pe tablă am schimbat succesiunea limbilor în care era scrisă întrebarea (și în același ordine li s-au și citit), pentru a evita situațiile în care modelul ales în traducere ar fi acela al primei limbi din succesiune.

3. În privința descrierii obiectelor, toți au făcut prima referire la tipul obiectului (fruct, animal, obiect, lichid), apoi la culoare, apoi la formă. Obiectele au fost: măr, cal, mașină, ceai, W.C., bicicletă, minge, pahar, carte, tren (studenții din Turkmenistan și cel din Egipt au preferat să nu se implice în „joc”). Cu o excepție, participanții nu au folosit niciun verb. Excepția fiind studenta din Pakistan, care în descrierea calului a spus că „*samană cu zebra*”. În urma descrierilor, colegii au identificat toate obiectele, dar au numit în română doar cal, ceai, pahar și carte, mărul a fost numit „miere” (o alterare a pluralului „mere”), celorlalte fiindu-le atribuite denumirile în engleză.

La acest prim nivel, cele mai des întâlnite dificultăți sunt de ordin fonologic, în special diferențierea dintre consoana sonoră *b* și consoana surdă *p*, diferențierea dintre vocalele *î/ă* și *ă* și pronunția diftongilor și a triftongilor. La nivel gramatical, cele mai mari probleme le ridică de la bun început folosirea copulativului *a fi*, absent în arabă (mașină lui veche, copil lui frumos) genurile substantivelor (și în consecință a articolelor), formarea pluralului, a genitivului și folosirea prepozițiilor (în opinia noastră, una dintre cele mai dificile probleme în învățarea unei limbi).

La întrebarea „La ce limbă apelezi cel mai des pentru a vă exprima în română”, 12 au răspuns că la engleză, 1 la germană și 1 a răspuns că la niciuna, susținând că nu simte nevoia unui transfer lingvistic și că nu simte interferențe, pentru că încearcă să gândească în română.

Alte studii privind învățarea unor limbi multiple ar putea fi interpretate ca susținând efectele pozitive / negative ale transferului inter-lingvistic în privința structurării și organizării mentale a *lexiconului bilingv*. Abunuwara¹⁹ a măsurat efectele interferențelor sesizate la vorbitori de arabă L1 și ebraică și engleză L2. Rezultatele ei au arătat:

1. o relație coordonatoare (independentă) între cele două limbi nematerne;

¹⁹ E. Abunuwara, *The structure of the trilingual lexicon*, in *European Journal of Cognitive Psychology*, 4, 1992, p. 311–313.

2. o relație compusă (interdependentă) între L1 și cea mai puțin stăpânită L2;
3. o relație intermediară între L1 și cea mai bine stăpânită L2.

De-a lungul timpului, influența (și chiar existența) transferului lingvistic a fost acceptată, negată sau acceptată doar în funcție de anumiți factori și în anumite condiții. S-a presupus că achiziția/învățarea unei limbi secundare depinde în mod hotărâtor de L1. R. Lado²⁰ specifica încă din 1957: „individuals tend to transfer the forms and meanings, and the distribution of forms and meanings of their native language and culture to the foreign language and culture—both productively when attempting to speak the language and to act in the culture, and receptively when attempting to grasp and understand the language and the culture as practiced by natives”. Trebuie avut însă în vedere că atât lucrările lui Lado, precum toate din acea vreme aveau la bază nevoi pedagogice și au condus la utilizarea masivă a metodei analizei contrastive, punând în balanță limba maternă și și limba ce urma a fi învățată. Pe de altă parte, lucrarea lui Lado promova o serie de aspecte teoretice la modă în acea perioadă. Mai mult, întrucât nu se făcea încă distincție între transfer pozitiv și transfer negativ, au apărut o serie de confuzii cu privire la transferul ca produs (ce poate fi sesizat în limba nou învățată) și transferul ca proces în sine. Există *transferul* ca proces, dar nu există un proces al transferului pozitiv și un proces al transferului negativ. Acestea din urmă pot fi identificate doar la nivelul produsului, a modului în care este folosită limba proaspăt învățată, ele nu constituie două procese cognitive distincte. Transferul pozitiv mai este cunoscut sub denumirea de *facilitare*, transferul negativ mai este numit *interferență*.

Spre deosebire de tradiția nord-americană, cea europeană nu a folosit analiza contrastivă în scop pedagogic. Finalitatea comparației dintre limbi era buna înțelegere a acestora și a naturii lor. Cercetătorii americani, începând cu behavioriștii, au întreprins comparația limbilor pentru a determina elementele care sunt necesare și cele care nu sunt necesare în învățarea unei L2. Începând cu adoptarea și promovarea teoriilor chomskyene, se trece de la viziunea behavioristă la aceea în care persoana care învață este nu doar un imitator, un reproducător, ci un participant activ la procesul achiziției și un creator de limbă. Urmând această tradiție, Dulay și Burt²¹ (și care, de fapt aplică o serie de observații ale lui Brown²² cu privire la modul în care are loc achiziția/învățarea L2 la copii) au elaborat o teorie a construcției creative care ar fi un proces prin care reconstruim norme ale limbii pe care o auzim, ghidându-ne după o serie de mecanisme universale înnăscute, care conduc la formularea unor anumite

²⁰ R. Lado, *Linguistics Across Cultures*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1957, p. 2.

²¹ H. Dulay, M. Burt, *Natural sequences in child second language acquisition*, in *Language Learning*, 24, 1974, p. 37–53.

²² R. Brown, R., *A First Language*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1973.

tipuri de ipoteze cu privire la sistemul limbii a cărei învățare se urmărește. Acest proces continuă până când dispar inadvertențele dintre materialul lingvistic la care sunt expuși și materialul lingvistic pe care îl produc. Aceste strategii de învățare a L2 sunt comune tuturor persoanelor, indiferent de L1 și se presupune că procesele care au loc în achiziția L1 sunt aceleași cu cele care au loc în achiziția L2.

În opinia lui Richards și Sampson²³, „It would however be almost impossible to assess the precise contribution of systemic language interference at this time . . . A number of factors interact in determining the learner's approximative system. Until the role of some of these other factors is more clearly understood, it is not possible to evaluate the amount of systemic interference due to language transfer alone”. Pe de altă parte, Andersen²⁴ a elaborat așa-numitul *principiu al transferului către undeva* care stipula că „A grammatical form or structure will occur consistently and to a significant extent in interlanguage as a result of transfer if and only if there already exists within the L2 input the potential for (mis-)generalization from the input to produce the same form or structure”.

Asupra rolului pe care îl joacă L1 în achiziția L2 a insistat (circumspect) și Corder²⁵, el evitând termenii de *transfer* și *interferență*, ba chiar „I would like to hope that both these terms should be banned from use in our discussions unless carefully redefined. The fact is that they are both technical terms in a particular theory of learning, and unless one is adopting that particular theory in one's discussions, it is best to find other terms for any alternative theoretical position one may adopt. The danger of using such technical terms closely associated with particular theories is that they may perhaps quite unconsciously constrain one's freedom of thinking about the particular topic”.

Din aceleași motive, Kellerman și Sharwood Smith²⁶ au propus termenul *influență inter-lingvistică*, termen ce cuprinde atât conceptul de *transfer*, cât și pe acela de *pierdere*, cu referire la elementele de limbă care se pierd în urma însușirii L2 (pierderi atât la nivelul L1 cât și L2), dar și al ratei de învățare (curbei de învățare).

La aceasta se mai adaugă concepția lui Kellerman²⁷ privind rolul L1, prin care este adusă în discuție percepția „elevului” referitoare la distanța dintre L1 și L2. Prin această

²³ J.C. Richards, G. Sampson, *The study of learner English*, in *Error Analysis: Perspectives on Second Language Acquisition*, J. C. Richards (ed.), London: Longman, 1974, p. 3–18.

²⁴ R. Andersen, *Transfer to somewhere*, in *Language Transfer in Language Learning*, S. Gass and L. Selinker (eds.), Rowley, MA, Newbury House, p. 178.

²⁵ S.P. Corder, *A role for the mother tongue in language learning*, in *Language Transfer in Language Learning*, S. Gass and L. Selinker (eds.), Rowley, MA, Newbury House, 1983, p. 86.

²⁶ E. Kellerman, M. Sharwood Smith (eds.), *Cross-Linguistic Influence in Second Language Acquisition*, Elmsford, NY, Pergamon, 1986.

²⁷ Eric, Kellerman, *Transfer and non-transfer: where we are now*, in *Studies in Second Language Acquisition* 2, 1979, p. 37–57.

inițiativă, cercetătorul aduce studiul transferului și al influențelor inter-lingvistice în sfera domeniului cognitiv, discreditând astfel ipoteza implicită a relației dintre conceptul de transfer și behaviorism. În această perspectivă, „învățăcelului” îi este acceptată capacitatea de a lua decizii cu privire la care forme și funcții ale L1 sunt adecvate pentru a fi utilizate în L2. Constrângerile legate de transferul lingvistic depășesc limitele lingvistice ale similarității/nesimilarității dintre L1 și L2 și includ ca variabilă majoră procesele de luare a deciziilor referitoare la posibila transferabilitate a elementelor lingvistice.

În consecință, ar exista trei factori interactivi care determină transferul lingvistic:

1. psiho-tipologia persoanei care învață L2 sau, cu alte cuvinte, cum organizează respectiva persoană propria sa L1;
2. perceperea distanței (diferențelor) dintre L1 și L2;
3. cunoașterea efectivă a L2.

Transferul lingvistic nu poate fi estimat, nu putem ști în ce măsură și în ce situații „elevul” va fi (cât?) influențat de elemente din L1. Într-o serie de trei experimente întreprinse de VanPatten și Keating²⁸, autorii au investigat achiziția timpurilor verbale în L2. Rezultatele lor au arătat că „elevii” au apelat, pentru început, la unele procese universale și nu la cele specifice propriei lor L1.

Toate aceste elemente ne îndreptătesc să ne întrebăm împreună cu Susan M. Gass și Larry Selinker²⁹: e posibil ca achiziția treptată a cunoașterii unei limbi învățate după prima L2 să facă vreo diferență între tipurile de transfer? Cum folosește (sau nu folosește) cunoașterea unei L2 la învățarea unei a treia, a patra sau a cincea limbi? Când există dovezi ale transferului, cum se raportează acesta la influența L1? Așa cum există, în anumite condiții, transferul invers către L1, există un set paralel de influențe de la L3 către L2, de la limbi nou învățate către cele anterioare? Dar de la cele anterioare către cele nou învățate? Dar de la cele nou însușite către L1?

Sperăm să aflăm răspunsurile la aceste întrebări în viitoare cercetări.

BIBLIOGRAPHY

Abunuwara, E., *The structure of the trilingual lexicon*, in *European Journal of Cognitive Psychology*, 4, 1992, p. 311–313.

²⁸ VanPatten și Keating, 2007.

²⁹ Susan M. Gass, Larry Salinker, *Second Language Acquisition. An introductory Course*, (Third edition), New York-London, Routledge, 2008, p. 152.

Andersen, R., *Transfer to somewhere*, in *Language Transfer in Language Learning*, S. Gass and L. Selinker (eds.), Rowley, MA, Newbury House, p. 177–201.

Angelis, G. de, Selinker, L., *Interlanguage transfer and competing linguistic systems in the multilingual mind*, in *Cross-linguistic influence in third language acquisition: Psycholinguistic perspectives*, J. Cenoz, B. Hufeisen, U. Jessner (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, 2001, p. 42–58.

Angelis, G. de, *Third or additional language acquisition*, Clevedon, Multilingual Matters, 2007.

Bardel, C., Falk Y., *The L2 status factor and the declarative/procedural distinction*, in *Third language acquisition in adulthood*, J. Cabrelli Amaro, S. Flynn, J. Rothman (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2012, p. 61–78.

Bardel, C., Falk Y., *The role of the second language in third language acquisition: the case of Germanic syntax*, in *Second Language Research*, 23(4), 2007, p. 459–484.

Bardel, C., Lindqvist, C., *The role of proficiency and psychotology in lexical cross- linguistic influence. A study of a multilingual learner of Italian L3*, in *Atti del VI Congresso di Studi dell'Associazione Italiana di Linguistica Applicata*, M. Chini, P. Desideri, M.E. Favilla, G. Pallotti (eds.), Napoli, 2007, Perugia, Guerra Editore, p. 123–145.

Brown, R., *A First Language*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1973.

Cabrelli Amaro, J., Rothman, J., *On L3 acquisition and phonological permeability: A new test case for debates on the mental representation of non-native phonological systems*, in *IRAL-International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 48(2–3), 2010, p. 275–296.

Cenoz, J., Hufeisen, B., Jessner, U., *Cross-linguistic influence in third language acquisition: Psycholinguistic perspectives*. Clevedon, Multilingual Matters, 2001.

Cenoz, J., Jessner, U., *English in Europe: The acquisition of a third language*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000.

Cenoz, J., *The additive effect of bilingualism on third language acquisition: A review*, in *International Journal of Bilingualism: Special Issue The Effects of Bilingualism on Third Language Acquisition*, 7(1), 2003, 71–87.

Cenoz, J., Valencia, J.F., *Additive trilingualism: Evidence from the Basque country*, in *Applied Psycholinguistics*, 15, 1994, p. 195–207.

Cenoz, Jasone, *Research on multilingual acquisition*, in *English in Europe: The Acquisition of a Third Language*, J. Cenoz, U. Jessner (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, p. 39-53.

- Corder, S.P., *A role for the mother tongue in language learning*, in *Language Transfer in Language Learning*, S. Gass and L. Selinker (eds.), Rowley, MA, Newbury House, 1983, p. 85–97.
- Dulay, H., and Burt, M., *Natural sequences in child second language acquisition*, in *Language Learning*, 24, 1974, p. 37–53.
- Falk Y., C. Bardel, *Object pronouns in German L3 syntax: Evidence for the L2 status factor*, in *Second Language Research*, 27(1), 2011, p. 59–82.
- Gallardo del Puerto, F., *Is L3 phonological competence affected by the learner's level of bilingualism?*, in *International Journal of Multilingualism*, 4(1), 2007, p. 1–16.
- García Mayo, M.d.P., *Synthetic compounding in the English interlanguage of Basque-Spanish bilinguals*, in *International Journal of Multilingualism*, 3(4), 2006, p. 231–257.
- Gauss, Susan, Selinker, Larry, *Second language acquisition. An introductory course*, New York, London, Routledge, 2008.
- Hammarberg, B., Hammarberg, B., *Articulatory re-setting in the acquisition of new languages*, in *Phonum*, 2, 1993, p. 61–67.
- Hammarberg, B., *The languages of the multilingual: Some conceptual and terminological issues*, in *IRAL-International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 48(2–3), 2010, p. 91–104.
- Hawkins, R., Chan, C. Y. –H., *The partial availability of Universal Grammar in second language acquisition: The „Failed Functional Features Hypothesis”*, in *Second Language Research*, 13, 1997, p. 187–226.
- Herwig, A., *Plurilingual lexical organisation: Evidence from lexical processing in L1-L2- L3-L4 translation*, in *Cross-linguistic influence in third language acquisition: Psycholinguistic perspectives*, J. Cenoz, B. Hufeison, U. Jessner (eds.), Tonawanda, NY, Multilingual Matters, 2001, p. 115–137.
- Hoffmann, C., *Towards a description of trilingual competence*, in *International Journal of Bilingualism*, 5 (1), 2001, p. 1–17.
- Jaensch, Carol, *L3 acquisition of articles in German by native Japanese speakers*, in *Proceedings of Generative Approaches to Second Language Acquisition 2007*, R. Slabakova, J. Rothman, P. Kempchinsky, E. Gavruseva (eds.), Somerville, Mass., Cascadilla Press, 2008, p. 81–89.
- Jaensch, Carol, *Acquisition of L3 German: Do some learners have it easier?*, in J. Cabrelli Amaro, S. Flynn, J. Rothman (eds.), *Third language acquisition in adulthood*, 2012, Amsterdam, John Benjamins, p.165-193.

Jaensch, Carol, *Acquisition of L3 German: Do some learners have it easier?*, in *Third language acquisition in adulthood*, J. Cabrelli Amaro, S. Flynn, J. Rothman (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2012, p. 165–193.

Jaensch, Carol, *Article choice and article omission in the L3 German of native speakers of Japanese with L2 English*, in *Second language acquisition of articles: Empirical findings and theoretical implications*, M.d.P. García Mayo, R. Hawkins (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2009, p. 233–263.

Jaensch, Carol, *Third language acquisition. Where are we now*, in *Linguistic Approaches to Bilingualism*, 3 (1), J. Rothman, Sh. Unsworth (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 2013, p. 73–93.

Jessner, U., *A DST model of multilingualism and the role of metalinguistic awareness*, in *The Modern Language Journal*, 92(2), 2008, p. 270–283.

Kellerman, Eric, *Transfer and non-transfer: where we are now*, in *Studies in Second Language Acquisition* 2, 1979, p. 37–57.

Kellerman, E., and Sharwood Smith, M. (eds.), *Cross-Linguistic Influence in Second Language Acquisition*, Elmsford, NY, Pergamon, 1986.

Lado, R., *Linguistics Across Cultures*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1957.

Leung, Yan-kit Ingrid., *L2 vs L3 initial state: A comparative study of the acquisition of French DPs by Vietnamese monolinguals and Chinese-English bilinguals*, in *Bilingualism: Language and Cognition*, 8(1), 2005, p. 39–61.

Leung, Yan-kit Ingrid, *Second language English and Third Language French article acquisition by native speakers of Cantonese*, in *International Journal of Multilingualism*, 4(2), 2007, p. 117–149.

Leung, Yan-kit Ingrid, *Failed Features versus Full Transfer Full Access in the Acquisition of a Third Language: Evidence from Tense and Agreement*, in *Proceedings of the 6th Generative Approaches to Second Language Acquisition Conference*, 2003.

Lindqvist, C., *Inter-and intralingual lexical influences in advanced learners' French L3 oral production*, in *IRAL-International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 48(2–3), 2010, p. 131–157.

Llama, R., Cardoso, W., Collins, L., *The influence of language distance and language status on the acquisition of L3 phonology*, in *International Journal of Multilingualism*, 7(1), 2010, p. 39–57.

LoCoco, V.G.M., *A cross-sectional study on L3 acquisition*, in *Working Papers on Bilingualism*, 9, 1976, p. 44–75.

- Mitchell R., F. Myles, *Second language learning theories*, London, Arnold, Oxford University Press, 1988.
- Odlin, T., *Cross-linguistic influence*, in *The handbook of second language acquisition*, C.J. Doughty, M.H. Long (eds.), Oxford, Blackwell, 2008, p. 436–486.
- Rah, A., *Transfer in L3 sentence processing: Evidence from relative clause attachment ambiguities*, in *International Journal of Multilingualism*, 7(2), 2010, p. 147–161.
- Richards, J.C., Sampson, G., *The study of learner English*, in *Error Analysis: Perspectives on Second Language Acquisition*, J. C. Richards (ed.), London: Longman, 1974, p. 3–18.
- Rothman, J., Cabrelli Amaro, J., *What variables condition syntactic transfer? A look at the L3 initial state*, in *Second Language Research*, 26(2), 2010, p. 189–218.
- Sanz, C., *Bilingual education enhances third language acquisition: Evidence from Catalonia*, in *Applied Psycholinguistics*, 21(1), 2000, p. 23–44.
- Sanz, C., *Predicting enhanced L3 learning in bilingual contexts: The role of biliteracy*, in *A portrait of the young in the new multilingual Spain*, C. Perez-Vidal, A. Bel, M.J. Garau (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, 2007, p. 220–240.
- Schwartz, Bonnie D., Sprouse, Rex, *Word order and nominative case in non-native language acquisition: a longitudinal study of (L1 Turkish) German interlanguage*, in *Language Acquisition Studies in Generative Grammar*, Tuen Hoekstra, Bonnie D. Schwartz (eds.), Amsterdam, John Benjamins, p. 317–368.
- Thomas, J., *The role played by metalinguistic awareness in second and third language learning*, in *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 9, 1988, p. 235–246.
- Thomas, M., *Acquisition of the Japanese reflexive zibun by unilingual and multilingual learners*, in *Variability in Second Language Acquisition: Proceedings of the Tenth Second Language Research Forum*, H. Burmeister, P.L. Rounds (eds.), Oregon, University of Oregon, 1990, p. 701–718.
- Williams, S., B. Hammarberg, *Language switches in L3 production: Implications for a polyglot speaking model*, in *Applied Linguistics*, 19 (3), 1988, p. 295–333.
- Wrembel, M., Gut, U., Mehlhorn, G., *Phonetics/phonology in third language acquisition: Introduction*, in *International Journal of Multilingualism: Special issue on L3 phonology*, 7(1), 2010, p. 1–3.
- Zobl, H., *Prior linguistic knowledge and the conservation of the learning procedure: Grammaticality judgments of unilingual and multilingual learners*, in *Language transfer in language learning*, S.M. Gas, L. Selinker (eds.), Amsterdam, John Benjamins, 1993, p. 176–196.

A LOGICAL APPROACH TO ENGLISH CONDITIONAL SENTENCES

Attila Imre

Assoc. Prof., PhD., Sapientia University of Tîrgu Mureş

Abstract: The present article describes theoretical issues of the English conditional sentences, including definitions and types, leading to concerns regarding teaching them. We argue that the concept of remoteness developed by Michael Lewis (1986) is much more suitable to describe conditionals, as well as it offers a more logical approach to tackle various less standard types, such as 'mixed', 'zero' or less frequent verb forms (e.g. continuous). A possible way to understand conditionals may start from a non-native speaker perspective, in our case Romanian or Hungarian, making students aware of the challenges represented by the English conditionals. We also offer a popular option to make students discover 'real-life' conditionals with the help of the entertainment industry, while the references contain major English, Romanian and Hungarian sources in the field.

Keywords: conditional types, verb forms, remoteness, Romanian, Hungarian.

INTRODUCTION

Conditional sentences may constitute a considerable problem for non-native speakers, depending on the mother tongue they approach the English conditionals. It is our belief that a thorough re-evaluation of teaching conditional sentences is necessary if we aim at proficient user-experience.

Although conditionals are amply described in all descriptive grammars, their presentation is mostly problematic. One of the reasons is that conditionals “interact extensively with other domains” (Ferguson et al. 1986:4), such as causals, temporals and modals, while the other one is that the semantics of conditionals is more important than their morphosyntactic structure; thus the meaning of the verb phrase is central and less emphasis should be placed on the full conditional sentence containing both the main clause and the subordinate conditional clause (Lewis 1986:153).

In case the syntactic structure is highlighted, the entire category of conditionals is unclear: “the question of what constitutes a conditional construction in a given language has as yet no adequate theoretical answer” (Ferguson et al. 1986:5), as the form does not serve as a clear guide for several reasons:

1. not all sentences containing a formally conditional connector have conditional meaning (Swan 2005:233):
*If Shrek accomplished his mission, **then** he is on his way back.*
2. while the form may not contain a conditional connector, the meaning may still be conditional (cf. *reduced* and *implied* ‘conditionals’):
*One more word, Donkey, **and** you’ll end up dead.*
*Stop talking rubbish! (**Or** I’ll lock you out, Donkey.)*
3. the logical relation between propositions may be misleading, “because users of natural languages tend to reject the validity of false antecedent implying true consequent and often assume some kind of causal connection between the propositions” (Ferguson et al. 1986:5); to put it simply, knowingly false conditions may be considered as potentially true (cf. *rhetorical* conditionals):
If Fiona is happy, then I’ll be damned.

4. a further problem is caused by grammar books by using confusing terminology; in this case, the *subjunctive mood* is used to refer to both conditional and hypothetical structures, but also as “the past tense being used for unreality, especially in conditional sentences”, or “simple, uninflected, form of the verb in subordinate clauses” (Palmer 1971:12), resulting in unnecessarily puzzling examples with both I. and II. verb forms, instead of first discussing them separately;
5. certain grammar constructions, such as *reported speech* (discussed in syntax) seem to have little effect upon the condition, as changing the tenses (verb phrases) is based on logic and not compulsory (thus tend to remain), leading to the conclusion that neither conditionals nor reported speech is a ‘special case’, but “part of the general patterns” (Lewis 1986:32):

If Shrek weren't angry, he wouldn't be mumbling to himself.

They knew that if Shrek weren't angry, he wouldn't be mumbling to himself.

After presenting a few introductory remarks, it is worth presenting various definitions of conditionals, which is an important topic in philosophy, linguistics and logic (mathematics) as well.

DEFINITIONS OF CONDITION(AL)

A standard definition of conditional sentences derives from logic: ‘*if p then q*’¹, which leads us to a syntactic (linguistic) approach: there is a main clause (called *apodosis*) and a subordinate clause (called *protasis*, the *if*-clause), introduced by one of the conditional connectors, without particular restrictions upon the clause order. Thus the logical properties of conditionals “depend on the relation between antecedent and consequent, and that in turn depends on beliefs” and “even where the antecedent specifies completely the state of affairs in which the consequent is to be evaluated, the relation may be an entailment” or a “mutual entailment” (Johnson-Laird 1986:73):

If Shrek is an expert in swamps, he knows how to survive there.

If Fiona has a husband, then she is married.

While speakers usually formulate true conditions (knowing that one false proposition entails another, cf. Palmer 1990:175), this is not always the case:

I'll be damned if I understand this.

Fiona, if you are a princess, then I'm the Pope / a Dutchman.

The two sentences are in fact *rhetorical* conditionals (Zdrengea & Greere 1999:485), and both propositions are to be understood as false, which is further ‘aggravated’ by the fact that there is no causal relationship between the main and the subordinate clause; the speaker of the first sentence is sure that (s)he does not understand it, so (s)he is not worried about the self-imposed curse, while the second case is similar: the speaker is sure about the falsity of both parts. And it has been correctly observed that due to the present time reference, it is difficult to distinguish ‘hypothetical’ from ‘conditional’.

Definitions of *condition* in linguistics are listed below:

1. “a situation that must exist before something else is possible or permitted” (Oxford online)²;
2. “an arrangement that must exist before something else can happen” (Cambridge online)³;

¹Unfortunately, the formula does not say what happens if the truth condition is not true. I am grateful for this remark to Péter Pelyvás, delivering a lecture on *English Grammar Reconsidered* (22. 04. 1999).

²<https://en.oxforddictionaries.com/definition/condition>, 02. 08. 2017.

³<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/condition>, 02. 08. 2017.

3. “a premise upon which the fulfillment of an agreement depends” or “something essential to the appearance or occurrence of something else”, but also “a restricting or modifying factor” (Merriam-Webster)⁴;
4. “the prototypical meaning of ‘*if*?’ is the speaker’s uncertainty/uncontrollability of *p* is meant to be an elucidation, and not a denial, of the intuitive insight of the popular characterization of conditionals as ‘hypothetical’”, even if “conditionals are not necessarily hypothetical” (Akatsuka 1986:344);
5. the meaning of conditionals is “the ability to envisage states of affairs that may or may not correspond to reality” (Johnson-Laird 1986:65);
6. “A condition is something that has to be fulfilled before something else can happen. *If*, normally meaning ‘provided that’, is sometimes followed by *then*. If *then* is not stated, it is implied” (Alexander 1988:273);

These definitions clearly show that conditionals are connected to time (cf. philosophy) and hypothesis (cf. logic), but they contain new elements as well: for instance, the truth value and causality is not highlighted and conditions may be *implied*, reaching the following summary:

[conditionals] reflect the characteristically human ability to reason about alternative situations, to make inferences based on incomplete information, to imagine possible correlations between situations, and to understand how the world would change if certain correlations were different. Understanding the conceptual and behavioural organization of this ability to construct and interpret conditionals provides basic insights into the cognitive processes, linguistic competence, and inferential strategies of human beings. (Ferguson et al. 1986:3)

Consequently, we can understand why it has been so problematic for “philosophers, logicians, and linguists to find the common denominator that links” future predictives to counterfactuals or generic conditionals (Bowerman 1986:288), and we do not claim that it is easier after having presented possible definitions. Yet, we tend to think that the semantics of verb phrases will offer valuable insights into the logic of conditionals, even if this will result in more than three types of conditionals, which are typically mentioned in the majority of grammar books. In the following we will discuss various types of conditional sentences taught for non-native speakers.

TYPES OF CONDITIONALS

We have seen that the concept of conditional is connected to two propositions, one of them introduced by a logical connector (*if* or one of its synonyms), while we suppose a necessary and sufficient condition between them (causality), although this may be true or false. However, grammar books introduce new concepts, such as *possibility* or *imaginary*, and tend to focus on only three possible conditional constructions:

... the contrasting system of actual states, real possibilities and hypothetical states is all relative to the status of the discourse. Hence, the same tripartite division of conditionals applies equally to factual or fictional discourse. There are even conditionals that bridge the gap from the fictional to the real. (Johnson-Laird 1986:66–67)

This ‘gap’ may be the previously mentioned continuum, as conditionals express “modal, non-factual contexts” (Aarts 2011:279) or hypothetical situations in which we can differentiate ‘degrees’ regarding the “probability of realization”, especially the protasis (Comrie 1986:88). This is manifested through the verb forms (tenses) used in these constructions. At morphological level we talk about *conditional tenses* (Thomson & Martinet 1986:195), referring to the:

⁴<https://www.merriam-webster.com/dictionary/condition>, 02. 08. 2017.

1. present: *would, should* followed by I. verb form or past: *would, should* followed by *have* + III. verb form:

Fiona would enjoy a rest. Fiona would have enjoyed a rest.

However, these constructions are often ‘completed’ with another structure introduced by *if*, and the combination is referred to as a *conditional sentence* (Thomson & Martinet 1986:196). Specialized literature discusses either *if-clauses* or *conditional sentences*, focusing on the three types mentioned before, although further structures may be added easily (cf. ‘zero’ conditional or ‘mixed’ types). However, the terms are not satisfactory, which we are going to discuss in the following sections. It has been also mentioned that the conditional clause tends to start the sentence, but this is not a strict rule (cf. Carter & McCarthy 2006:747), as there is “no change in meaning” only a “slight change in emphasis” (Graver 1986:89).

Language learners are most likely to meet three common structures, referred to as conditional sentences Type I, II and III (cf. Woolard 1999:35), but it is important to note from the outset that “there are many more possibilities than those frequently presented in language teaching textbooks.” (Lewis 1986:149). This may be one of the reasons why conditionals are introduced to language learners “at a relatively late stage” (Lewis 1986:149), although they are highly important in effective communication.

To avoid the complexity of terminology, we will introduce them as *Type I, II* and *III* (most rooted terms in grammar books), anticipating that we will suggest abbreviations as these terms are not satisfactory either.

TYPE I

Conditional sentence *type I* is relatively ‘simple’, as it combines Present Simple in the *if*-clause and Future Simple in the main clause; however, the present form in the *if*-clause does not express ‘present’ time, but a real, probable or possible condition or situation (Vince 1996:33, Hewings 1999:198), so it can refer to *possibilities*:

If Shrek buys flowers for Fiona, she will be happy.

This type is also termed as “future real” (Palmer 1971:151), simple future “predictive” or “casual conditional” (Bowerman 1986:288), as the situation “is true” (cf. type I refers to “actual states”, (Johnson-Laird 1986:65) or “may become true” (Hewings 1999:198). It signals that chances to become true are anywhere between 50 – 100% (“quite probable” (Thomson & Martinet 1986:196), reflected by the choice of tenses; *will* expresses that the speaker takes it as “psychologically immediate” and “inevitable” at the moment of speaking (Lewis 1986:122).

It is also important to note that the subordinate clause may be translated into other languages with future time, but English takes no future tense in subordinate clauses; however, *will* may appear in the conditional clause, which also signals that *will* is a modal verb and not the auxiliary for future. Although temporal and conditional clauses may overlap, they may considerably differ (*if* tends to be baleful combined with the verb meaning):

If Shrek survives the mission to rescue Fiona, he will return to his beloved swamp.
(He might not survive it.)

If / After Shrek returns home, he will take a nap.

A further difference is that temporal clauses should turn true with the passing of time (the truth value is but a matter of time), while this is not the case with conditionals. Certainty is only associated with type III conditionals (unfulfilled conditions, detailed in 3.3.).

Any change in the verb phrases of conditional *type I* (either clauses) will result in different meanings, leading to further sections:

- *will* may not be present in the main clause, known as the *zero conditional*;
- *will* may be present in the subordinate conditional clause;

- *should* may be used in type I, leading to a sense a doubt, and “the inverted forms are the more literary” (Stannard Allen 1974:153):

*If you **should** see Shrek, try to avoid him.*

***Should** you see Shrek, try to avoid him.*

Although *will* (or *shall*) is often associated with future time, it is also connected to an (often implicit) conditionality, resulting in an expectation of fulfilment (Palmer 1971:138); the fact that other modals may also be used in the main clause, makes it necessary to discuss them separately.

TYPE II

We can distinguish *real* and *unreal* conditions; while type I mainly expresses real ones (or *open*), type II is associated with unreal, hypothetical, imaginary, not true, contrary to fact or *remote* conditions (Palmer 1990:169, Huddleston & Pullum 2002:46–47), expressing doubt about the truth of the proposition of the *if*-clause or inviting us “to consider, not the actual ... but a hypothetical alternative” (Johnson-Laird 1986:66).

These hypothetical conditions have been further labelled as ‘closed’, ‘rejected’, ‘non-factual’, ‘counterfactual’, and ‘marked’ conditions, as they convey “the speaker’s belief that the condition will not be fulfilled (for future conditions), is not fulfilled (for present conditions), or was not fulfilled” (Quirk et al. 1985:1092), because *hypothetical* means “true in certain circumstances, not those currently prevailing” (Lewis 1986:122).

Grammar books refer to this type as expressing improbable, unlikely conditions, but even “real possibilities” (Johnson-Laird 1986:65) or “future unreal” (Palmer 1971:171), although “unreality and its relation to conditionality is a difficult problem” (Palmer 1971:44).

The **standard form** of type II typically requires the II. verb form in the *if*-clause, although its meaning is ‘conditional’ present or future, and non-native speakers struggle hard to understand that the II. verb form combined with *if* does not refer to the past, as up to this stage whenever a II. verb form was used it expressed past time⁵. An important remark is that the II. verb form headed by *if* expresses the “attitude of the speaker towards the condition; it does not represent time, which is indicated (if at all) by other elements in the context or situation” (Graver 1986:93). The **standard form** of type II typically requires *would* in the main clause, although other modal verbs are also possible:

*If Shrek **bought** flowers for Fiona, she **would be** happy.*

The sentence clearly indicates that greater hypotheticality leads to ‘backshift’ in tenses (Quirk et al. 1985:1010, Greenbaum 1996:340). While grammar books refer to this as using the ‘past simple tense’ in the conditional clause and the ‘past form’ of *will* (*would*) with future time reference (cf. (Comrie 1986:92), this approach is confusing, as neither the II. verb form nor *would* has anything to do with the past time in this structure. However, not all II. verb forms preceded by *if* are to be interpreted as conditionals, proving the utmost importance of context-based meaning:

*If Shrek **stopped** fighting, he left for home, I’m afraid.*

In this case we can see that the *if*-clause meets the formal requirements, but the meaning indicates that it is closer to temporal clauses (past time reference).

The time referred to in conditional clauses is *now* or *any time from now on* (future), and the situation is unreal. They are not based on fact (hence non-factual), especially that future time indicators perfectly fit into the sentence:

*If Shrek **bought** flowers for Fiona **tomorrow**, she **would know** that he cares for her.*

⁵Although it has been also referred to as ‘modal past tense’ (Aarts 2011:250), we consider the term unnecessarily confusing.

As for *would*, it is a mistake to consider it ‘the’ conditional auxiliary (cf. (Lewis 1986:149–150), as – similarly to *will* – it is a modal verb, and its use is not an automatic indicator of conditionals (cf. *politeness* and conditionals):

Would you like to meet Shrek?

Questions of this type (*Would you ...?*) are associated with “polite forms”, but it is more than that, especially when we contrast it with *Do you...?* in order to see the remote attitude of the speaker (Lewis 1986:122–123). Nevertheless, *would* is the “most commonly used” modal verb in conditionals, and it refers to a “hypothetical implication, without necessarily any other modal implications” (Quirk et al. 1985:1010). Thus it does not refer to the past, as it is a modal verb, and – compared to *will* – it expresses a more remote situation from truth (tentative or hypothetical *would*). When using *would* in conditional sentences, “the speaker creates a hypothetical quality to the situation and, in doing so, automatically distances himself from the factual quality of the statement” (Lewis 1986:122), thus combining the notions of ‘inevitability’ associated with *will* and (psychologically) ‘remote’, thus hypothetical (Lewis 1986:123). The way it is to be taken true is encoded in the subordinate clause marked by a multitude of conditional connectors.

This leads us to conclude that *would* – as a modal verb – has multiple functions, including both conditional and expressing politeness, not to mention its possibilities in storytelling (cf. Past Simple). It has been noted that *would* is “clearly the tentative form of *will*” and this “also accounts for the tentativeness as a kind of conditional” (Palmer 1971:58).

The **meaning** of type II conditionals is rich, due to the nature of hypotheticality, as – although sometimes subjectively – degrees may be differentiated. We have seen that the II. verb headed by *if* (or a synonymous word) indicates remoteness or unreality (cf. (Hughes 2001:166), but there is a scale with at least three grades (cf. (Graver 1986:93):

- **tentative**, *possible*, *probable*, *suppositional*, *polite* or *unreal past*, being close to type I conditional, when the speaker thinks there is a 50–100% chance; the choice between type I or II “often depends on how possible we believe an event to be” (Foley & Hall 2012:168–169):

If Shrek plucked the chicken, Fiona would / could / might cook the meal.

- **hypothetical**, *improbable*, *imaginary* or *unlikely*, when the speakers “don’t expect the action to take place” (Thomson & Martinet 1986:199) or are unlikely to happen (Foley & Hall 2012:168); however, this may express a kind of hope (cf. ‘remote conditionals’, (Huddleston & Pullum 2002:1003), as it “is a form of day-dreaming in which we all indulge at times” (Graver 1986:93); it is felt closer to impossible, thus the speaker may use it when 0–50% chance is felt; it has been suggested that the “present and future reference the meaning may be merely one of negative expectation or assumption, the positive not being ruled out completely” (Quirk et al. 1985:1010):

If Shrek defeated the Dragon, he would still return to the swamp.

(He probably won’t, cf. Quirk et al. 1985:1092)

Certain constructions belong to this type of conditional:

- a rather imaginary, suggestive, polite (e.g. ask for help) meaning is expressed by the *If ... were (to)* construction (Hewings 1999:200, Alexander 1988:279) expressing greater improbability (Stannard Allen 1974:153), where *were* signals the Subjunctive Mood, although it may be concessive as well:
If you were to meet Shrek, what would you do?
- a highly improbable *supposition* is rendered by the *If you should* construction:
If you should meet Shrek, would you be scared?

Desires, regrets, polite requests, suggestions, giving advice (Foley & Hall 2012:168–169) may belong here, as they are less direct (Soars 2008:155); still, depending on the speaker or situation, they can be listed under the next option:

*If we **were** in Shrek's swamp, we **would expect** to meet Donkey as well.*

- **unreal**, totally imaginary, so contrary to present or known facts (Gălățeanu-Fârnoagă 1994:300, Graver 1986:93, Foley & Hall 2012:168); thus there is a certain “expectation that the condition will not be fulfilled” (Quirk et al. 1980:747) or “impossible to fulfil the condition” (Foley & Hall 2012:168–169); in these cases the sentence “automatically suggests” the contrary of the conditional statement (Lewis 1986:71):

*If I **knew** where Shrek is, I **would tell** you.* (but I don't know)

*If you **met** Dragon, **would** you **be scared**?* (however, children visualize it as possible)

Although the past forms of *be* are *was* and *were*, only *were* is used in grammatically ‘well-formed’ conditional clauses. This structure is further supported by certain stock phrases (*If I were you ...*, *If I were in your shoes...*), although *was* is common in colloquial speech (Palmer 1990:174), thus we would not recommend its use before language examinations. Yet, there are cases when *was* is fully justified (signalling temporal rather than conditional senses):

*If Shrek **was** there, he **must have left** a footprint...*

At this stage it is clear that conditional type I (**open**) and type II (**remote**) differ formally (I. verb form versus ‘backshifted’ or ‘remote’ II. verb form), but their meanings are rather close as neither of them is related to time (Soars 2008:154). Instead, we have to deal with more and less possible and probable cases, reaching the unreal or imaginary in the case of type II.

It is also worth mentioning that “there is no difference in the truth conditions of the two sorts of conditional when they refer to future events” (Johnson-Laird 1986:66, similarly formulated in (Quirk et al. 1985:1091), as there is no temporal difference between them (Soars & Soars 1998:158):

- real condition, normal course of events (repeated actions, habits, general truths, etc.):

*If Shrek **decorates** the house, something **will go wrong**.*

- imaginary condition, unusual circumstances:

*If Shrek **decorated** the tree, he **would clip** floating toads to the branches, **inflated** with his rancid breath.*

There are reasons to consider type II conditionals as *open*, because the question whether they are “fulfilled” (Huddleston & Pullum 2002:46–47) or not is “unresolved” (Graver 1986:90). Open conditions have also been called as ‘real’, ‘factual’ and ‘neutral’ conditions; in these cases, even the protasis may contain *will* (Comrie 1986:91):

*If Donkey **needs** help, Shrek **will show** up.*

*If Donkey **needed** help, Shrek **would show** up.* (more remote possibility)

*If it **won't** help, it **won't** harm either.*

Thus open conditions are rather realistic (Aarts 2011:253), while ‘remote’ means that the possibility is weakened as “the fact of knowing is remote from the speaker” (Lewis 1986:71).

TYPE III

We tend to think that type III conditionals embody the proverb ‘It is no use crying over spilt milk’, as they describe both past and hypothetical unreal conditions, which is why it needs to be marked twice (Palmer 1990:170). Definitions and explanations connected to type III are the following:

- 1) a completely *hypothetical* (Graver 1986:97), *unreal, impossible, imaginary* condition, which is impossible to happen as it was “once possible, but now imaginary event” (Johnson-Laird 1986:65) as the “necessary conditions were not met in the past”⁶; nevertheless, it is something “wished for” (Graver 1986:97); even if the known facts are different, the structure is used for nostalgia, criticism, regret, etc. (Foley & Hall 2012:169):
If Shrek had wanted it to, he could have killed the soldiers.
- 2) the situation is not true, contrary to a past fact⁷(cf. Gălăţeanu-Fârnoagă 1994:316, Woods 2006:179) or the present reality, so the facts it is based on is “the opposite of what is expressed” (Hughes 2001:167); more technically, this is called “counterfactual” (Bowerman 1986:288), a term that “refers normally to the consequences of acts which are not performed, and seems by this very fact to belong at the irrealis extreme” (Greenberg 1986:257);
- 3) the possibility of the action was true in the past but it was unfulfilled; as a consequence, we are faced with an “implied rejection of the condition” (Quirk et al. 1985:1010), so there is 0% chance for it to become true, but we still “speculate about possibilities in the past that didn’t happen (Prodromou 1998:162).

The form may be deduced by analogy from type I and type II forms; as this is type III, the III. verb forms are used:

1. the subordinate conditional clause contains *had* + III. verb form (which is identical in form with Past Perfect Simple);
2. the main clause most typically uses *would have* + III. verb form:
If Shrek had bought flowers for Fiona, she would have been happy.

Once again, as *would* is a modal verb, it may be replaced by other modal verbs: *could*, *might* or *should*(Hewings 1999:198). The perfect forms grammatically ensure us that the action is consumed (hence it is unreal or imagined in the past), so we can express criticism, regret (Foley & Hall 2012:169) or daydreaming about past events (cf. bridging “the gap from the fictional to the real”, (Johnson-Laird 1986:66–67) with this type:

If Shrek had listened to Donkey, it would have been better for both.

If Shrek hadn’t met Donkey, he would have been killed by Dragon.

If Dragon hadn’t liked Donkey, they wouldn’t have had Dronkeys.

TEACHING CONDITIONALS

Whatever the level, it is our firm belief that a thorough understanding of English conditionals should stem from a native language perspective. We will exemplify this through the prism of Romanian and Hungarian.

In the case of Romanian, the understanding of conditionals involves the connector *dacă* (if), the present tense, the future tense and the present and past conditional-optative mood⁸ indicators: *aş, ai, ar, am, aţi, ar* followed by the infinitive verb form (present conditional optative) and *aş fi, ai fi, ar fi, am fi, aţi fi, ar fi* followed by the participle verb form.

In the case of Hungarian, the understanding of conditionals involves the connector *ha* (if), the present tense, the future tense (which is often replaced by the present tense) and the conditional mood suffixes for present (*-na, -ne, -ná, -né*) and the past conditional *volna* preceded by the past tense verb form:

I. Ro. *Dacă Shrek vede Balaurul, va şti că ...*

Hu. *Ha Shrek meglátja Sárkányt, tudni fogja, hogy...*

⁶<http://www.usingenglish.com/glossary/mixed-conditionals.html>, 17.01.2017.

⁷An unnecessarily confusing term we would not recommend to use is *past unreal*(Palmer 1971:171).

⁸http://limba-romana.ucoz.ro/index/modul_conditional_optativ/0-229, 24. 10. 2017.

- If Shrek sees Dragon, he will know that ...*
- II. Ro. **Dacă** Shrek **arvedea** Balaurul, **el ar ști** că ...
Hu. **Ha** Shrek **meglátná** Sárkányt, **tudná**, hogy...
If Shrek saw Dragon, he would know that ...
- III. Ro. **Dacă** Shrek **arfi văzut** Balaurul, **el ar fi știut** că ...
Hu. **Ha** Shrek **megláttavolna** Sárkányt, **tudtavolna**, hogy...
If Shrek had seen Dragon, he would have known that ...

The highlighted parts reveal that the three Romanian and Hungarian sentences can perfectly reflect English conditionals, even if one of them is an Indo-European language, while the latter is a Finno-Ugric one.

An important remark is necessary: these three sentences are ‘not set in stone’, as it is safer to talk about three possibilities for the sub-clause and three possibilities for the main clause, anticipating and avoiding the necessary term of ‘mixed’ conditionals. Thus *if* may be followed by the I., II. or *had* + III. verb form, while the main clause may contain *will* + I., *would* + II. and *would have* + III.

While some grammar books overlook the importance of native languages, we cannot deny that we have to explain students why we need these forms, starting from the purpose of communication, offering them a bunch of sentences to translate into English:

- 1) Ro. *Aș dori să fiu acasă.*
Hu. *Otthon szeretnék lenni.*
(I would like to be at home.)
- 2) Ro. *Dacă m-ai fi iubit, am fi deja soț și soție.*
Hu. *Ha szerettél volna, már férj-feleség lennénk.*
(If you had loved me, we were already husband and wife.)
- 3) Ro. *Dacă m-ai iubi, deja ți-aș fi cumpărat o limuzină.*
Hu. *Ha szeretnél, már vásároltam volna egy limuzint neked.*
(If you loved me, I would have already bought you a limo.)

The term *mixed conditionals*, however vague and unnecessary, is deeply rooted in grammar books. It refers to the fact that the previously discussed type I, II and III conditional clauses may be ‘mixed’, resulting in almost any combination (cf. Walker & Elsworth 2000:89). Yet, we would not call them ‘mixed’, as this is a natural possibility, also having in mind that *will* and *would* may be substituted by other modals as well (cf. all modal verbs contain both present and future time reference (Palmer 1990:138, Lewis 1986:100). While the three most common types of conditionals are referred to as *probable* (*shall, will*), *improbable* (*should / would* + I.) and *impossible condition* (*should / would* + *have* + III., cf. Budai 1994:136–141), their combinations have no particular terms. Once we accept that “the apodosis of an unreal conditional, future or past, must contain a modal verb” (Palmer 1990:172), multiple variations are possible for type II and type III conditionals, which may be further varied as continuous tenses also appear in conditionals, leading to a multitude of ‘mixed’ conditionals (cf. Walker & Elsworth 2000:85–86, Gălățeanu-Fârnoagă 1995:188):

- If you are free on Saturday, we could go to the spa.*
If Shrek had ever kissed Donkey, then I'm the Pope.
If Dragon was blowing fire, she must have had a reason.
If it's not going to rain, why bother about a mac?
If Shrek appears, there's going to be trouble.

The conclusion we have drawn is that the context determines the choice of verb phrase (tense), thus any meaningful combination is a valid option: “there are no restrictions on the tense of either, though there are certain preferred combinations of tense, and the choice of tense may determine the interpretation” (Palmer 1990:168–169). This is rather alarming, as much more tenses are involved this way in the interpretation of conditionals, not to mention the modal verbs with various meanings (modal, tentative, polite). Thus type I., II. and III. represent only the ‘tip of the iceberg’: type I refers to present or future possibilities, type II expresses tentative or more hypothetical present, while type III describes an unfulfilled past condition.

As such, students must recognize the ‘internal’ logic of conditionals: the further from factual truth, the more remote past forms we use: the *if*-clauses start with Present Simple form (50–100% chance), then turn to Past Simple form (0–50% change) and Past Perfect Simple form (0% chance).

The main clauses start with a basic modal, then its remote pair⁹ (‘past’) is used – most typically *will* and *would* –, which is followed by either the I. form (cf. Present Simple) or the only ‘tense’ with ‘present’ form but past meaning (*have* + III., cf. Present Perfect Simple). Although we know that these are not ‘tenses’ as tenses were discussed in previous chapters, formally they still are, although with different meanings, expressing *real* and *unreal* (remote) cases in the present, future and past. This is why language learners need a gradual understanding of conditionals, ultimately reaching the conclusion that virtually any verb form and tense may be combined with any other one in any clause; the only really important thing to follow is meaning, deriving from the combination of *if* (or any other synonym), verb form and modal verb.

Once the affirmative forms are clear, specific negative conditional structures should be discussed, depending on the students’ level: *unless*, *if it weren’t for*, *if it hadn’t been for* (often parts of stock phrases) or *wouldn’t*; similarly, emphatic conditional structures are worth mentioning, involving the inversion of subject and predicate (auxiliary verb):

Had it not been for Shrek, Donkey would be sitting in jail now.

Should you find Fiona, beware of her martial arts skills.

Were you to meet Shrek’s family, make peace with God!

At all levels, students may meet or translate specific types of conditionals:

- *reduced conditionals* are conditional sentences in which either the *if*-clause or the main clause is reduced by omitting various grammatical categories:
If possible, listen to your instincts.
If you’d just open the door, Sir. (‘I’d tell you a secret.’)
- *implied conditionals* (Newbrook & Wilson 2001:103) are conditional sentences in which the conditional sub-clause is “not directly introduced by *if*” (Alexander 1988:282); certain *if* substitutes may also function as reduced conditionals ((Walker & Elsworth 2000:92), their conditional meaning deriving from the context:
With luck, Shrek will escape from Dragon.
Without Shrek, Donkey is lost. (‘if John is not to support us’)
Once in, Shrek could hardly escape from Dragon.
But for Shrek, Donkey wouldn’t have survived. (stock phrase)
- *indirect conditionals* are related to speech acts (Greenbaum 1996:340), as they express the speaker’s uncertainty or signal that the actual words are not to be taken literally (cf. Quirk et al. 1985:1095), asking for the hearer’s agreement:
Shrek is an extremely skilled fighter, if you know what I mean...

⁹Basic modals are *can*, *may*, *will*, and *shall*; remote modals are *could*, *might*, *would*, *should*; *must* may be both basic and remote (cf. Lewis 1986).

More polite formulas also belong to indirect conditionals, but they may contain an air of irony; while the *if*-clause is an ‘adjunct’ in direct conditions, the *if*-clause in indirect conditions is called a “style disjunct” (Quirk et al. 1980:746, Carter & McCarthy 2006:757):

I'd be grateful if we may drop this conversation.

If I may say so, this is not the best option.

However, some formally polite conditionals may reflect hidden orders (cf. (Ferguson et al. 1986:7), clearly signalling that the non-conditional purpose is more important:

Shout the door, if you please.

Show me your homework, if I may ask so.

Would you like it if she disappeared?

We have seen that the theoretical background of conditionals is not simple; yet, teachers might select, which are the minimal requirements for each level (e.g. type I for beginners, type II and III for intermediate and advanced students), occasionally highlighting the importance of meaning over form; a more desired way is to encourage students to collect instances of conditionals from their favourite cartoons, films or TV series. For instance, *Shrek*¹⁰ belongs to animation, and we would expect to be grammatically simple; it contains 23 instances of *if* in type I and type II conditionals, but we can find negative, indirect, imperative and polite structures as well, combined with temporal meanings (the last two examples):

You'll never shine if you don't glow.

Donkey, if it was me, you'd be dead.

I don't know if it'd work out if you're gonna blow smoke rings.

What's the point of being able to talk if you gotta keep secrets?

It's a little late for that, so if you'll excuse me...

Well, if I treated you so bad, how come you came back?

Look, if you wanted to be alone, all you had to do was ask.

More than that, we can find Americanisms (*gonna*, *gotta*) in these structures, even conditional-like structures (the last two), signalling again that meaning is more important than form. Even if learners are not familiar with grammar terms, they are able to grasp the meaning of these sentences, and it would be a real challenge for them to translate and compare their versions with the official Romanian and Hungarian subtitles or dubbings.

Last but not least, a gradual introduction of other conditional connectors is needed, such as *and*, *or*, *as long as*, *assuming that*, *except that*, *even if*, *given that*, *no matter how*, *otherwise*, *provided that*, *suppose that*, *unless*, *what if*, *whether* ... or not.

CONCLUSIONS

We have seen that conditionals are very diversified, making use of a multitude of verb forms, tenses, modal verbs, with rich and overlapping names. Hence we conclude that the mainstream conditional theory is hard to accept, as it is rather limited and not functional. Instead of focusing on types, meaning should be highlighted, disregarding explanations with the help of the English tenses and highlighting verb forms (I, II, III). Yet, non-native speakers should dedicate enough time to discover the continuum of hypothetical meanings along the line of possible to impossible, which is a challenging task for various reasons:

- conditionals prove that previous forms (e.g. II. verb form) combined with *if* gain a completely different meaning with various shades, due to the lack of conjugation in English;
- conditionals imply the use of modal verbs, whose meanings is yet to discuss, so at this stage only a partial discussion is possible;

¹⁰<http://www.imdb.com/title/tt0126029/>, 03. 08. 2017.

- non-native speakers may end up completely puzzled, discovering the immense richness of conditionals ranging from ‘zero’ conditional to conditionals that even lack *if* or any of its convenient alternatives (cf. implied ones); nevertheless, they only need to understand them, without learning their grammatical names;
- the ultimate list of the conditional ‘mix’ contains almost any verb form and tense as well as modal verbs, so a solid foundation of verb and tense meanings, completed with modal ones takes us further in effectively using conditionals than trying to remember their names and types, although the initial stage starts from identifying them based on forms and types.

Due to restraints of space, we do not deal with conditionals and *concessive* sentences (‘alternative’ conditionals, cf. Quirk et al. 1980:750) or *implicit conditionals* (Palmer 1990:172, Magyárics 1997:438), which contain a main clause only, and an implicit conditional subordinate clause, which is not stated, so – technically speaking – these are non-conditionals (see the last two examples from *Shrek*). Similarly, *hypothetical constructions* should be discussed separately.

REFERENCES

- Aarts, Bas. 2011. *Oxford Modern English Grammar*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Akatsuka, Noriko. 1986. Conditionals are discourse-bounds. In Elizabeth Closs Traugott, Alice ter Meulen, Judy Snitzer Reilly & Charles A. Ferguson (eds.), *On Conditionals*, 333–352. New York: Cambridge University Press.
- Alexander, Louis G. 1988. *Longman English Grammar*. Longman.
- Bowerman, Melissa. 1986. First steps in acquiring conditionals. In Elizabeth Closs Traugott, Alice ter Meulen, Judy Snitzer Reilly & Charles A. Ferguson (eds.), *On Conditionals*, 285–308. New York: Cambridge University Press.
- Budai, László. 1994. *English Grammar. Theory and Practice*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Carter, Ronald & Michael McCarthy. 2006. *Cambridge Grammar of English: A Comprehensive Guide*. Cambridge England; New York: Cambridge University Press.
- Comrie, Bernard. 1986. Conditionals: A Typology. In Elizabeth Closs Traugott, Alice ter Meulen, Judy Snitzer Reilly & Charles A. Ferguson (eds.), *On Conditionals*, 77–99. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferguson, Charles A., Judy Snitzer Reilly, Alice ter Meulen & Elizabeth Closs Traugott. 1986. Overview. In Elizabeth Closs Traugott, Alice ter Meulen, Judy Snitzer Reilly & Charles A. Ferguson (eds.), *On Conditionals*, 3–20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foley, Mark & Diane Hall. 2012. *MyGrammarLab*. Harlow, Essex: Pearson Longman.
- Gălăţeanu-Fârnoagă, Georgiana. 1994. *Exerciţii de gramatică engleză*. Bucureşti: Omegapres.
- Gălăţeanu-Fârnoagă, Georgiana. 1995. *Sinteze de gramatică engleză: Exerciţii şi teste de evaluare*. Bucureşti: Cruso.
- Graver, B. D. 1986. *Advanced English Practice: With Key*. 3rd edition. Oxford: Oxford University Press.
- Greenbaum, Sidney. 1996. *The Oxford English Grammar*. London: Clarendon Press.
- Greenberg, Joseph H. 1986. The realis-irrealis continuum in the classical Greek conditional. In Elizabeth Closs Traugott, Alice ter Meulen, Judy Snitzer Reilly & Charles A. Ferguson (eds.), *On Conditionals*, 247–264. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hewings, Martin. 1999. *Advanced Grammar in Use with answers*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Huddleston, Rodney & Geoffrey K. Pullum. 2002. *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Hughes, Anthony. 2001. *Online English Grammar*. Anthony Hughes.
- Johnson-Laird, P. N. 1986. Conditionals and mental models. In Elizabeth Closs Traugott, Alice ter Meulen, Judy Snitzer Reilly & Charles A. Ferguson (eds.), *On Conditionals*, 55–77. New York: Cambridge University Press.
- Lewis, Michael. 1986. *The English Verb: An Exploration of Structure and Meaning*. Hove: Language Teaching Publications.
- Magyarics, Péter. 1997. *Gyakorlati angol nyelvtan*. 2nded. Budapest: Akkord & Panem.
- Newbrook, Jacky & Wilson. 2001. *Proficiency Gold*. Harlow: Longman.
- Palmer, Frank. 1971. *Grammar*. Middlesex & New York: Penguin Books.
- Palmer, Frank Robert. 1990. *Modality and the English Modals*. London and New York: Longman.
- Prodromou, Luke. 1998. *First Certificate Star: Student's Book*. Oxford: Macmillan Education.
- Quirk, Randolph, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech & Jan Svartvik. 1980. *Grammar of Contemporary English*. Longman.
- Quirk, Randolph, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech & Jan Svartvik. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. 2nded. London; New York: Pearson Longman.
- Snitzer Reilly, Judy. 1986. The acquisition of temporals and conditionals. In Elizabeth Closs Traugott, Alice ter Meulen, Judy Snitzer Reilly & Charles A. Ferguson (eds.), *On Conditionals*, 309–332. Cambridge: Cambridge University Press.
- Soars, John & Liz Soars. 1998. *New Headway: Upper-Intermediate: Student's Book*. Oxford: Oxford University Press.
- Soars, Liz. 2008. *New Headway Advanced Student's Book: English Course*. Oxford: Oxford University Press.
- Stannard Allen, William. 1974. *Living English Structure: A Practice Book for Foreign Students*. 5th ed. London: Longman.
- Swan, Michael. 2005. *Practical English Usage*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press.
- Thomson, A. J. & A. V. Martinet. 1986. *A Practical English Grammar*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press.
- Vince, Michael. 1996. *First Certificate Language Practice*. Oxford: Macmillan Heinemann.
- Walker, Elaine & Steve Elsworth. 2000. *Grammar Practice for Upper Intermediate Students. New Edition*. Essex: Longman.
- Woods, Geraldine. 2006. *English Grammar Workbook for Dummies*. Hoboken, NJ: Wiley Publishing, Inc.
- Woolard, George. 1999. *Grammar with Laughter*. Hove: Language Teaching Publications.
- Zdrenghea, Mihai Mircea & Anca Luminița Greere. 1999. *A Practical English Grammar*. Cluj-Napoca: Clusium.

ION HOREA: A GREAT CLASSIC OF TRANSMODERN POETRY**Ion Popescu Brădiceni****Assoc. Prof., PhD., „Constantin Brâncuși” University of Tîrgu-Jiu**

Abstract: The article is a case study that proposes to fixate in the space-time of Romanian-European contemporaneity some features that differentiate trans-modernism from post-modernism and meta-modernism.

The article uses the technique of applied re-lecturing of the text, in the lineage of a critical-hermenetical recurrent practices.

Thus the foundation of a new paradigm is set, trans-modernism, implemented on a new literary scientific orientation: trans-disciplinarity.

In this context, Ion Horea's poetry gets what is already coming to it: the value of something unique, monumentality, the greatness of a patriotic utterances, reconsidered as an emanation of the old homestead.

Keywords: scribe, journal, polyhedral acquisition, stained glass.

A Shakespearian ‘feel’

I pose a personal pride: that I had and still have a friend in poet Ion Horea. In 1998, I awarded him the Price for Opera Omnia of the National Poetry Workshop “Serile la Bradiceni” (Evenings in Bradiceni – my note). However, we go back even further than this.

As he had always published me between 1980-1989 in the magazine “Romania Literara” at which helms he was at the time. I provided him with patriotic poetry with somewhat orphic, metaphysic, transmodern profoundness.

I consider him of course, just like other literary critics, a strange combination of neoclassicism, neoromanticism and neomodernism. But as if all these do not match postmodernism, the reading list fits him better.

Usually, once he had printed a book, master Ion Horea would always send it to me, never forgetting the autograph, within it constantly mentioning the word “brotherhood” doubled either by the adjective “borderless” or “absolute”.

I have “Scribul” (2011), “Gravuri” (2013), “Rataciri” (2014), “Vitrailu” (2016) since 2013 on my office table, but sinner me did not find the kairoic time – so that, obviously, after having read them immediately after having been gifted – to also comment them intratextually.

“Gravuri” is divided into three cycles: “Jurnal”, “Gravuri”, “Lespezi”. Quickly browsing over the artistic well-known writing of “Gravuri”, let us remark from the start the lyric ceremonial tone, the apoftegmatic accent, the regime of the musical sets, a certain residence in the region of memories that became revelations par-lui-meme et pirs nous, the already hypocritical readers.

In “Jurnal”, Ion Horea gives off sparks of style on the path of diction, (auto) and (meta)poetic autoreferentiality. He possesses the art to self-define himself simultaneously through all what “he writes in constellations” and volens-nolens and he assumes them either “only in the dew mirrors” of the “soft hill shapes beckoning new journeys”.

Either way, the note to the notion (metanotion) of imagination suggests – a la manière de Constantin Noica – to disseminate the artistico-aesthetic and theoretico-semiotic term in three semantical subunits “in-chipu-ire”.

A Shakespearian air is given to the engravings by the “everyday purpose of the being”. “Stories are stories” like in “O mie si una de nopti” of Seherezada, in which the fantastic/fabulous envelops “the engravings” in a sacrosanct silence. Living at the cross-roads between the Orient and the West like Rene Guenon, the neo- and trans-modern Ion Horea exhibits, with a complete naturalness, a figure of a troubled musician over some “strange branches, like snakes” which “give the garden under the fog, twisted meanings”.

The fantastic transcendental of Ion Horea erupts – like geysers – from a subterranean world of the folkloric fabulous, boiling with all myths and heresies (see “Scribul” 2011, 5-88); or it is a recourse to the most re-originating dreamland. I quote from “Halucinati” (which are forms still of the Durandian fantastic – our note): “Like in a dream...you would want to write...but comes a sign...a noise under the clouds of smoke in obscure distances...there is your dream and path”.

Once the hermeneutic circle is closed, the critic understands that the poet invokes/evokes the inferno: “Its flames you stumble upon and hit against thus following once journey/ under their wall of darkness, sickly, like the smoke chokes you”.

I repeat an older poetic judgement: that in the virtue of which Ion Horea’s poetry, o connotation either grave or (auto)ironical, either pure incantation (magico-mythical) or resurrecting all the way the sacred in/from the profane in the line of the most confessional attitude specific to Transylvanian tradition (Goga, Cotrus, Beniuc.s.a.).

For example, the “Halucinatiile” commented above are an intertextual to Dante’s “Inferno” and betray in Ion Horea’s auctorial personality a homo transreligiosus and transcultural (Basarab Nicolescu).

I am almost certain that if a critic like Horia Garbea, unwilling to taste the poem of a different kind from the postmodernist, browsed Ion Horea, one would make fun of his “eternal” “thug” manner.

2. The desired mirroring

“Scribul” is one of the most successful books written and printed by Ion Horea after 1990. The longevity of the poet is absolutely breath-taking. But the motivation that kept him “alive” is simply stated in “Fresca”: “It is time for scholars to appear with Bibles in disguise and with Stories / shaken in their forefathers.” Among the temple walls, the poet is an avatar of the Saviour, “that his shadow be to him, and you to be close to him, and to the cross of his cross, with the one under the mists in rust, shaken, for a moment to resemble him, “and the crown of laurels and gold on his forehead would have turned into a thorn if he was the One Who Chooses. But with self-deceiving lucidity he understands: “You are not the chosen one, or whatever it is said, not happening / no miracle” (Semne, p. 9). As a consequence, “a spirit of night caught in the cavern” unleashes “a play of lurks and words” (Rataciri, 2014, 9). Thus, poetry must be like a tightly-laid warp - not as a cloth-in the dissolution - of “strange strands left in the play of the heavenly rabbits” (Ibid., 8).

But what would be the role of the Scribe after “discovering altars or fallen bells from colossal towers ... turned from oblivion” is the time to suck his Golgotha? To be beaten on the imaginary cross?

No, the moment of crucifixion has not yet arrived, for the poet “delayed by the stories” still has to say “another story”, for which he begs the museums: “Let me speak to the beginning” (Scribul, 2011, 19) For “The rest is yours”. This Shakespearian motif, mirrored in the mirror, is

actually the "word of the beginning" "in the age of peace and quiet," which the dust and the quenching of the ink, and an addition, forever witnessed. Eli, Eli "(Anonymus Notarius, p. 21).

In the sense and / vision / of this type of spiritual poetry - superior to any postmodernist "work" of today (not yesterday - my note) - the work material is wise, it is appropriate - as with T. Arghezi for example (Atelier - 23), on "written tablets made of clay, stone and planks / by which you leave this world fractured by dreams and thoughts." Most certainly, "by the tangle of words from the lyrics of the rumble and rhymes," nothing is done, nothing "signs written on paper" with the venom "from a honey that I squeeze from time to time." The honeycomb is inexhaustible in the beauty of Romanian language, a metaphor recoiled by Ion Horea from the Eminescu language (Rataciri, 2014, 65, Eu raman).

When approaching the ontopastel, the Transylvanian poet transforms it, through a musical alchemy, musically fluidized into the fable (Vedere, 40). Moreover, writing "under extreme laws", successfully cultivating the fixed form and even the difficult composition in the hermeneutic circle, the poet would appreciate some as a paradoxical aspect, but I do not, because I believe precisely through this prosodic discipline Is himself, free, unintelligible, expressive, reflexive, and ... trans-romantic. The rare rhyme encompasses the living metaphors, circumscribes them to such a vivid aesthetics, permeated by "celestial fires" but by the effects of popular language; So, a verb "stands" (instead of a) with the adjective possessive "you" or "weddings is" with "grains" (Echinocit, 43).

In a "elegy," one mono-rhyme is used with an indisputable success. What do you want! As a new model - the transmodernist critic - I continue to rely on such transfiguration refinements on such "ethical poetry", as poetry, if not claimed in an ipso et de facto tradition, does not exist. On a tradition of solid literary culture and critical judgment, both competing to give examples of creativity by practicing self-sustaining paradigms. "On a way, back" to the great creative figures of an experimental Europe, Ion Horea's attitude is selective, orderly, diurnal but nocturnal, but integrated with a transgressive or mutually mirrored imaginary: "How strange your fears and the mirrored look / Under slums in golgoans where there are no mirrors ". The "way of life" is like the "Fat-Frumos din Tara Tineretii-fara-batranete": "in the valley of which you still tremble."

But Ion Horea also wrote cosmic poetry, large simultaneous centripetal and centrifugal reverberations, first to the essence and then to the appearance, and only then they manage the regime of the orphic writing (Nocturna, p. 54, Fila, p.55).

3. Critical reception

The critical reception of Ion Horea's work is rich, respectable, and even prodigious. Iulian Boldea, Eugen Barbu, Al. Cistelean, George Calinescu, St. Aug. Doinaş, Gheorghe Grigurcu, Victor Felea, Aurel Martin, Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, Ion Negoitescu, Petru Poantă, Al. Philippide, Al. Piru, Ion Pop, Ion Popescu-Bradiceni, Marian Popa, Ion Rotaru, Eugen Simion, Nichita Stanescu, Mircea Tomuş, Cornel Ungureanu, Eugeniu Nistor, Anamaria Ştefan (Papuc), Silviu D. Popescu and others.

We absolutely had the great joy of knowing them, to honestly but memorably interview them. Their views have been in fundamental aspects in their eons.

But start with Gheorghe Grigurcu. In "Poetiromani de azi" (Grigurcu, 1979, 212-215) the critic - who was established today in Târgu-Carbunesti in the town of T. Arghezi and G. Uscătescu in few steps from the "Tudor Arghezi" Museum, founded by Mitzura Arghezi and Ion Mocioi, - puts Ion Horea among the refined rural paradigm with Zaharia Stancu, Aurel Rău, Aurel Gurghianu, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Gheorghe Pituş, Ileana Mălăncioiu, Ion Sofia Manolescu, Petre Ghelmez, Petre Got. I do not contest the option of my permanent jury committer at the National Poetry Workshop and Poetry Critique "Serile la Bradiceni" (1997-

2017), which celebrates its 21st edition this autumn (and in 1998 at Had as sole laureate even Ion Horea – n.m.). So, why would I do it? De gustibus non disputandum! Thus, Gheorghe Grigurcu considers Ion Horea a postpillatian. I quote: "Obviously, we are dealing with a continuity which, through the Florica bard, aspires to the robust atmosphere of Alecsandri's Pastels" (Grigurcu, 1979, 212) but also refers to Fundoianu's "Privelistile" (Fundoianu, 1983, 5-58).

Attentive to this type of creative figure, Grigurcu senses in his own right:

- experimental mentality,
- cursive symbolism,
- the alertness of the word,
- image articulation,
- the synthesis of pastoral melting,
- formal protest,
- the construction of a poetic labyrinth with an applied elegance (as in the "parnasianism" of Al. Andrițoiu - my note) and with a peculiar culture of the indeterminate.

Petru Poantă was also right when he sensed his aesthetics of rebours, but preferred Ion Horea by eminescianizing himself superiorly.

What features does the critic think?

- a disturbing, fluent, fluent,
- erotic nostalgia projected against a cosmic rural backdrop,
- the suggestion of the ecumenical loneliness,
- the obsession of devastating time,
- the evocation of dark-wondrous landscapes, lures of absence or loneliness,
- the native-troubadour atmosphere,
- Perfect musical rhetoric,
- the subtle incarnation of regionalisms in the effects of archaeological language (as in Marin Sorescu – my note)

(Poanta, 1983, 50-53).

Originally appeared as a chronicle at the "Podul de vama", the article "Introarceri" is also captured in the summary "fereastracriticului" (Cristea, 1987, 191-195), where Valeriu Cristea appreciates Ion Horea's lyrics as "Bitter, "of vision, but also of some states of soul, of a planetary citizen attitude, of returning to Noah's Ark.

But the novelty with which Valeriu Cristea restructures an already established critical myth consists in the decryption of the Horean creation process, which is unique, with an indisputable identity.

4. The reflective poetry

In the mirror with Benjamin Fundoianu (B. Fondane), Ion Horea puts on the wallpaper the "forest words". His poetry is not descriptive because his description does not have a real pattern, but he is born of the mist of the mind, as an intimate and obviously programmatic protest against the mechanical landscape. Nature in the poems of B.F. appeared elevated to a greater potency than its normal image, like a valve through the wall of fire, the valve itself being the volcanic flames.

Ion Horea brings into a heavy pregnancy "so many strange thoughts" on "Eli, Lama Sabachtani!", "Among the wax lights." The poem once again flies with Egyptian myths, funerals, transcendences, in a prompt or alternative parallel to the Transylvanian tradition, which it intertextualizes in sight. The "right witness" being "the whole white sheet", the poet entrusts us to the Vatican: "For a long time I am trying to make myself / among the Romanian scriptures," with the wailing of the nation in the breast "(Foaia alba, in Scribul, p. 49).

The craft of rhyme in prosodic art touches the semantic mirrors of Horea perhaps perfection. "Blending echoes ... in an altar under marching passes and rites with water paintings", the poet is the prisoner of reflective poetry, even of pure poetry (almost imperceptible) and almost hermetic, for it finally breaks down - as we look - to the immediate reality and builds an autonomous verbal space, purely in the sense of anti-reference and closure on its own semantic topography.

For the transmodernist critic and theoretician that he is, the poetry of Ion Horea is claiming from the type of poetry that seeks to approach its own essence, it is reduced to the essence as such: metaphor, sound magic, suggestion, ambiguity, orphanic metaphysics, Sacredness, religiosity, poeticity as an effect of art, etc.

And yet, for Ion Horea, the world of practice is a poetic world, based on the values of direct expression and "insensitive thinking," which is not fit for free thoughts of contemplation. But also, the stealing of the structuring ego against these determinations of the contingent world, manifested in language, by deviating from the common forms / norms of communication (Christmas, 2002, 435-436).

"The greater the deviation, the deeper it is in the exceptional space of poetry governed by the laws of art and manifested through a substance (of life?) And genuine and superior" (Christmas, 2002, 437).

At all times, "the eye deciphers in the zodiacs" "stories woven" by the spiders "and a virgin silence through yellowish sheets to express" the wicked, subtle poet "wanted with the boldness. This "through the signs of the shrouded shroud" tries to figure out something in a hurry, then recovers that Jonah in the gut of exclamation exclaims only: "I'm caught by myself and swallowed. / At least to yell! No one is crying!" (The same in Scribul, 73). I mean, the whale is even the poet himself in which an Ionaionic spirit dwells.

The same Petru Poanta has the ambition of configuring an autonomous language, mythologically-agrarian suggestions and generally sentimentally-rural, the syntax of a slightly stylized lyricism, discreet note of pantheism, both euphoric and melancholic. The real poet must be sought in the bucolic plastic and in the miracle already existing in the daily, but must be revealed / resurrected in pastel or stamp, poetry dressing the ceremony and the fabulous neighbour with the daily (re) current and the Balkan extraction hieratic. (Poanta, 1973, 63-70).

Mircea Tomuș discovers the polyhedral acquisition of the verse written by Ion Horea, inspired by Fundoianu's "Privelistile", characterized by an inspired association of the rigorous metric principle with expressive availability of the license.

What further does Ion Horea bring to the poet of Hertei:

- the particular quality of the relationship between man and cosmic,
- the rhythm of the soul life after that of nature,
- the ritual movement in consensus with the zodiac,
- the poetry itself as an active way of participating in the secret or spectacular nature of nature,
- the halodic or arghezian strand,
- the visionary anthropocentrism of a homo faber that constructs and acts in accord with the constructive forces of nature (Tomuș, 1974, 205-210).

5. The transideatic and transideological thought

Ion Horea discovers, it seems, in death, the lost paradise craving for Francis Jammes' rural fantasy or Charles Baudelaire's mystical power. His poetry is homogenized by conjugating images, emotions, volumes, matching surfaces, balances, precise and ambiguous contacts. Inspiration is matched by a geometric technique, resulting in a poem conceived as / with an autonomous universe, with its arbitrary laws / principles, with the planned programmatic rigor.

All resulting in a vaporized poem / a mood once dated, immanenttranscendental and transcribed with that ascetic of a heretic hesychast and a hermit in a sacred cave.

In the "Jurnal" (November 1, 2010 - November 19, 2011) (Engravings, 2013, 7-36), the poet, of semiotic formation, tirelessly writes - "out of the heavenly hail, the roar of stars" faithful to his ministry. Poetry has its creative place "down there, in the very top of the world / mirrors". But living in and out of them, the poetomul-vates is convinced that "a dead man seems to have any verse," "a water eye" in which he reflects "and he balances, both the lust, and the clouds." "On the verge of reconciliation" ("the threshold of immortality"), "God himself stood". By giving up his place to the poet, he must take it in reception "as in a play, preaching the fall in" sure valleys of chaos "(Mihai Eminescu). Moreover, as a poet, "the dark vineyards and silence, / put the word with word / as heavy woven-in grass, / as grass caught in the web of the rain" (October 16, 2011, in "Engravings", 2013, 23). This lyrical fertility has its natural alternative in prayer: "This is my time of prayer," but also in solitude: "The loneliness of knowing you all."

For aesthetic / doctrine reasons the "Gravurile" are "replicas" to Eminescu, they are aiming to demonstrate the hieratic novelty of the poetry genius from Ipotești, in turn accompanied by "dark metaphysical temptations" (November 10, 2011, *ibid* 31), or the irresistible call of a glorious historical past evoked by chroniclers between two rulers or two battles with the Turks, the Tartars, and the Lewis. This past "reviving in every moment" and "engravings", whose poetry is supported by a homogeneous and concrete idea. This ideology is based on the principle of a vital resonance of human nature with the mystery of the world. It is that principle found in mystical ecstasy, in philosophical intuitionism, in the ancient theory of poetry as an orphanic manifestation; As a vital resonance between the poet and the universe / divinity.

And yet, the invention, Horean creativity is present in the language impurified by slag perishable / contingent uses. In the rather musical than grammatical reality of the poetic language, in its phonetical semanticism (the its semantical acoustic, similar somehow to Cesar Baltag and Nichita Stănescu or Mihai Ursachi) regionalisms, archaisms, localism are allowed to enter personally, suggesting the programmatic idea of exploring the whole area of sensitivity that is governed by language.

Yet more fundamental certainty emerges to / from "Gravuri" (Horea, 2013, 37-66), that texploring the sensitivity and language are consubstantial and cannot be achieved only in a single stock of knowledge. This action enables us to better understand why reflective poetry is a space of a double mirror of the individuality of the poet in his own subjectivity and language in his poetic self. The Horean ego is a pure one, which, at the starting point of the (I) poetic work, emphasizes almost everything, including the biography of the writer and writer of himself. Paul Valéry compares this *Moi Pur* with that precious zero of the mathematics.

However, I firmly believe that reflective poetry is the most justifiable form of aspiration of lyricism toward the discovery of its absolute substances (Christmas, 2002, 440). In a "Fila" (p.40), Ion Horea shows us what he is waiting for. Quote - "And wait for something to appear as if by magic, / a thought of the more beyond of some whatnot ideas / her find her figure under your pen / at least in the game of other common passions". The transideatic thought is, of course, of a transmodern nature.

6. Poetry or beauty as a physical sensation

Of course. About Ion Horea, I wrote in three of my books. The drama that the poet has been living today has overwhelmed me. It occurred while writing in this small and succinct monograph.

On the research path, I've always reviewed my fresh rehearsals. And the incipient position remained in force: his poetry is a European poetry, grafted on a triple culture po

(ethics): German - French - Italian, under the unmistakable sign of the discrete charm toujours of self - reflexivity.

A parallel of Ion Horea - Umberto Saba, not at all exaggerated, revealed aspects that are insufficiently ... revealed by literary criticism. Besides, I have long discussed this subject with Ilie Constantin, the laureate and he, like Ion Horea, of the National Poetry Workshop "Serile la Bradiceni". A healer in Paris, Rome and Berlin, the eminent translator and great communication comic ... transcultural, had suggested this possible joining. "Like Saba, our Horea has a soul of profound and disturbing human vibration. He's a primitive, "he said in a row, and A.E. Baconsky - and essentially one of the last seekers of the lost philosophers of continental tradition. "

Like Saba in Trieste, I add now, by 2017, Horea explores / exploits the golden strand of the Transylvanian dialect.

The desired equilibrium, which borrows the most elementary element of the natural note, gradually clears up to "Vitrării" in 2016 (Horea, 2016, 70): "When I write these lines, I do not take into account / at all times the wait / anxious time , Hidden among words / to whine, to reap, to dry ... ". Witty intimate twists and turns can overcome doubt and anxiety, the fear of death, through an effort of harmony to a melancholy serenity. A carpenter, like Brâncuși, Ion Horea, feels like Jorge Luis Borges the beauty of poetry as a physical sensation (Borges, 2008, 7-37). Thus he carves "the same phosphorescent stump / every evening found at random / where you wander, walk, walk, adolescent / lured by scholarly passions, careful to fit a buzzing, rare rhythm world" (Fila, 2013, p. 41). Story listener, the poet certainly fits the eyes of the world, the wise mask, and with his identifying seal tells us lapidarily: "Stranger to the taste / of Eternity / I, am the Augustus / gentleman of the city // Staying in the tower / To everything that passes / to everything that perishes" like Mihai Eminescu in "Glossa" in the next poem in "Gravuri" (Horea, 2013, 44) being even a loyal intertextual to another Eminescu poem: "Either from the neighbor / or from faraway / times you bury them / suffering the scums // dusks come in / in other times / how hard is / loneliness" (Retro).

Here's how proper is the true Romanian, Ion Horea, sitting between Eminescu and Saba, all three fascinated by rhetoric and refined stylistic instrumentation. For de facto the programmatic "phasing out" illuminates the mystery of a slow decay of his poetry, of a closed fervor, and of a form of tacit rebellion against communist dictatorship; Homeric hermetism is exactly what I consider and reconsider: a substitution of historical consciousness through an orphic memory, prospected in its timeless dimensions, found in the purism of the lyrical verb. And the orphanage of Saba and Horea is an exorcism through sweet singing, dense and vibrant restitution of harmony and soul.

7. The state of the mirror

On the Mateiu Caragiale - Pillat - Fundoianu axis, Ion Horea's lyrical voice retains the accents of a free spirit trained in pure poetic creation, making a figure based on meditation on the ontology of poetry and "in pursuit of another meaning" (Same in "Engravings ", Horea, 2013, 57).

For the admirable Transylvanian poet, who has been rooted and unfolded completely (like Mircea Barsilă - n.m., I.P.B.), the poetry is written in a magical cabinet: the library. Spirit enchanted by nature, Ion Horea is nevertheless an official of the book, a hermetic practitioner; Therefore, the redeployed reader is constantly changing: for it can be said that every reading of a book, every recite, every transcultural memory of this reading, in our imagination, renews the text, itself a "changing river" (a mutation of aesthetic values, that is, - my note), that is to say, an expressive language, which itself is a transparent, but mysterious mirror of time, as a chant.

Thus approached, Horea's poetics are part of a post-Crescent aesthetics with a structure of themselves. Thus, the Horean language is an unparalleled aesthetic creation with a measure: "In the end, however, you will remain yourself" (Neguri, "Scribul", 2011, p. 63).

But a Persian metaphor shows that, in fact, the moon is the mirror of time and expresses the glamor of the astral and its supposed eternity. But each term in the three is a poetic work in the included third party. Now, an assertion like "Atelier" (Horea, 2011, 65) becomes more explicit: "I'm trying to be the madman, the subtle / poet I want by all means."

Commenting on Radu Petrescu, Mircea Bentea considers that the stage of the mirror is not just a mental operation but also an ontological one (Bentea, 2000, 107) and for Jacques Lacan the mirror sample is the exercise by which the child recognizes and unites his self in space - the shift from specular to imaginary, then from imaginary to symbolic. Released from natural dialectics, the notion (of "the state of the mirror", my note) gives the poem as such the meaning of the matrix of the imaginative becoming of the poetic ego and at the same time translates it from the perspective of the need to perceive itself as metacorporal unity.

Another "fragment" acquires, here, a hermeneutem. I quote, because it comes from the "Atelier": "At midnight I am no longer humble / angry with fear and boredom, / and come to the hillside the dream / as I was when I was the child ..." (Horea, 2011, 65).

In "Gravuri", the first cycle is a sui generis "log" (November 1, 2010 - November 19, 2011). But in "Vitrării" the "daily" "journal" kind of persists (Horea, 2016, 49-76) and I would notice, in this new context (arhitextual - my note - P. 61); Writing the diary means anything like the entrance to the mirror stage. Writing his "ergographic" journal, Ion Horea perceives himself as a coherent whole - both first degree and second degree - and as a simultaneous first-degree and second-degree work (Borges, 2008, 10); Leaving behind the desperate being, who only lived in the incoherence of time. Writing, the poet gives access to "imago mundi", freed from any reference, living fatally only by self-reflection. And he reassembles his airplane as an effigy on the page, transformed into a paper, from which vice versa, the language of the writing creator, itself as a guard against forgetting, as a privileged form of any creative approach. I quote the end of "Destin" in order not to be accused of "desertion" from the theme / remate: "By admitting my thoughts to a sheet of paper, / returned to memory, brought from memory / hope that all I write to- To read / from a desire / only at times or at random, / anyway in straight lines and very clear words / as far as I can in the small writing to express / sound, - these rhythms, - others, - these rhymes " (Horea, 2016, 62-63).

The Horean Paradox consists in accepting literature as a form both of happiness and of unhappiness, transcribed concretely-abstract, and its epitaph may be the representation of a Bloody Month. I quote: "With me it lights and goes out / the light first and the last // By me I feel how it flashes / and how it goes down to me in the blood. / There you kindle your poor spirit "(Horea, 2016, 46). "I think poetry is something that can be felt," Borges said in 1977 at the Coliseo Theater in Buenos Aires. Horea enters a similar coordinate, feels poetry as it feels like a "compendium of thought, with the late Middle East stamps". He conceives it by discovering it / inventing it / reminding it as Plato. It has the feeling - writing it - that it pre-exists: one of the effects of poetry must be to give the sensation not to find something new necessarily, but to remember something almost forgotten. I read from the same text "Palimpsests": "It seemed (as I imagine now) a creature / ... / (Something, from memory, trembles beneath my eyelids) / ... / (Now, looking back through the neural space, as only in the twisting of branches, from where it is chosen by extinguishing and wasting, / this day, from all afternoon, in a moment, in the thought of my milieu, the frivolous, the late and the fictional? / Be of all that, the reason, and / or on the cross, the child appeared in a mirror, how long after that would it be? / What a god, turned from the door of poetry, or from the hoop / seen in these tents ("melted hemp, In the dust of the nipple sifted as a sieve "- my note, IPB), sometime, literature, and from the child alone through the house and the garden, a verse that no one could have

seen?"). The "Journal" in "Vitrării" begins with this quintessential summary "burned poetic". Et punctum. Quod erat demonstrandum!

BIBLIOGRAPHY

1. Ion Horea: *Scribul*; Ardealul Publishing, Târgu-Mureș, 2011;
2. Ion Horea: *Gravuri*; Ardealul Publishing, Târgu-Mureș, 2013;
3. Ion Horea: *Rătăcirii*; Ardealul Publishing, Târgu-Mureș, 2014;
4. Ion Horea: *Vitrării*; Ardealul Publishing, Târgu-Mureș, 2016;
5. Gheorghe Grigurcu: *Poeți români de azi*; Cartea românească Publishing, București, 1979
6. Petru Poantă: *Radiografii II*; Dacia Publishing, Cluj-Napoca, 1983
7. Valeriu Cristea: *Fereastra criticului*; Cartea Românească Publishing, București, 1989.
8. B. Fundoianu: *Poezii (I+II)*; foreword by Dumitru Micu, chronology by Paul Daniel and George Zarafu; B.P.T., 1983, Minerva Publishing, București.
9. Petru Poantă: *Modalități lirice contemporane*; Dacia Publishing, Cluj, 1973
10. Mircea Tomuș: *Istorie literară și poezie*; Facla Publishing, Timișoara, 1974
11. Al. Piru: *Poezia românească contemporană (1950-1979)*, Eminescu Publishing, București, 1975
12. Eugeniu Nistor: *Dialoguri în Agora*; Ardealul Publishing, Târgu-Mureș, 2005.
13. Gheorghe Crăciun: *Aisbergul poeziei moderne*, with an argument by the author and foreword by Mircea Martin; Paralela 45 Publishing, Pitești, 2002
14. Umberto Saba: *Il Canzoniere*, translated from Italian by Ilie Constantin; Paralela 45 Publishing, Pitești, 2009
15. Jorge Luis Borges: *Poezia sau frumusețea ca senzație fizică*; Paideia Publishing, București, 2008.
16. Mircea Bentea: Radu Petrescu. *Farmecul – discret al autoreflexivității*; Dacia Publishing, Cluj-Napoca, 2000
17. Ion Horea: *Rondeluri*; Ardealul Publishing, Târgu-Mureș, 2012.
18. Ion Horea: *Noaptea nopților*; Dacia Publishing, Cluj-Napoca, 1985
19. Umberto Saba: *Capra și alte poeme antologice*, translated and foreword by Dinu Flămând; with a preface by Margherita Ganieri; curated and chronology by Smaranda Bratu Elian, Humanitas Publishing, București, 2009
20. Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, în *Ecrits*, I, Seuil, 1971, p.90.
21. Matei Călinescu: *Conceptul modern de poezie*; Paralela 45 Publishing, Pitești, 2009.

A PAGE OF HISTORY, A SLICE OF LIFE - ADS FROM 1935**Carmen Neamțu****Assoc. Prof. PhD., „Aurel Vlaicu” State University of Arad**

Abstract: With market development and diversification of products offered, there was the need to find new means of communication, information and influence regarding the buyer. In short, that was how advertisements born and rise.

The aim is to arouse, wake up a reaction among customers in every age would they be.

The art to engage and captivate the buyer lies in the choice of words suitable and then combining them into memorable statements.

The ads can be viewed as a reflection of the era in which they were designed, a barometer of society, its aspirations.

We will see a slice of life from Arad, as it appears in advertisements of 1935.

Keywords: development, product, history, life, advertisement, 1935.

Odată cu dezvoltarea piețelor și diversificarea produselor oferite, a apărut și necesitatea găsirii unor noi mijloace de comunicare, de informare și de influențare a cumpărătorului. Pe scurt, așa au luat naștere reclamele. Ele își propun să trezească o reacție în rândul clienților din orice epocă ar fi ei. Arta de a provoca și de a captiva cumpărătorul stă în alegerea cuvintelor potrivite și apoi în combinarea lor în enunțuri memorabile. Reclamele pot fi privite ca o oglindă a epocii în care au fost concepute, un barometru al societății, al aspirațiilor ei. Vom vedea o felie de viață arădeană, așa cum apare ea în reclamele anului 1935. O analiză a textelor de reclamă arată preferința pentru scrierea completă a numelor (Am păstrat grafia și punctuația originalului)¹.

Voi încerca o privire istorică asupra fenomenului publicitar, evidențiind caracteristicile cele mai importante ale structurării enunțului reclamei de-a lungul anului 1935. În numărul 11 al revistei am surprins și alt an. Perioada cercetată -1935- este din cotidianul principal al Aradului, „Știrea”².

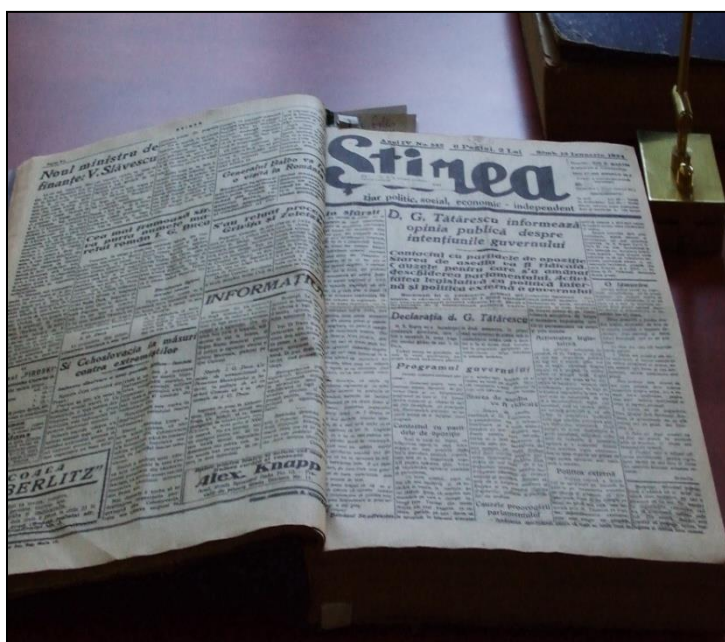
Am putea spune că textele de reclamă reprezintă o mărturie a stărilor de fapt din societatea în discuție, fiind o imagine fidelă a cunoștințelor, sentimentelor și dorințelor unei epoci. Evoluția reclamei urmărește, așadar, transformările societății.

*

¹ Numele străzilor și numărul de telefon se scriu complet, dar se întâlnesc abrevieri ca Tel., No., Str. (numele străzii de obicei poartă numele unei personalități istorice).

² „Știrea, ziar politic, social economic – independent”, Director: Ion B. Martin, Redacția și administrația: Arad, Timișoara, Oradea, București.

Am putea spune că structura textelor de reclamă din anul 1935, din cotidianul „Știrea“



copiază formatele de text ale anului 1934, numele mărcii ieșind în față ca o garanție a calității produsului.

Reclamele pun accentul pe numele proprietarului, scris întotdeauna cu un corp de literă mai mare și cu un caracter îngroșat. Numele proprietarului este trecut în textul reclamei ca o marcă a seriozității serviciilor oferite, o garanție a unei afaceri de încredere și pe care te poți bizui. Produsul promovat se identifică cu inițiatorul acțiunii din reclamă, fie el proprietar de fabric, croitorie, cofetărie, restaurant sau magazin. Mesajele anului 1935 evidențiază

comerțul prosper existent la acea vreme, cele mai multe texte făcând referire la ateliere de croitorie sau magazine unde se comercializau stofe, îmbrăcăminte, pantofi pălării, poșete, cizmării, obiecte de uz casnic și, nu în ultimul rând, restaurante și cofetării. Analiza textelor de reclamă relevă preferința pentru scrierea completă a numelor, prescurtările nefiind agreate. Numele străzilor și telefonul se scriu complet, nu se întâlnesc aproape deloc abrevieri ca tel. sau Str. Numele străzii, care de obicei poartă numele unei personalități, nu este scris niciodată doar cu inițiala numelui mic (cum apar astăzi adresele din reclame care vor să câștige spațiu publicitar atât de prețios).

Sub aspect vizual, reclama se identifică greu din rândul articolelor de ziar propriu-zise, care prezintă actualitatea politico-socială a vremii. Reclama nu prezintă o grafie prea diferită de a celorlalte texte din ziar, corpurile de literă sunt aceleași cu ale titlurilor celorlalte articole. Ca așezare în pagină, reclama creează impresia unei plasări la întâmplare în pagina de ziar, fiind amestecată cu celelalte articole informative ale publicației, și cu anunțurile de deces, parastas sau oferte de muncă.

Textele reclamelor apar încadrate în chenar, insistându-se asupra capitolului *preț*, care este elementul principal de convingerea publicului cu privire la alegerea unui produs sau serviciu.

Reclamele utilizează formule de adresare deosebit de politicoase și, dacă n-ai ști că se repetă des în paginile ziarului, ai crede că sunt de cele mai multe ori anunțuri prin care ești informat că s-a mai deschis un magazin nou, că s-au primit stofe la modă, că a părut pe piață un alt restaurant. Politețea se traduce în limbajul reclamelor prin preferința pentru termeni ca *Onor Public*, cuvinte scrise cu majusculă, *On. clientelă* sau apelativele doamne și domni ori varianta de joc grafic în care litera *D* e una singură, mărită pentru ambele cuvinte, *doamnelor/domnilor*.

MISSIS-CLEO

Vizitați-o încă astăzi în interesul D-voastră.

Renumita MISSIS-CLEO Telepatistă și Medium.

Pentru convingerea Onor. Public se fac experiențe telepatice prin Mnemotehnică în mod gratuit. La dorința generală MISSIS-CLEO primește în locuința particular cu intrare discretă. Primește zilnic 9-1, 3-9 seara.

*Timișoara Ionel Brătianu No.12. În curte.*³



Cofetăria

VALERIU COSTA

Timișoara, Strada IC Brătianu no 45

Stă la dispoziția On. Clientele cu cele mai apetisante produse de cofetărie. La comandă livrează la domiciliu, restaurant, serbări, ceaiuri, serate, baluri etc. Servește cafea cu lapte, ceai etc.

*Prețuri modeste.*⁴

Doamnelor și Domnilor

Doriți să fiți eleganți –

atunci vizitați croitoria

FILIPS

Timișoara IV

*Strada Preyer No.3.*⁵

Reclamele anului 1935 au, aparent, funcția textelor informative de presă, a știrilor, aceea de a-i aduce la cunoștință, de a-l ține la curent pe cititor cu noile apariții de pe piața Aradului.

Noutăți de primăvară

în stofe pentru doamne și domni au sosit

și se găsesc în mare asortiment la

EUGEN DORNHELM S.A.

mare depozit de modă

Timișoara Bul. I.G. Duca No. 13

Louvre

Timișoara IV

Bul. Berthelot 21

Fortuna

Timișoara II

*Piața Traian*⁶

Nou magazin de ape minerale

Reprezentanța general, vânzarea exclusivă a apelor „Mariarui de Malnaș”

Și „Lythynia” de Tămărești – permanent proaspătă.

³ „Știre”, an.V, Nr. 820, 7 ianuarie 1935, p.5.

⁴ Ibidem, nr. 821, 10 ianuarie 1935, p.2.

⁵ Ibidem, nr. 952, 28 iunie 1935, p.2.

⁶ Ibidem, nr.865, 4 martie 1935, p.3.

În deposit se mai află apele Bikszad, hebe, Franz Iosif și Igmandi – în mod proaspăt dela sursă.

ROTHBART ȘI SALGO

Oradea, sucursala Arad, Strada Eminescu 24 Telefon 923⁷

În atențiunea

Doamnelor!

Noutățile noastre de corsete

și brassiere au sosit!

Confecționăm după măsură și

cu prețul cel mai convenabil.

SALVATOR, P.A. Iancu 21 Arad⁸

Reclama la firma de pompe funebre „Concordia” sună ca o notă informativă care se adresează cititorilor pentru a-i anunța despre mersul afacerii proprietarului și despre preocuparea acestuia de a spori calitatea serviciilor promovate:

Aduc la cunoștința onoratului public am cumpărat

intreprinderea de pompe funebre

„CONCORDIA”

ADOLF WEISZLOVITS ȘI FIUL

Fondată în 1858 pe care am condus-o zeci de ani și

pe care o voi conduce mai departe .

Asigurând și pe viitor cel mai solid, mai efin

și mai prompt serviciu, în stare să satisfacă orici pretenții

apelez pe această cale la concursul onoratului public.

ALEXANDRU ERDELYI

Proprietarul intreprinderii de pompe funebre „CONCORDIA”.⁹

Reclama care recomandă folosirea unei sobe, prin formula sa de început copiază structura unei sesizări prompte pe care orice cetățean ar fi făcut-o dacă soba lui, obiect utilitar de maximă importanță în gospodărie, ar fi fost defectă. De aceea, soluția remedierii, a înlocuirii sobei ineficiente cu una care „încălzește în câteva minute cele mai reci încăperi” vine ca o continuare logică a raționamentului:

O reclamație general:

Soba mea nu dă nici o căldură, oricâte lemne ar arde.

Singurul remediu e patenta: VERSUS

Dar numai cu marca original.

Încălzește în câteva minute cele mai reci încăperi.

10.000 de ori încercat.

Prețul redus Lei 190.

L.WEISZBERGER¹⁰

Alături de numele produsului/propietarului care girează calitativ oferta, numeralul are aceeași funcție, oferind o evidență de netăgăduit, pe care numai cifrele o pot da. Dacă atâția

⁷ Ibidem, nr.821, 10 ianuarie 1935, p.2.

⁸ Ibidem, nr.1037, 14 octombrie 1935, p.3.

⁹ Ibidem, nr.995, 25 august 1935, p.2.

¹⁰ Ibidem, nr.817, 4 ianuarie 1935, p.4. Reclama e însoțită de imaginea unui bebeluș pe un covor în fața sobei.

oameni au încercat un produs (10.000 – observăm că se preferă cifrele în locul procentelor, considerate, probabil, mai abstracte, la momentul respectiv), desigur că merită încercat.

*Zeci de mii cumpărători satisfăcuți dovedesc
Că SOBA „ZEPHIR” este între toate sobele
cea mai bună
numai 10 kilogr. lemne necesare în 24 de ore
pentru o cameră normală.
D.SZANTO § FIUL, ORADEA
Se găsește în toate orașele
Cereți prospect gratuit.
Reprezentant: Casetey și Seitz, magazine de ferărie Arad, Bulev. Regele Ferdinand
NO.49¹¹*

Tot în această categorie, a convingerii asupra calității produsului promovat, intră opinia expertului, care întărește textul reclamei prin prestația sa profesională:

*Apa curativă naturală
BIKSZAD
Vindecă cu efect admirabil bolile de mațe, ficat, fiert și stomac.
Incetează imediat arsurile de stomac.
Este recomandat de numeroși medic-savanți.
Depozitul principal:
Nicolae Kardos
Timișoara telefon 21/24.¹²*

*Suferiți de boala de rinichi, de bășică, de ficat
faceți cură cu apă de
CĂCIULATA
Efectul ei binefăcător
este cunoscut în cercurile medicilor
din lumea întreag
Depozitul General Nicolae Kardos
Timișoara Telefon 21-24¹³*

*Profesorii universitari au constatat că,
cel mai sigur effect are
APA DE BIXAD
care este cea mai bună contra tuturor bolilor de stomac, intestine, rinichi și fiere
deoarece consumarea ei are un efect alinător,
sigur și plăcut.
Se procură pretutindeni și se poate consuma la:
SAMUEL KLEIN
Oradea, Strada Andrei Saguna No 12
In interesul propriu e recomandabil sa tineti o cura de proba de 4 saptamani.¹⁴*

¹¹ Ibidem, p.5.

¹² Ibidem, nr.908, 26 aprilie 1935, p.5.

¹³ Ibidem, nr.828, 18 ianuarie 1935, p.2.

¹⁴ Ibidem, nr.989, 15 august 1935, p.4.



Ideea citării expertului este preluată și în reclamele actuale la produse ca pasta de dinți, săpun, șampon sau hrana pentru animale de companie, care sunt „recomandate” de asociațiile profesionale în vigoare (Asociația Medicilor Stomatologi cu Liberă Practică din România, Societatea de dermatologie sau

de către cei mai renumiți crescători de animale). Exemplele transcrise evidențiază că, lexical vorbind, produsele cu o acțiune curatorie sunt redade spunându-li-se pe nume (în denumirea populară) bolilor asupra cărora acționează cu eficiență maximă. Aceste particularizări pe înțelesul tuturor (boli de mațe, fierd, beșică) sunt menite să facă cunoscute proprietățile benefice ale produsului, printr-un limbaj accesibil tuturor cititorilor.

Cele mai diversificate texte apar la produsul „Diana”, relevând varietatea procedeeelor folosite, rima conferind textelor dinamicitate:

?

ce e mai bun:

*Răceala cu frisoane, febră, dureri de gât, tuse, dureri de șale
sau a le prevenit prin fricțiuni, gargari și comprese cu
DIANA FRANZBRANNTWEIN*

Care mărește puterea de rezistență a organismului.¹⁵

Pretutindeni iubire, bucurie și DIANA FRANZBRANNTWEIN¹⁶

(Textul e însoțit de o imagine cu o creangă de brad și câteva globuri)

Nu plecați fără DIANA FRANZBRANNTWEIN¹⁷

(Textul e însoțit de imaginea rudimentară a unei locomotive barată de un X, ca la semnele de circulație, semnificând „E interzis a pleca la drum fără Diana!

Apără-te!

Gargarizarea de mai multe ori pe zi, cu apă

În care ai diluat „Diana FRANZBRANNTWEIN”

Căci acesta omoară bacilii patogeni și-ți apără sănătatea.

Asta e adevărul.¹⁸ (textul este însoțit, în dreptul ultimei propoziții, de o mână întinsă care arată spre o sticlă)

Ce e val,

Ca valul trece

Pe DIANA

Nu întrece¹⁹ (textul e însoțit de imaginea unei sticle care are desenate valuri sub ea. Trebuie spus că toate imaginile care apar în reclamele citate sunt rudimentare ca dezvoltare grafică).

Nu stați la ndoială.

Scăpați de răceală

¹⁵ Ibidem, nr.829, 19 august 1935, p.6.

¹⁶ Ibidem, nr.836, 28 ianuarie 1935, p.2.

¹⁷ Ibidem, nr.837, 30 ianuarie 1935, p.2.

¹⁸ Ibidem, nr.838, 31 ianuarie 1935, p.4.

¹⁹ Ibidem, nr.839, 1 februarie 1935, p.4.

Vara ca și iarna
*Consumând DIANA*²⁰

Dacă spatele te doare,
Dară capu-ți arde-n foc
Ai înțepături în șale
Nai (sic!) nici poftă de mâncare
*Ai „DIANA” – ai noroc.*²¹

Reclamele la loțiunea Diana deschid seria unor texte mai îndrăznețe în formulare, după ce multă vreme s-au preferat pronumele de politețe.

Degeaba'ți spargi capul!
Pentru că (sic!) cel mai comod și mai efin te îmbraci
la RATA
Intreprindere de îmbrăcăminte Arad
Strada Ștefan Cicio Pop 14 cu haine lșa modă, pardesiuri, raflane, costume și pardesiuri
pentru doamne
Plătind zilnic 20 lei, săptămânal 140 lei ori lunar 600, prețurile nefiind mai mari ca la
*cumpătăturile cu bani gata*²²

Apariția dialogului, a folosirii diminutivelor în reclamă, induce o atmosferă de familiaritate între produsul promovat și publicul receptor. Reclama e însoțită de două imagini nestilizate, reprezentând un bărbat și o femeie, de dimensiuni mici în comparație cu textul)

Petrică: - Încotro, încotro așa de repede, Lenuța?
Lenuța: - După târguieli. Știi doar câte sunt de făcut în ajunul sărbătorilor... Trebuie
să cumpăr
SCHMOLL – pasta pentru parchete
Și
SCHMOLL – Pasta pentru mobile
Parchetele și mobilele trebuie să lucească acum mai tare deoarece vom primi musafiri
mulți.
Petrică: - Da, da, lenuța cu privire la cumpărarea produselor SCHMOLL
Sunt cu totul de părerea ta. Dacă le vei cumpăra însă în tot timpul anului, atunci vei
*avea mereu parchetele și mobilele lustruite și curate.*²³

Verbul *trebuie* este o apariție surprinzătoare în contextul textelor de reclamă din anul 1935, reclame care rămân încadrate în categoria textelor care se folosesc de metode indirecte de chemare la acțiune, unde îndemnul de a cumpăra produsul rămâne voalat, citit printre rânduri.

Se atrage binevoitoarea atențiune, doamnelor cari
vor să participe la balul de Sambătă
PILISI

²⁰ Ibidem, nr.891, 5 aprilie 1935, p.2.

²¹ Ibidem, nr.914,8 mai 1935, p.4.

²² Ibidem, nr.877, 14 aprilie 1935, p.2.

²³ Ibidem, nr.899, 14 aprilie 1935, p.5.

*Dacă vor să petreacă bine să viziteze laboratorul cosmetic al
Dnei PILISI*

Bulev.Regina maria No.17

*Unde se aranjează cele mai simpatice sprâncene și cel mai frumos ten. Aranjarea
trebuie anunțată mai dinainte. Tot aici d-șoarele cari vorbesc românește și vor să învețe arta
cosmetică, beneficiază de 50% reducere de taxe.²⁴*

Cercetați!

Barul Palace

În ianuarie program de primul rang, atracții, dansuri internaționale.

După reprezentație publicul dansează la muzica plăcută

A orchestrei de Jazz din Barul Palace²⁵

Carol Kneffel și Fiul

Mare deposit de lemne Arad, Bul.Regele Ferdinand 27.

Recomandă marfă cu prețuri excepțional de reduse:

*Lemne de foc I calitate, tăiat și crăpate, cărbuni de piatră Coxlezian, brichete „Ovoid”
(model nou) și cărbuni de lemn „Retorta”.*

Transportul la domiciliu.²⁶

Haine pentru copii și

Pălării pentru dame

Cele mai frumoase modele

Primiți cu preț efin.

Primim or ice reparațiuni de brânșă.

În interesul Dv. Însuși vizitați-ne!

Vă servim în modul

Cel mai conștiincios

APART

Salon de pălării și haine de copii

Timișoara IV, Bulev.carol

(lângă Farmacia Antoniu)²⁷

Atențiune!

Aviz bunelor gospodine

Cari toamna în sezonul deschiderii

Școalelor, doresc să cumpere efin:

Ciorapi, albituri pentru dame, bărbați și

Copii, să cerceteze – fără a fi forțați

MAGAZINUL ERNST

Nou instalat în Timișoara IV, Piața Dragalina

(vis-à-vis de Biserica catolică)²⁸

Dacă ar fi să facem o statistică privind aspectul cel mai important asupra căruia se oprește textul de reclamă interbelic, acesta este *prețul produsului promovat*. Reclamele țin să ne asigure că produsul este comercializat cu prețul cel mai avantajos, adică, cu un *preț efin*.

²⁴ Ibidem, nr.851, 16 februarie 1935, p.6.

²⁵ Ibidem, nr.824, 13 ianuarie 1935, p.5.

²⁶ Ibidem, nr.832, 23 ianuarie 1935, p.2.

²⁷ Ibidem, nr. 966, 15 iulie 1935, p.6.

²⁸ Ibidem, nr.1006, 6 septembrie 1935, p.2.

Iată variantele de formulări pe care le-am găsit în reclamele anilor '30, texte diferite, care toate sunt centrate pe această calitate esențială a produsului, accesibilitatea: prețuri efitine, plata în rate ocazionale²⁹, din cauza timpului înaintat punem în vânzare o parte sub prețul de cumpărare³⁰, prețuri modeste (vezi reclama la care am făcut déjà referire, din 10 ianuarie 1935, Cofetăria Valeriu Costa), prețuri excepțional de reduse (vezi reclama din 23 ianuarie 1935, Carol Kneffel și Fiul), izvorul cel mai efitin de procurare (vezi reclama din 23 ianuarie 1935m la covoarele Orient), prompt și efitin³¹, prețul curent...efitine...cumpăr favorabil³², cel mai efitin izvor³³, faceți economie.³⁴

Și atunci, ca și acum, mărfurile oferite cu un alt preț (reduc, ceea ce se numește, astăzi, *ofertă specială*) aveau o mențiune special în textele de reclamă:

Vânzare ocazională!

Din cauza aglomerației de obiecte

Mobilierul din deposit se vinde

Cu prețuri de desfacere totală.

MOBILE SPIRA

Timișoara I, Bulev.regele Ferdinand No.6 (Palatul Hilt)³⁵

Gratis nu dăm, dar cu orice preț convenabil: Geantă de piele veritabilă

Înainte 1000 lei acum 400 lei, înainte 800 lei acum 300 lei, înainte 500 lei acum 200 lei, înainte 300 lei acum 100 lei, cine nu crede, n'are decât să se convingă, mergând la bijutierul HERBST Oradea, Bul.Regele Ferdinand No.3³⁶

Cu cât textele se referă la prețuri din ce în ce mai avantajoase, adică scăzute pentru cumpărători, cu atât locul de desfacere pentru produse e mai mare (acesta e adjectivul cel mai des folosit), mai bine și mai diversificat aprovizionat. Dacă prețurile

²⁹Radio ELECTRAX- Cel mai mare magazin-Mare asortiment de aparate moderne!-Prețuri efitine!-Plata în rate convenabile, în „Știrea”, Nr.817, 4 ianuarie 1935, p.6.

³⁰Depozitul bine asortat în haine de mătăsă și lână, paltoane și blănuri din cauza timpului înaintat punem în vânzare o parte sub prețul de cumpărare. Se pot obține prețuri reduse la 350 lei haine de lână, iar cu 650 lei haine de mătăsă. Pentru a vă convinge vizitați depozitul nostru. RADO, în „Știrea”, Nr.819, 6 ianuarie 1935, p.5.

³¹Domnilor! – Pardesiuri, costume și pentru băieți – confecționez după ultima modă în special,prompt și efitin-Ioan gal-TimișoaraII, C.Negruzzi 13, în „Știrea”, Nr.863, 2 martie 1935, p.5.

³²Împletitura dacia și ori ce alte împletituri în stocuri mari. Cereți prețul curent. Garduri de sârmă sunt indispensabile, de oarece sunt durabile, efitine și nu necesită nici o reparație. Se pot cumpăra favorabil la M.Bozsak și FIUL S.p.A., Timișoara, Iosefin, Bul.Berthelot No 31, Fabrică, str.Șanțului 10.telefon 388, în „Știrea”, Nr. 864, 3 martie 1935, p.5.

³³Mare asortiment și cel mai efitin izvor de procurare, la Fierăria POPOVICI și ELSNER, Timișoara I, Piața Unirii, în „Știrea”, Nr.864, 3 martie 1935, p.5.

³⁴Faceți economie-Și totuși veți fi foarte elegant dacă comandați ghete de dame, domni și copii la cismarul BOROS, Timișoara I, str.Carusso 1 (vis a vis cu Balcan Impex). Modele cele mai noi. Se fac reparațiuni prompt și efitin, în „Știrea”, Nr.979, 1 august 1935, p.2.

³⁵ Ibidem, Nr.979, 1 august 1935, p.2.

³⁶ Ibidem, Nr. 1003, 2 septembrie 1935, p.5.



sunt *eftine*, depozitele/magazinele de desfacere a produselor sunt *bine asortate* și cu un *mare asortiment de mărfuri*. Unicitatea produsului căruia i se face reclamă nu e o calitate atât de important cum e cea evidențiată în reclamele de astăzi, apărând într-un singur text, la reclama brutăriei SPIC. Aici se atrage atenția asupra pericolului consumării unor produse „falsificate”, care nu sunt ce par a fi:

*Atențiune! Se falsifică
CORNURI ORIGINALE
SPIC*

KIPFEL KIFLI

Numai în coșuri prevăzute cu această etichetă sunt originale.

Brutăria SPIC

Timișoara, strada Preyer No.15³⁷

În concluzie, mesajele publicitare ale anului 1934 scot în evidență comerțul prosper existent în acele timpuri, cele mai multe aducând în prim-plan ateliere de croitorie sau magazine unde se comercializează stofe, îmbrăcăminte (costume, pălării, poșete), cizmării, obiecte de uz caznic și, nu în ultimul rând restaurante sau cofetării.

Reclamele analizate pot fi privite ca o oglindă a epocii în care au fost concepute, un barometru al societății arădene, al aspirațiilor ei. O felie de viață de odinioară.

³⁷ Ibidem, Nr. 1037, 14 octombrie 1935, p.3.

**THE KAFTAN, THE HORSE AND THE KERCHIEF;
THE MEANING OF SOME GIFTS IN THE TIME OF CONSTANTIN BRÂNCOVEANU**

Gabriela-Mariana Luca
Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeș" University of Timișoara

Abstract: "And they took him the hands and they pushed him by the back and there was an imperial diplomat (capegiu) for imperial chores, they took him to the Metropolitan church, and they took a mantle to Capegi-basa of the emperor and they dressed him in the mantle and they went into the church and read the ruling documents and they went and kissed his hand, wishing him: long live" (apud Giurescu, 2011:273). And so Constantin Brâncoveanu began his rule which would tragically end in 1714. "Aren't you going to obey?" Brâncoveanu, whispering a "yes" which the sultan's messenger assumed more than heard, found himself with the black, silk mantle on his shoulder. It was the sign of renouncing the throne. (Ucrain, Loghin, 1968)

In the present study we aim to present the greatness and grandor of an epoch through analysis, with anthropological arguments, the meaning of highly important gifts in those times: the kaftan, the horse and the kerchief.

"The coat is the instrument of the dignity of man and it signifies the function ", wrote Andre Leroi-Gourhan. But if this piece of attire is called a "kaftan", beyond the unsettling and disputed epic journey, began, apparently somewhere in ancient China, passed through Persia, north of Africa and in the end becoming significant for the consolidation of the ottoman empire, its meaning for the Romanian people develops a certain symbolic field. Being promoted by the offering of a kaftan, after the example of Constantinople, can not only describe the royal hierarchy, the web of intrigues and the strong desire of the nobility to get close to the king, but also an entire code of colors and textures, the art of ancient craftsmen.

Also, a symbol of power, for both solar and subterranean worlds, the horse is a privileged animal and an important gift. The horse and the rider become one, under the same symbols, colors or jewelry. The royal horses, "the son-in-law's horse", the game of halca are as many support pillars in the hermeneutical exercise we propose.

As noble as the others, be they "heavy handkerchiefs", "sewn with wire" or "string", such as those tied to crosses, or those which are wrapped and sent as gifts to feasts and celebrations, or being used as message, the kaftan bear semiotic functions whose codes we propose to decipher in the attempt of illustrating the customs of Brâncoveanu court.

The Kaftan, the horse and the kerchief analyzed in the time and space of Constantin Brâncoveanu, are more than royal instruments of the era. We hold them responsible in building a network of identity trademarks of a society and epoch.

Keywords: horse, kaftan, kerchief, anthropology, Brâncoveanu court

„Precum limbajul, haina fascinează prin universalitate și prin extrema diversitate de forme pe care o poate lua de la o societate la alta; poate mai mult decât limbajul, ea pare să fie legată de specia umană. Importanța sa este subliniată de interesul istoricilor, folcloriștilor, etnologilor, sociologilor, tehnologilor, care i-au consacrat de-a lungul timpului o vastă bibliografie” (Delaporte, 1981).

Și totuși, mărturisește Delaporte, cu tot acest interes, studiile interdisciplinare asupra îmbrăcăminteii rămân la nivel de schiță. Poate, de vină pentru această situație, adaugă autorul citat, este gelozia dintre diversele discipline, fiecare fidelă metodei proprii de cercetare. Ori, așa cum remarcase Roland Barthes (1957, p. 432), suma dificultăților s-ar putea foarte bine datora problemelor de ordin epistemologic. Un studiu asupra veștmintelor ar trebui să fie deopotrivă axiologic, să evidențieze constrângerile, interdicțiile ori toleranțele unei epoci, să sublinieze cu fermitate noțiunile de includere și excludere socială, să fie și gnostic și tehnic, să nu uite de valențele estetice, de croiul pe axa orizontală a corpului pentru a măsura gradul de exteriorizare al vreunui personaj sau al altuia, de citirea straturilor de haine, când, ce și de ce se poartă pe deasupra ori pe dedesubt și din ce materiale și, mai ales, să redea fidel epoca istorică de care aparțin, să zugrăvească icoane de sfinți și de actanți sociali deopotrivă, să explice norme sociale și culturale. Un costum s-ar cuveni analizat ca un sistem, spune Barthes, adică precum o structură ale cărei elemente nu au niciodată valoare proprie, ele căpătând sens doar în măsura în care acestea se leagă de un ansamblu de norme colective.

Astfel, pătrunzând regulile, putem înțelege și de ce “haina îl face pe om” sau de ce “haina împrumutată nu ține de cald”, cel puțin în ceea ce ne privește pe noi ca neam. Nicolae Iorga împarte evoluția vieții sociale românești în trei epoci, „care înfățișează și trei influențe” (Iorga, 2012, p. 109), iar cea care interesează analiza noastră ar fi tocmai cea datorată grecilor și turcilor prin care Bizanțul devine stăpân, de un lux ruinător, „epoca procesiunilor de la Curte la biserică, epoca marilor audiențe, epoca petrecerilor cu înfățișare războinică aduse de la Constantinopol” când “trăsuri cu șase cai primesc la intrarea în capitală pe oaspetele Măriei Sale...”

Familiiile boierești ale vremii se întrec în a-și arăta semeția averilor. Cronicile, însemnările călătorilor străini, înscrisurile din foile de zestre fac suma unei clase înstărite, deschisă cu mare zel către moda din marile orașe ale vremii și, în special, cea venită din inima imperiului otoman.

“Se purtau acum în capitala țării, ca și la Țarigrad, spinările de vulpe de Mosc și de sângepi, vulpile albe, pânțele de răs și de samur dar mai ales cacomul (hermina), limiile sau blănurile albe, adesea cu pete roșii în ele.

Erau la modă tabinurile, postavul șai și postavul felendreș, carnavățul cu țesătura aurită, cu flori de fir, din care se lucrau și vâlurile sau sovonurile de mireasă, lastra strălucitoare și belacoazele înflorate cu sârmă” (Alexianu, 1987, p. 414).

Conștienți de faptul că “portul, stătător ca numele și limba, nu este, ce cu vremea iau portul neam de la neam”¹, ne-am oprit asupra a trei elemente indispensabile în portretizarea vieții de la curtea lui Altîn-Bei, Prințul aurului, Constantin Brâncoveanu.

1. Caftanul, calul și năframa la curtea brâncovenească; faptele

„Și-l luă de mâni și-l împingea de spate și acolo fiind și un Capegiu împărătesc pentru trebi împărătești, îl duse și pre el la Mitropolie, și duseră caftan la Capegi-bașa al împăratului de l-au îmbrăcat cu caftan și intrară în biserică de au citit molitvele de domnie și au mers de i-au sărutat mâna, zicându-i: Mulți ani!” (apud Giurescu, 2011:273). Astfel și-a început Constantin Brâncoveanu domnia pe care avea s-o încheie tragic în 1714. „Nu-i așa că te supui?”. Brâncoveanu, șoptind un „da” pe care trimisul sultanului mai mult îl ghici decât îl auzi, se pomeni deodată cu năframa neagră de mătase pe umăr. Era semnul mazilirii. (Ucrain, Loghin, 1968)

Așa s-au încheiat cei 26 de ani de domnie ai voievodului martir, al cărui chip ni s-a transmis prin numeroase lucrări ale unor pictori sau efigieri străini (Alexoiu, 1987).

Bogația vestimentară, grandoarea curții brâncovenești, relațiile demnitarilor români cu Poarta, cu alți diplomați străini ori cu propriul popor, obiceiuri, temeri, confruntări pot fi subtil repovestite, cu argumente antropologice, și prin prisma celor trei elemente invocate: caftanul,

¹ Nicolae Costin, apud Al. Alexianu, *Mode și veștminte din trecut*, motto, p. 5

calul și năframa, adevărate mărci identitare pentru eticheta boierească în mai toate momentele importante de peste an.

Astfel, „în ziua de Anul Nou chiar, se împart, după datina oricărui praznic de căpetenie, haine scumpe de brocart scump, de brocart ieftin sau de simplu postav chiar, caftanele.” La curtea domnească, reamintește Nicolae Iorga (1981): „un strănut autentic dă dreptul la un pahar cu vin și la două caftane, unul de catifea și altul de postav. Dacă Măria Sa însuși face să se audă sunetul așteptat cu atâta veselă nerăbdare, atunci i se dă un caftan, ba încă unul de brocart de aur, dar plătit din visteria țării”.

Strănutul simbolizează un act sacru în mai toate culturile lumii. În tradițiile românești a fost asociat, încă din cele mai vechi timpuri, cu numeroase credințe și superstiții de bun augur, funcționând și în prezent în cultura noastră etnică drept un operator model și un mijloc paralingvistic de validare a spuselor cuiva. Ivan Evseev notează că „țăranul român acorda strănutului o mare importanță, mai ales în zilele de Anul Nou sau Bobotează, când stăpânul casei trebuia să facă un cadou important celui care strănuta. Este așa serioasă treaba, continuă Evseev citându-l pe Ion S. Florea², că oamenii casei, în ascuns, trag ardei pe nas ca să strănute și să primească – băiatul un cal de ginere, iar fata vreo vacă de zestre.”

Fin observator și bun cunoscător al Valahiei, descrierile lui Del Chiaro rămân extrem de prețioase pentru noi. În *Istoria Românilor prin călători*, după cum era și firesc, Nicolae Iorga îi dedică pagini speciale (cap.VI). Este nu doar primul care face o descriere completă a sistemului stupăritului la noi, dar pomenește și de exportul de cai de la jumătatea sec. XVII, “care apare numai în această epocă, fiind cumpărați de ofițerii germani din Ardeal și de negustori din Polonia.” (Iorga, 1981, p. 316). Laudă atelierele de țesut și priceperea doamnelor din familiile mari și a fiicelor acestora, ospitalitatea românească. Sunt citate darurile pe care le fac domnul și doamna în prilejuri felurite. De exemplu, la nunți, exista obiceiul ca cineva să ia o năframă și să meargă la toți cei prezenți pentru a oferi darul în bani sau zapise pentru vreo moșie. Apoi, legată și pecetluită, năframa era oferită miresei. Mirii nu se cunoșteau dinainte. Ca și în Veneția sa, nunțile erau aranjate de familie. Cu trei zile înainte, la cele domnești cu o săptămână, se desfășurau mesele la casele mirelui și miresei, de fiecare dată la fel, pe două rânduri, una pentru bărbați și alta pentru femei, unde invitații se luptau cu șaizeci, șaptezeci de feluri de mâncare. Urma peștitul cu darurile sale și, la urmă, în ziua de duminică se făcea drumul de la casa mirelui la casa miresei, prilej cu care, dacă era nuntă boierească, domnul trimitea jandarmi călări, seimeni îmbrăcați în roșu, culoare privilegiată și simbol al curții domnești, care formau garda mirelui. Datorită detaliilor care compun descrierea evenimentului, aflăm că după vizita pe care o fac mirii nunilor în ziua de luni, “joia următoare se merge la socri, și atunci mirele încalecă pe un cal de ginere, iar mireasa capătă o carată cu șase cai” (Iorga, 1981 p. 319).

De Bobotează „e binecuvântarea cailor de luptă – desigur ca în străvechiul Bizanț, a cărui icoană slăbită trăiește încă aici. Un număr de cai cu arșale scumpe, împodobite cu aur și mărgăritare, sunt aduși de oamenii comisului cel mare, în mijlocul uimirii bucuroase a poporului...Mai târziu, această parte din urmă a serbării se făcu și mai bogată. Comisul aduse numai pe povodnicii, caii de călărie, pe când armașul îl trecuse înainte cu caii de trăsură sau telegarii. Pe cei dintâi erau suiți boierii tineri, cari nu primiseră încă slujbe. Calul dăruit de sultan – i se zicea *tabla-bașa*, nume pe care poporul l-a luat în batjocură³, aplicându-l oamenilor molâi și înceți, de paradă - acest cal simbolic al legăturii de vasalitate călca mândru la sfârșit, între ciohodari sau lachei. Mai demult se făcea un mare haz când un comișel mai zburdalnic venea călare pe un catâr, pe când un tovarăș al lui avea cinstea de a fi purtat de un măgar. ”

²Convorbiri literare 1893/1894, p.1015

³ A sta, a veni fără nicio grijă; a beneficia de ceva fără a depune cel mai mic efort

De Paște, Patriarhul se înapoiază la Curte într-un rădvan cu șase cai iar luni, a doua zi a sfinteii sărbători, “are loc un al doilea banchet, la care iau parte boierii de mâna a doua și aceia ce-n ziua întâia au servit în *caftan*”⁴.

Dacă la curtea otomană se pune mare preț pe ceremoniile oficiale în care sultanul și înalți demnitari erau împodobiți în ținuturi somptuoase din mătase, decorate cu modele deosebite, lucrurile nu stăteau mai prejos nici la curtea brâncovenească. Călătorii vremii mărturisesc adesea opulența Curții și a sultanului, aparițiile sale coplesitoare. Evenimentele publice, deosebit de colorate, erau un prilej foarte bun pentru afișarea averii.

Iată de exemplu, o ceremonie ecleziastică în Valahia lui Constantin Brâncoveanu, descrisă de Anton Maria Del Chiaro. Urmărind cu atenție faptele, putem desprinde importanța rolului jucat de caftan, o piesă vestimentară care, prin cel ce o poartă, devine însuflețită, căpătând valențe de personaj în ierarhia de la curte. “La stânga acestui tron (îmbrăcat în catifea roșie, cu franjuri de aur și bătut cu ținte mari de argint aurit) stau alte patru, mai mici, destinate celor patru prinți Brâncoveni, adică lui Constantin, Ștefan, Radu și Mateiaș. După aceste patru urma cel al arhiepiscopului care sluja, și era numai cu două trepte. La dreapta Domnitorului, dar perpendicular, pe o bancă lungă cu spătar acoperit cu covoare, ședeau, ierarhic, demnitarii țării și căpeteniile oastei. În față, de cealaltă parte, o altă bancă, la fel, pentru prelați străini și pentru egumenii principalelor mănăstiri din țară, după care veneau călugării, preoții și psalții, toți în odăjdii. Lângă Domnitor, stau în picioare, în caftan, la stânga, Postelnicul, ținând bastonul lung de argint, în forma *cârjii* de pelerin, la dreapta, Marele Spătar, care ținea atârnat pe umăr iataganul Stăpânului, iar pe palma dreaptă avea întinsă o năframă brodată, pe care Principele puneă cuca, ori de câte ori o scotea de pe cap.” (Del Chiaro, *Martiriul Sfinților Brâncoveni*, 2014, p. 61)

La sfârșitul ceremoniei religioase, prilej cu care se trăgeau cele 12 salve de tun și puști și începea muzica, Del Chiaro continuă, atent la fiecare gest, cu finețea antropologului Marcel Jousse din *Anthropologie du geste* (1974), “Mitropolitul își reocupă locul în picioare, ținând agheasmatarul, urmărește defilarea fiilor de boieri înaintea Domnitorului, călări pe cai domnești... La urmă, tot călare și în caftan, defilează și Marele Maestru de călărie, în Valahia Comisul-Mare, după care, urmat de același cortegiu, Principele intră în biserică pentru slujba solemnă...” (Del Chiaro, op.cit.).

Dacă Domnitorul dăruiește caftane oaspeților de seamă, Doamna Marica, la rândul ei poate primi vizite pe care le poate onora cu daruri. “Principesa primește și ea în apartamentul ei pe prelați, cărora le sărută mâna, stând în picioare, și le dăruiește câte o năframă brodată, ca și străinilor cu vază, șezând însă” (Del Chiaro, op.cit.).

Tot de la Del Chiaro avem informații prețioase referitoare și la medicul Măriei Sale, prețuit, se vede, și după poziția destinată acestuia, în timpul ceremoniilor, în rând cu clerul, alături de Marele Vistiernic, stă primul medic, la vremea aceea, Bartolomeo Ferrati. Iar în stânga Principelui, stă, îmbrăcat în caftan, Marele Spătar, comandantul suprem al armatei țării în lipsa Domnului, purtătorul sabiei și buzduganului în timpul ceremoniilor. Către sfârșitul slujbei apare și Marele Paharnic, cu o cupă de argint aurit și aceasta acoperită cu o năframă brodată.

Detronarea Principelui, descrisă de același Del Chiaro, nu face economie de detalii: la invitația Domnitorului de a se așeza, “Turcul răspunde că nu este timp de șezut și fiindu-i vechi prieten, regretă a-i fi adus o știre rea, dar să aibă răbdare și să se supuie voinței divine și să asculte de ordinele Sultanului, și scoțând o năframă de culoare neagră, o puse pe un umăr al Principelui, spunându-i mazil, ceea ce înseamnă detronat” (Del Chiaro, op.cit.).

Locul marelui domnitor va fi luat de Ștefan Cantacuzino, într-un chip mai puțin fastuos decât și-ar fi dorit: “Neavând pe loc caftanul de domnitor, care se afla sub sigiliu în tezaur, Turcul scoase propria lui haină pe care o puse pe umerii lui Cantacuzino. Dar înainte de a se porni alaiul, se aduse caftanul de mare spătar, de care noul voievod se servea înainte în funcțiile

⁴*** Martiriul Sfinților Brâncoveni, ediție jubiliară, 1714-2014, p. 64

solemne și, în sunetul muzicii și cu un ceremonial repede improvizat, fu condus la Curte” (Iorga, op.cit.).

Viața socială de la curte era considerată cu adevărat strălucitoare, iar pentru a da greutate vorbelor în zugrăvirea realității, scriitorul spunea că doar surguciul (penaj împodobit cu diamante la căciula domnească) lui Brâncoveanu, ca și a lui Vasile Lupu, făcea cât o mare avere. Femeile erau, într-adevăr, îmbrăcate mai modest dar purtau salbe de bani prețioși.

La înmormântările persoanelor de rang mare, mitropolitul ține o cuvântare, după care se împart năframe preoților și pomeni săracilor. Deși Iorga atrage însă atenția că unele din descrierile lui Del Chiaro pot fi ușor pripite sau povestitorul păcălit de informatori referitor la autenticitate, citând aici, descrierea obiceiului aruncării crucii în apă, în redarea vremurilor și a actanților sociali, toate aceste detalii devin semnificative pentru o analiză antropologică.

2. Caftanul, calul și năframa; istorii simbolice

Corectă definiția⁵ din dicționarul explicativ al limbii române a cuvântului *caftan* și a sensurile sale care ne explică ce era acesta și la ce folosea. Cum a ajuns însă caftanul, o haină cu un croi simplu și cusături drepte, să devină reprezentativ pentru mărirea Imperiului otoman și cum a ajuns să fie investit cu preaplinul de semnificații ce îl autorizează adesea cu valori de sigiliu? Dincolo de tulburătoarea și disputata sa epopee începută, se pare, undeva în China antică, trecută prin Persia, nordul Africii devenit în cele din urmă emblematic pentru Imperiului semilunii, veștmântul acesta ar putea fi considerat un adevărat jurnal de epocă.

Caftanele au fost investite cu un rol politico - social extrem de important în Imperiul Otoman abia în secolul al 16-lea⁶. Din anul 1453, odată cu ocuparea Constantinopolului, anii de creștere ai Imperiului otoman devin tot mai strălucitori, strălucire menită să se impună de la mare depărtare. În timpul domniei lui Suleiman I, numit Magnificul, de exemplu, a fost construită una din cele mai mari moschei din lume. Palatul Topkapî avea angajat un personal impresionant, compus din 2229 de portari, 1372 de bucătari, 21 de degustători de produse alimentare și puțin peste 5000 de grădinari. Oraș înfloritor pe cele două continente, Istanbulul s-a bucurat de un capital economic, estetic și cultural fără precedent, ademenind poeți, istorici, oameni de știință și artiști din străinătate, printre ei, chiar pictorul venețian Gentile Bellini⁷.

Societatea otomană era însă foarte strict organizată ierarhic. Caftane de lux erau purtate pentru ceremonii civile și religioase, precum și pe câmpul de luptă, jucând un rol central în viața de curte. Cele mai bune și cele mai prețioase astfel de haine au fost rezervate sultanului și familiei sale. Numite "haine de onoare" (*hilyat*), au fost, de asemenea, distribuite demnitarilor străini, curtenilor locali și funcționarilor de stat. Astfel, caftanul, inițial realizat din materiale simple, a devenit un articol vestimentar deosebit de costisitor și o parte semnificativă din averea turcilor de vază se va fi convertit în mătăsurii și stoffe scumpe, care va fi servit atât ca monedă de schimb cât și ca marcă identitară. Un motiv obsedant în clasificările din societatea otomană a vremii a devenit îmbrăcămintea, oamenii fiind mășurați, judecați, apreciați în funcție de ceea ce purtau.

⁵ caftân (caftâne), s. n. – 1. Manta de gală. Caftanul fastuos, din stofă albă țesută cu fir galben, cu blană la mâneci și la gât, era un cadou oficial de investitură, pe care sultanul obișnuia să-l facă marelui vizir, domnitorilor din Moldova, Muntenia și Transilvania și hanului Crimeei. La rândul lor, domnitorii dăruiau un caftan de altă culoare fiecărei persoane pe care o numeau în funcții publice, astfel încât noțiunea de caftan a ajuns să se confunde cu cea de numire sau acordare de titlu. – 2. Îndeletnicire sau funcție al cărei semn distinctiv era caftanul. – 3. Manta, mai ales aceea pe care o foloseau evreii moldoveni. – 4. Șal, broboadă pentru femei. – Mr. căftane. Tc. kaftan, din per. khaftân (Roesler 595; Șeineanu, II, 73; Lokotsch 774; Ronzevalle 134); cf. ngr. καφτάνι, alb., sb., pol., bg., rus. kaftan. – Der. căftăni, vb. (a fi îmbrăcat cu caftan; a numi, a investi într-o funcție); căftănie, s. f. (funcție, demnitate); caftangiu, s. m. (slujitor care se îngrijea de hainele domnitorului) din tc. kaftanci; caftanliu, s. m. (boier dintr-unul din primele ranguri), din tc. kaftanli. DEX online

⁶ Tahsin Öz, și colaboratorii, *Textile turcești și catifele. Secolele XIV-XVI*, 1950.

⁷ (n. 1429, Veneția - d. 23 februarie 1507, Veneția), reprezentant al școlii venețiene de pictură, a realizat celebrul portret al lui Mehmed al II-lea Fatih, la curtea căruia s-a aflat în misiune diplomatică

Așa-numitele *hilyat* erau distribuite pentru a marca ocazii speciale, cum ar fi nașterea unui prinț, succesul unei campanii militare sau cinstirea unor zile sfinte din calendarul musulman. Personalităților de stat și eroilor de război li se acordau aceste premii în mătase, "haine de onoare", în loc de medalii. Caftanele din mătase erau oferite sub formă de cadouri diplomatice, ca recompensă pentru un anumit serviciu, în calitate de cinstire într-o nouă numire sau o parte din salariu. Diplomații străini și oficialii locali au fost pe deplin conștienți de întreg simbolismul său și și-au însușit semnificația dată de rangul și statutul lor.

Diplomatul, îmbrăcat cu un anumit caftan, lua odată cu acesta marca de "a fi cineva", în ierarhia imperială. Așa se face că supușii se închinau înainte de toate hainei, cu statut permanent, și abia după aceea persoanei, încă și mai efemeră prin ușurința cu care îi putea fi curmată viața în vremurile acelea. Prin extensie, înmânarea unui astfel de caftan, însemna și că suzeranul i-a vorbit celui promovat, i-a recunoscut valoarea și acesta, acceptând, s-a recunoscut a fi sub autoritatea sultanului otoman.

Toate elementele ce compuneau un astfel de caftan erau importante: țesătura, căptușeala, broderia. Cele mai prestigioase au fost cele realizate cu fir de aur (*serasir*⁸) și catifea italiană.

Înmormântările aveau și ele, desigur, elemente definitorii proprii. Noul sultan prezida ceremonia Porții îmbrăcat într-un caftan fără podoabe, realizat din satin sau mohair în culoarea preferată de doliu: negru, albastru sau violet. Aceeași haină era folosită apoi pentru ceremonia de înscăunare, care urma imediat pentru a asigura buna succesiune la tron. Caftanele sultanilor, conform tradiției otomane, au fost adesea păstrate, etichetate, arhivate. În Muzeul Topkapı se păstrează 2500 de astfel de elemente. Nici o altă colecție de costume istorice nu a supraviețuit într-o formă aproape perfectă și pentru atâta timp. Și aceasta datorită faptului că niciodată caftanele sultanilor nu au fost pur și simplu doar articole de îmbrăcăminte de lux, purtate un timp pentru a apăra de frig și apoi transmise altora. Când un sultan murea, hainele sale prețioase erau păstrate cu aproape la fel de mult respect ca și corpul conducătorului stins. Două secole înainte de Ludovic al XIV-lea care avea să spună în al său Versailles: "L'Etat, c'est moi", sultanii din Istanbul făcuseră deja aceasta, subliniază Oz, în opera citată. Asistăm practic la apariția a ceea ce contemporaneitatea numește logo-ul unei mărci sau unui brand. Massumeh Farhad, curator-șef la Sackler⁹, spune că turcii au inventat practic conceptul de logo. Pentru a exemplifica, putem invoca una dintre combinațiile cel mai la îndemână de identificat: lăleaua și vița de vie, în motive cu frunze lungi, elegante, care s-a substituit simbolului puterii politice centralizate a imperiului, creșterii sale economice, puterii statului otoman.

Ideea de îmbrăcăminte ca semn al funcțiilor deținute era de fapt un fel de carte de vizită, nonverbală, cu trimiteri precise la neam, prestigiu și ierarhia socială, dar și o modalitate explicită, la vedere, de a arăta puterea și bogăția, ca o formă de intimidare și ca un fel de monedă socială și politică. Același lucru se întâmplă în prezent în industria haute-couture de marcă. Crearea unei semnături, a unei imagini vizuale care să devină inconfundabilă, un semn distinctiv care să poată fi citit rapid și de departe, este ceea ce designerii de astăzi identifică drept mărci și ceea ce, la liziera epocii moderne, însemna exprimarea unicității.

Prin urmare, țesăturile realizate în Imperiul Otoman nu erau doar articole comerciale, exportate peste tot în Europa ci, de asemenea, o marfă diplomatică. Acesta este și motivul pentru care aceleași modele recurente pot fi văzute și în alte ramuri ale artei, prelucrarea metalului și ceramica, de exemplu.

Întorcându-ne la caftane, se cuvine observația că, modelul amplu de broderie cere un croi pe măsură. Tăietura devine astfel foarte voluminoasă, nobilă și îl arată pe cel ce poartă haina cu mult mai înalt. Coordonata politică este atât de importantă. Haina are acum rolul de a-l face pe

⁸ SERASİR s. n. (înv.) Stofă țesută cu fir de aur; brocart. [Var.: sarasır s. n.] – Din tc. seraser.

Sursa: DEX '09 (2009) | Adăugată de blaurb | Semnalează o greșală | Permalink

⁹ The Arthur M. Sackler and Freer Gallery of Art: the National Museums of Asian Art at the Smithsonian Institution in Washington D.C

omul ales diferit de mulțimea celor obișnuiți: el, nu doar trebuie ci devine mai înalt, mai impunător. Este, desigur, luat în calcul impactul vizual imediat, chiar de la o distanță considerabilă, distanță ce se cuvine păstrată între un subiect umil, muritorul de rând și conducător, simbolul viu al măreției națiunii sale.

Când un sultan participa la o ceremonie publică purta mereu haine menite să-i arate superioritatea. Tocmai de aceea, volumul hainelor, motivele și țesăturile sunt fundamentale.

Caftanele ample, croite de-a lungul și de-a latul materialului, proporțiile generoase ale croiului contribuie la aspectul maiestuos al sultanului. Cele mai multe dintre caftane sunt deschise în partea din față, cu gulere scurte, ridicate, cu mâneci lungi sau scurte, buzunare și o fantă pe o parte. Sultanii au avut, în principal, două tipuri de caftane, un rând pentru exterior și un altul pentru interior. Cele purtate în exterior erau "caftane ceremoniale", având un element definitoriu numit "yen", prins pe umăr, cu dublu rol: adăugarea unui plus semnificativ la splendoarea apariției sultanului, și o funcție politico-istorică, deoarece era locul destinat "sărutului" de către supușii, înalți demnitari ce participau la ceremonii, în zilele de sărbătoare.

Secolul al 15-lea deschide gustul și preocuparea pentru modelele complicate și dense, către stilul popular specific perioadei, în Turcia, Iran și Orient. Vorbim despre o oarecare diferență întrucât, la începuturile imperiului otoman, modelele cel mai des întâlnite au fost frunzele, rodiile, conurile de pin, în culori extrem de strălucitoare. Abia în secolul 16, turcii vor dezvolta cu îndrăzneală un stil personalizat, diferit de persani și de mongoli. Prin combinarea în mod repetat, motive similare în diferite scări și modele au construit un adevărat stil. Turcii au fost printre primii care au folosit motive recurente pentru a crea un limbaj vizual dramatic și distinct – ușor de recunoscut care să poarte "marca otomană".

Cel mai bun exemplu este folosirea așa numitului motiv al norului chinezesc: trei cercuri suprapuse cu 3 puncte de sprijin și un nor, uneori, și cu o dungă de tigr. Acesta este motivul cel mai des asociat cu otomanii, derivat dintr-un cuvânt sanscrit ce înseamnă "bijuterie de bun augur" (bijuterie norocoasă/ *cintemati*). Se pare, spun istoricii, că motivul avea darul de a intimida inamicul pe câmpul de luptă. Aceste motive au apărut în timpul secolului al XV-lea în Afganistan și Iran dar, în secolul XVI-lea, otomanii l-au transformat în simbol al puterii, conducătorii fiind asociați cu tigrii. Mai mult, un conducător călare, câștiga în maiestate prin efectul teatral dat de motivele citate, inclusiv motive abstracte adiacente, cum ar fi simbolurile recurente ale lalelelor și garoafelor. Doar ca detaliu semnificativ, ar fi de citat aici, caftanul Sultanului Ibrahim I în care semilunile sunt integrate în motivul norului de argint și dezvăluie o importantă linie conceptuală. Pe acest caftan, grupul de 3 sfere este înlocuit cu semiluni, acesta devine un simbol fără tăgadă al "statului".

Culoarea și politicul sunt, de asemenea, în strânsă legătură. Reflectând scăderea puterii otomane, culorile se vor estompa, dungile vor fi preferate în defavoarea culorilor intense. Țesăturile au, la rândul lor, semnificații politice. Persoanele de la Curte știau bine ierarhiile și coreografiile de îndeplinit în timpul unui ceremonial, specifice fiecărui rang. Și de data aceasta, caftanele sunt clasificate în mod clar: ale sultanului și familiei sale, ale celorlalți. Cele pentru exterior sunt din brocarduri grele, mătăsuri, satin, catifele și decorate cu pietre scumpe și blănuri. Încoronarea, înmormântările, numirile de ambasadori sunt evenimente în timpul cărora caftanul are un rol covârșitor.

Ar mai fi de subliniat, și nu în ultimul rând, semnificația economică a caftanului, acesta fiind și un simbol al bogăției Imperiului Otoman, capabil să genereze locuri de muncă. Comerțul cu mătase a fost un pilon important al economiei imperiului, iar lupta pentru a obține un anumit caftan s-a dovedit de multe ori sângeroasă. Acest veștmânt sau alte țesături fine au fost monedă de plată pentru părți din unele salarii. Registrele menționează, de exemplu, peste 1500 de caftane oferite de Baiazid al II-lea membrilor familiei, ambasadorilor, vizirilor, funcționarilor de rang înalt, unor spioni sau artiști.

Munca echipelor de experți care contribuiau la realizarea unui caftan de sultan a făcut din acest articol de îmbrăcăminte un bun cu o valoare mai mare decât greutatea sa în aur și mătase.

Înveșmântat regal, suveranul se arată mulțimii călare pe calul său, cel mai adesea alb, de un alb strălucitor, simbol pur al majestății. Toate figurile mesianice sunt reprezentate ecvestru (Chevalier, 1982, p. 231). Animal solar și htonian deopotrivă, calul este vehiculul zeilor și al eroilor, așa cum îl numește profesorul Evseev.

Tot pe un cal alb se așteaptă și revenirea lui Mohamed.

Prezent în toate marile rituri calendaristice, adevărat daimon al fertilității și fecundității, calul este prieten, călăuză și sfetnic pentru orice erou.

Independent de greutatea pe care o are în însemnele imperiului otoman, și dacă am cita doar celebrul steag turcesc tui(in tc. tuğ), alcătuit dintr-o lance cu Semiluna (sau cu o măciulie de metal) în vârf, cu două sau cu trei cozi albe de cal împletite, prinse de ea, semn distinctiv al puterii și rangului unor înalți demnitari din Imperiu Otoman și din țările vasale lui, calul este simbol și normă.

Apărent neînsemnat, petecul de pânză, cel mai adesea dreptunghiular, simplu sau frumos împodobit cu broderii, batista, are un trecut glorios în istoria culturii. Cu siguranță, la originile sale stau rațiuni igienice, dar și multe ramificări simbolice. Astfel, istoricii culturii vorbesc despre ea, analizând diferitele societăți și în funcție de feminitatea sau masculinitatea acestui accesoriu atât de ignorat în zilele noastre. În vechea lume orientală, batista avea multe sarcini de îndeplinit. Batista din hârtia absorbantă din mătase apare în secolul IX, în Japonia, și este purtată în talie, cu mândrie, atât de doamnele cât și de nobilii de la curte. În funcție de posesor, obiectul avea întrebuințări specifice. Nobilii le foloseau pentru a-și șterge săbiile, iar aristocratele își primeneau cu aceste fâșii albe părțile intime. În îndepărtatul Orient, accesoriul s-a încărcat astfel, timpuriu, cu valențe erotice și războinice deopotrivă. Devenită tot mai legată de conceptul de igienă, va fi prezentă în oblojirea rănilor vitejilor răniți sau se va transforma în purtător de mesaj, inițial, ca semn de armistițiu ori renunțare la luptă. Treptat, culorile s-au diversificat și, la fel, funcțiile simbolice, valorile sale universale, politice, sociale și culturale. O batistă ascundea o emoție, brusc răsărită pe chip, putea fi purtată la cingătoare sau la încheietura mâinii, putea fi personalizată, purtând monograma proprietarului, transmite un mesaj în timpul campaniilor militare, sau unul sentimental, putea fi dăruită ca dovadă de iubire și jurământ de credință, ori ca obiect prețios, magic dar de mătase, cusut cu fir de aur și argint. Între toate acestea, poate cele mai celebre batiste care au circulat în Imperiul otoman sunt cea violet și cea neagră; prima, lăsată să cadă de către sultan pe umărul cadănei din harem ce avea să-i devină favorită, cea de a doua fiind semnul mazilirii.

Despre ordine socială: simboluri și normă

„Haina este instrumentul demnității omului și simbolul funcției”, scria André Leroi-Gourhan. Numirea în rang, prin dăruirea caftanului, după modelul Constantinopolului, poate descrie nu doar ierarhia de la curte, păienjenişul de intrigi și râvna boierilor de a se apropia de domnitor, dar și un întreg cod al culorilor și al texturilor, arta manufacturierilor de odinioară. Este rațiunea principală pentru care i-am acordat un spațiu atât de generos, căutând legături, comparând evoluția modelului cu posibile copii, modul în care copiile s-au macerat în adaptări specifice cu caracteristici autohtone. Am dorit sublinierea cu intenție a conceptului de haină în tradiția musulmană, mai întâi înțelegerea sa ca și strat ce ține de corpul intim al originilor unei civilizații, ce ar putea avea o trimitere la momentul inițiativ al refacerii orașului Keabe și așezarea Pietrei Negre pe locul Ei inițial, când Mohamed, Profetul, a cerut o haină și, așezând Piatra pe ea, a cerut apoi fiecărei căpetenii de trib să prindă de câte un capăt, ducând-O la locul ce I se cuvenea, și am urmărit în cele din urmă ideea de îmbrăcăminte specială, investită cu puteri aproape magice, până la mărirea și osificarea puterii otomane. În toată această istorie,

caftanul s-a făcut responsabil de făurirea și desfacerea multor destine, de intensificarea negoțurilor, sporirea și diversificarea multor meșteșuguri, de scrierea însângărată a faptelor creșterilor și descreșterilor sale, între tronuri, câmpuri de luptă și suspine de harem. Am dorit o descriere a caftanului încercând, prin însumarea elementelor de tip fenomenologic (Kiener¹⁰, Kleider-Ich/ Moi-Vêtement) cum ar spune Roland Barthes, *o trecere de la lexic la sintaxă*. Fraza, astfel întocmită, s-a dorit una fidelă în redarea amprentării profunde a tradițiilor românești cu obiceiuri otomane. Fulgurant, am presărat discursul cu cele două elemente, în apendice, dar fundamentale ca impresie în epocă, lărgind și mai mult spațiile metalingvistice.

Cultul calului se bucură în cultura română de valențe specifice și o nesmintită continuitate, încă din epoca traco - dacică, de pe vremea zeului numit astăzi *Cavalerul Tracic* și ale cărui reprezentări concretizate în peste 200 de monumente există în muzeele noastre de arheologie și istorie.

Calul și călărețul devin un tot, sub aceleași însemne, culori ori podoabe. Caii domnești, „calul de ginere”, jocul halcalei sunt argumente ale unei vieți sociale și culturale ancorate în tradiție și, deopotrivă, deschisă modernizării, schimbului de idei, tehnici și obiceiuri. „Nu e încă vremea de înjosire în care ceremonialul impune ca domnul român să sărute scara calului pe care călărește un pașă cu trei tuiuri și să-i meargă apoi înainte, până-l pofteste acesta să încalcece...” (Iorga, 2012, p. 125). Ceremonialul de numire nu doar că se desfășura cu mare pompă dar întocmai, o data la trei ani, se făcea și reînnoirea.

La fel de nobile, fie că vorbim despre „năframe grele”, cu „sârmă cusute” ori cu „fir”, dintre acelea care se leagă la cruce, sau în care se împachetează și se transmit daruri pe la ospete și sărbători, fie că transmit un mesaj, năframele poartă funcții semiotice ale căror coduri descifrate pot da seama despre rafinamentul obiceiurilor curții brâncovenești.

Caftanul, calul și năframa, analizate în spațiul și timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu, s-au dovedit a fi mai mult decât instrumente princiare ale vremii. Le considerăm răspunzătoarea în articularea unei rețele de mărci identitare ale unei societăți și ale unei epoci.

BIBLIOGRAPHY

- Alexianu**, Al. 1987, *Mode și vestminte din trecut*, Editura Meridiane, București
- Barthes**, Roland. 1957, „Histoire et sociologie du vêtement” in *Annales, sociétés, économies, civilisations*, vol.12, pp 430-44, consultat online, Persée,
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1957_num_12_3_2656
- Chevalier**, Jean; **Gheerbrant**, Alain. 1982, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Editions Robert Laffont/Jupiter, Paris
- Delaporte**, Yves. 1981, Pour une anthropologie du vêtement, (CNRS, Musée de l'Homme)
http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/57/95/PDF/Delaporte_1981_MNHN.pdf
- http://bikemibrahimoglu.blogspot.ro/2010/04/caftans-ottoman-imperial-robos_22.html
- Evseev**, Ivan. 1994, Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale, Editura Amarcord, Timișoara
- Giurescu**, Constantin C. 2011, *Istoria românilor*, Editura Enciclopedică, București
- Gursu**, Nevbar. 1988, Topkapi Sarayi Costume et Tissue Brodée-Topkai Sarayi Müzesi
http://bikemibrahimoglu.blogspot.ro/2010/04/caftans-ottoman-imperial-robos_22.html
- Iorga**, Nicolae. 1981, *Istoria românilor prin călători*, Editura Eminescu, București
- Iorga**, Nicolae. 2012, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, Humanitas, București
- Öz**, Tahsin Turkish. 1950, *Textiles and velvets. XIV-XVI centuries*. Presentation by A. J. B. Wace. Publisher: Ankara : Turkish press, broadcasting and tourist department

¹⁰ Fr. Kiener : « Le vêtement, la mode et l'Homme, essai d'interprétation psychologique »; J.C. Flugel, The Psychology of Clothes

Barthes Roland

Barthes Roland, Fr. Kiener : « Le vêtement, la mode et l'Homme, essai d'interprétation psychologique » ** __ J.C. Flugel, The Psychology of Clothes. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 15e année, N. 2, 1960. pp. 404407.

Vraceanski, Sofronie. 2013, *Din culisele Imperiului Otoman*, Lieder, București, studiu introductiv, selecția textelor, traducere și note: Anca Irina Ionescu

Theodorecu, Răzvan. 2012, Constantin Brâncoveanu. Între “Casa cărților” și “Ievropa”, Editura RAO, București

*****Topkapi un Versailles**, Expozitie de catalog, 1999

*** **Stil și Statut**, Smithsonian Institute, Catalogul expoziției, 2006

*** **Historia**, an III, nr 7, iunie 2014, număr special Constantin Brâncoveanu

*** **Martiriul Sfinților Brâncoveni**, 1714-2014, 300 de ani de la săvârșirea mucenicească a Brâncovenilor, 2014, Editura Sophia, București

Alexianu, Al. 1987, *Mode și veștminte din trecut*, Editura Meridiane, București

Barthes, Roland. 1957, „Histoire et sociologie du vêtement” in *Annales, sociétés, économies, civilisations*, vol.12, pp 430-44, consultat online, Persée,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1957_num_12_3_2656

Chevalier, Jean; **Gheerbrant**, Alain. 1982, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Editions Robert Laffont/Jupiter, Paris

Delaporte, Yves. 1981, Pour une anthropologie du vêtement, (CNRS, Musée de l’Homme)
http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/03/57/95/PDF/Delaporte_1981_MNHN.pdf

http://bikemibrahimoglu.blogspot.ro/2010/04/caftans-ottoman-imperial-robos_22.html

Evseev, Ivan. 1994, Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale, Editura Amarcord, Timișoara

Giurescu, Constantin C. 2011, *Istoria românilor*, Editura Enciclopedică, București

Gursu, Nevbar. 1988, Topkapi Sarayi Costume et Tissu Brodée-Topkai Sarayi Müzesi
http://bikemibrahimoglu.blogspot.ro/2010/04/caftans-ottoman-imperial-robos_22.html

Iorga, Nicolae. 1981, *Istoria românilor prin călători*, Editura Eminescu, București

Iorga, Nicolae. 2012, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, Humanitas, București

Öz, Tahsin Turkish. 1950, *Textiles and velvets. XIV-XVI centuries*. Presentation by A. J. B. Wace. Publisher: Ankara : Turkish press, broadcasting and tourist department

Vraceanski, Sofronie. 2013, *Din culisele Imperiului Otoman*, Lieder, București, studiu introductiv, selecția textelor, traducere și note: Anca Irina Ionescu

Theodorecu, Răzvan. 2012, Constantin Brâncoveanu. Între “Casa cărților” și “Ievropa”, Editura RAO, București

*****Topkapi un Versailles**, Expozitie de catalog, 1999

*** **Stil și Statut**, Smithsonian Institute, Catalogul expoziției, 2006

*** **Historia**, an III, nr 7, iunie 2014, număr special Constantin Brâncoveanu

MINIMALISM & LONELINESS. ROMULUS BUCUR'S POETRY**Emanuela Ilie****Assoc. Prof., PhD, „Al. I. Cuza” University of Iași**

Abstract: Our study analyses the core of Romulus Bucur's poetry, taking into account the various significations of the most important identity themes (from the loneliness to the perception of the domestic or the daily philosophy), used to provide in the same time an inter-textual dialogue with the congeners and a personal response to the postmodern literary provocations.

Keywords: Romulus Bucur, poetry, loneliness, minimalism, otherness

Motto:

„Dar din adâncul casei intime se apropia un felinar: un felinar care fulgera și din când în când anula trunchiurile copacilor, un felinar de hârtie care avea forma unei tamburine de culoarea lunii. Îl purta un om înalt. Nu i-am văzut chipul, căci mă orbea lumina. A deschis poarta și mi-a vorbit, fără grabă, în limba mea.

– Văd că piosul Hsi P'êng se străduiește să-mi corecteze singurătatea. Dumneavoastră, fără îndoială, doriți să vedeți grădina?

Am recunoscut numele unui consul de-al nostru și am repetat deconcertat:

Grădina?

Grădina potecilor ce se bifurcă.

Ceva s-a clătinat în amintirea mea și-am pronunțat cu o siguranță neînțeleasă:

Grădina strămoșului meu Ts'ui Pên.

Strămoșul dumneavoastră? Ilustrul dumneavoastră strămoș? Pofțiți.”

(Jorge Luís Borges, *Grădina potecilor ce se bifurcă*, trad. Darie Novăceanu)

Întreg, miezul atașant al poeziei lui Romulus Bucur stă într-un text memorabil, cu titlu evident borgesian și amplitudine curat optzecistă (cel puțin în aparență). „În zori am intrat la arest/ (era duminică și peste noapte/ fusesem caporal de schimb)/ fruntașul nencescu/ mă aștepta la post cu nervii/ în pioaneze culcat pe șubă/ îmi bag piciorul nici în permisie/ nu-mi dă drumu' deși mi-a promis/ și nu pleca poate fac vreo prostie/ am arma încărcată/ atunci se ivi/ de undeva ofițerul de serviciu/ la care nencescu sări în picioare/ își puse pe umeri șuba/ ca pe o tohoarcă și raportă/ că la postul lui nu s-a întâmplat/ nimic deosebit)// nu înțeleg ce caută/ în toată povestea asta/ cimpoieșul din cocorăști// altfel totul e clar/ și ceainicul luat acum/ o clipă de pe foc/ pe care-l țin în mână/ nu-l trântesc nu-l arunc/ și mândria mea rănită/ ideile de a mă face/ cioban sau călugăr/ sau măcar să las dracului tot să/ zac într-un ungher/ (ești soț și tată ai/ responsabilități datorii față de societate)// dar nu s-a întâmplat/ nimic deosebit/ scriu scriu scriu scriu/ pe hârtie de culoarea/ consistența/ gustul/ cenușii” (*Grădina potecilor ce se bifurcă*). Sunt deja recunosciibile, în această piesă antologică din volumul *Literatură, viață* (1989), nu numai trăsăturile așa-zicând generaționiste cunoscute – biografismul, desolemnizarea și oralitatea discursului, valorificarea prozaismului, receptivitatea față de livresc, apetența pentru ironie șcl. – ci și accentele particulare, care imprimau un anume sens minimalismului introdus odată cu *Greutatea cernelii pe hârtie* (1984), cum bine observa AL. Cistelecan: „Dacă patentul acestuia

aparține cuiva anume, atunci lui Romulus Bucur îi aparține; cu tot cu nuanțele lui mizerabiliste, ce-i drept, nu excesiv dezvoltate la Romulus Bucur, dar deja etalate (atât cât să-și păstreze eficiența șocului și să nu devină o programă retorică). [...] Dar nu e Romulus Bucur bardul desăvârșit al platitudinii și cântărețul – blazat de atâta rafinament și rafinat de atâta blazare –, absolut al derizoriilor. Și nici poezia lui una fără nostalgia inefabilelor abia denunțate și date afară. Din contră, cinismul acesta aparent imperturbabil cultivă clandestin nostalgiile moderne (a intensității, a profunzimii, a iradianței) și în cultura lui sunt puse intenții contrare, de tandrețe și delicatețe; subversiv la retorică, poetul nu e tot atât de subversiv la substanță și poemele lui merg pe două cărări împletite (dar marcate distinct), ducând totodată la prozaismul fără iluzii și la sugestivitatea cu melancolie; notația alunecă ea ce alunecă pe suprafața cotidianului, dar levitează brusc în metaforă (și încă în metafora cu tupeu expresionist) iar planurile viziunii și consemnării se întretaie” (*De la lehamite la galanterie*, postfața la antologia *Poeme alese* (1975-2005), Editura Aula, Brașov, 2008). Această întretăiere de cărări și de planuri ține, într-adevăr, de domeniul evidenței în lirica poetului brașovean de adopție, egal împărțită între prozaismul sec al notației cotidiene și nostalgia aburită a revelațiilor onto-poetice. Greu de spus dacă Romulus Bucur intenționează astfel, precum Ts’ui Pên, arhitectul-scriitor din *Grădina borgesiană*, să creeze iluzia unor „diverse viitoruri, diverse timpuri, care se înmulțesc, de asemenea se și bifurcă”, asemeni unui labirint scriptural. Cu siguranță, însă, ceea ce dă cu adevărat greutate cernelii pe hârtie – luminând în același timp precum „un felinar de hârtie” aceste *poteci ce se bifurcă*, într-adevăr, mai mereu în cele mai bune texte ale poetului – este tocmai ceea ce, în termenii argentinianului, s-ar putea numi chiar străduința de a-și *corecta singurătatea*. Latentă ori manifestă, această străduință irigă practic întregul sol al noii *Grădini* ... patentate, cu ironia discret-rafinată care îi e caracteristică, de Romulus Bucur, justificându-i în același timp configurația și sensurile.

Ce-i drept, nu puține dintre poezii cresc în jurul unor (aparent) simple exerciții de limbaj, stimulate de dorința de a înregistra, prin intermediul privirii, fapte și elemente de recuzită cotidiană, chiar prea cotidiană. Vorbim despre o privire concentrată, de o rară acuitate, al cărei unghi doar în aparență se îngustează vizibil, odată cu substituirea voită a planului exterior cu cel interior. Căci, deși e mai mult decât capabil să le capteze contururile dintr-o simplă alunecare a peniței pe hârtie, poetul nu pare a prefera spațiile deschise, care îi potențează răul atent înăbușit, ca în acest peisaj urban întunecat expresionist, minat de presentimentul morții și transformat într-o excrescență similiorganică: „Acest spațiu cu parcuri, bănci/ și ore învrăjbite,/ cu ploaia lui de întuneric/ murind încet./ Trecători întârziați/ înfloareu și se scuturau/ în aerul greu,/ Hai acasă cerul e o piele udă/ de care mărunții șobolani trag/ să acopere lumea” (*automobilul negru*) Reverberațiile unei astfel de imagini transformă, inevitabil, orice prezență într-o absență populată cel mult cu resturi de amintire: „dă-mi mâna/ nu spune nimic// suntem singurele/ ființe vii/ din orașul acesta/ care nici el nu există//// ține minte imaginea/ cu ea vei rămâne/ și frunzele uscate// mici animale populând absența” (***) Conștiința inutilității, a minusului existențial, gustul de cenușă al factualului proiectat pe un ecran zgâriat de cerneluri expresioniste sunt resimțite chiar și atunci când desfășurarea de versuri are un pretext cultural evident sau o miză scripturală voalată: „am fost la iași « o nouă generație de poeți »/ prezentată de laurentiu ulici/ la cluj unde am cunoscut-o pe oana/ mirosul de mici și zăngănitul halbelor de bere/ urcă până la mine de la terasa/ alăturată mă duc să-mi continuu/ reveriile în parc sub o salcie/ lângă o cascadă artificială citind/ montale contemplând apusul soarelui/ alți vilegiaturiști care mănâncă/ semințe joacă/ cărți dezleagă/ cuvinte încrucișate mă obsedează/ o sintagmă dintr-un poem (propriu!)/ « greutatea cernelii pe hârtie » fără/ să fiu în stare să-mi aduc/ aminte restul poate/ e cazul să/ găsesc o nouă imagine fericită/ care să rămână/ - ea singură - // după ce a transformat/ faptele în cenușă” (*anul 1978*)

Da, în mod decis, poetul Romulus Bucur se întoarce de partea lucrurilor din imediata sa vecinătate, acolo unde mai are speranța (uneori și certitudinea) unui soi de confort interior pe

care și poezia – în cazul său *mobilitată* minimalist, dar eficient – îl poate reproduce sau măcar simula, printr-o gamă întreagă de procedee (trecute în revistă, spre exemplu, de Ion Bogdan Lefter, într-un studiu consistent din *Flashback 1985. Începutul „noii poezii”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 171-179). Iar configurația interiorului domestic are, încă de la început, un rol esențial în mișcarea de recul a orășeanului ce-și repliază mai mereu forțele – inclusiv pe cele scripturale! – în propria cameră, fie ea și una de bloc (inițial) comunist supus intemperiei de tot felul. Iar acolo, știe să valorizeze și implicit să recupereze estetic ceea ce în discursul etnografiei urbane de azi este interpretat drept *locuirea ca experiență socială*. Nu e vorba, aici, de felul în care textul trimite, direct ori aluziv, la viața într-o micro-colectivitate citadină în fond tarată, inclusiv de un prost gust țipător (e suficient să amintesc că pereții prea subțiri ai încăperii descrise în poeziile lui Romulus Bucur vibrează câteodată de ritmuri cu totul străine sensibilității poetice, precum... „*pe mine mă cheamă sorel/ sunt ciumeș și am capul chel*”). Ci de modul în care discursul cotidianului se raportează, decis, la o locuire, inclusiv în sens poetic, ce presupune domesticirea și dialogul atașant, inevitabil familiar, cu obiectele și celelalte forme de alteritate percepută drept casnică și investită, la el cel puțin, cu funcția de corector al unei singurătăți în fond radicale. O funcție în care, în ciuda aparențelor (și a mutațiilor inerente de formă – v., spre exemplu, schimbarea cernelii pe hârtie cu tastatura pe care e selectat... *cântecelul de cibernet*), scriitorul nostru se încorporează mereu să creadă.

Chiar și atunci când privirea pare a aluneca, fără finalitate precisă, peste obiecte de recuzită familială fără însemnătate macro-, ea se așteaptă ca acestea să îi ofere confortul unei reflecții de vector identitar urmate, imediat, de o mișcare cu detentă ludică, menită a reface echilibrul liric: „*pe perete/ poza bunicului/ cu mustați și uniformă/ de cătană/ chezară-crăiască// (brusc realizez că lumea/ ar continua să existe și fără mine)// în acel moment/ se deschide ușa/ și intri/ începând să deșerți/ un buzunar de castane:// una mie/ una ție...*” (*un buzunar de castane*). Același confort este asigurat de reconstituirea unor scene de familie recuperate anamnetic și transformate, pe nesimțite, fie în catalizator de program poetic, fie în *memento mori*. Din prima categorie, memorabilă e, spre exemplu, o (deloc) banală *salată de fructe* aproape pârguite poetic, tăiate migălos în *Literatură, viață* (1989): „*nici nu-i ceva nou pe timpuri/ era chiar și un cântec/ dar acum vreau să vorbesc/ despre ananas portocale/ banane mere pere piersici/ cireșe vișine căpșune/ - eventual sub formă de compot - / strânse cu grijă peste an/ și despre cum ne adunăm/ toată familia în jurul mesei/ în noaptea de anul nou/ ca un melc în cochilie/ ne luăm de mâini și/ renunțăm la metafizică/ și la simboluri/ și ne bucurăm/ că trăim*”. Din a doua serie, aș cita spre ilustrare un poem de la celălalt braț al eșichierului liric, și anume *să speli vasele*, din *arta războiului* (2015): „*să speli vasele la șase dimineața/ nu e cel mai plăcut lucru din lume dar/ ai citit undeva că e un bun exercițiu meditativ/ o cale spre autodisciplină chiar/ așa că te gândești la/ ascultări/ la un film sovietic văzut pe timpuri/ în care un brav ostaș al armatei roșii/ bate coclaurii caucazului în căutarea/ unui maestru de sambo/ și când îl găsește acesta/ îl trimite pe malul râului cu un ceainic/ nespălat probabil de decenii/ spunându-i să se întoarcă/ pentru a-și începe ucenicia/ doar după ce l-a făcut lună//...// să speli vasele e oricum mai bine/ decât să faci ordine prin cameră/ nu riști să dai de vreo fotografie/ cu tine și frate-tu/ când erați copii/ și să realizezi că de fapt/ el a murit acum trei săptămâni*”. Dar și o lucid-amară variațiune pe *o temă dată*, strecurată între *O serie de personaje secundare* (2010), în care se recunoaște riscul artificializării acestui procedeu: „*să ne imaginăm o masă/ poate și două scaune/ pe ea o ceașcă de cafea/ (detaliile le lăsăm în suspensie)/ poate fi și ceai plus variațiunile posibile/ dacă suntem orientalizați/ un abur ce se ridică ușor/ să construim mai departe cadrul/ o încăpere – poate fi o cameră/ un bar sau altceva/ o terasă ori un alt loc public/ unde ai iluzia intimității/ să privim totul/ ca prin flacăra tremurătoare/ a unei lumânări// să ne gândim că nu contează timpul/ ci doar cuvintele ce-ngheață această clipă*”.

Atunci când e vădit îndrăgostită, privirea poetică sesizează brusc potențialul senzual al acestor elemente de recuzită, aprinzându-le în culori la limita incandescenței. Eșarfa roșie

transformă astfel o altminteri anostă *secvență de toamnă* într-un prilej de bucurie senzorială deloc trucată: „treci pe strada pustie/ cu o eșarfă roșie/ desfășurându-ți-se/ din jurul umerilor/ ca o melodie// (zidurile mai păstrează dogoarea soarelui)// acasă curățenie/ în bibliotecă – ghinde/ frunze cochilii castane/ de parcă odată cu toamna/ ar începe un nou an// și eșarfa ți se înfășoară necruțătoare/ în jurul mâinilor și picioarelor/ te leagă la ochi/ și îți astupă gura//« *How about you, Foxy Lady?* »”. La fel de senzual se poate aprinde brusc „camera unei fete -/ o trotinetă/ într-un colț/ o masă plină de cărți/ (o strângeam în brațe – aerul/ de sticlă topită/ al discotecii/ « Ești o pisică egipteană »/ – o fi existând așa ceva? -)/ o aripă de praf/ singurul lucru rămas nemâncat/ de pisici” (***). Și la fel de cert poate căpăta o nouă semnificație poetică *lauda clipei de acum*, inclusă în *Literatură, viață* (1989) și ușor de citit, identic, ca un altfel de elogiul al senzorialului – aburit livresc și, în consecință, erotizat: „aburi ce se ridică din ceașca de ceai/ contururile trupului ei/ sunetele chitarei urcând în spirală de pe disc/ linii de hârtie începând să capete sens.” Ca să nu mai vorbim despre întregul ciclu *Body trip*, din *O serie de personaje secundare* (2010), unde poetul nostru ilustrează perfect o afirmație a lui Lévinas: „relația cu nuditatea este veritabila experiență [...] a alterității celui alt”. Pare de la sine înțeles, prin urmare, că „Minimalismul lui Romulus Bucur, despre care s-a vorbit cu atâta insistență, se dovedește astfel (și) unul senzorial; pierzând în intensitate, senzația se încarcă însă de inefabil, iar senzorii dobândesc capacitatea de a disocia nuanțele cele mai subtile, astfel că poetul apare adesea (mai ales în poemele sale de dragoste) în ipostaza unui degustător de senzații plin de rafinament, operând cu texturi de imagini de o mare finețe, care se nasc din conlucrarea tuturor simțurilor” (Octavian Soviany, *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală*, I, Casa de Pariuri Literare, București, 2011, p. 210).

Catifelele stilistice în care se îmbracă aceste finețuri pigmentate cu senzoriale trecute, nu o dată, prin filtrul cultural – a se vedea, din această perspectivă, indimenticabilele *cântecel(e)* – nu pot ascunde însă totdeauna mănua războinicului, încordată pe lancea poetului cu atenția concentrată a unui maestru. Există, nu-i vorbă, și poeme întregi în care poetica este expusă ritos, deși specular, „precum reprezentarea unor bucătari asiatici la Paris sau Berlin, care arată consumatorilor amuzați cum se prepară bucatele” (cf. Gh. Grigurcu, *Poezie română contemporană*, I, Editura Revistei „Convorbiri literare”, Iași, 2000, p. 152). Iată, bunăoară, des citatul *fină lui murphy*, în plasmazonul căruia putem descoperi, bine camuflată, și nelipsita gingășie senzorială, atribuită și de această dată unei pseudoeroine de extracție livrescă: „*errata* : în loc de « fiica lui mcmurphy »/ se va citi « fină lui murphy »/ greșeala s-a produs din vina autorului/ (care în ultimul moment și-a amintit/ că ficțiunea nu trebuie lăsată să dea/ peste marginile statutului ei/ de ficțiune/ prima filă un proprietar de cârciumă/ care în ultima zi a războiului/ bea de bucurie cu toți vagabonzii contractează/ un tifos exantematic necruțător/ (acesta e bunicul ei)/ a doua filă și-a cumpărat/ o pereche de pantofi ce nu/ trebuie purtați pe vreme umedă/ așa că de câte ori îi încălța/ începea să plouă/ se poate continua cu nenumărate/ alte asemenea exemple dar/ ea nu mai ascultă și-a scos/ pantofii s-a așezat pe marginea/ trotuarului și cântă încetișor:/ « să ducă un om sărac/ la domnul poticari...»”. În general, însă, în volumele din urmă (și în special în *Arta războiului* din 2015), motorul senzorial al micilor istorii domestice (re)semantizate de Romulus Bucur toarce abia simțit, poetul părând adesea a prefera camuflajul unui războinic sătul de marile bătălii (firește, culturale), retras într-o singurătate ușor paradoxal și orgolioasă, și deloc zgomotoasă, ca să-l parafrzez pe Hrabal. Chiar și în lipsa unor nuanțări etimologice sau a unei lecturi în cheie intertextuală, cea de-a treisprezecea, penultima secvență din ciclul intitulat chiar *Arta războiului* legitimează suplimentar – dacă mai era nevoie – neschimbata fugă de singurătate a scriitorului: „te plimbi pe străzile oricărui loc din imperiu/ vorbești cu oamenii limba imperiului mai toți/ o înțeleg deși unii nu vor s-o vorbească pe alții/ nu-i înțelegi tu deși o vorbesc// e liniște și pace în imperiu nu mai există/ învingători și-nvinși senatorii își/ văd de politica lor neguțătorii/ de negoț iar plebea de distracții cu dignitas totuși/ se zice că barbarii de dincolo de Rhenus/ sau undeva în Africa

ar pregăti ceva/ pe drumuri briganzi nu mai sunt pretorienii/ își văd și ei de treaba lor/ amicul Dexter & amicul Sinister/ se ceartă despre toate astea cu o cupă de vin/ pe masă între ei apoi o iau pe Mentula/ de mână și dispar tustrei/ *totu-i vis și armonie. noapte bună!*”.

Cu vreo două decenii în urmă, Marin Mincu putea nota că, la Romulus Bucur, „Azvârlit într-o singurătate țiuitoare, subiectul se introspectează stereotip într-un spațiu familiar, intonând *sotto voce* (...) « un pui de cânticel » ce se confundă cu firul inaudibil al discursului slăbit, cadențat interior, fără acea vitalitate a optzeciștilor « teroriști » și « huliganici » (...) « Cântecelul » ar deveni astfel un mod de exorcizare a oricăror angoase. Poietica diminutivală, cuprinsă în sintagma ce dă titlul ultimului său volum, răspunde chiar *praxis*-ului postmodernității; se poate deduce ușor că modernității i-ar corespunde vigoarea « cântecului ».” (Marin Mincu, *Poezia română actuală*, III, Editura Pontica, Constanța, 1999, pp. 1464-1465) Fără doar și poate, arcul poetic al centurionului Romulus Bucur – un specialist imbatabil în *Arta războiului* cultural (dar și, să nu uit, în artele marțiale!) – este, în ultimul timp, cu mult mai întins decât ar fi crezut orice autoritate critică de la vremea debutului. El poate acum acoperi de la simplul exercițiu de observație, convertit, pe nesimțite, în artă poetică – așa cum se întâmplă în *** (*o farfurie cu brânză și roșii*) – la confesiunea turnată pe tiparul elegiac (*Umbra lui Bodiu. La facultate*). Însă încordarea maximă este atinsă în cele câteva piese absolut splendide încorporate în *Arta războiului*, acolo unde, dincolo de un subtil *recapitulatio* – tematic, atitudinal & stilistic – se ghicește, statornică, o încredere neostoită în poezie: „întotdeauna mai există pământ/ de cucerit/ barbari de supus/ glorie de câștigat eroism/ de dovedit// mergem înainte dincolo de munți/ dincolo de păduri// alege-ți cu grijă cuvintele ultimele săgeți pe care le-ai împlântat în fața ta în pământ/ în așteptarea asaltului final/ în cap îți răsună versurile/ unui cântec de marș al barbarilor/ din cohorta ta/ OVER THE HILLS AND FAR AWAY”. Indiferent dacă sunt curat sau blurat postmoderne (a se citi și: blazate, dezabuzate șcl.), versurile scrise de Romulus Bucur cresc dintr-o nostalgie modernă încă – și din fericire – nevindecată: aceea a certitudinii că poezia este una dintre puținele forme de expresie a ființei care îi mai dau șansa de a-și *corecta singurătatea*.

BIBLIOGRAPHY

Ciotloș, Cosmin, *Un eveniment low profile*, în „România literară”, nr. 28/ 2015, disponibil pe http://www.romlit.ro/un_eveniment_low_profile.

Cistelecan, Al., *De la lehamite la galanterie*, postfața la antologia *Poeme alese (1975-2005)*, Editura Aula, Brașov, 2008.

Grigurcu, Gheorghe, *Starea poemelor*, în *Poezie română contemporană*, vol. I, Editura Revistei „Convorbiri literare”, Iași, 2000.

Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985. Începutul „noii poezii”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Mincu, Marin, *Poezia română actuală*, vol III, Editura Pontica, Constanța, 1999.

Pop, Ion, *Viață și texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Soviany, Octavian, *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală*, I, Casa de Pariuri Literare, București, 2011

Stănescu, Bogdan-Alexandru, *Imnuri întoarcerilor neglorioase*, în „Observator cultural”, nr. 25 (786)/ 21.08.2015.

A CULTURE OF MIDDLE BRONZE AGE ON THE TERRITORY OF ROMANIA: WIETTENBERG

Ioana-Iulia Olaru

Senior Lecturer, PhD., G. Enescu University of Iași

Abstract: The present study has in view an ancient period from the History of Art on the territory of Romania, that is the Middle Bronze Age. In this period which itself comes with changes, among which the most important is the spreading of the solar cult, a fact also reflected in art (in the general context of the entire Bronze Age – which brought social progress, but also an artistic one, if we were to mention a ceramics which tries to reproduce pots from metal), the culture Wietenberg is one of the important cultures of the moment, which comes with special achievements, regarding both the settlements and the ceramics. An enumeration could comprise: settlements disposed in a circle around one, as a fortress, which implies social differences, and one of the found houses has even preserved decorations in the soft clay; the ceramics brings rich, baroque forms and a diverse decor regarding the motifs and the obtaining technique, disposed in registers, with a radial succession (connected to the solar symbolism).

Keywords: tumulus, Furchenstich, flute, triskelion, tetraskelion

Alcătuată din Epoca bronzului și Epoca fierului, Epoca metalelor este perioada în care apar primele semne ale unei revoluții statal-urbane, iar uneltele din piatră sunt înlocuite cu cele din metal (proces început încă de la sfârșitul Eneoliticului). Încă înainte de Epoca mijlocie a bronzului, spațiul carpato-dunărean a devenit unul dintre centrele metalurgice importante ale Europei.

Întreaga Epocă a bronzului¹ este o perioadă de progres în dezvoltarea societății. Populația crește, se întăresc comunitățile tribale și coeziunea dintre acestea. În ciuda migrațiilor, această nouă epocă (a bronzului) a fost, se pare, destul de calmă, ceea ce a avut ca rezultat o societate agrară în continuare, dar în care activitățile anterioare sunt îmbogățite și diversificate. Economia este stabilă și echilibrată, bazată pe agricultură – tot mai extinsă datorită folosirii plugului –, dar și pe păstorit – tot mai dezvoltat. Iau naștere tagme de meșteșugari. Are loc acum procesul de indoeuropenizare, de interes fiind cristalizarea populațiilor proto-tracice, dar, din păcate, tracii din nordul Dunării vor fi semnalati abia în Epoca fierului, prin sec. al VI-lea î.Hr. Productivitatea muncii sporește prin dezvoltarea metalurgiei bronzului, care dă naștere unor unelte tot mai perfecționate.

Transformările economice și sociale se vor reflecta și pe planul construcțiilor, ca și pe plan artistic în general. De exemplu, datorită întrebuințării uneltelor din metal, chiar numărul construcțiilor sporește, formele fiind tot mai diversificate; iar schimbarea petrecută la nivel social, prin apariția unei societăți patriarhale și ierarhizate pe structuri de putere și de prestigiu, dă naștere tumulului colectiv sau individual, al căpeteniei, ca monument funerar. După cum se va vedea și în toate domeniile artei, se răspândesc cultul focului și cel solar, principii active de transformare a lumii, mișcarea Soarelui pe cer fiind sugerată atât de sanctuare – orientate spre

¹ Cele mai înalte datări: 3 500, dar pentru teritoriul României: 2 500/2 000/1 800 – 1 200/1 150/1 000/850/700 î.Hr. Cf. Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, București, Ed. Meridiane, 1989, p.140; Dinu C. Giurescu, *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981, p.24-25; Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri și până astăzi*, București, Ed. Albatros, 1971, p.30; R. F., în Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roșu (coord.), *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p.69, s.v. bronzului, epoca; Ion Mică, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978, p.24; Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974, p.273

răsărit –, cât și ca motiv decorativ (static: cercuri, cercuri cu raze, roți, ori dinamic: spirale, vârtejuri spiralice, cruce încârligată) sau în formele carelor (solare) – dovadă fiind modelele miniaturale din lut. Și aceasta deoarece neoliticul cult al fertilității și fecundității își pierde tot mai mult importanța, fiind tot mai adesea însoțit de adorarea forțelor naturii, în mod deosebit a Soarelui. Noile concepte uraniene înlocuiesc așadar vechile concepte htoniene, astfel încât și numărul figurinelor feminine anterioare, ale Zeiței-Mame, se va diminua treptat. Asocierea mitului solar cu arme și podoabe prețioase conduce la presupunerea apariției unui mit eroic derivat din acesta, constituindu-se astfel o mitologie complexă, ce marchează începuturile diferențierii sociale. Dar mai ales se răspândește tot mai mult, încă de la începutul Epocii metalelor, ritul funerar al incinerării (pe lângă inhumarea specifică Neoliticului) – o formă spirituală evoluată. Dar explicația acestui fenomen nu o cunoaștem. Oricum, incinerarea este dovada credinței în nemurirea sufletului, care se poate reîncarna.

În ceea ce privește așezările, din păcate, pe teritoriul României nu au fost explorate integral așezări aparținând Epocii bronzului (precum nici ale Hallstattului), astfel încât nu le cunoaștem planurile. Este semnalată totuși prezența unor așezări – centre ale puterii tribale – cu sistem de fortificații perfecționat (cu șanțuri, valuri de pământ, palisade puternice, drumuri de strajă) sau amplasate pe poziții dominante: în Bronzul timpuriu – Glina, de la Odaia Turcului (jud. Dâmbovița); în Bronzul mijlociu – stațiunile Sărata-Monteoru (chiar fortificație din piatră aici), Costișa (jud. Neamț), Derșida (jud. Sălaj); în Bronzul târziu – adevărate cetăți cu val de pământ (cercetate mai bine sunt cele din Transilvania, dar și extracarpatic – așezarea de la Popești (jud. Giurgiu), întărită cu un val din pământ ars și cărămizi². Oricum, construcțiile cunosc acum o dezvoltare în sensul diversificării și al complexității³. Ritualul funerar probabil era destul de complicat, dovadă fiind construcții impunătoare din lespezi din piatră (Cândești, cultura Monteoru), mărturii ale existenței unor cavouri și unor mici monumente funerare.

Metalurgia în continuă dezvoltare și arta metalelor, care vor deveni din ce în ce mai importante, nu vor conduce însă la dispariția ceramicii (ceramica pictată anterioară dispare însă acum)⁴. Deși un oarecare regres se va face simțit, totuși acesta nu trebuie înțeles ca o decadentă, ci se referă la schimbarea facturii ceramicii fine, care ne va lăsa realizări importante, făcându-se remarcată în continuare, în întreaga Epocă a bronzului, o serie de culturi distincte. Din punctul de vedere tehnic, abia acum se ajunge la apariția roții olarului în plan vertical și cu un singur ax⁵. Predomină olăria utilitară, într-o tehnică rudimentară, cu o pastă poroasă, calitatea și diversitatea formelor și decorului scăzând. Nu lipsește nici ceramica fină, dar este diferită ca factură față de cea neolitică, o caracteristică importantă și comună tuturor culturilor fiind acum deosebita plasticitate a olăriei, care urmărește să reproducă vasele din metal, așadar tinzând tot mai mult să sugereze prețiozitatea metalului nou descoperit, bronzul.

Distribuția tectonică a decorului, prin care sunt puse în evidență segmentele vaselor, este o caracteristică a ornamenticii în toată Epoca bronzului, după cum comune sunt și tehnicile de execuție: lustrul metalic sau predominanța inciziei și a împunsăturii motivelor, precum și decorul în relief (excizia este foarte rară, iar pictarea dispare în totalitate – culoarea fiind folosită doar pentru încrustare). Ornamentele prin impresiuni succesive (*Furchenstich*) sunt de fapt realizate tot prin imprimare. Canelurile spiralice sunt cele mai deosebite valoric.

Aproape exclusivă este și geometria (liniară și spiralică). Elementele figurative sunt mult mai rare – dar cercul cu raze și cercul-roată pot fi considerate acum ca reprezentări solare.

² A. Vulpe, M. Petrescu-Dîmbovița, A. Lászlo, Cap.III. *Epoca metalelor*, in Mircea Petrescu-Dîmbovița, Alexandru Vulpe(coord.), *Istoria românilor*, vol.I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate*, București, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.364-365

³ Ion Miclea, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980, p.37

⁴ Alexandra Țârlea și Anca-Diana Popescu, in Rodica Oanță-Marghitu, *Aurul și argintul antic al României*, catalog de expoziție, Râmnicu-Vâlcea, Ed. Conphys, 2014, p.60

⁵ Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.29

Reapare așa-numită spirală-dinamică (poate sub influență miceniană), derivată din brațele unei cruci răsucite spiralic: motivul tetraskelionului (uneori, acest motiv are mai mult de 4 brațe).

Domeniul plasticii mici este mult mai puțin reprezentat în întreaga Epocă a bronzului: au rămas câteva opere de calitate, dar valoarea artistică a figurinelor (modelate exclusiv în lut) este adesea modestă. Aceasta se datorează faptului că vechiul cult al fecundității și fertilității și-a pierdut treptat importanța. Se întâlnesc mai des miniaturi de care cu 4 roți, decorate cu motive solare combinate și cu protome de păsări⁶.

Evoluția calmă și relativ stabilă a perioadei principale a Bronzului din spațiul carpatic – Bronzul mijlociu⁷ – se va traduce printr-o viață economică echilibrată și prosperă, în care o caracteristică remarcabilă pe plan spiritual (dar și artistic) este răspândirea cultului solar.

O serie de culturi caracterizează această perioadă, dintre care cea mai cunoscută este **Monteoru** (în Muntenia, denumită după așezarea eponimă de la Sărata-Monteoru, jud. Buzău și formată din grupurile Năieni-Schneckenberg și Năieni-„Zănoaga”-Odaia Turcului) și care ocupă zona subcarpatică din bazinul inferior al Siretului și cel al Trotușului, extinsă apoi în bazinul Trotușului. **Cultura Costișa** este răspândită la nord de cultura Monteoru, în bazinul Bistriței și în bazinul inferior al Moldovei. Intracarpatic, este descrisă **cultura Wietenberg** (denumită după stațiunea eponimă Dealul Wietenberg sau Dealul Turcului, de la Sighișoara), a cărei ultimă fază se pare că ar aparține și Bronzului târziu, dar problema rămâne deschisă⁸; cultura s-a dezvoltat pe un fond al ceramicii striate de la sfârșitul Bronzului timpuriu. Aflată în bazinul mijlociu al Tisei (în vestul și în nord-vestul României, dar și în vestul Pod. Transilvaniei⁹, chiar dacă, se pare, aici doar la nivel cultural, fără aport al populației¹⁰), **cultura Otomani** (spre Munții Apuseni și Tisa¹¹) depășește la vest și la nord-vest granițele României¹², ajungând până în nord-estul Ungariei și în sud-estul Slovaciei¹³, Polonia de sud-est, Ucraina Subcarpatică¹⁴. Denumită astfel după un sat din com. Sălacea (jud. Bihor), aceasta va contribui la nașterea culturii Gáva-Holíhrady de la începutul Epocii fierului. Ultima sa fază, foarte evoluată calitativ, aparține și va fi discutată în perioada Bronzului târziu. În nord-vestul României, în bazinul inferior al Someșului, în văile râurilor Crasna, Lăpuș, Someșul Mare, Eriu¹⁵, dar și în nord-estul Ungariei în cotul Tisei, în Maramureșul ucrainean și în estul Slovaciei, se dezvoltă **cultura Suciu de Sus** (după localitatea Suciu de Sus, jud. Maramureș), o sinteză a culturilor Wietenberg, Otomani, Pecica, Vatina etc.¹⁶. Pe cursul inferior al Mureșului, ajungând în Ungaria și în Vojvodina (între Dunăre, Tisa și Mureșul inferior¹⁷), **cultura Periam-Pecica** (**cultura Mureș**) este denumită după localități din jud. Arad și din jud. Timiș; în Banat și în Oltenia, se găsesc **cultura Vatina** (Banat și Vojvodina, denumită după o localitate din Serbia), **grupul Balta Sărată** (după un cartier al Caransebeșului) (bazinul Timișului și în depresiunea Caransebeșului) și **cultura Verbicioara** (răspândită în Oltenia și în zonele limitrofe din dreapta Dunării, din Bulgaria și din fosta Iugoslavie¹⁸, și denumită după așezarea

⁶ Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007, p.23

⁷ 2 300/2 200 – 1 500 î.Hr. Cf. A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.218

⁸ *Ibidem*, p.252

⁹ Pentru detalii, vezi Mihai Rotea, *Penetrația culturii Otomani în Transilvania. Între realitate și himeră*, în *Apulum*, XXXI, Alba Iulia, 1994, p.39-57

¹⁰ Gruia Fazecaș, *Aspecte privind așezările culturii Otomani de pe teritoriul României*, în *Crisia*, XXVI-XXVII, Oradea, 1997, p.59

¹¹ Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, p.25

¹² Ion Mică, Radu Florescu, *op. cit.*, p.108

¹³ A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.252

¹⁴ Tiberiu Bader, *Epoca bronzului în nord-vestul Transilvaniei. Cultura pretracică și tracică*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1978, p.30

¹⁵ *Ibidem*, p.63

¹⁶ Carol Kacso, *Descoperiri arheologice din milenii II și I î.e.n. în nordul Transilvaniei*, în *Muzeul Național*, V, București, 1981, p.85

¹⁷ Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, p.25

¹⁸ *Ibidem*

eponimă din jud. Dolj) (la originea căreia se presupune că au stat grupurile cu ceramică striată de tip Gornea-Orlești); despre ultimele ei două faze vom vorbi în Bronzul târziu. **Cultura Tei**, denumită după așezarea eponimă situată pe malul lacului Tei, București, caracterizează Bronzul mijlociu în Muntenia (bazinul Argeșului, dar și Țara Bârsei și bazinul Teleormanului); originea culturii este pusă în legătură cu culturile Monteoru și Verbicioara. Ultimele ei faze (IV și V) au caracteristici diferențiate și vor constitui mai recent definitul grup cultural Govora-Fundeni, care va evolua în Bronzul târziu și despre care vom discuta acolo¹⁹.

În general, așezările Bronzului mijlociu sunt adesea de lungă durată, treptat apar fortificații de amploare, și reprezintă sediul unor comunități tribale sau chiar de uniuni de triburi. Oricum, fortificarea și sistematizarea așezărilor are un aspect neomogen.

Fără să avem date despre locuințe (probabil locuințe de suprafață, cu pereți de paie pe schelet din lemn)²⁰, **așezările culturii Wietenberg** (cercetată este cea de la Derșida, jud. Sălaj)²¹ erau deschise, dispuse în jurul unor așezări de înălțime de tip cetățuie, ceea ce denotă diferențieri în cadrul societății²². O locuință aparținând acestei culturi (de la hotarul satului Tâmpa), situată la 1,5m adâncime, are formă aproximativ circulară (de 3m în diametru); bucăți masive de chirpic păstrează urmele grinzilor și ale parilor din scheletul pereților caselor; unele bucăți de lut au fost găsite ornamentate cu caneluri realizate cu degetele²³.

În privința ceramicii, este vorba în această perioadă mijlocie a Bronzului despre o olărie dezvoltată, cu o mare varietate a formelor și cu un decor incizat, încrustat cu alb, geometric și tectonic. Tehnic, arderea în cuptoare reducătoare producea culoarea neagră, caracteristică, iar pasta folosită este una bine spălată. Influența metalurgiei se reflectă în modul de tratare a vaselor ceramice pentru a semăna cu cele din bronz.

Ceramica Wietenberg – desfășurată în 3 faze – este una dintre cele de înalt nivel în Epoca bronzului, atât în privința tehnicii, cât și a motivelor și a combinației acestora, precum și a perfecțiunii realizării artistice a decorului incizat și încrustat pe fond excizat, hașurat și încrustat (benzi lustruite pe fondul brun sau cenușiu, însă există și motive negative), dar și în privința formelor *baroce* – contururi polilobate ale buzei străchinilor, vase cu picior, cești cu o toartă, cești duble²⁴, volume multiplu articulate.

Dispusă în registre, motivele decorului se succed în ordonanțe decorative complexe, radiale, simbolismul solar fiind evident.

În prima fază, la benzi în zig-zag hașurate se adaugă împunsături pe umăr și caneluri late și adânci. În faza a doua, apare spirala, incizată și încrustată cu alb²⁵ sau canelată, benzile spiralate fiind hașurate, iar canelurile acoperă uneori toată suprafața vasului. Specifică este acum buza lobată a vaselor. În faza a treia, împunsăturile acoperă meandrele, acestea fiind apărute mai târziu față de spirale, iar împunsăturile succesive înlocuiesc inciziile liniare²⁶. Lobii buzei sunt mult mai accentuați, ca la cupa largă de la Derșida (jud. Sălaj), un platou cu buza trilobată și toartă interioară ce constituie al patrulea lob – cu decor exterior din benzi hașurate prin împunsături concentrice.

Dintre toate tehnicile ornamentației, cea mai de efect este cea a impresiunilor cu ștanțe triunghiulare de diferite dimensiuni, ori circulare – simple sau concentrice. Pe același vas pot fi întâlnite două tehnici diferite (benzi mărginite cu linii incizate acoperite cu puncte împunse), dar și pe același registru – pe care se pot combina de exemplu decorul incizat și cel canelat, cu cel imprimat. Există și o tehnică a exciziei aparente: când șirurile orizontale de impresiuni

¹⁹ A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.261

²⁰ L. R., in Radu Florescu et al. (coord.), *op. cit.*, p.366, s.v. *Wietenberg*

²¹ A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.249

²² Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.108

²³ Benjamin Bassa, *O așezare de la sfârșitul Epocii Bronzului*, in *Sargetia*, V, Deva, 1968, p.15-16

²⁴ L. R., in Radu Florescu et al. (coord.), *op. cit.*, p.366, s.v. *Wietenberg*

²⁵ A. Vulpe et al., *op. cit.*, p.249

²⁶ Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.295

triunghiulare cu vârful în jos alternează cu cele cu vârful în sus, obținându-se benzi înguste, cruțate din suprafață.

Amplasarea ornamentelor acestei ceramici este una tectonică, creându-se o legătură între decor și forma vasului.

Motivele esențiale sunt: spirala, triunghiul, rombul, zig-zag-ul, cercurile simple sau concentrice, crucile centrale, benzile, hașurate, orizontale sau circulare (pe străchini), meandrul.

Spirala apare în benzi cu linii – incizate, simple sau duble – sau în benzi împunse ori hașurate, alternând cu cele netede – ca pe o ceașcă de la Teaca (jud. Bistrița-Năsăud)²⁷, cu umăr evazat și buză răsfrântă, pe care spiralele sunt conjugate, amplasate simetric, radial, în legătură cu simbolistica solară.

Meandrul este obținut doar din benzi cu împunsături, alternând cu cele cruțate. Benzile hașurate (încrustate cu alb), în contrast cu cele netede (de culoare brună sau cenușiu-negricioasă), produc un joc de umbră și lumină și chiar senzația de ornamentare pictată, liniile incizate care trasează benzile echivalând cu contururile benzilor pictate din ceramica eneolitică.

În ceea ce privește motivul spiralat, o variantă este spirala în formă de S culcat, cu care se alcătuiesc registre-frize desfășurate curgător pe corpul vasului. Există spirale în S culcat succedându-se independent; există spirale în S culcat, în care cârligele se înlanțuie între ele; precum se găsesc și spirale înlanțuite, care par spirale continui, fugătoare. În cadrul aceluiași registru, spiralele în S culcat pot fi realizate din benzi hașurate în interior. Spiralele în S culcat aparent înlanțuite sunt succesiuni de spirale în S trasate puțin oblic și formate din 3 linii incizate, sau sunt trasate prin linii, împunsături sau caneluri, cârligele fiind prinse unul în altul, dar sunt și închise, fiecare S menținându-și propriul traseu. Spirala cu adevărat fugătoare are mai multe aspecte. Unul dintre acestea este o succesiune de spirale în S culcat cu capetele înlanțuite, realizate din linii incizate și amplasate pe o bandă cu laturile din contopirea altor S-uri liniare. Alt tip de spirală înlanțuită este reprezentat de o bandă imprimată cu puncte, în cadrul unui registru orizontal, aici fiind vorba de fapt despre reduplicare, pe marginile spiralei fiind prinse croșete unghiulare. Al treilea tip este cel în care banda spiralică fugătoare este combinată cu spirale în S cu capete îmbucate. Mai deosebit, un astfel de registru-friză are două spirale fugătoare, trasate liniar și paralel, realizându-se motivul *valurilor ce se sparg*; închid între ele un spațiu ce pare rezultat din contopirea unor benzi spiralice cu capete înlanțuite, fiind vorba și aici despre o reduplicare.

Pe străchini și pe farfurii-capace (decorate și în interior și în exterior), croșetele spiralice trasează un triskelion sau un tetraskelion pe cercul din centrul vasului. Sau banda spiralică fugătoare, realizată din spirale în S înlanțuite, aleargă de-a lungul marginii, alte cârlige spiralice fiind agățate de crucea din interiorul cercului central (motiv solar, caracteristic acestei culturi). Caracteristic este și decorul spiralic în caneluri, pe un capac, spațiile lăsate dintre cercuri având aspect tot de spirală-melc, lată și crestată cu liniuțe paralele oblice, incizate, care amplifică impresia de vârtej.

O altă farfurie-capac are un decor deosebit: cu croșete spiralice cu baza lată, hașurate, ce redau motivul *valurilor ce se sparg*, dar cu vârfurile foarte răsucite. Dinamismul ajunge în acest caz chiar la sugerarea vitezei²⁸.

Motivul spiralelor fugătoare dă naștere și celui al tangentei la cerc: o simplă linie incizată de la baza din dreapta unui cerc până la stânga cercului următor; sau tangenta dublă: o bandă care unește oblic cercurile concentrice imprimate, cu câte un șir de impresiuni pe laturi, care conferă aspectul de ansamblu al unei benzi de spirale înlanțuite.

În ceea ce privește meandrul, în această cultură variantele acestui motiv (care nu sunt potrivite decorării străchinilor și farfuriilor-capace) sunt în legătură cu cele ale motivului spiralic. Sunt frecvente meandrele care pot fi considerate benzi în S culcat, dar cu traseul drept

²⁷ Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.108

²⁸ Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.299

și cu cârligele în unghiuri, care se înlănțuiesc fără să se unească. Sunt trasate din două linii paralele, cele *pozitive* având un interior cu impresiuni, iar cele *negative* având interiorul neted, impresiunile fiind în jurul lor, pe suprafața vasului. Deasupra și dedesubtul acestei succesiuni se află benzi din cârlige unghiulare, spațiul intermediar căpătând și el înfățișarea unei benzi fugătoare, ajungându-se astfel la reduplicare.

Meandrul propriu-zis este realizat printr-o bandă îngustă din două linii incizate, acoperită cu impresiuni; reduplicarea se obține prin meandrul cruțat (negativ) din suprafața netedă a vasului.

În decorul ceramicii Wiettenberg, alt motiv este banda în zig-zag rezervată prin hașurarea spațiului înconjurător, sau prin impresiunile unghiulare alternate. Frecvente sunt și benzile în zig-zag, cu interiorul hașurat sau cu un șir de puncte imprimate.

De asemenea, frecvente sunt și șirurile de triunghiuri hașurate sau cu puncte împunse, precum și benzi înguste cu succesiuni de romburi (hașurate sau cu câte un punct înăuntru).

Iar pe străchini se adaugă și ornamentația în registre concentrice, fiecare decorat cu alt motiv. În interiorul unei străchini se rotesc în jurul crucii centrale (motivul solar) 6 benzi, unele acoperite cu hașururi simple sau în cruciș, una cu o succesiune de triunghiuri hașurate alternând cu triunghiuri netede, altă bandă având o succesiune de spirale fugătoare cu aspectul unor tangente la cercuri.

Pe o strachină-capac, pe ambele fețe, locul crucii centrale este luat de o *roată cu dinți* (tot motiv solar), iar pe fața exterioară, regăsim același motiv lângă buză, separat de buză și de cealaltă *roată cu dinți* prin benzi circulare ornamentate diferit. Impresia ansamblului este de decor oriental sau medieval.

Un capac de la Derșida (jud. Sălaj) este acoperit în întregime de o volută cu multe spirale dintr-o bandă reliefată, hașurată cu mici incizii oblice.

Pe fondul noilor credințe și practici uraniene, care iau locul cultului htonian, în continuare nu vom întâlni o plastică bogată în reprezentări nici în Epoca bronzului mijlociu, aceasta fiind și caracterizată prin schematism.

Plastica Wiettenberg este săracă, reprezentată prin câteva roți de car miniatural²⁹, precum și printr-un model fragmentar de car votiv din lut, ornamentat specific culturii și terminat printr-o protomă (deși fără coarne) de bovid sau de capră, corect modelată și cu detalii – ale ochilor și gurii. Statuetele din lut ars de la Nicoleni (jud. Covasna) (atribuite de descoperitor culturii Noua) au modelare rudimentară, una având însă nasul puternic reliefat, ochii în formă de gropițe, gura, deschisă (o gaură mai mare), iar brațele (întinse lateral) sunt rupte; sexul este indicat realist, iar picioarele sunt separate; partea dorsală este neglijent tratată.

Am făcut cunoștință astfel cu o cultură reprezentativă pentru perioada principală a Epocii bronzului – Bronzul mijlociu – care ne-a adus înnoiri în privința așezărilor, ce reflectă diferențierea socială înregistrată la nivelul societății, precum și o olărie dezvoltată, cu un decor variat, dispus tectonic, de o bogăție și o perfecțiune a realizării artistice care face din această ceramică una dintre cele mai reprezentative pentru perioada aceasta în care răspândirea vaselor din metal duse la o schimbare de factură a celor din lut. Din păcate, plastica mică a culturii nu se ridică la nivelul vaselor, nici numărul figurinelor păstrate, foarte redus, nu ne ajută prea mult în încheierea unui tablou edificator al acestui domeniu artistic.

BIBLIOGRAPHY

CĂRȚI

Bader, Tiberiu, *Epoca bronzului în nord-vestul Transilvaniei. Cultura pretracică și tracică*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1978

²⁹Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.107

- Bărbulescu, Mihai, Deletant, Dennis, Hitchins, Keith, Papacostea, Șerban, Teodor, Pompiliu, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007
- Dumitrescu, Vladimir, *Arta preistorică în România*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974
- Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roșu, Lucian (coord.), *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980
- Gimbutas, Marija, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, București, Ed. Meridiane, 1989
- Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C., *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri și până astăzi*, București, Ed. Albatros, 1971
- Giurescu, Dinu C., *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981
- Miclea, Ion, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978
- Miclea, Ion, Florescu, Radu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980
- Oață-Marghitu, Rodica, *Aurul și argintul antic al României*, catalog de expoziție, Râmnicu-Vâlcea, Ed. Conphys, 2014
- Petrescu-Dîmbovița, Mircea, Vulpe, Alexandru (coord.), *Istoria românilor*, vol.I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate*, București, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010

ARTICOLE

- Bassa, Beniamin, *O așezare de la sfârșitul Epocii Bronzului*, în *Sargetia*, V, Deva, 1968, p.15-21
- Fazecaș, Gruia, *Aspecte privind așezările culturii Otomani de pe teritoriul României*, în *Crisia*, XXVI-XXVII, Oradea, 1997, p.51-65
- Kacso, Carol, *Descoperiri arheologice din mileniile II și I î.e.n. în nordul Transilvaniei*, în *Muzeul Național*, V, București, 1981, p.85-89
- Rotea, Mihai, *Penetrația culturii Otomani în Transilvania. Între realitate și himeră*, în *Apulum*, XXXI, Alba Iulia, 1994, p.39-57

AUGUSTUS IN OVID'S PONTICA**Mădălina Strechie****Senior Lecturer, Hab., PhD., University of Craiova**

Abstract: Pontus, which was the homeland of Ovid for the last years of his life, remained in his poetry especially through Pontica, part of his work from exile. Augustus, the god-like ruler of Rome, is present in Pontica, like a Divus, but especially as pater patriae and pater familias.

Augustus is a conditor of a new Rome the exiled poet longs for until the last moment of his life, hoping to see it again, hoping that his pleas will be finally heard by Augustus, his punisher. If in Tristia Ovid insisted on the personality cult of Augustus, in Pontica the poet insists on the skilful politician who created and gave a political legacy to his descendants.

The whole family of Augustus is in one way or another mentioned in Ovid's lyrics, as he hopes to be forgiven and recalled to Rome either by Augustus or by his descendants, and to find eternal peace in the Eternal City. Even if Ovid outlives Augustus, the new Caesar does not forgive him and the poet will soon follow in eternity the one who exiled him, in the place of exile.

The lyricism of Pontica is the deepest and most hopeless of the work of Ovid, who passed away in the place of exile, a place where he never adapted again, comparing it with the unrivalled city of Rome, and where he died a little each day because of the wrath of merciless Augustus, whom he made immortal through his lyrics too.

Keywords: Ovid, Pontica, Augustus, pater patriae, exile.

Introducere

Studiul de față, dedicat poetului Ovidiu, de la a cărei dispariție comemorăm anul acesta 2000 de ani, încheie preocupările noastre legate de ceea ce am numi „anul Ovidiu”. Opera talentatului fiu al Romei ne-a inspirat mai multe studii anul acesta[1], printre care se numără și acesta. Talentul său a fost atât de mare și caracterul său a fost atât de exemplar, încât în foarte multe opere l-a slăvit pe cel care l-a condamnat unei suferințe foarte mari, anume expulzarea din Roma, cu interzicerea reîntoarcerii pe timpul vieții. Cel care a dat această pedeapsă a fost marele Augustus, un geniu în politică, la fel cum poetul a fost geniul versurilor, poetul făcând din versurile sale cel mai frumos elogiu al lui Augustus, cu atât mai mult cu cât poetul lasă deoparte suferință personală și preamărește acțiunile, măsura și legile lui Augustus, deoarece este conștient că ele sunt dedicate Romei, pe care la rândul lui, el Ovidiu o va sluji până va închide ochii, ca un soldat adevărat, chiar dacă în loc de armele standard el servea Roma și conducerea ei cu penelul și cu poezia sa.

Dorim ca prin contribuțiile noastre Ovidiu să se întoarcă acasă, în Roma lui mult prea scumpă, chiar dacă numai prin evocările operei sale. În Calea Lactee, Ovidiu prin poezie a ajuns cu siguranță pe meleagurile romane, stârnindu-ne și astăzi simpatia și admirația pentru geniul său poetic, confruntat cu suferința și cu dorul de casă

Ovidiu în *Ponticele*, își continuă suplicațiile către „primul dintre cetățeni”, *Princeps*-ul Augustus, de a fi iertat de greșeala sa, pedepsită de către împăratul roman prin duritatea legii romane. Judecătorul în ultimă instanță[2] a erorii tristului, dar foarte talentatului poet, este de neînduplecat, mai ales că iertarea poetului de strictețea legii romane, ar fi deschis un precedent periculos pentru practica juridică romană.

Cezarul din Ponticele lui Ovidiu

În *Ponticele* observăm că Ovidiu este mai lipsit de speranță în rugămințile lui, deși îl considera pe Augustus un zeu pe pământ, dar își dă seama că zeii nu pot fi ajunși de bieții muritori, uneori nici prin rugăminți. Doar opera și inspirația trimisă de aceeași zei poate ajunge la zei, opera artistică este singura cale a unui muritor, poetul Ovidiu în acest caz, de a ajunge la un zeu: „Și-n versurile mele l-am preamărit pe Cezar,/ Chiar fără să mi-o ceară. Te temi de autor?/ Dar cel puțin primește-mi al zeilor elogi:/ Dă-mi numele de-o parte, rămâi cu scrisul meu!/ Pe făcătorul păcii că-l laud, nu-mi ajută?/ Nu-ți prinde bine-n luptă stâlparea de măslin?/ Enea pe-al său tată când l-a luat pe umeri,/ Chiar flăcările cale se zice că i-au dat,/ Și cartea-mi care-aduce pe-al patriei părinte,” [3]

Ovidiu îl cinstește pe Augustus ca *Princeps*, ca inițiator, garant și acționar al *Pax Romana*, de fapt *Pax Augusta*, dar și ca *divus* și *pater patriae*. Poetul este conștient de valoarea politică și providențială a titanului politic Augustus pentru Roma. Augustus a transformat Roma, sfâșiata de războaiele fratricide într-o putere mondială, garantându-i securitatea, una romană, prin celebra sa pace. Această apreciere pe care Ovidiu o numește „închinăciune” este detaliată de poet în următoarele versuri: „Sunt prooroc. În lături! Eu vin cu cele sfinte/ Nu mie loc să-mi faceți, ci unui mare zeu!/ Am meritat mânia lui Cezar, am simțit-o,/ Dar totuși el primește închinăciunea mea.” [4]

Augustus este așadar un „mare zeu” pentru că adus pacea în Roma, chiar dacă l-a pedepsit pe el, poetul iubirilor. De altfel, poetul își recunoaște greșeala și nu îi poartă pică Cezarului care pentru Ovidiu este „zeul cel de față”, poetul se simte mândru că este contemporan cu împăratul, la fel de important ca un zeu, tristețea sa este legată de „surghiun”, ceea ce îl ține departe de acest zeu coborât pe pământ, contemporan cu el. Mai mult decât zeu, Ovidiu îl consideră părinte (aluzie la titulatura imperială care conținea și titlul de *pater patriae*, un fel de *patria potestas* exercitată în toată Roma, nu numai în familie) de aceea el se agață cu disperare de ultima speranță de a-l îndupleca pe Augustus de a-l grația, sau de a-i muta locul de surghiun, deoarece locul pontic îi provocau nu numai suferințe fizice poetului, ci mai ales psihoze, simțindu-se un deznădăcinat, un neadaptat: „Când mă gândesc la marea lui August îndurare, / Un țărnam mai blând pe lume eu cred că-mi poate da.” [5]

Dacă în *Tristia* [6] Augustus era comparat de multe ori cu șeful panteonului roman, Iuppiter și în *Pontica* poetul păstrează această comparație. Însă în *Pontica* Augustus este pe lângă zeu, om de stat, dar mai ales un patriot adevărat, tradiționalist, deoarece Roma este mai presus de orice, mai presus de toate simțămintele sale și preferințele personale, de altfel, Roma îi ocupa tot timpul augustului părinte: „Nu știe Cezar – totuși un zeu le știe pe toate!.../ El are alte trebură, mai mari, mai însemnate./ E mai presus de mine, cerească mintea sa.” [7] Geniul politic augustan era așadar ocupat cu gestiunea întregii lumi stăpânită de Roma, nu numai cu Roma însăși, de aceea poetul îl consideră pe Augustus un zeu mai mare decât zeii, care erau departe de omenire, undeva în ceruri, pe când Cezarul era conviețuitor cu romanii în „secolul lor de aur”: „Să fi știut el zeul cel blând, această țară,/ N-aș mai fi fost aice de dânsul alungat./ El nu vrea doar să vadă romani căzuți la dușman,/ Și mai puțin pe mine, cui viața mi-a lăsat!.../ Deci dăra zeii nimic să nu se nască/ Mai mare decât Cezar, el, zeul cel mai drept!/ Și multă vreme lumea sub Cezar să mai fie/ De la el să treacă la cei din neamul său!/ Pe-un jude bun ca dânsul, cum l-am știut eu însumi,/ Înduplecă-l cu vorba să-șteargă plânsul meu!” [8] Așadar Ovidiu, în esență un patriot, recunoaște alt patriot precum Cezarul, pe care își permite să îl roage din nou pentru atenuarea pedepsei sale, dacă nu pentru iertarea ei. Caracterul providențial al lui Augustus pentru Roma este sesizat de către Ovidiu, mai ales că primul împărat al Romei a transformat Roma dintr-o putere regională într-un veritabil jandarm al lumii antice.

Versificarea titulaturii imperiale continuă în versurile ovidiene, astfel componentele acestui nume - instituție continuă în *Pontica*, Augustus este *Cezarul*, *consul* (cu depline puteri judecătorești), *divus*, dar și *imperator*, adică un fel de șef al statului major general al armatei

romane (asimilabil cu gradul de general) sau comandantul suprem al forțelor armate, tocmai de aceea în această calitate de *imperator* nu-i vrea pe romani „căzuți la dușman”. Ovidiu în calitate de cavaler îl informează pe *imperator*, sesizând pericolul latent pentru Roma, care se ascundea aici în „fundul lumii” cum numea el tărâmul dacilor, tărâm care peste 100 de ani se va confrunta cu puterea romană. De altfel, Ovidiu, membru al ordinului ecvestru se comportă ca un veritabil *speculator* (iscoadă a armatei romane) oferind informații prețioase despre daci, despre armele, tacticile lor de luptă, despre aliații lor, tocmai pentru că a luat contact direct cu ei în acest teritoriu considerat inamic, deoarece nu era supus măreței puteri a lui Cezar, unde tocmai Cezarul l-a alungat. Ca un cavaler loial comandantului său, superior ierarhic, Ovidiu trage un semnal de alarmă asupra pericolului dac, pericol care v-a fi tranșat de Roma prin două războaie destul de dificile.

În calitate de judecător suprem, Augustus este la fel de imparțial ca justiția însăși care judeca pricinile legată la ochi, fără ură și fără părtinire, după ce a cântărit mult, a dat și pedeapsa. Mai mult Augustus nu ține seama de rugămintele prietenilor atunci când dă o sentință, poetul descrie această imparțialitate: „urechile auguste” nu prea „înduplecă voința divinului bărbat.” [9] / „*Cezarul nostru plânge, de-l faci să fie crud./ Războaiele civile el le-a-ncuiat în templu/ Și-nvinse, ca să poată să cruțe pe cei învinși!/ Cu frica de pedeapsă mai mult el pedepsește/ Și fără voie-aruncă un fulger uneori.*” [10] Tocmai acest „fulger” era legea romană, care nu putea fi mai blândă pentru unii și mai aspră pentru ceilalți.

Puterea lui Augustus era puterea Romei însăși, pe care Ovidiu, fiind plasat prin pedeapsă în afara Cetății Eterne, o vedea cea mai splendidă și puternică cetate din lume, cel mai bun loc de trai, un loc fără inamici, comparându-l cu locurile străine în care fusese surghiunit: „*Pe mine vai! mânia Cezarului, de care/ Se teme-apusul lumii și-al lumii răsărit*” [11].

Cu cât puterea politică a Romei era mai măreață, cu atât era mai „*divus*” Cezarul și mânia sa era asemenea cu a unui zeu: „*Dacă mai ține încă mânia unui zeu.*” [12] Cultul personalității lui Augustus era un fapt normal mai ales spre sfârșitul domniei acestuia, un veritabil gigant politic al Romei antice, de aceea și familia sa era la fel de „augustă”. Soția și fiul lui adoptiv, Tiberius (care îi va succeda de fapt la tron), se bucurau și ei de atributele religioase ale titulaturii imperiale augustane, lucru vizibil prin acordarea acestora a titlurilor de DIVUS, dar și de CEZAR care are *imperium maximum* cum este cazul Liviei numite de poet împărăteasă: „*Și Cezarilor noștri și-mpărătesei noastre,/ Ca unor zei aievea, tămâie le-am jertfi.*” [13]

Calitatea lui Augustus de judecător în ultimă instanță este repetată în mod obsesiv în versurile din *Pontica* ale lui Ovidiu, pentru a evidenția încă o dată fundamentele noului regim politic instaurat, Principatul. Dintre aceste fundamente trei erau esențiale: legea, pacea și noile instituții. Ovidiu însuși a fost subiectul judecătorului în ultimă instanță. *Crimen* pentru Ovidiu a fost *error* așa cum mărturisește poetul, ceea ce a atras pedeapsa augustului judecător: „*Orice să fie, crima n-a fost, a fost o greșeală/ Ori crezi că este-o crimă greșeala către zei.*” [14]

Ovidiu este conștient că augustul judecător a fost blând în pedeapsă, deoarece potrivit legislației din acea perioadă, poetul risca să fie condamnat la moarte. [15] De aceea el își recunoaște vinovăția, dar nu și gravitatea acesteia, gravitate care să-i decidă exilul în „țara de sub Ursă” cum numește lumea dacilor: „*Aș vrea să știe lumea că nu-s nici vinovat/ Greșeala mea se poate ierta măcar în parte/ Altfel, ar fi prea mică pedeapsa mea de azi:/ Chiar Cezar, care toate vede-așa de bine,/ Văzu că toată vina o nerozie a fost./ Cât a putut-o face, el m-a cruțat pe mine/ Și fulgeru-i din mână l-a aruncat domol.*” [16] Din nou apare asemănarea recurentă din opera lui exil a lui Ovidiu dintre Augustus cu Iuppiter, șeful panteonului roman, care avea ca atribut și însemn al puterii sale, fulgerul. Comparația dintre Augustus cu Iuppiter a fost leitmotivul din *Tristia*[17], în sensul că Iuppiter era zeul care conducea panteonul, iar Augustus, un fel de Iuppiter pe pământ, zeul care conducea Cetatea Eternă.

Roma este și ea personajul cel mai iubit al lui Ovidiu în opera sa *Pontica*. Poetul este liniștit că Roma lui prea iubită este în siguranță sub domnia lui Augustus, Cezarul zeu. Acest Cezar este un lider politic de talie mondială în percepția poetului, îndreptățită considerație de altfel: „*O, tu, din veacul nostru cel mai puternic rege,/ În veci să ții în mână un sceptru glorios,/ Iar Roma noastră, fiica lui Marte și Cezarul/ Slăvească-te pe tine – ce-ți doresc mai mult.*” [18] De aceea mânia unui zeu este foarte mare și ea nu poate fi îmbunătățită de către simplii muritori, doar zeii pot îmbuna un alt zeu. Astfel și Augustus, un zeu pe pământ poate fi îmbunat tot de către alți zeii, reprezentanți de familia lui: „*Cât timp va fi Cezarul pe mine supărat./ Ca zeul să-și aline mânia, nu s-o curme,/ Voi doi la zeii noștri cădeți, de vă rugați.*” [19]

Cartea a doua din *Pontica* începe cu o poezie închinată lui Cezar Germanicul, adică Tiberius, fiul adoptiv și viitor succesor politic al lui Augustus. Ovidiu dorea probabil ca zeul care să îmbuneze un alt zeu era fiul lui, adică Tiberius, de aceea elogiul lui nu este adresat numai lui Augustus, ci și familiei sale. Ovidiu laudă „triumful lui Tiberiu”, iar prin acest lucru își manifestă atașamentul față de patria sa Roma, dar și față de ordinea instaurată, recunoscând astfel succesiunea politică decisă de către cezarul care l-a pedepsit: „*A mea-i și bucuria Cezarilor: nimica/ Nu e, care să fie ceva numai al lor!*” [20]

Prin aceste versuri și prin multe altele Ovidiu încearcă să-l înduplece pe succesorul lui Augustus, viitorul Cezar să îl grațieze, mai ales că poetul este convins că pedeapsa augustană se datorează scrierilor sale, cu care Augustus nu a fost de acord, poetul a făcut nerozia de a duce un adevărat „război” pentru scrierile sale: „*Să duc război cu zeii pământului stăpâni*” [21].

Începând cu Cartea a II-a a *Ponticelor*, Ovidiu îl descrie pe Augustus mai ales ca *pater familias* și *pater patriae* nu numai ca *Princeps* al Romei și al lumii întregi. Astfel familia augustană este numită ca „zeii cei din Roma”, mai ales că marea lui Augustus se răsfrânge și asupra familiei sale și asupra tuturor celor apropiați lui: „*El zguduie pământul și-mpărăția, Familia lui fiind demna lui./ Cu templele încinse de laur triumfal! De el ați mers alături și voi și fii vrednici/ De-al lor părinte, vrednici de-a fi și ei Cezari.*” [22]

Cezarul, Augustus, devine prin alegerea succesorului său, Tiberius, cu adevărat un *divus*=cel asemănător zeilor în versurile ovidiene. Mai mult, Ovidiu începe în versurile sale din *Pontica* să se adreseze „Cezarului cel nou”, Tiberius pentru grație, fiind conștient de transferul de putere care începuse între primul *Princeps* și fiul său adoptiv: „*Să n-am alte de cât ai tu? Atunce/ Și maica ta și Cezar să fie sănătoși.*” [23] Chiar dacă este *Divus*, Augustus este totuși un om cu simțăminte umane, cum ar fi mânia, ura, iubirea, bunătatea, generozitatea etc. El, poetul surghiunit, a luat contact direct cu mânia lui, dar și cu îndurarea lui: „*Tu pacea ta ai dat-o și la surghiuni, o Cezar/.../ de-a Cezarului ură te temi și-atunci când tace.*” [24]

Familia imperială devine una zeiască prin acest zeu coborât pe pământ să-i conducă pe romani și toată lumea lor. Asemeni lui Iuppiter care conduce peste zeii din ceruri și Augustus este un zeu care conduce ca un *pater familias* familia sa (dinastia) de „cezari” și de „zei”: „*Pe Livia de-asemeni ai pus-o printre ei.*” [25] Augustus este ca un centru al universului întreg, energia care mișcă Roma și cu ea, tot imperiul dominat de către ea, Augustus este chiar esența Romei însăși: „*Palatul fără Cezar e-un loc ca orice loc!/ Când eu mă uit la Cezar, îmi pare că văd Roma,/ Căci el, Cezarul este icoana țării lui.*” [26]

Cu alte cuvinte Ovidiu descrie în versuri Absolutismul luminat, inventat cu mult înainte de Augustus, care este statul roman însuși. Familia lui este aleasă de către zeii să conducă și să reprezinte Roma, iar Ovidiu nu face altceva prin versurile sale din *Pontica*, să contureze un cult al personalității pentru întreaga familie augustă: „*Iertare tu, podoaba acestui veac al nostru/ Cel ce ne porți de grijă și, lumii ești stăpân!/ Pe patria, ce-ți este mai scumpă decât tine,/ Pe zeii care-ascultă oricând a' tale rugi,/ Pe soața vieții tale, ce singură potrivă/ Ți-a fost, nebiruită de marea ta,/ Pe fiul care-ți este asemenea la fire...*” [27]

Prin aceste versuri Ovidiu nu face doar o elogiare a familiei auguste, ci prezintă anumite realități romane, titlurile Liviei, soția lui Augustus, erau niște realități politice. Conducătoarea

din umbră a Principatului, ea reușește să îl impună pe fiul său Tiberius ca și urmaș al creației politice augustane, deși nu era fiul de sânge al lui Augustus, fiind fiul Liviei dintr-o căsătorie anterioară celei cu Augustus. Liviei i se acordă titlul de *Augusta*, iar fiului său Tiberius titlul de *Caesar*, care a devenit o dată cu Augustus un fel de *nomen gentile*, ambele apelative fiind componente ale titulaturii imperiale.

Augustus se bucura încă din timpul vieții de toate prerogativele unui zeu printre romanii săi, în special datorită faptului că a creat un stat care oferea pace, prosperitate și securitate, pe lângă beneficiile unui imperiu: „*Noi ne rugăm ca Cezar să ție cârma țării,/ Fiindcă țării sale de grijă-i poartă el.*” [28]

Speranța grațierii nu dispare pentru Ovidiu, poetul speră ca aceasta să-i vină prin intermediul Liviei, soția *Princeps*-ului, de aceea el îi face un elogiu în versuri. Aceasta era considerată deja în societatea romană un fel de mamă a națiunii romane, așa cum Augustus era *pater patriae*: „*Tu trebuie pe doamna Cezarului s-o rogi!/ Ea face, prin virtutea-i, ca vremurile noastre/ Mai jos să nu rămână de vremurile vechie,/ Ca Venus de frumoasă, ca Iuno de cistită/.../Ce pe-o femeie-fruntea femeilor cu care/ Norocul dovedește că nu e orb/ Afară doar de cezar, ca dânsa nu e nimeni/ Din răsărit și până l-al soarelui apus.*” [29]

În aceste versuri ovidiene s-a realizat poate cel mai frumos portret al Liviei, o femeie politician, fără doar și poate, care, considerăm noi, l-a întrecut pe Augustus în măiestrie, chiar numai prin faptul că a reușit să îl impună ca *heres* (moștenitor) pe fiul ei Tiberius pentru creația extraordinară a lui Augustus. Din acest punct de vedere familia augustană, așa cum se observă din versurile ovidiene, avea o importantă covârșitoare în politica romană, prin influența ei asupra primului dintre cetățeni, Augustus. De aceea, Ovidiu compară această familie cu o veritabilă triadă sacră: „*Și, dintre ei, lui Augustus mai cu de-adins te-nchină,/ Tovarășei auguste și fiului pios!*” [30] Implicația politică a Liviei era atât de vizibilă, chiar și pentru un exilat ca Ovidiu, aflat foarte departe de înfloritoarea Romă. Această implicare era una fătășă, așa cum vedem din versurile ovidiene, poetul, care fiind departe de Roma, avea o vedere de ansamblu: „*O, Livia? Războiul nu-ți dă nici un răgaz,/ Germania perfidă aruncă arma,/ Și tu-n curând vei pune temei pe ce spun eu./ Mâini vei vedea cu ochii în car a doua oară./ Va merge, ca deunăzi, Tiberiu, fiul tău!/ Tu scoate iar porfira, ca să i-o pui pe umeri:/ Cununa cea de lauri, cunoaște fruntea lui!*” [31]

Ovidiu descrie în versuri magistral opera politică a lui Augustus, inclusiv opera sa legislativă. El a fost un zeu al politicii romane, care a cârmuit drept, a dus pace, prosperitate și domnia legii în Roma, prin legile promovate [32] pentru întărirea Principatului său, Augustus instituind ceea ce astăzi numim domnia legii într-o Romă sleită de războaie civile: „*Nu-i zeu cu mai mult cumpăt decât cezarul nostru:/ Dreptatea totdeauna înfrână brațul său./ El a-nălțat un templu de marmură dreptății,/ Dar el de mult o poartă în inimă pe ea.*” [33]

Ovidiu îl descrie pe Augustus în *Pontica* asemeni unui zeu, o figură apolinică, un delegat al providenței pe pământul Romei. Chiar dacă are sentimente omenești prin „suflet blând”, Augustus are o voință care poate fi „fulger”, el are viața oricărui supus roman în mâinile sale, viață pe care o poate oferi ca „dar”, deoarece doar Augustus este cel care se preocupă „*Despre-ale țării treburi*”. De aceea la moartea acestui titan politic întreaga Romă suferă, inclusiv Ovidiu, care își pierde și speranța grațierii. Prin versurile sale Ovidiu depășește subiectivismul legat de primul împărat roman și îi recunoaște meritele pentru transformarea Romei într-o putere mondială, de aceea consideră că împăratul nu a murit, doar s-a apoteozat: „*Și nu de mult poeții pe bunul tău, o, Cezar/ Ce s-a urcat la Ceruri, ni l-a sfințit ca zeu!/ O glorie a Muzei, tu ai fost, o, Cezar,*” [34]

Ovidiu face referire în versurile *Ponticelor* și la măsurile lui Augustus de a sprijini cultura romană: „*Și Iuppiter și Muza în tine se-ntâlnesc.*” [35] De aceea cultura Principatului este la fel de strălucitoare ca și *Princeps*-ul, iar Ovidiu, un patriot roman, chiar dacă aflat în exil, recunoaște binefacerile politicii augustane, mai ales în domeniul cultural, dar și în celelalte

domenii, de aceea poetul îi aduce cinstire ca și unui zeu, chiar dacă a fost pedepsit de către acesta: „*Evlavia mea încă se știe-aici altarul/ Lui cezar toată lumea îl vede-n casa mea.*” [36] Ovidiu se simte și el copilul acestui *pater patriae* care a fost Augustus, iar la moartea acestuia îl jelește tot astfel cum un copil își plânge tatăl: „*O, Cezar, căci pământul e-acum sub ochii tăi./.../ La cer poate-or ajunge și versurile acele,/ Ce le-am trimis de-aice când te-a urcat la cer./ Și eu socot că ele și-or alina mânia/ Al patriei părinte pe drept ai fost numit.*” [37]

Toți romanii au fost îndoliați la moartea unui binefăcător al politicii lor, care pentru toți romanii a fost ca un *pater familias*, de aceea toți romanii, oriunde s-ar afla, suferă pentru această pierdere a acestui veritabil zeu pe pământ, inclusiv romanul Ovidiu aflat la „capătul lumii”: „*...Pe Cezar, eu l-am slăvit în versuri,/ Și-n opera cea nouă, el, zeul, mi-ajută./ Le-am spus la geți, că August își dete trupul morții/ Dar sufletu-i în ceruri se duce între zei;*” [38]

Romanul patriot Ovidiu era la fel de trist ca romanii din Roma, versurile sale fiind sincere, atunci când spune că a anunțat geților vestea morții augustului conducător, chiar dacă acest virtuos conducător fusese cel care îl pedepsise la exilul necruțător.

Concluzii

În versurile din *Pontica*, Ovidiu continuă pledoaria sa pe lângă Augustus de a fi grațiat, la fel cum a făcut în întreaga operă de exil. Chiar dacă speranța poetului se stinge puțin câte puțin o dată cu trecerea timpului, el rămâne sincer în aprecierea valorii lui Augustus pentru Roma, chiar dacă tocmai acesta a fost cel care l-a pedepsit. La moartea împăratului, poetul se simte devastat, nu atât pentru că i-a murit speranța grațierii, ci mai ales că i-a murit *pater* lui și tuturor romanilor, care le-a dat acestora cea mai bună patrie de până atunci. În calitate de *pater* Augustus a fost generos, dar și aspru, așa cum a fost cazul lui Ovidiu, marele poet înțelegând acest lucru în durerosul său exil departe de scumpa Romă, transformată definitiv de Augustus.

NOTE

[1] Strehie Mădălina, „Augustus in Ovid’s *Tristia*” in *The Proceedings of the International Conference “Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity”* volume no. 4, 2017, Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors), *DEBATING GLOBALIZATION. Identity, Nation and Dialogue*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI Press, 2017, ISBN: 978-606-8624-01-3, pp.245-251, Strehie Mădălina, „The Dacians, the Wolf Warriors”, in „Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy, *The 23rd International Conference The Knowledge-Based Organization, ISSN: 1843-682X, Ecopnomic, Social and Administrative Approaches to the Knowledge-Based Organization, Conference proceedings 2, 15-17 June 2017, ISBN: 978-973-153-274-5*, „Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy Publishing House, Sibiu, 2017, pp. 369-375 și Strehie Mădălina, „Dacii și lumea lor în *Tristia* și *Pontica* ale lui Ovidiu” din ****Ovidiu 2000 de ani de metamorfoze*, Volum coordonat de: Dana Dinu, Cecilia Mihaela Popescu, Mădălina Strehie, Craiova, Editura Universitaria, 2017, pp. 201-218.

[2] Vezi pentru contextul relegării lui Ovidiu, dar și pentru o prezentare generală a dreptului roman cu posibilele vini și pedepse aplicabile în cazul lui Ovidiu, studiul juridic al domnului Profesor univ. dr. Teodor Sâmbrian, „Cadrul juridic al exilării poetului Ovidiu în contextul legislației penale a lui Augustus”, din ****Ovidiu 2000 de ani de metamorfoze*, Volum coordonat de: Dana Dinu, Cecilia Mihaela Popescu, Mădălina Strehie, Craiova, Editura Universitaria, 2017, pp. 179-200.

[3] Publius Ovidius Naso, *Scrisori din exil. Tristele. Ponticele*, Traducere de Theodor Naum, Ediție de N. Lascu, Prefață de Ion Acsan, București, Editura Gramar, 2006, p. 126.

[4] *Ibidem*, p. 126.

[5] *Ibidem*, p. 129.

[6] Vezi studiul nostru Strehie Mădălina, „Augustus in Ovid’s *Tristia*” in *The Proceedings of the International Conference “Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity”* volume no. 4, 2017, Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors), *DEBATING GLOBALIZATION. Identity, Nation and Dialogue*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI Press, 2017, ISBN: 978-606-8624-01-3, pp. 245-251.

[7] Publius Ovidius Naso, *op. cit.*, p. 130.

[8] *Ibidem*, p. 130.

[9] *Ibidem*, p. 131.

[10] *Ibidem*, p. 131.

[11] *Ibidem*, p. 136.

[12] *Ibidem*, p. 136.

- [13] *Ibidem*, p. 137.
- [14] *Ibidem*, p. 140.
- [15] Cf. Teodor Sâmbrian, „Cadrlul juridic al exilării poetului Ovidiu în contextul legislației penale a lui Augustus” pp. 179-200, în ****Ovidiu, 2000 de ani de metamorfoze*, Volum coordonat de Dana Dinu, Cecilia Mihaela Popescu, Mădălina Strehie, Craiova, Editura Universitaria, 2017.
- [16] Publius Ovidius Naso, *op. cit.*, p. 142.
- [17] Vezi articolul nostru pe această temă: Mădălina Strehie, ”Augustus in Ovid’s *Tristia*” in *The Proceedings of the International Conference “Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity”* volume no. 4, 2017, Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors), *DEBATING GLOBALIZATION. Identity, Nation and Dialogue*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI Press, 2017, ISBN: 978-606-8624-01-3, pp.245-251.
- [18] Publius Ovidius Naso, *op. cit.*, p. 144.
- [19] *Ibidem*, p. 148.
- [20] *Ibidem*, p. 149.
- [21] *Ibidem*, p. 151.
- [22] *Ibidem*, p. 153.
- [23] *Ibidem*, p. 158.
- [24] *Ibidem*, p. 164.
- [25] *Ibidem*, p. 165.
- [26] *Ibidem*, p. 166.
- [27] *Ibidem*, p. 166.
- [28] *Ibidem*, p. 169.
- [29] *Ibidem*, p. 177.
- [30] *Ibidem*, p. 178.
- [31] *Ibidem*, p. 188.
- [32] Teodor Sâmbrian, *op. cit.*, pp.179-184.
- [33] Publius Ovidius Naso, *op. cit.*, p. 191.
- [34] *Ibidem*, p. 209.
- [35] *Ibidem*, p. 209.
- [36] *Ibidem*, p. 213.
- [37] *Ibidem*, p. 214.
- [38] *Ibidem*, p. 220.

BIBLIOGRAPHY

- Cizek, Eugen, *Istoria Literaturii Latine*, vol. I, II, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Grupul Editorial Corint, 2003.
- Cucu, Ștefan, „Ecouri ovidiene în literatura universală” pp. 198-262 din Cucu Ștefan, *Ecouri ale literaturii latine în spațiul cultural european*, București, Editura Cartea Universitară, 2007.
- Cucu Ștefan, *Ecouri ale literaturii latine în spațiul cultural european*, București, Editura Cartea Universitară, 2007.
- Cucu, Ștefan, *Publius Ovidius Naso și literatura română*, Constanța, Editura ”Ex Ponto”, 1997.
- Dogaru, Ion, Sâmbrian, Teodor, *Elementele dreptului civil. Drepturile reale*, Craiova, Editura Oltenia, 1994, pp. 95-96.
- Drâmba, Ovidiu *Ovidiu. Marele exilat de la Tomis*, București, Editura Saeculum I.O., 2001.
- ****Florilegium Ovidianum*, Maxime, cugetări, pasaje și expresii memorabile extrase din întreaga operă a lui Ovidiu, traduse, prefațate și comentate, prevăzute cu indice tematic și indice de nume proprii de Grigore Tănăsescu, București, Editura Scripta, fără an.
- Grimal, Pierre, *Literatura Latină*, Traducere de Mariana și Liviu Franga. Note suplimentare și cuvânt înainte de Liviu Franga. Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek, București, Editura Teora, 1997.
- IDEM, *Secolul lui Augustus*, Traducere, note și prefață de: Florica Mihuț, București, Editura Corint, 2002.
<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>.
- Ovidius, Publius, Naso, *Opere*, Coord. Andrei Țurcanu, Chișinău, Editura Gunivas, 2001.
- Ovidius, Publius, Naso, *Scrisori din exil. Tristele. Ponticele*, Traducere de Teodor Naum, Ediție de N. Lascu, Prefață de Ion Acsan, București, Editura Gramar, 2006.
- Pascu, Nicolae, *Ovidiu - omul și poetul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971.
- Rădulescu, Adrian, *Ovidiu la Pontul Euxin*, București, Editura Sport-Turism, 1981.
- Sâmbrian, Teodor, „Cadrlul juridic al exilării poetului Ovidiu în contextul legislației penale a lui Augustus,, din ****Ovidiu 2000 de ani de metamorfoze*, Volum coordonat de: Dana Dinu, Cecilia Mihaela Popescu, Mădălina Strehie, Craiova, Editura Universitaria, 2017, pp. 179-200.

Sâmbrian, Teodor *Reguli de drept roman: izvoare, persoane, procedura, drepturi reale*, Craiova, Editura Sitech, 2015.

Sâmbrian, Teodor *Drept civil. Moduri originare de dobândire a proprietății*, Craiova, Editura Europa, 1996.

Strechie, Mădălina, "Augustus in Ovid's *Tristia*" in *The Proceedings of the International Conference "Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity"* volume no. 4, 2017, Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Editors), *DEBATING GLOBALIZATION. Identity, Nation and Dialogue*, Târgu Mureș, Arhipelag XXI Press, 2017, ISBN: 978-606-8624-01-3, pp. 245-251.

Strechie, Mădălina, "The Dacians, the Wolf Warriors", in „Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy, *The 23rd International Conference The Knowledge-Based Organization, ISSN: 1843-682X, Economic, Social and Administrative Approaches to the Knowledge-Based Organization, Conference proceedings 2, 15-17 June 2017, ISBN: 978-973-153-274-5*, „Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy Publishing House, Sibiu, 2017, pp. 369-375.

Strechie, Mădălina, „Dacii și lumea lor în *Tristia* și *Pontica* ale lui Ovidiu” din ****Ovidiu 2000 de ani de metamorfoze*, Volum coordonat de: Dana Dinu, Cecilia Mihaela Popescu, Mădălina Strechie, Craiova, Editura Universitaria, 2017, pp. 201-218.

USELESS? UNWANTED? A VIEW ON CHANGE IN NARRATIVE STUDIES**Alina Buzatu****Senior Lecturer, PhD., „Ovidius” University of Constanța**

Abstract: There is no such thing as useless elements in a narrative: every detail matters, every semantic trait is relevant. However, when reading (or memorizing) stories, we compile and schematize the 'prominent' pieces of information and get rid of the details. Schematizing is an operation essential in order to represent the narratives in a way that is accessible and useful, but the choices of what is – in terms of information – useful (and should be kept) and what is unnecessary (so, dispensable) is neither universal nor unchanging.

Focusing on the various and varying cultural, experiential, situational, personal and idiosyncratic mechanisms involving in this complex process of decision, my paper raises some questions that problematise the status of reading and literary reception: What are the mental circumstances that encourage particular patterns of choice and validation of necessary / unnecessary narrative items? What if we exercise deliberate attention on what we generally believe it is useless in a narrative? Can we arrive at a sense of a narrative that is personally acceptable by means of what other might think as useless or irrelevant? Is it possible to defamiliarize the readings and thus reach higher levels of literary competences? The methodologies of (post)classical narratology and cognitive poetics will help us formulate answers.

Keywords: narrative; useful / useless; narratology; cognitivism; narrative schema.

The conceptual dyad 'useful' / 'useless' participates in a large number of multidisciplinary reflections upon the nature and function of the fictional / nonfictional narratives.

The point of departure of my glosses is the observation that these two terms, though situated in the opposite corners of the semiotic square, permeate semantically throughout the recent history of literary ideas and, sometimes, reverse their meanings: what is considered useful in a theoretical construction may become negligible or useless in others. That is why I do believe that the preoccupation for their 'liquid' semantics could raise interesting questions about contextual knowledge and concepts' pragmatic function; also, some of the answers outlined here could carry within valuable lessons, as these semantic fluctuations draw important changes of conception about narratives and narrativity.

Are narratives useful? No one would dare say 'no'. Cohorts of theoreticians showed the essential role played by narratives (fictional or not)¹ in every human culture, but, in some way, after centuries of metacritical reflection upon the idea, we are not very far from Horatio: narratives instruct and pleasure.

But are they useful as *a whole*? Or are there some dispensable elements in every narrative? If we say that some elements² of a narrative are useless, this answer would cause perplexity, if not protests, and for good reasons: one intrinsic condition of an aesthetic artifact is its integrality and the slightest intervention or change would cause the loss of identity. But the question, brutal

¹ Not only that we now understand that the borderline between fiction and nonfiction is difficult to draw (and postmodernism destabilized it for good), but also a great number of researchers proved that the response to either fictional or nonfictional is strikingly similar; in some psychological experiments, even if readers were told that some stories are real, and others are fictional, the different labelling did not affect identification, critical or emotional attitudes. The reality is that people do not care much about the distinction 'fictional' / 'nonfictional'; the lack of suspicion and even the appetite for fake news and invented stories are arguments in this respect.

as it is, become relevant when the ways people schematize, compile and memorize narratives are taken in consideration.

A retrospective critique of some theories with great epistemological visibility along the XXth century - such as structuralism or semiotics (in their early stages, at least) – provides some example in this respect. In their prescriptions for comprehending and interpreting narratives, not only these theories tacitly abandoned some narrative content, but they also strongly recommended it and gave precise the readers precise instructions how to get rid of some elements. Of course, the implicit idea is that the `elements` we are talking about are not parts or segments of a given text and the reader is not a tailor cutting a material – within the text, they are classes of words taking different semantic forms, vertically organized and removed, `deleted` in a process which is neither trivial and easy to understand, nor objective; beyond the text, these `elements` are seen as conventions in the inextricable ceremonial that validates texts (narratives, in our case) as fiction.

First, the immanentist approaches (i.e. narratology, narrative semiotics) considered the author useless. An institution glorified by many centuries by virtue of tradition, essential in all `old` approaches, the Author is denounced in the 60's as a rationalist and empiricist pathetic invention of thought and repudiated, removed as a useless appendix. The furious structuralist necrologues after the `death of the author` had an endemic spread and produced sad consequences, especially when they were misunderstood or read in bad faith. Decades later, the author (as a human being, not only the abstract instantiation in the text) gained his job back; discourse analysis reinstated him in the textual domains. If we think of the stupor of a philosopher in the XIXth century when hearing that the author is `useless` for his intellectual propriety, we shall have a clearer image of the conceptual pragmatics.

The same immanentist methodologies considered `context` dispensable. In the challenge to conquer autarchy, narratologists dissolved the referential relation with a presupposed real world; all contexts (social, historical, psychological, political etc.) became irrelevant: the texts closed their border to ensure the structuring principles' sovereignty. We all know that, in a way, all narratives are dis-joined from their original context and have to power to generate its `internal referent`, which act as a context on its own. This theoretical inconsistency were also later amended by discourse analysis, that reinstated narratives on the world stage, where they do belong and context as a referential principle became `useful` again.

When reproaching these discretionary choices, we should not forget that structuralist and semiotic concepts and procedures had the most notable influence upon theoretical metadiscourses. Even now the model, augmented and transformed by ulterior theoretical interventions, is in use and provide substantial strategies of parsing narratives. Let me briefly examine the most important premises of some canonical narratological endeavours (the so-called `grammar of texts`) and observe the ways they formalize and schematize the stories.

Assuming the ambitious task of describing and classifying the infinite number of narratives, the founding model of narratology starts from the homology between the sentence and the text: although manifested in different signifiers, some extremely complex, one does find in narrative, expanded and transformed, the main discursive categories: aspect, tense, mood, persons etc. If a narrative is a combination of units, the first task of the interpreter is to divide up and determine the segments of narrative discourse and distribute these segments in a limited number of classes. Here Roland Barthes is subtle enough to ask: Is everything is a narrative functional? Does everything, down to the slightest detail, have a meaning? Can narrative be divided entirely into functional units? The reputed critic is radical when saying that everything in a narrative signifies, even were a detail irretrievably insignificant, resistant to all functionality; everything has a meaning, or nothing has. But the distance between theory and practice is huge, and we see that countless critical investigations are `sacrificing` some elements; in terms of information, some units of content (actions, scenes, dialogues, interior

monologues etc.) are more 'useful' because they hold a more important function; others, the so-called psychological units (modes of behavior, feelings, intentions, motivations etc.), which are not nil, but diffused, 'delayed', can be omitted. Even if their functionality is equally recognized, the distributional classes (also named *functions*, after Propp: the characters' actions)³ have greater visibility than the integrational classes (indices: data regarding the characters' psychology, identity, notations of atmosphere etc.).

Another structuralist / semiotic theoretical initiative was to resolve in a satisfactory manner the classification of the characters. The actantial model proposed by Greimas – a matrix of six roles: *Subject / Object, Sender / Receiver, Helper / Opponent* – was largely adopted and can still stand the test for a large number of narratives. Again, a real impediment for the model is the privileges given to the role of *Subject* (of the action, of the quest, of the desire), to the detriment of the other roles. A simple empiric test of memory would show us that – statistically – we can recall the main characters in a story (in many cases, those involved in 'conflict'), and rarely the rest of the population within the literary worlds – and we accept this as a normal situation, even we recall the exigency of integrality.

Cognitive approaches of fictional / nonfictional narratives (particularly, cognitive narratology) integrated and put in a refreshing multidisciplinary perspective the structuralist / semiotic works of the 60's and 70's. Having the potential to offer a unified explanation of both individual interpretations and the interpretations that are shared by a group, community or culture, they preserved and updated the most resistant concepts, rectified the errors and attempted to overcome the apories.

Cognitive narratology explicitly states that certain aspects of a narrative are being more important and salient than the others; the dichotomy they use is *figure / grounding*. Among the many objects of a narrative world, some achieve 'prominence' by means of specialized formal 'devices': repetitions, unusual naming, creative syntactic ordering, innovative descriptions, alliterations etc. For instance, in most narratives, characters are figures against the ground and the narrator manipulates us to follow them along their textual travel. This manipulation of attention, this continuous, dynamic 'distraction' from one element onto a newly presented one is made possible by a set of formalized linguistic protocols.

The same prominence is given to the series of events that make up the story; the narrator's linguistic strategies put some events in the spotlight and shadow the others, and this is the way we are induced certain schemas that organize the epistemic values of the text. For cognitivists, schemas (or scripts) operate at three levels: world schemas (noticeable in the 'content' of a narrative world); text schemas: our expectations of the way text schemas are structurally organized; language schemas, involving our educated ideas of the appropriate forms of linguistic patterning and style we think adequate for a subject. The more aware of these structuring convention a reader is, the more (literary) competence he/she possesses.

But cognitive narratology has not fallen into the trap of asserting that only prominent semantic objects are to be considered – because they are more 'useful' in terms of information – when reading/ comprehending / interpreting a narrative. On the contrary, they systematically reflected upon the consequences of choosing to 'deselect' the elements emphasized by means of textual strategies and, subsequently, giving preference to the neglected ones. In other words, they say that if we – as readers – are capable of deliberate control over our attention mechanisms, if we are competent enough to think of what we think, we should try to 'reposition' our attention to marginal, neglected elements of a narrative in order to produce new and deconditioned interpretations. We understand that we should not treat the narratives as if we always summarize the, retaining only slots that construct their schemas (in most of the cases, props, participants, entry conditions, results, sequence of events). The many elements that are

³ The functions are not all of same 'importance': some are *cardinal functions* or *nuclei* (the real hinge-points of the narrative) and some are *catalysers*, merely filling the narrative space between the cardinal functions.

dispensable are thrown away by most readers; but, if minute, `useless` elements of textuality become the object of interest, new and rich possibilities of meaning emerge. After all, let us not forget that all narratives (all texts, in fact) actualize the schemas of an episteme, but also have an ambivalent need to subvert schemas – and their disruptive power is hidden in the elements that are not `useful` in the official knowledge. The same logic of change should be applied to interpretations; even if it is a difficult task, we should apply a new management policy to the narrative contents: we should recycle more.

Another strategy to decondition our response to narratives and boost up our literary competence and creativity is to use our emotions. The cognitivists are not interested – as so many before them – only in following the characters' emotional experiences or practicing forms of identification (associative, sympathetic, cathartic, ironic etc.). Instead, readers' personal emotions are the vector of the reading process and they are indexed and mapped as such - in the cognitivists' conceptual prospection, the literary competence (of the model reader) is built on the metacognitive capacity of mapping the personal, subjective, affective reactions.

Traditionally, emotion is the apanage of poetry; it convokes our heart, not our mind. On the other hand, if it were a user's guide for reading narratives, the first instructions would be, as some theoreticians sneered: `Attach yourself as reader.` / `Plug in your brain`. / `Engage your mind`. Here emotion is minimal and fortuitous, if not `useless`.

This binary logic – mind vs. body, sense vs. sensibility – is being ridiculed by the cognitivist approaches. Reading narratives is not a cold, algorithmic process, involving only reason and that is mainly because our rational mechanisms are not located in an autarchic and autocratic part of the brain, and emotions in a separate area. If so, we would have distinct neural systems for rational thought and emotions, which is nonsense. Empirically, we always knew that emotions and feelings could not be exiled from our mental life, but our cultural superego taught us (inaccurately) that we were not allowed to give credit to our emotions. But if we understand, as Damasio and many others have explained, that emotions are unconscious reactions that activate mental patterns, so they appear simultaneously mental and bodily, we see how important this cognitive mechanism is. Once a computation machine, the conscience is now the feeling of knowing a feeling. As a consequence, after centuries of thinking that reading narratives `takes place` in the head, we are perplexed when told that we (literally) read with our bodies (that contain hearts / souls).

I began my paper saying that everyone recognizes the cultural usefulness of narratives. Narratives are useful because they preserve, memorize and transfer knowledge, they help the sharing of knowledge within groups, they contain information easy to recall and understand, they provide comfortable explanations of the world, they transport memes etc. They also delight us, but this is a function rejected by cognitive thinkers: if `useful` is commonly defined in reference to ourselves (something is useful if it facilitates our goals, which usually involve being healthy, happy, wealthy, popular etc.), in evolutionary terms, something is useful only to the extent that it helps an organism pass its genes into another organisms (it has been underlined that natural selection does not care if we are happy or emotionally fulfilled).

The narratives that are passed from generations to generations and the instructions within transport paradigms of beliefs, norms, values, expectations, ethical standard, all intertwined with emotions. The cognitive phenomenologists explained that all our dealing with the world presuppose an intrinsic emotional dimension, that constitutes the pre-reflective background that enables cognition. They speak of `emotional consciousness` as a place where the heart, the brain and the living body come together, and from which action, perception, and cognition originate. The relation of an individual with the world(s), the way one sees the real or imagined constructs are shaped by `affective framing`. One way to better understand an affective frame is a sort or emotionally colored lens, whereby our bodily feelings influence our sense of the world (and its textual representations) and our sense of the self. `Affective framing`

exemplifies the idea that our personal encyclopedias are linked to the individuals' lived bodily dynamics. As forms of judgement (and emotion *is* a form of judgement), emotion supply standards of interpretations and evaluation to our experience and constitute the framework in which these experiences define their meaning.

Given the centrality of emotions in human cognition at present, I suspect that the next big thing in cognitive literary theories is the emotional cartography, in spite of all difficulties (the conceptual inertia and prejudices, the idea that emotions are not always a matter of rationalized predications, etc.). And, incidentally, it would be interesting to see what concepts and methodologies will become useless in the emergent theories.

BIBLIOGRAPHY

Austin, Michael. *Useful Fictions. Evolution, Anxiety and the Origins of Literature*, Lincoln – London: University of Nebraska Press, 2010.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977.

Hogan, Patrick Colm. *The Mind and Its Stories. Narrative Universal and Human Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Maiese, Michelle. *Embodiment, Emotion and Cognition*, London: Palgrave Macmillan, 2011.

Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction*, London – New York: Routledge, 2002.

Turner, Mark. *The Literary Mind*, Oxford: Oxford University Press, 1966.

**DISPLACEMENT AND (RE-) INTEGRATION IN
JULIA ÁLVAREZ'S 'HOW THE GARCÍA GIRLS LOST THEIR ACCENTS'**

Andreea Iliescu
Senior Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: The present paper aims at unveiling the narrative challenges posed by the critically acclaimed novel, 'How the García Girls Lost Their Accents'. Drawing on her life, Julia Álvarez's first novel proves a page-turner, sprinkled with witticisms and scrambled English sayings that underlie powerful messages.

High-spirited characters, in pursuit of their happiness, Julia Álvarez's imaginary projections prompt readers to dwell on their voices long after they have finished reading the novel. I entirely agree that the Dominican American writer, Julia Álvarez, succeeds in committing to readers' memory a well-articulated, vibrant literary work that vividly captures the ebb and flow of living as an immigrant in America.

Keywords: cathartic writing, negotiating cultural identities

1. Introduction

Julia Álvarez's *How the García Girls Lost Their Accents* approaches writing as a means of reconciling one's genuine self with others' expectations. Working with both English and Spanish words enables one of Julia Álvarez's characters to strike the right balance between the ethnic background and an eagerness to broaden her horizons.

Additionally, not solely for enumeration's sake, I shall underscore more *writing* values: a) writing as asserting one's identity in the world; b) writing in order to recover one's past and strive to keep it alive, in other words, to succeed in committing one's past to a higher memory; c) writing to make a powerful statement; d) writing to come to terms with oneself; e) writing to gain a voice, to make oneself heard and seen; f) writing to grapple with history; g) writing to cope with one's anguished experiences; h) writing to reconcile past events with present feelings; i) writing, therefore, to reaffirm one's bicultural identity through the lens of both *positive* and negative stereotypes; j) writing in order to negotiate past mistakes, and also shift perspectives.

Drawing on her life, Julia Álvarez's first novel, *How the García Girls Lost Their Accents*, proves a page-turner, sprinkled with witticisms and scrambled English sayings that underlie powerful messages.

I maintain that readers get immersed themselves into a puzzling universe of laughter and sorrow, of lives easily disrupted and hastily resumed, of shifting power dynamics, as well as of a glimmer of hope oftentimes subsiding to despair. Notwithstanding the myriad problems in their lives, Julia Álvarez's strong-willed characters permanently rekindle their desire to elude any existential trap by living up to all challenges that come their way.

Structured into three parts, the novel intrigues readers with its reverse chronological order which initiates by mapping out the most recently facts. The author gradually guides readers through past lapses of time, revealing to them the struggle for adjustment of the four Dominican girls, Carla, Sandra, Yolanda and Sofía, as well as that of their mother's.

Moreover, Julia Álvarez's text appeals to me as a rather kaleidoscopic one, with parents' and girls' voices being interspersed and reverberating throughout the entire novel. Angles are changing all the time: the author either broadens or narrows the point of view in relation to each character involved.

2. Historical Background

Dominican American writers share the concerns about immigration, poverty, political tyranny, and assimilation in their work. During the significant exodus of Dominicans in the 1980s and 1990s, Dominican American literature became more noticeable in Hispanic communities. By this point migration was open not only to intellectuals and middle-class families but to all classes and racial mixes (black, mulatto, and white).

Accordingly, Dominican American literature addresses such topics as Trujillo's regime, the trying immigrant experience, the difficulties of adjustment within mainstream society, and the construction and negotiation of Dominican identities between two worlds.

To gain a broader perspective on the phenomenon of immigration, we should also take into consideration the notion of *diaspora*, pivotal to the process of understanding the dynamics of a multiethnic society.

Drawn from ancient Greek terms *dia* (through) and *speiro* (dispersal, to sow or scatter), *diaspora* and its adjective, *diasporic*, have been utilized in recent years in a variety of ways.¹ Among these uses – some rather new, all inherently related – three approaches to the notion of *diaspora* emerge and a fourth unrelated approach reacts to them.

Dominican American, Julia Álvarez (1950), is one of the most widely read Latina authors today. Her publications include novels, poetry, critical essays, short stories, and books for children. Álvarez was born on March 27, 1950, in New York to a physician and his wife, but raised in the Dominican Republic until the age of 10. Fleeing Rafael Trujillo's regime, her family returned to New York in 1960, and since then Álvarez has lived in the Northeast, primarily in New York and Vermont.

How the García Girls Lost Their Accents, winner of the 1991 PEN Oakland / Josephine Miles Award, tells the story of four Dominican American sisters (Carla, Sandra, Yolanda, and Sofia) who immigrate to the United States and struggle to adjust to life in the Northeast while maintaining their island heritage. The García girls' sheltered lives parallel the political history of the Dominican Republic, particularly the political unrest of the Trujillo regime (1930-61). Major themes in Álvarez's writing are identity and culture, exile and home, hybridity and assimilation, the negotiation of the past and the present, and language and memory. (Ramirez, 2008:15-6)

Álvarez graduated *summa cum laude* as an English major from Middlebury College in 1971, and in 1975 she earned a master's degree in creative writing from Syracuse University. She went on to develop a career as a poet and fiction writer and became a tenured professor at Middlebury College. Álvarez's narratives are loosely based on growing up between the two cultures of the United States and the Dominican Republic. (Kanellos, 2003: 71)

3. Language Mediation

¹ a) *As a social category*. 'The Diaspora' was at one time a concept referring almost exclusively to the experiences of Jews, invoking their traumatic exile from an historical homeland and dispersal throughout many lands. With these experiences as reference, connotations of a 'diaspora' situation were negative as they were associated with forced displacement, victimization, alienation, and loss. Along with this archetype went a dream of return.

b) *As a form of consciousness*. Here *diaspora* refers to individuals' awareness of a range of decentred, multi-location attachments, of being simultaneously 'home and away from home' or 'here and there'.

c) *As a mode of cultural production*. In this approach, the fluidity of constructed styles and identities among diasporic people is emphasized. These are evident in the production and reproduction of forms which are sometimes called 'cut'n' mix,' hybrid, or 'alternate'. A key dynamic to bear in mind is that cultural identities 'come from somewhere, have histories' and are subject to continuous transformation through the 'play of history, culture and power'.

d) *As a new kind of problem*. According to this line of thinking, transnational communities are seen as threats to state security. In this view too, people's links with homelands and with other parts of a globally dispersed community raise doubts about their loyalty to the 'host' nation-state. Hybrid cultural forms and multiple identities expressed by self proclaimed diasporic youths, too, are viewed by 'host-society' conservatives as assaults on traditional (hegemonic and assimilative) norms. (Cashmore, 2004)

Julia Álvarez translates Dominican sayings into English to give the reader a sense of what it means for the García girls to 'lose' their accents; of course, much meaning is lost in translation. Each chapter reads like a short story and is told from the perspective of each sister and several family members. *How the García Girls Lost Their Accents* unfolds in three sections presented in reverse chronological order: the first section deals with the girls' adulthood and college years in the 1970s and 1980s; the second shows their adolescence and adjustment to American life in the 1960s; and the third takes place in the late 1950s, prior to the family departure from the island. This unconventional use of time and perspective characterizes Álvarez's fiction.

Álvarez focuses on the difficult process of self-discovery that comes through the assimilation, sexual awareness, and moving between two languages and cultures. Like many Latino authors, Julia Álvarez utilizes code switching, by incorporating Spanish phrases into her English text.

By way of illustration when touching upon the importance of code switching, Luz Elena Ramirez claims that we can attach to this linguistic means more than one value, as oftentimes it adds new shades of meaning to the process of shaping one's identity, bringing also into focus more complex matters concerning the adjustment to the American mainstream society: 'We can find several reasons why Latino speakers may move back and forth between Spanish and English. One is that the speaker lacks knowledge or strategies to speak exclusively in English or to speak exclusively in Spanish. Another reason is that bilingual speakers alternate between two languages either because communication takes place in a bilingual community or because certain expressions and words are better expressed in one language over the other. Code switching takes place when translation is problematic or inaccurate. Code switching is not merely a linguistic phenomenon; it also signals a hybrid identity. [...] the expression of cultural identity, whether in Spanish, English, or both languages, is a major concern in Latino literature and especially Chicano literature, which is often set on the U.S. -Mexico border. Latino authors may reconcile their experience of living in a multilingual society by code switching.' (Ramirez, 2008: 74-5)

4. *Insights into García Girls' Vacillating between Dominican Republic Homesickness and the Mesmerizing Adjustment to American Culture*

Álvarez's fiction focuses on themes of exile during Trujillo's dictatorship, putting special emphasis on the negotiation between Dominican heritage and American life. Her *'How the García Girls Lost Their Accents'* (1991) recalls the experiences of four sisters who, fleeing Trujillo's regime to the United States, struggle with defining their identities as Americans and Dominicans. (*id.*: 98-100)

As Kelly Oliver points it out, Julia Álvarez, referring to revolts, '[...] compares the four daughters' revolt against their parents' authority and against patriarchal authority to their father's participation in the revolt against the Trujillo dictatorship. The girls plot their revolution using the accepted patriarchal codes for chaperones, and for young ladies' proper behaviour, against those very codes, Alvarez shows how the patriarchal traditions are turned against themselves in order to undermine patriarchal authority. She imagines how everyday practices of domination also open up everyday modes of resistance, how power is not only the power to dominate, but also the power to resist.'²

Though exposed to a greatly lesser extent to economic hardship and assimilation challenges entailed by acquiring the social status of *immigrants*, García girls have nonetheless tackled their share of miseries and discrimination dilemmas: "We ended up at school with the

²Kelly Oliver, 'Everyday Revolutions, Shifting Power, and Feminine Genius in Julia Alvarez's Fiction', in Christa Davis Acampora and Angela L. Cotten (eds), *Unmaking Race, Remaking Soul. Transformative Aesthetics and the Practice of Freedom*, Albany: State University of New York Press, 2007; p. 47

cream of the American crop, the Hoover girl and the Hanes twins and the Scott girls and the Reese kid who got incredible care packages one a week. You wouldn't be as gauche as to ask, 'Hey, are you related to the guy who makes vacuum cleaners?' (You could see all those attachments just by the way Madeline Hoover turned her nose up at you.) Anyhow, we met the right kind of Americans all right, but they didn't exactly mix with us. We had our own kind of fame, based mostly on the rich girls' supposition and our own silence. Garcia de la Torre didn't mean a thing to them, but those brand-named beauties simply assumed that, like all third world foreign students in boarding schools, we were filthy rich and related to some dictator or other. Our privileges smacked of evil and mystery whereas theirs came in recognizable pantyhose packages and candy wrappers and vacuum cleaner bags and Kleenex boxes." (Alvarez, 2004: 108)

Once immersed in the genuinely American environment, that is, enrolled in highly appreciated academic programmes, and considerably distanced from their parents' supervising eyes, García girls initiate the transition from what their Dominican cultural background dictated them to do, to the more permissive and enticing American culture: 'But hey, we might be fish out of water, but at least we had escaped the horns of our dilemma to a silver lining, as Mami might say. It was a long train ride up to our prep school in Boston, and there *were* guys on that train. We learned to forge Mami's signature and went just about everywhere, to dance weekends and football weekends and snow sculpture weekends. We could kiss and not get pregnant. We could smoke and no great aunt would smell us and croak. We began to develop a taste for the American teenage good life, and soon, Island was old, man. Island was the hair-and-nails crowd, chaperones, and icky boys with all their macho strutting and unbuttoned shirts and hairy chests with gold chains and teensy gold crucifixes. By the end of a couple of years away from home, we had *more* than adjusted.' (*Ibid.*)

In the same fashion, as Kelly Oliver argues 'The girls use the patriarchal convention that girls are not to be left alone without their chaperone to expose the breach of another convention that girls are not to be left alone with their *novios*. Their motives, however, are not to protect their sister's reputation or virginity but to protect her from the oppressive patriarchal culture that would demand and circumscribe marriage, family, and subservience to her husband.'³

I would also emphasize that *How the García Girls Lost Their Accents* addresses the issue of vulnerable women in the grip of a domineering patriarchal society. Kelly Oliver claims that 'Julia Álvarez uses the conventions of domestic femininity, womanhood, and motherhood to resist patriarchal authority both at the level of private family life and in public institutions, including government. These uses simultaneously demonstrate that resistance to domination involves shifting power dynamics and strikingly underscore sexual difference in relation to power, resistance, and genius. Álvarez's fiction powerfully portrays how shifting power relations are gendered and are inflected by race and class.'⁴

5. 'How the García Girls Lost Their Accents'. Breaking the Narrative Mould

The novel transgresses the typical narrative pattern, as it primarily encompasses the concept of *fragmentary display* of the plot. Along these lines, I sustain that the *fragmentary narrative substance* is portrayed by a string of almost independent stories, which can easily read alone or assembled.

In a similar vein, that of a rather unconventional narrative approach, Julia Álvarez's *How the García Girls Lost Their Accents* introduces readers to a chronologically inverted, yet eventful panorama, mostly similar to a maze structure. To my mind, staging facts backwards represents Julia Álvarez's choice to enhance all four García girls' development process and adjustment drive to a whole new world, that is the American society.

³*Id.*, p. 48

⁴*Id.*, p. 47

Consequently, in order to succeed in handling the narrative of the aforementioned examples, I believe that we definitely have to read between lines and pick up any hint that the novelists might drop. In a nutshell, while engrossed in reading *How the García Girls Lost Their Accents*, our awareness is equally raised by both form and content.

6. Conclusion

I readily notice the fact that Julia Álvarez's language is masterly devised in order to enhance readers' interest in, and wish to untangle the narrative threads: form and content coalesce into a widely acclaimed body of work.

High-spirited characters, in pursuit of their happiness, Julia Álvarez's imaginary projections prompt readers to dwell on their voices long after they have finished reading the book. I entirely agree that the Dominican American writer, Julia Álvarez, succeeds in committing to readers' memory a well-articulated, vibrant literary work that vividly captures the ebb and flow of living as an *immigrant* in America.

To conclude, I will point out that the most compelling argument for getting acquainted with the novel lies in bringing forth universal values: for instance, in spite of cultural adversities, squandered opportunities, and daily skirmishes, the García girls do approach life, resolved to fight tooth and nail to lead a fulfilling existence.

BIBLIOGRAPHY

Acampora, Christa Davis and Angela L. Cotten (eds), *Unmaking Race, Remaking Soul. Transformative Aesthetics and the Practice of Freedom*. Albany: State University of New York Press, 2007

Álvarez, Julia. *How the García Girls Lost Their Accents*. London: Bloomsbury, 2004

Cashmore, Ellis. *Encyclopedia of Race and Ethnic Studies*. New York: Routledge, 2004

Kanellos, N. *Hispanic Literature of the United States*. Westport: Greenwood Press, 2003

Ramirez, Luz Elena. *Encyclopedia of Hispanic-American Literature*. New York: Facts On File, Inc., 2008

**ERASMUS OF ROTTERDAM: LAUS STULTITIAE
BETWEEN HEDONIST LUXURY AND CHRISTIAN SIMPLICITY**

Adriana Cîteia

Senior Lecturer, PhD., „Ovidius” University of Constanța

Abstract: Erasmus in Rotterdam analyze the forms of self-exploration and the need of a subjective pantheon, capable of replacing the classical mythology and the Christian one. The trickster goddess of Madness from the Erasmian enkomion is an ephemeral god of private happiness. The individual assumes the liberty of reconstructing his interior space.

Keywords: enkomion, madness, mythology, happiness, liberty.

Panegiricul erasmian al *stultitiei* este construit cu mijloacele oratorice antice ale *enkomion-ului*¹; oratorul (*Stultitia*, *Moria*, nebunia universală) își înfruntă publicul, într-un spirit ludic:

„Cum să-mi hotărâsc granițele, când puterea mea se întinde atât de departe cât ține neamul omenesc?”²

Jovialitatea discursului său are un efect magic asupra ascultătorilor, „veseli ca zeii homerici”³. Încă de la începutul textului, Erasmus anunță setul de roluri ascuns sub masca *stultitiei*, care anulează diferențele și instituie un nou tip de reciprocitate, „lipsită de grijile mistuitoare ale sufletului”:

„De cum m-am înfățișat să vorbesc înaintea acestei adunări numeroase, dintr-o dată chipurile tuturor s-au luminat atât de mult, de o nouă și oarecum neobișnuită veselie, și atât de mult m-ați salutat cu râsul vostru zglobiu și drăgălaș, încât imi pare că toți cei câți sunteți de față păreți aidoma zeilor celor homerici”⁴.

Fiecare dintre personaje își joacă hipertimic existența, fără a o trăi în adâncime, jocul fiind secretul tinereții veșnice:

„Dacă muritorii s-ar lepăda de orice legătură cu înțelepciune, și ar trăi mereu cu mine, nu ar mai fi nici un bătrân pe lume, ci fericiți s-ar bucura de o veșnică tinerețe”⁵.

Filosoful elogiază nebunia atribuindu-i perpetuarea vieții, fericirea, prelungirea copilăriei, eroismul maturității. Pe măsură ce monologul înaintează, în cortegiul nebuniei sunt incluși înțelepți, capete încoronate, poeți, retori, scriitori, oameni ai legii, filozofi, matematicieni, teologi, episcopi, cardinali, papi, construind reversul negativ al lumii, într-o evidentă opoziție cu paradigma creștină.

Erasmus folosește alternativ sursele neotestamentare și pe cele clasice, păgâne. Locul de baștină al Moriei sunt „fericitele ostroave” descrise prin suprapunerea imaginii homerice a Câmpiilor Elizee⁶ și a Edenului creștin⁷.

Genealogia (părinți îi sunt *Plutus* cel Tânăr și *Neotes*, Bogăția și Tinerețea) și cortegiul său zgotos, asemănător tyazului dionisiac (din care fac parte fiicele lui Băhus și Pan, *Methe-Beția* și *Apaedia*- Grosolănia, *Philautia*, Lingușirea, Uitarea, Trândăvia, Plăcerea, Sminteala,

¹ Scriere laudativă, frecvent întâlnită în literatura creștină a secolelor IV-VII.

² Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei*, trad. Ștefan Bezdechi, Editura Minerva, București, 2000, p. 11.

³ *Ibidem*, p. 7.

⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁶ Homer, *Odiseea*, IX, 215; X, 426, trad. George Murnu, Editura universitas, București, 2000.

⁷ Erasmus, *op. cit.*, p. 15.

Pofta, Cheful și Somnul⁸) sunt alcătuite din păcate capitale, în dublu contrast cu cortegiul muzelor apolinice și al Fericirilor creștine:

„Acestă frumoasă, de colo, cu sprâncenele trușă sumese este Iubirea de Sine, cealaltă pe care o vedeți făcând ochi dulci și bătând din palme se numește Lingușirea. Alta, pe jumătate ațipită, de parcă doarme, se numește Uitarea. Acesteia, cu mâinile încrucișate, sprijinită în coate, îi zice Trândăvia. Cea de colo, încruntată, cu o cunună de trandafiri, și căreia tot trupul îi miroase a parfumuri, se numește Plăcerea. Cealaltă, cu privirea rătăcind încoace și încolo, se numește Sminteala. În sfârșit, aceasta de aici, cu pielea lucie și durdulie, se cheamă pofta. Printre aceste fetișcane vedeți și doi zei: unul se cheamă Cheful, celălalt Somnul fără trezire”⁹.

Philautia erasmiană diferă substanțial de autoconservarea egoistă. Nebunia se întreabă cu o îndoială epicuriano-creștină aparent inocentă „*quemquem amabit qui ipse semet oderit*”- „*poate iubi pe altul acela care se urăște pe sine? Poate să se înțeleagă cu altcineva cel care nu se împacă cu sine? Va face oare, vreo plăcere cuiva acela ce e ursuz și aspru cu sine însuși?*”¹⁰ Philautia epicuriană devine astfel condiția heterofiliei creștine¹¹.

Figura de dimensiuni gigantice a nebuniei, purtând tichia cu clopoței a fost frecvent invocată în Renaștere¹². Tema cortegiului nebuniei și a păcatelor capitale fusese abordată înainte de opera erasmiană, de Sebastian Brandt, în *Narrenschiff*¹³, și de ciclurile vanităților și luxuriilor lui Hieronymus Bosch¹⁴.

Bosch a pus în lumină negativul destinației spirituale. Pictorul trimite constant la citatul biblic, pentru a construi suportul teoretic, de meditație, al imaginilor. *Tripticul Carului cu fân* este populat, în fundal, de iluziile umane și de un cortegiu de atitudini care exprimă denaturarea morală a omului.

În imaginea drumului vieții, din interiorul tripticului, figurile dominante sunt ale săracului rătăcitor prin lume și nebunului exilat la marginea vieții, personaj iertat de condamnarea pentru imoralitate. Nebunul lui Bosch, alungat, speriat, îmbătrânit domină lumea prin inadecvarea la aceasta; el este *stultus* în raport cu absurditatea, inconsistența, violența vieții, fiind mai ușor de asociat paradigmei nebuniei înțelepte din Noul Testament decât *Stultitia-ei* erasmienne, profund ancorată în lume

Câteva pasaje din Erasmus îi anunță pe More și pe Rabelais: paragraful în care *Stultitia* vorbește în numele tatălui ei Plutus, care dictează războiul și pacea, guvernarea, justiția, convențiile și alianțele și care „cu un gest al său răstoarnă cu susul în jos și cu josul în sus și cele sfinte și cele lumești”¹⁵, și fragmentul din Rabelais, referitor la legea telementilor¹⁶. Profetia telementă anunța venirea unor străini care vor răspândi discordie,

„Și toate vor merge pieziș, fără rost,
Așa cum le-ndrumă de-a valma cel prost,
Când răul ajunge înalt dregător”.

Erasmus reia tema nebuniei salutare, care este adevărata înțelepciune, temă de origine neotestamentară, în opoziție cu falsa înțelepciune, care este pură nebunie.

În *Laus Stultitiae* este evidentă întâlnirea dintre Antichitate și spiritul creștin. Pentru Erasmus, spiritul clasic a fost o cucerire dificilă, un triumf asupra barbariei, care se simte și în opera lui Montaigne. Hedonismul clasic este redefinit cu mijloacele creștinismului: bucuria

⁸*Ibidem*, p. 16

⁹ Erasmus, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁰*Ibidem*, p. 35.

¹¹ Adriana-Claudia Citeia, *Metamorfoze ale identității în gândirea politico-filosofică europeană*, Editura Universitară, București, 2014, p. 136-204.

¹² Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Humanitas, București, 2002, *passim*.

¹³*Ibidem*.

¹⁴ Vindecarea nebuniei, Cele șapte păcate (1475-1480), Corabia nebunilor (1490-1500), Grădina desfătărilor (1503-1504) și Nebunul rătăcitor (nedatat), Walter Bosing, *Hieronymus Bosch*, Thames and Hudson Ltd, London, 1973, *passim*.

¹⁵ Erasmus, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, Trad. Alexandru Hodoș, Editura pentru Literatură universală, București, 1967.

vieții constă în virtute și pietate. Dar viața fericită este posibilă doar într-un spațiu intim, subiectiv, protejat de evenimentele lumii, înconjurat de cărți și tăcere. Erasmus propune în *Laus*, în dialogul *Epicurianul* și în *Convorbiri*, două arhitecturi posibile ale lumii, definite cu vocabularul înțelepciunii și al nebuniei, construite pe înclinația spre bunătate și pietate a omului sau pe instinctul ludic care subordonează lumea unei divinități-trickster, Zeița-Prostia¹⁷, „căreia toți, într-un glas, îi recunosc divinitatea”¹⁸. Cele două paradigme erasmienne sunt, însă, limitate. El se confruntă cu lumea ca un solitar, și în ciuda receptivității și sensibilității sale, nu se află într-un contact veritabil cu aceasta¹⁹.

În esență, scopul *enkomion*-ului său pare a fi evidențierea diferenței dintre maiestruozitatea înțelepciunii divine și limitele înțelegerii umane. Lumea, pare a spune Erasmus este plină de opinii, dogme, autoritate tiranică. Înțelepciunea trebuie să fie simplă și nu este nimic mai simplu decât Iisus Christos.

Afinitățile erasmienne cu epicureismul sunt mediate în mod constant de cultura creștină a autorului, de pasaje din părinții patristici²⁰, de un vocabular de inspirație neotestamentară, dar și de clasicii greci și latini²¹, depozitari ai gândirii epicureice.

Pentru Erasmus, grădinile sunt o sursă nepuizabilă de bucurie și inspirație. Familiarizarea cu hedonismul epicurian s-a produs probabil în Italia, prin intermediul lui Lorenzo Valla. În *Antibarbarii*²², lucrare terminată în anul 1499, Erasmus imaginează o conversație cu patru prieteni, care se desfășoară în spațiul paradisiac al unei grădini. Imaginea apare și în *Apotheosis Capnionis* (1522)²³, grădina lui Erasmus fiind similară cu Paradisul terestru al lui Dante²⁴.

Convivium religiosum, publicat în vara anului 1522, are o structură asemănătoare *Antibarbarilor*: un grup de prieteni reuniți într-o casă de la țară, înconjurați de patru grădini, la intrare, în spatele casei (un spațiu cu legume și plante medicinale), o livadă cu arbori exotici și o grădină în curtea interioară, amintind de grădina lui Epicur²⁵. Pe zidurile casei este pictată în frescă grădina Edenului²⁶. O grădină asemănătoare a avut și prietenul său Jean Froben.²⁷

Erasmus a aflat indirect de grădina lui Epicur, probabil din *Epistolele* lui Seneca²⁸. Filosoful povestește că cei care intrau în faimoasa grădină erau întâmpinați cu formula „Hospes, hic bene manebis, hic summum bonum voluptas est”²⁹.

Primele indicii ale unei influențe epicuriene în opera lui Erasmus sunt însă, în *De contemptu mundi epistula*, publicată în anul 1521 și însoțită de o prefață care o plasează cronologic înainte de *Antibarbari*. În capitolul al IX-lea, *Plăcerile unei vieți departe delume*, Erasmus elogiaza viața monahală a cărei „voluptate” are și ingrediente din rețeta epicuriană, care coincid cu valorile creștine: evitarea abuzurilor, sobrietatea, evitarea conduitei imorale și a funcțiilor oficiale, suferința kathartică necesară pentru a preveni „marile suferințe”³⁰. La sfârșitul

¹⁷ Erasmus, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹ Johan Huizinga, *Erasmus and the Age of Reformation*, Oriel College, Oxford, 1952, p. 47-65.

²⁰ Clement din Alexandria, Origen, Arnobius, Lactantius, Ambrozius și Augustin.

²¹ Vergilius, Horatius, Seneca, Plutarh, Lucian, Cicero, Lucretius, Diogene Laertius.

²² Alois Gerlo, Paul Foirers, *La correspondance d'Érasme, Lettre 1110, traduite et annoté d'après le text latin de l'Opus epistolarum*, de P. A. Allen, H.M. Allen, H. W. Garrod, Bruxelles, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, vol. IV, p. 316-319.

²³ *Apotheosis Capnionis*, traduction du latin par Jean Chomarat, Jean-Claude Margolin, Daniel Ménager, in Érasme, éd., établie par Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin, Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 269.

²⁴ Dante, *Divina Comedia, Purgatoriul*, cap. 28.

²⁵ „Convivium religiosum”, in *Érasme- Colloques*, vol. I, traduction et présentation d'Étienne Wolff, Paris, Imprimerie Nationale, 1992, p. 153.

²⁶ *Ibidem*, p. 147.

²⁷ *Lettre 1756, La correspondance*, vol. VI, ed. cit., p. 497.

²⁸ *Senecae lucubrationes, Lettres à Lucilius*, lettre 21, traduction, introduction et notes par Marie-Ange Jourdan-Gueyer, Paris, Garnier-Flammarion, p. 123.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Peter Bietenholz, „Felicitas (eudaimonia) ou les promenades d'Érasme dans le jardin d'Épicure”, *Renaissance et Réforme*, (2006) 30, 1: p. 37-42.

capitolului, Erasmus revine asupra temei micului Eden, cu flori și arbori fructiferi, cu izvoare care murmură plăcut și întinderi de un verde strălucitor. Deliciile naturii sunt metafore ale bucuriei produse de lectura *Scripturilor*, ale plăcerilor spirituale și morale:

„În primul rând plăcerea de a fi liber de durerea atroce cauzată de o conștiință vinovată (*sordida conscientia*). După Epicur este una dintre cele mai mari plăceri, pentru că cel eliberat de durere cunoaște marea plăcere. În al doilea rând nu este vorba despre contemplarea deliciilor celeste, eterne, de care sperăm să ne bucurăm dacă Dumnezeu vrea? Oricine este descurajat, abătut, nu va exulta de fericire gândindu-se la viața paradisiacă, nu va fi nerăbdător să-și abandoneze corpul muritor?”³¹

Textul are două registre evidente: cel epicurian al dialecticii durere-plăcere și cel creștin al fericirii eshatologice, în deplin dezacord cu gândirea hedonistă. *Ataraxia* epicuriană întâlnește *amerimnia* creștină într-un text al cărui caracter hibrid este limitat de nevoia de a ocoli ideile epicuriene despre finalitatea existenței umane și indiferența divină, în totală neconcordanță cu ideea creștină de providență. În spirit creștin, puteau fi acceptate însă ideile epicuriene legate de evitarea plăcerilor sordide, compromis inspirat din *Confesiunile* augustinene³². Augustin trasase limitele până la care putea fi tolerat un hedonism creștin: supraviețuirea sufletului și Judecata de Apoi³³.

Erasmus a propus în *Banchetul religios* (1522) un antipod al grădinii paradisiace a Nebuniei și al Grădinii Desfătărilor a lui Bosch³⁴, o grădină ideală a rațiunii, un loc imaginar, dar necesar pentru a construi o realitate, pornind de la un fundament utopic.

Insulă a plăcerilor și viciului, Grădina lui Bosch individualizează plăcerile instinctului, păcatul, metamorfoza, moartea, evidențiind modul în care realitățile pozitive pot trece într-un revers negativ. Grădina lui Bosch este o grădină a Infernului, privită de sus, care transmite, ermetic ideea esenței antiumane a păcatului.

Grădinile din *Banchetul Religios* includ în peisajul lor elemente epicuriene și elemente creștine; sunt locuri destinate filosofiei și unui mod de viață corespunzător acesteia. „Grădina lui Eusebius” din *banchetul* erasmian este grădina coerenței intelectuale și rațiunii. Grădina Nebuniei, din *Laus Stultitiae* este un spațiu al *ataxiei*, hazardului, iraționalului. Erasmus pare a relua discret, vechea idee augustiniană a celor două cetăți: cetatea terestră și cea divină, cetatea Babilonului și cea a Ierusalimului, cetatea trecătoare și cetatea perenă, spațiul fericirii veșnice și spațiul fericirii iluzorii.

Grădina lui Eusebius, din *Banchetul religios*, este un spațiu salvator. Ea conține cei mai frumoși arbori, plante vindecătoare, cele mai frumoase păsări, cea mai proaspătă iarbă. Grădina Nebuniei conține ierburi vrăjite (*moly*, iarba primită de Ulise de la Hermes înainte de a ajunge pe insula lui Kirke și *nepenthe*, iarba uitării).

În *Banchetul religios*, Erasmus schițează portretul individului solitar, împăcat cu sine însuși; în *Lauda Nebuniei*, conturează imaginea individului pierdut într-o negativitate a propriei existențe³⁵. *Stultitia* este „raportul subtil pe care omul îl întreține cu sine însuși”³⁶, cu slăbiciunile, visele, iluziile sale: „Statuile mele sunt oamenii”³⁷. Nebunia este ipostaziată, multiplicată în fiecare om, prin filautia însoțită de necunoașterea de sine.

În fundalul peisajelor simbolice ale Grădinilor rațiunii și nebuniei, ale Paradisului și Infernului, Erasmus a ascuns două structuri arhetipale: Corabia salvatoare a lui Noe, și Corabia Nebunilor.

³¹ *Ibidem*.

³² Fericitul Augustin, *Confesiuni*, 6.XVI. 26.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Marin Tarangul, *Bosch*, Editura Meridiane, București, 1974, *passim*.

³⁵ Michel Onfray, *O contraistorie a filosofiei*, vol. II, *Creștinismul hedonist*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 176.

³⁶ Michel Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 27.

³⁷ Erasmus, *op. cit.*, p. 73.

Grădinile erasmienne, din *Banchetul religios* și din *Lauda Nebuniei* pot constitui un exemplu de duplicație antitetică: grădina universală a nebuniei, loc de ispită și de metamorfoză, până la pierderea de sine, și grădina-refugiu, loc al regăsirii de sine. În spatele celor două structuri se află un bazin arhetipal evident, „o încordare antagonică de mituri păgâne și creștine”³⁸: Tartarul și Câmpiile Elizee, Paradisul și Infernul. Erasmus propune un model existențial constitutiv oricărui prezent subiectiv. Pe de altă parte, însă, opera erasmiană are și rolul de a smulge cititorul dintr-o subiectivitate limitată la existența imediată, reconfigurându-i spațiul interior, singularitatea intimă³⁹. Cititorul intră în textul erasmian ca în propriul univers, conjugându-și subiectivitatea cu conținutul operei, lăsându-se purtat dintr-o grădină în cealaltă, ca într-un miraj.

Topica antagonică este construită pe duplicația antitetică ispite-fericiri, nebunie-înțelepciune. Grădina Nebuniei nu are granițe, dar produce claustrofobie morală, iar grădina rațiunii, spațiu închis, bine delimitat produce senzația de claustrofobie, de siguranță, de retragere în spațiul subiectiv.

Elogiul nebuniei are o structură dualistă evidentă: un mesaj de suprafață, pe care autorul îl explică în introducere: un joc al spiritului, „un soi de umor, nici grosolan, nici lipsit de duh,... un prilej de joacă”, dar și un „miez hrănitor”, un tâlc folositor „cititorilor cu mintea ceva mai deschisă”⁴⁰. Mesajul profund al operei erasmienne împletește ideile antichității clasice⁴¹, cu neliniștile unui ev mediu aflat la finalul său și cu așteptările Renașterii. Textul are, așadar, „două fețe, ca silenii”⁴², un sens real și unul aparent, deghizator:

„La urma urmei, viața omenească ce altceva este decât o comedie, unde, sub o mască de împrumut, fiecare își joacă rolul, până când regizorul îl scoate de pe scenă”⁴³.

Adeziunea imaginară la sine transformă nebunia în miraj. Erasmus asociază nebunia cu imaginea narcisistă a oglinzii, care reflectă adevărul subiectiv. Nebunia stăpânește universul moral al individului. *Stultitia* erasmiană nu are nimic în comun cu *mania* greacă⁴⁴ sau cu *salosul* creștin⁴⁵, ci este „o plăcută rătăcire”⁴⁶, profund diferită de nebunia „trimisă din fundul infernului de furiile cele răzbunătoare”⁴⁷, pe care filozoful o analizează de la înălțimea citadelei sale interioare:

„Dacă te-ai uita jos, din lună, ca odinioară Menip, la nespusa forfoteală a muritorilor, ți s-ar părea că vezi un furnicar de muște și țânțari, care se ceartă, se războiesc, își întind capcane unii altora, se jefuiesc, petrec, se îndrăgostesc, nasc, cad și mor”⁴⁸.

Erasmus face diferența între *ate* („furia ucigașă”⁴⁹) și nebunia extatică a poezilor, plăcuta rătăcire a minții- *mens gratissimus error*, în două pasaje contrastante, împrumutate din mitologia greacă și din Epistolele lui Horatiu⁵⁰.

Discursul nebuniei din *Laus Stultitiae* își are reversul în discursul păcii, din *Querella pacis*⁵¹. Erasmus notează că „lumea întreagă este patria noastră a tuturor”, întoarcerea la identitatea creștină fiind garanția iubirii de aproapele. Limbajul comun al culturii creștine ar fi rămas însă, de neînțeles în absența păcii universale. Discursul păcii, din *Querella pacis* este

³⁸ Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei*, Editura Nemira, București, 1997, p. 150.

³⁹ *Ibidem*, p. 157.

⁴⁰ Erasmus din Rotterdam, lui Thomas Morus, prietenul său, în *Elogiu*, p. 1-4.

⁴¹ Erasmus trece în revistă o întreagă galerie de iluștrii antecesori: Homer, Vergiliu, Ovidius, Glaucon, Synesius, Lucian, Plutarh, Seneca, Apuleius.

⁴² *Ibidem*, p. 46.

⁴³ *Ibidem*, p. 46-47.

⁴⁴ E.R. Dodds, *Grecii și iraționalul*, Editura Polirom, Iași, 1998, *passim*.

⁴⁵ Michel de Certeau, *Fabula mistică*, Editura Humanitas, București, 1997, p. 34-52.

⁴⁶ Erasmus, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 64-65; Horatiu, *Epistole*, II, 2, 130.

⁵¹ Ștefan Zweig, *Triumful și destinul tragic al lui Erasm din Rotterdam*, Editura Univers, București, 1975, *passim*.

total opus ca tonalitate discursului nebuniei. Este o lamentație care începe cu invocarea autorilor clasici și continuă cu respingerea violenței, nu ca instinct care nu poate produce decât izbucniri individuale, ci ca ideologie⁵².

Influența hedonismului asupra scrierilor erasmienne anterioare anului 1500 nu se datorează contactului direct cu operele fundamentale ale școlii filosofice amintite, ci, mai probabil, unei familiarități cu umanismul italian și cu literatura epicureică medievală⁵³. În *Elogiul Nebuniei*, se observă, însă, o modificare profundă a viziunii erasmienne asupra tradiției filosofice hedoniste, determinată de interesul autorului pentru opera controversatului său predecesor Lorenzo Valla, ale cărui lucrări le cunoștea și parafraza încă din anul 1488⁵⁴. Înainte de a scrie *Elogiul*, Erasmus s-a aflat într-un anturaj profund legat de hedonismul quattrocentist și de *De voluptate* a lui Valla. Erasmus a cunoscut în Italia „cultura renașcentistă a alterității”⁵⁵, pe care și-a asumat-o, ca un omagiu adus operei lui Valla.

Râsul, jovialitatea epicuriană, în contrast profund cu rictusul dezamăgirii stoice sunt teme comune celor doi autori. În vreme ce stoicii pledau în favoarea unei *apatheia* eroice, solitare, epicurienii considerau că prietenia reprezintă fundamentul bunăvoinței și păcii⁵⁶. *Stultitia* își construiește monologul cu fervoare filosofică și cu fidelitate față de propria gândire.

Ca și în tratatul lui Valla, referirile la stoici sunt puțin flatante:

„dar aud Broaștele din Stoa orăcăind iarăși: Nu e nenorocire mai mare, zic ele, decât nebunia...căci stoicii aceștia sunt mari chițibușari”⁵⁷.

„Mă îndoiesc că se poate găsi în toată omenirea o singură făptură care să fie cuminte în toate ceasurile zilei, și să nu fie stăpânită de vreun fel de nebunie”⁵⁸.

Stoicii se pretind a fi aproape de divinitate, dar sunt ipocriți și elitiști⁵⁹:

„Stoicii se socotesc a fi cei mai aproape de zei. Dați-mi unul din acești înțelepți. Ei bine, să fie de trei, de patru, de o mie de ori stoic, totuși și ăsta trebuie să-și lase la o parte, dacă nu barba, semnul înțelepciunii, pe care de altfel îl are comun cu țapii, oricum acea seriozitate, să-și descrețească fruntea, să-și părăsească morala lui aspră, și să facă vreo prostie oricât de mică”⁶⁰.

Nebunia deplânge ideile stoice, pe care le consideră rodul lipsei de experiență practică⁶¹ (omul este inferior animalelor pentru că înclină să devină sclavul pasiunilor sale, iar moartea nu trebuie deplânsă, pentru că nu este mai dureroasă decât viața⁶²). Pasiunile sunt firesc umane, dar stoicii le resping, transformând omul într-o statuie de marmură:

„... stoicii îndepărtează de înțelepți tulburările sufletești, ca pe niște boli. De fapt, astfel de porniri au nu numai rolul de îndrumător pentru cei ce se grăbesc spre limanul înțelepciunii, dar ele sunt ca niște piteni și bolduri în orice lucrare a virtuții, stându-ne de obicei în preajmă ca niște îndemnători spre fapta bună. Desigur, de data asta se împotrivesc din răspuțeri prea stoicul Seneca, neîngăduind în ruptul capului ca înțeleptul să aibă vreo patimă. Ba, când face acest lucru nu mai rămâne nimic din om, ci mai degrabă făurește un zeu nou, care n-a ființat

⁵² P.P. Negulescu, *Filosofia Renașterii*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 642.

⁵³ Eugenio Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florence, Sansoni, 1961, p. 78-82; Howard Jones, *The Epicurean Tradition*, London, New York, Routledge, 1989, p. 142-152.

⁵⁴ „La correspondance d'Erasmus”, *op. cit.*, vol. I, Scrisorile 23, 67, 68, 182, în care apar ecouri din *Elegantiae*, și *Dialecticae Disquisitiones*, iar în *Elogiul Nebuniei*, din *De falso credita Constantini donatione*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ „Valla's De voluptate ac de vero bono and Erasmus' Stultitiae Laus: Renewing Christian Ethics”, *Erasmus of Rotterdam Society Yearbook*, (1995) 15: p. 1-25.

⁵⁷ Erasmus, *Elogiul nebuniei*, ed. cit., p. 63.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 17, *De voluptate*, p. 58, 110, 164, 265.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Laus*, p. 35.

⁶² *De voluptate*, p. 140-145.

nicăieri și nu va ființa niciodată. Ca să vorbesc mai răspicat, el a dăltuit o statuie de marmură în chip de om, țeapănă și lipsită de orice simțire omenească”⁶³.

Hedoniștii și stoicii sunt pentru Erasmus două oștiri⁶⁴ de artiști pigmalionici luptând să transforme statuia în om sau omul în statuie, ignorând avertismentul grav al Stultitiei:

„Vedeți ce s-ar întâmpla dacă toți oamenii ar fi înțelepți: am avea nevoie de un alt rând de lut și de un alt olar Prometeu”⁶⁵.

Pentru Erasmus, ca și pentru Valla, epicureismul este filosofia cea mai potrivită oamenilor obișnuiți, în vreme ce stoicii sunt posesorii unei pretense înțelepciuni, care disprețuiește „vulgul profan”⁶⁶. Dintre filosofi, nimeni nu seamănă mai mult cu stoicii decât scolastici Evului Mediu, ale căror idei sunt „la fel de paradoxale ca oracolele stoicilor”⁶⁷.

Din opera lui Lucretius⁶⁸ Erasmus preia încrederea în impulsul specific uman de a căuta plăcerea, deși menționează, fidel gândirii sale creștine că acesta poate fi pervertit, transformat în cupiditate și pasiune necontrolată.

Deși *Stultitia* nu se referă niciodată direct, în discursul său la epicurei, utilizează frecvent noțiunile centrale ale sistemului lor filosofic: *voluptas* (plăcerea) și *felicitas* (bucuria). Nebunia raportează activitatea umană la compatibilitatea cu sau ostilitatea față de Natură. Erasmus și Valla definesc „natura serenă” centonându-i pe Lucretius și Vergilius. *Natura parens et humani generis opifex, natura creatrix*⁶⁹ ignoră ideea de Creator Divin. Profund influențat de morala creștină, Erasmus pledează pentru plăcerile inofensive⁷⁰, „micile nebunii ale vieții cotidiene”⁷¹.

Autenticitatea discursului rezidă în „compasiunea nebuniei” pentru plăcerile comune existenței „aici și acum”, justificate de fragilitatea umană. Erasmus resemnifică noțiunea creștină de *tolerantia* (în sensul acceptării, resemnării, suferinței cu sau pentru). Toleranța erasmiană ascunde tentația de a participa la nebunia comună a iubirii de sine. Philautia, în sensul său egoist, intolerabil fusese supusă unei cenzuri morale severe în opera lui Sebastian Brant⁷². Erasmus conferă însă nebuniei egoiste un sens inocent. Egoismul inocent, ca parte integrantă a naturii umane suscită simpatie și îngăduință din partea cititorului.

Erasmus pare a susține că etica epicuriană este compatibilă cu cea creștină⁷³. În *Paraclesis* (1516) afirmă că creștinii pot găsi lucruri utile în filosofia păgână⁷⁴, reactualizându-și cu precauție creștinismul epicurian. Erasmus nu s-a îndoit de imortalitatea sufletului, de existența unui Dumnezeu providențial și nu a manifestat vreun interes pentru atomism. Simpatia pentru natură, viața modestă, definirea precaută a plăcerii, sunt însă epicuriene. Erasmus poate fi plasat în intervalul dintre reevaluările timide din secolul al XV-lea și epicurianismul viguros al secolului al XVII-lea.

Supraviețuirea gândirii epicuriene în perioada apostolică explică similitudinile între cele două paradigme etice, dar și intransigența literaturii patristice față de hedonismul clasic și nevoia de a trasa o barieră fermă între cele două sisteme de gândire. Tradiția critică s-a transmis Evului Mediu, simultan cu tentația apropierei de literatura hedonistă, evidentă în umanismul italian al secolului al XV-lea⁷⁵.

⁶³ *Laus*, p. 48-49.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 96.

⁶⁷ *Éloge de la Folie*, traduction, présentation et notes Claude Blum, în *Érasme*, ed. Claude Blum et alii, p. 65.

⁶⁸ Lucretius, *De rerum natura*, libri sex, Cyril Bailey edit., Oxford, Clarendon Press, 1947, I, p. 60-64.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Éloge de la Folie*, ed. cit., p. 18.

⁷¹ *Ibidem*, p. 26.

⁷² Două adaptări ale Corabiei Nebunilor au fost publicate în anul 1509, în limba engleză, an în care Erasmus publica *Elogiul* la Londra. Germain Marc'hadour, *L'Univers de Thomas More*, Paris, Vrin, 1963, p. 167.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ „Paraclesis”, în *Érasme*, op. cit., p. 596-606.

⁷⁵ Eugenio Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florence, Sansoni, 1961, p. 78-82.

Stultitia crede în providență și în responsabilitatea umană, așadar nu este epicuriană sută la sută, dar nu încurajează interesul pentru beatitudinea paradisiacă sau suferința infernală, așadar nu este nici creștină sută la sută. Spre finalul lucrării, după o ultimă suită de idei inspirate din antichitatea clasică, Nebunia citează aproape exclusiv din sursele creștine⁷⁶, anunțându-și intenția de a-și fundamenta elogiul și pe mărturia Sfintei Scripturi⁷⁷.

Spre finalul textului, depărtarea de hedonismul epicurian este surprinzătoare. Marele final al discursului, construit pe tema „nebuniei crucii”⁷⁸, ca soluție soteriologică, are valoarea unui mesaj fundamental creștin. Binele etern nu poate fi câștigat decât odată cu Paradisul, iar prologul său este extazul mistic⁷⁹. Erasmus pare a fi un admirator sincer al misticismului creștin, chiar dacă nu a trăit *unio mystica*⁸⁰. Autorul face diferența între nebunia iubirii de sine ca formă iluzorie de fericire și nebunia lepădării de sine, „nebunia crucii” ca o condiție a fericirii paradisiace⁸¹. Refuză, însă, cu o ironie aspră nebunia ceremoniilor creștine⁸².

Ultima parte a *enkomiast*-ului revine explicit la sursele biblice care furnizează semnificațiile *stultitiae*, asupra cărora Erasmus insistă cu o mai mare minuțiozitate decât asupra surselor mitologice de la începutul textului.

Scopul citatelor din *Eclesiastul* I, 15 și *Ieremia* I, 2 și X, 14 pare a fi dublu:

1. de a sublinia diferența dintre *sapientia* divină și *stultitia* umană, sinonimă cu vanitatea, și
2. de a indica într-o manieră subtilă sinonimia termenilor *stultitia* (pentru care textul *Eclesiastului* folosește termenul *afronos*- lipsă de înțelepciune și nu *moros* sinonimul lui *stultus* din textele neotestamentare⁸³), și *vanitas* (cu termenul grec sinonim *mataiotes*). Erasmus nuanțează această idee cu un citat din *Proverbe* XI, unde sinonimul grec al termenului latin *stultitia* este substantivul *atimoretos*⁸⁴, și cu Psalmii XXV, 7, și LXIX, 6, unde sinonimele *stultitiei* sunt *ignorantia* (gr. *agnoia*), și *insipientia* (gr. *afrosyne*, necunoaștere, ignoranță, lipsă de înțelepciune).

BIBLIOGRAPHY

- de Certeau, Michel, *Fabula mistică*, Editura Humanitas, București, 1997.
 Dodds, E. R., *Grecii și iraționalul*, Editura Polirom, Iași, 1998.
 Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei*, Editura Nemira, București, 1997.
 Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei*, trad. Ștefan Bezdechi, Editura Minerva, București, 2000.
 Foucault, Michel, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Editura Humanitas, București, 2005.
 Garin, Eugenio, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florence, Sansoni, 1961.
 Huizinga, Johan, *Erasmus and the Age of Reformation*, Oriel College, Oxford, 1952.
 Marc'hadour, Germain, *L'Univers de Thomas More*, Paris, Vrin, 1963.
 Negulescu, P. P., *Filosofia Renașterii*, Editura Eminescu, București, 1986.
 Michel Onfray, Michel, *O contraistorie a filosofiei*, vol. II, *Creștinismul hedonist*, Editura Polirom, Iași, 2008.

⁷⁶În ordinea utilizării în text, *Eclesiastul* I, 2, 15, 18, VII, 4, X, 3, *Ieremia* X, 14, 23, *Proverbe* XXX, 2, *2Corinteni*, XI, 23, *Deuteronom*, XVIII, 10, *Maleahi*, III, 5, *1Corinteni*, I, 19, 27. IV, 10, *Psalmi* XXV, 7, LXIX, 6, *Isaia* XXIX, 14, *Ieremia* VIII, 19, *Ioan*I, 29, V, 12, 13, *Matei* XXI, 5; *Ibidem*, p. 134-152.

⁷⁷Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei*, p. 134.

⁷⁸Idem, *Éloge de la Folie*, ed. cit., p. 94.

⁷⁹*Ibidem*, p. 99.

⁸⁰*Ibidem*.

⁸¹ *Éloge de la Folie*, ed. cit., p. 93-96.

⁸²*Ibidem*, p. 95-96.

⁸³*1Corinteni* I, 19.

⁸⁴ *Proverbe*, 11, 21.

Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*, Trad. Alexandru Hodoș, Editura pentru Literatură universală, București, 1967.

Zweig, Ștefan, *Triumful și destinul tragic al lui Erasm din Rotterdam*, Editura Univers, București, 1975.

CRISIS. INSOMNIA IDENTITY**Otilia Sîrbu****Lecturer, PhD., „Hyperion” University of Bucharest**

Abstract: Image studies is not about explaining or pinpointing the hypothetical „character” or „temperament” or any race or nation. The imagologist studies statements and texts, and keeps aloof from making, or entering into an argument with realworld truth claims for these (e.g. climatological or biological determination) are usually essentialist reifications.

Keywords: image, nation, argument, determination, truth, crise

De unde am veni, oriunde ne-am duce, orice ai vrea să faci sentimentul de nesiguranță, de angoasă, de încercări care pot duce în nonlimită ființa umană sunt dominante în orice aspect al realității, al cotidianului desăvârșit prin media și canalele virtuale de comunicare. Fiind într-o vizită la Bruxelles, cineva mă întreba cum percep intensitatea cuvântului corupție folosit în media românească. I-am răspuns că e un cuvânt al zilei care are aceeași relevanță ca și cuvântul criză și ca și multe altele. Motivele sunt bine știute. Nu ele ne interesează în acest expozeu, ci teama de ele, felul coagulant de a te raporta ca ființă umană la o lume care îți numără pașii și te asigură că ei duc spre o lume a nesiguranței, chiar a unei crize ce poate fi coruptibilă sau nu.

„*Krisis*” este un concept fundamental ce vine din greaca veche și șansa lui de a se impune în primul lingvistic este faptul că nu poate fi substituit cu nimic altceva. Derivă din „*krino*”, „*krinein*” („a tranșa”, „selecționa”, „a decide”, „a judeca”, „a se lua la întrecere”, „a se certa”, „a lupta”) *krisis* aparține și înțește o finalitate invariabilă cu un rezultat definitiv. Ca exemple ale acestei stări definitive de lucruri ne putem raporta la Tucidide care definește ca „decisive” bătăliile împotriva perșilor sau în domeniul politicii în care Aristotel consideră deciziile politice ca fiind „judecăți tranșante și juste”.

Termenul a fost preluat și în teologie, unde „*krisis și iudicium*” au obținut din perspectiva Noului Testament, un sens nou, definitiv: Judecata lui Dumnezeu. O judecată care se referă fie la Judecata de Apoi, fie la revenirea lui Hristos, conceptul este amprentat în conștiința credincioșilor și nu numai.

Acest concept „criză” implică nu numai timpul, nu numai felul în care trebuie gestionat, ci și felul suprapus prin neșansa de a fi gestionat, obligația de a anticipa viitorul dar și imposibilitatea de a o face. De aici nesiguranța, teama, imposibilitatea de a prognoza viitorul în termeni concreți, descifrabili, asiguratorii.

Criza este un permanent decalaj cantitativ și calitativ, o discrepanță între așteptare și finalitate, între producție și consum, între cerere și ofertă, între pace și război.

„*Jacob Burckhardt, de exemplu, a înțeles să prezinte constante antropologice care, în articularele lor istorice, au condiționat anumite momente de criză. Pentru el, una din crizele istorice singulare a fost perioada popoarelor migratoare care a favorizat înființarea unei biserici cu pretenție de universalitate. Pe lângă aceasta, a mai considerat un moment de criză remarcabil doar epoca modernă, o criză de durată cu sfârșit deschis*”¹

Ceea ce trăim astăzi prin migrație, o alta decât cea „a popoarelor migratoare ce au înființat o biserică cu pretenții de universalitate” este o criză tot cu pretenții de universalitate în numele uneia sau alteia din națiunile ospitaliere cu migranții neostoți în demersul lor.

¹Reinhart Koselleck, *Conceptele și istoriile lor*, București, Editura Art, 2009, p.184

În concepția (și nu numai) domnului Benjamin Boudou, cercetător în științe politice, „*criza migratoare este mai întâi o criză a identității europene*”. În ceea ce mă privește, consider că este o criză a unei identități mondiale și că ea vizează pe oricine, fie că e vorba de politicieni hulpavi în demersurile lor populiste, fie de simplul cetățean care asistă la acest spectacol într-o stare de insomnie identitară.

Ospitalitatea este o practică în aparență simplă și universal împărtășită și atunci i se cuvine o definiție generică, conform teoriei domnului Benjamin Boudou. Așadar ospitalitatea este o instituție care reglează raporturile între cel care oferă și cel care primește constând într-un proces de familiarizare reciprocă (a face cunoștință, a întreține o relație). Ospitalitatea are funcții diferite: fapte de binefacere, identificarea străinului dar și asimilarea lui, integrarea temporară a invitatului, ea fiind redusă la o virtute particulară, intimă, personală, conform datelor prezentate în cartea sa²

Si totuși... imagologic...

Omul își delimitează un „univers de siguranță”, în care se simte la adăpost, și pe care-l apără prin ziduri de cetate sau prin sisteme de apărare magică, ca să folosim o formulă a lui Mircea Eliade. *Dincoace* se află el însuși, omul, încuibat în „acasă”, adică în locul unde este bine și armonie. *Dincolo* este necunoscutul dător de temeri motivate, din partea căruia te aștepți la rău, la distrucție, la urât, la dizarmonie.

Oamenii care trăiesc dincoace alcătuiesc o categorie compactă de inși „asemenea”, care se recunosc unii pe alții, care știu la ce să se aștepte unii de la alții, care au fost și ieri împreună și vor fi și mâine – ei sunt cei care au ridicat zidurile de cetate, ei sunt cei care le apără. Se numesc împreună – mai presus de oricare alt nume – „noi”, și se disting în mod voluntar de ceilalți. Iar ca să ajungă aici, anterior ei au trecut prin etapa ineludabilă a asumării colective a portrete-lor/imaginilor celorlalți. Altfel spus, a penalizării celorlalți prin imaginile negative, cu ajutorul cărora sunt identificați.

„Străinul” este prin excelență un personaj negativ; nu ar putea fi altfel, decât dacă s-ar lepăda de propriile daturi și le-ar lua pe ale noastre. Klaus Heitmann a atras luare-aminte asupra unui fenomen: odată ce o societate/colectivitate a făcut pasul de a identifica un „străin”, el va face în mod automat și al doilea pas, acela de a-l identifica în postură de „dușman”. Odată identificat ca „dușman”, el se arată instantaneu că este rău, urât și agresiv. Dacă nu era el, ne era mai bine – de aceea suntem supărați pe el.

Lumea s-a clădit ca arhetipuri (mental) – așa cum insistă René Girard în cărțile sale, mai ales în *Prăbușirea Satanei* – pe violență, pe sacrificiul asigurator al *statu quo*-ului, care este un act de violență, pe omorul ritual fondator, care este un act de violență și el, pe putere, care este tot un act de violență. Imaginea despre cei ce nu fac parte dintre „noi” și de la care ne așteptăm, într-un fel sau altul, la acte agresive, este o imagine violentă. Imagologia este modalitatea prin care oamenii sunt incluși în grupul „alor noștri”, unde câștigă sentimentul că se apără, odată ce știu cine sunt ceilalți. „Noi” este o noțiune extrem de rodnică și fundamental violentă, prin care omul este indus ca centru și măsură. Centru, pentru că lumea începe, de jur împrejur, dincolo de delimitările stabilite pentru „noi”; măsură, pentru că toate criteriile după care este judecată și evaluată lumea pleacă de la modelele stabilite prin „noi”.

Este vorba despre ideea de „reprezentare” - „reprezentare a lumii”, așa cum i-a spus Arthur Schopenhauer, în lucrarea *Lumea ca Voință și reprezentare*, autor ignorat cu totul de analiștii de azi ai imagologiei, inclusiv de Émil Durkheim, cel care a introdus conceptul de „reprezentare colectivă”, înțeleasă ca fruct al gândirii colective.

Avem de-a face cu un fenomen inefabil și subtil, perceput, nedeslușit. Serge Moscovici, în lucrarea *Fenomenul reprezentărilor sociale*, nu s-a sfiit să recunoască impasul în care se află

²Benjamin Boudou, *Politique de l'hospitalité*, CNRS Editions, 248 p.,

cercetarea: „Cât despre legile gândirii colective, ele sunt complet necunoscute. Psihologia socială, a cărei sarcină este să le definească, nu este altceva decât un cuvânt care descrie tot felul de generalizări vagi, fără nici un obiect clar asupra căruia să se aplece. “

Imaginea este forma cea mai edificatoare de ceea ce se înțelege prin cunoașterea subiectivă. O cunoaștere conform particularităților subiectului, a prejudecăților lui, a stereotipilor lui. O cunoaștere *sui generis*. O cunoaștere în legătură cu care nu se pune problema corectitudinii sau noncorectitudinii, pentru că imaginile sunt rezultatul unui raport, astfel că ele sunt corecte doar în legătură cu consecințele acelui raport.

Dintotdeauna, omul a construit (uneori, în loc de „a construit“, termenul mai potrivit ar fi „a demolat“) imagologic. În atare postură, omul făcea însă proză fără să știe, precum Monsieur Jourdain al lui Molière. Abia în 1985 cineva a atras atenția asupra acestui mecanism atât de obișnuit, de uzual, încât pur și simplu nu i se acorda atenție. „Revelația“ a avut loc la cel de-al XVI-lea Congres Internațional de Științe Istorice, la Stuttgart, în anul amintit, când cercetătoarea franceză Hélène Ahrweiler a prezentat o comunicare a cărei temă era „ imaginea celuilalt“. Practic, de-atunci imagologia a devenit o modalitate de studiu distinct și o disciplină socială de sine stătătoare.

Cercetătoarea în discuție doar identifica, la acel moment, faptul că există o anume poartă pur și simplu neevidențiată până atunci, pe care ea o întredeschidea. Ulterior, cercetările au dus la un conținut mult mai cuprinzător, astfel încât astăzi se recunoaște că există o parte foarte importantă a mentalului nostru, constituit pe imagini asumate automat de toți „ai noștri“, imagini ce sunt un „bun comun“, ce n-a fost supus niciunei cenzuri sau analize, și în care nu intră doar *imaginea celuilalt*, ci și imaginile instituțiilor, a raporturilor umane, a religiei și credințelor etc. Între „ai noștri“, imaginea este „parola“, „semnul de recunoaștere“ pe care oamenii îl schimbă între ei, pentru a-și confirma apartenența.

Astăzi, este un loc comun evidențierea acelui mecanism care afirmă că „indivizii au nevoie să se compare cu ceilalți pentru a se evalua“. A se evalua, evident, cu scopul aprioric constituit de a evidenția axioma superiorității „alor noștri“ în raport cu ceilalți.

Jean Piaget observa că „pe măsură ce reprezentările progresează, distanțele între ele și obiectul lor cresc“. Într-adevăr, pe măsură ce amplificăm și exacerbam detaliile privitoare la imaginea celuilalt, noi amplificăm, ca stare de consecință, detaliile pozitive ale autoimaginii noastre (iar aceasta este ea însăși un obiect de studiu al imagologiei).

Imaginea (percepția imagologică) este un mit lipsit de *story*, ce se prezintă ca o concluzie, ca un verdict, ca o maximă. Ea este în fond un exercițiu de stereotipie și prejudecată, care însă se afișează pe sine într-o aură de siguranță: imaginile clamează o autosuficiență, o imuabilitate datorată faptului că Dumnezeu este cel care a tranșat astfel lucrurile.

În lucrarea sa *Imagologia literară comparată*, Gheorghe Lascu face următoarele precizări:

„O constantă este totuși punctul de plecare: noțiunea de « imagine », care trebuie luată în sens figurat, și nu de imagine reală, fotografică, a realității străine. Imaginea « imagologică » este o reprezentare concen-trată, simplificatoare, realizată sub forma clișeului, a stereotipului. Ne aflăm, din acest punct de vedere, pe terenul psihologiei, unde imago este o reprezentare, o construcție mentală. Să notăm în trecere că pentru studiul imaginilor reale, conforme cu realitatea, menite să ajute la diagnosticare și tratament, medicina folosește termenul de « imagistică ». Imagologia operează cu reprezentări colective, socializate, ce trădează o mentalitate colectivă și care sunt considerate ca reprezentative pentru acea comunitate.

„În afara unei imagologii, să-i spunem, generale, în cadrul cercetării aplicate, s-a impus ca ramură aparte și *imagologia istorică*, cu domeniu de aplicabilitate și material de referință distinct, chiar dacă metodologia rămâne fundamental aceeași. În lucrarea *Imagologie. Imagologie istorică*, autorii, Ion Chiciudean și Bogdan-Alexandru Halic, o definesc astfel: „Imagologia istorică studiază imaginile care s-au creat și au funcționat în anumite epoci istorice.

Ea analizează modul de proiectare, formare, cristalizare și sedimentare a imaginii celuilalt și autoimaginilor, precum și a imaginilor induse în mod deliberat, urmând anumite modele de strategii, pe baza izvoarelor istorice. Imaginile constituite pe baza izvoarelor istorice au trăsături și caracteristici proprii care le individualizează: poartă amprenta orizontului de interpretare a epocii, a subiectivismului și a intereselor prin care sunt percepute și filtrate evenimentele; sunt puternic influențate de mentalitățile dominante în epocă“.

E de precizat însă că sunt motive să credem că radicalismul pe care tocmai l-am semnalat se manifestă ca atare doar începând dintr-un moment anume, cu determinații precise din punct de vedere istoric, a căror evocare sumară este de folos studiului de față. Reîntorcându-ne în timp...

Istoria Imperiului vechi este liniară, un adevărat izolaționism – „Primul Imperiu“ (pri-mele șase dinastii) orientându-se spre sine și nemanifestându-se în afara Țării Nilului nici militar, nici cultural. Este epoca marilor construcții, a marilor piramide, epocă dominată de o spiritualitate cu totul excepțională, dar ale cărei detalii sunt în cea mai mare parte ne-cunoscute nouă. Însă la sfârșitul dinastiei a VI-a totul se surpă – tot dinăuntru, fără participare străină, dinafară. A fost ceva din zona ideii de „revoluție“ spirituală și religi-oasă, care a năruit vechea lume năruind principiile pe care era așezată ea. Distrugeri, jafuri, omoruri (adică lucruri neîntâlnite îna-inte) se produc din nordul până în sudul Egiptului.

Perioada aceasta de beznă (pe care egiptologii o numesc „Prima perioadă intermediară“) durează circa două sute de ani. Apoi, Egiptul se reconstruiește în datele lui politice anterioare – niciodată însă în datele spiri-tuale de dinainte. Ca detaliu simptomatic: ideea de piramidă grandioasă, ca operă a întregului popor, cu toate semnificațiile ei exoterice și esoterice, rămâne exclusiv o minune a trecutului; la un moment dat apare o „modă a piramelor“, dar va fi vorba de micropiramide, cu semnificație strict indivi-duală, făcute pentru cutare sau cutare rege și discreditând sensul „piramidei“ la nivel de „mormânt“.

Imperiul de Mijloc a adus o mare prospe-ritate economică egiptenilor, nemaîntâlnită înainte; comerțul a luat un mare avânt. Egiptul renunță la izolaționism și începe să privească tot mai insistent spre „necesități“ identificate în afara granițelor vechi. Expe-dițiile faraonilor în Nubia dar mai ales în Palestina și Siria asigură piețe noi. Egiptul devine o mare putere, care face legea în zonă.

Contactele acestea cu străinii asigură un sentiment nou, acela al adversității față de ei, față de credințele lor, față de obiceiurile lor, față de felul lor de a se comporta. Adversitatea nu e radicală la început, ci va deveni astfel pe fondul unui eveniment cu repercusiuni extraordinare: e vorba de venirea hikosșilor în postura de cuceritori ai Egiptului, în secolul al XVII-lea, care s-a produs ca o lovitură de trăznet, ce a năruit o stare de siguranță mentală. Din cauza acestor cuceritori, a felului în care i-au umilit pe egipteni înstăpânindu-se în țara lor, egiptenii deprind adversitatea etnică, învațatură de prim-plan până în perioada elenistă.

Imperiul de Mijloc a adus o mare prospe-ritate economică egiptenilor, nemaîntâlnită înainte; comerțul a luat un mare avânt. Egiptul renunță la izolaționism și începe să privească tot mai insistent spre „necesități“ identificate în afara granițelor vechi. Expe-dițiile faraonilor în Nubia dar mai ales în Palestina și Siria asigură piețe noi. Egiptul devine o mare putere, care face legea în zonă.

Contactele acestea cu străinii asigură un sentiment nou, acela al adversității față de ei, față de credințele lor, față de obiceiurile lor, față de felul lor de a se comporta. Adversitatea nu e radicală la început, ci va deveni astfel pe fondul unui eveniment cu repercusiuni extraordinare: e vorba de venirea hikosșilor în postura de cuceritori ai Egiptului, în secolul al XVII-lea, care s-a produs ca o lovitură de trăznet, ce a năruit o stare de siguranță mentală. Din cauza acestor cuceritori, a felului în care i-au umilit pe egipteni înstăpânindu-se în țara lor, egiptenii deprind adversitatea etnică, învațatură de prim-plan până în perioada elenistă.

Pe fondul schimbărilor de realități – unele nemaifiind recunoscute și apărând altele noi – se edifică Imperiul de Mijloc, Cel de-al doilea Imperiu egiptean. Acum accentul se pune pe o cu totul altă filosofie de viață, mult mai materialistă, mult mai ancorată în realitate, într-un nou sistem de priorități, în rigorile cotidiene.

Toate aceste date imagologice pot demonstra realitatea unui timp care migrator prin felul de a se raporta la „noi” și la „ai noștri” poate redefini această realitate a zilei de azi a ceea ce este migrația, ca stare identitară insomniacă.

Această realitate a migrației devine în fiecare zi din ce în ce mai neputincioasă în raport cu macabrul ei. Recordul numărului de migranți și al refugiaților care au transformat Mediterana într-un imens cimitir nu depășește numărul politicienilor care acceptă în numele populismului această realitate. Nici numărul cetățenilor care suferă de o insomnie identitară și curajul de a protesta nu este unul insignifiant. Cifrele pe care le am poate nu sunt ultimele: din 300.000 de migranți care au traversat Mediterana, peste 2500 sunt morți, „un drum al morții”, conform unei definiții a Înaltului Comisariat al Națiunilor Unite. O realitate macabră... în stare de insomnie identitară...

BIBLIOGRAPHY

- ELIADE, Mircea, *Imagini si simboluri*, Bucuresti, Editura Humanitas, 1994
- DRAGAN, Ioan, *Paradigme ale comunicarii de masa. Orizontul societatii mediatice*, partea I, Bucuresti, Casa de Editura si Presa "Sansa" S.R.L., 1996
- DUTU, Alexandru, *Literatura comparata si istoria mentalitatilor*, Bucuresti, Editura Univers, 1982
- LAZARESCU, Dan, *Imagologia - o noua disciplina sociala de granita*. in Magazin istoric nr. 4(301), aprilie 1992
- MOSCOVICI, Serge, *Psihologia sociala sau masina de fabricat zei*, Iasi, Editura Universitatii "Al. I. Cuza", 1994
- NECULAI, Adrian, (coordonator), *Psihologia campului social: Reprezentările sociale*, Bucuresti, Societate Stiinta si Tehnica S.A., 1995
- ZLATE, Mielu, *Fundamentele psihologiei*, Bucuresti, Editura Hyperion XXI, 1984
- CULDA, Lucian, *Procesualitatea sociala*, Bucuresti, Editura Licorna, 1996
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionar de simboluri*, vol. 1, 2 si 3, Bucuresti, Editura Artemis, 1994
- DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucuresti, Editura Univers Enciclopedic, 1998
- SOWELL, Thomas, *A Conflict of Visions*, New York, Basic Books, 1987
- ZLATE, Mielu, *Psihologia mecanismelor cognitive*, Iasi, Editura Polirom, 1998

USING THE AUTHENTICAL DOCUMENTS IN THE TEACHING- LEARNING A FOREIGN LANGUAGE SYSTEM

Andreea Petre

Lecturer, PhD., Transilvania University of Braşov

Abstract: The approaching of authentic documents represents a compulsory challenge of modern teaching system taking into consideration the fact that in the process of teaching a foreign language, the teacher balance the linguistic elements with civilisation ones.

The advantage of working with original documents relies on real facts which offer the students the opportunities of expressing not only their own points of views but also the possibilities of increasing cultural and linguistic components.

Keywords: authentic documents, teaching process, linguistic components, cultural features, foreign civilisation.

Authentic documents, although not originally conceived for the purpose of learning a foreign language, come to meet a very practical need of the nowadays didactics. Authentic documents make the necessary connection between the activity of learning a foreign language and everyday reality, where the main stress is placed on communication, but also on the civilization behind the language. In the process of teaching the French Language and Civilization to the students of psychological and pedagogical profile, the use of this type of documents directs their interest to the actualities of real and practical life situations, and it also provides them with the motivation and the possibility to develop an active and creative attitude during the course of French language.

It is obvious that this type of didactic endeavour demands for caution. The teacher must take into account a set of variables in the decision to introduce authentic documents as study material. Besides the main objective of the course, to familiarize students with the vocabulary of specialty, the teacher's projective activity must take into account the student's level of language knowledge, their specialization and interests, as well as the set of competences they should acquire in their second year of language study.

It is well known that the foreign language study books for high school include standard language and grammar rules. But, the live contact with a foreign language is, most of the times, with the language used spontaneously by the native speakers, rather than with the formal language, and that is not always to be found in study books, but it is most likely present in the authentic documents.

An important distinction must be made at this point: between the "didacticised" documents, where the texts are modified (selection of the paragraphs, introduction of connectors, and so on) and the original documents. Authentic documents cover various domains, and come in different formats, as: telephone books, maps, train schedules, publicity texts, administrative forms, meteorological bulletins, newspaper and magazine articles, artistic and documentary films, television shows, book reviews, books, and so on. All these, utilised as didactic resources, without any modification, provide a rich and authentic image of the world and help students to develop a favourable attitude towards the study of foreign languages and civilisations.

This can be a way to facilitate the contact of the Romanian students, the future Educational Sciences specialists, to the current facts of the French educational system, offering them the

possibility to confront, analyse and compare concrete situations presented in the documents chosen by the teacher with the situations encountered during their pedagogical practice.

There can be no doubt that the use of the authentic documents must follow a thorough evaluation of student's knowledge of French and a revision of the grammar, that is why it is recommended for the second year of study, and for students who acquired medium to advanced language knowledge, level B and C in the Common Framework.

For instance, the choice of an article such as „Un chemin déterminé par la naissance”, published in the special number of monthly magazine „Science & vie”, 272 from 2015, answers to many selection criteria, such as:

- learning needs
- course objectives
- up to date
- communication skills needed for the students as future specialists in education sciences

The article is also relevant for the information it contains regarding the up-to-date issues of the French educational system and it can serve as basis for analyze and comparison with the Romanian realities in this area [Corina-Amelia Georgescu, 196, 2011].

In the first stage, the pre-reading activities, the professor appeals to the student's curiosity, when, starting from the title of the article, asks them to imagine the content. In this stage, their attention can be captivated by proposing a polemic statement, closely connected to the theme at hand, with the purpose to construct the lexical network needed for the comprehension of the text.

In the stage of documentation, the students have to detect the most important elements of the text, comprised in the questions: “who?”, “when?”, “where?”, “what for?”, and “whom may this concern?” To distinguish the components of the article, the students will ponder over the title and apply it to the content, following certain stages of analysis:

- Is the title intriguing?
- Does it appeal to the reader's curiosity?
- Is there any real correspondence between the title and the content?

The student's attention will also be directed towards the subtitles, which anticipate the contents of paragraphs and facilitate the comprehension of the text: „Une mobilité sociale en basse”, „Des dépenses éducatives inégales”, „ Un système scolaire élitiste”.

After the target reader is defined, the writer's intention is communicated: to inform and to persuade.

The main idea of each paragraph should be pointed out, a fact that facilitates the comprehension of the text. The target reader is approximated in this stage: he/she should be comprised within an urban, highly educated public, which is the age segment interested in reading social and educational sciences articles.

After reading the text, the students are asked to share personal reactions, in a discussion initiated by the teacher in order to determine the reason for which the magazine “Science & Vie” decided to publish the article in a number titled “Les nouvelles lois de la famille”. This pedagogical step involves several aspects. On one hand, the students are offered the chance to speak freely, which may not come too handy, at first, but which can prove extremely useful and exciting to all the parties involved, the students and the professor, as well. On the other hand, to express personal opinion, the student needs to take the initiative and to use the foreign language in authentic communicational contexts. The professor is the mediator and facilitator of dialogue in this type of activities; he appeals to team work to enhance the exchange of information and opinions. The teams are assigned different tasks: one of them may debate the mirroring problems of the educational field, as they appear in the French article, with reference to the Romanian education system, while the other team may inquire and synthesize aspects of the French system, based on the information that the article provides. The teams are thus able

to exchange information, personal judgements and ideas, in agreement or as argument, to make connexions and to apply their inter-disciplinary knowledge regarding the educational systems.

This strategy means that the professor has a secondary part to play in the didactic process, as he becomes a moderator; his interventions are short, made with the purpose to keep the dialogue centred on the theme and to avoid the deviations from the topic [Traian Nica, Cătălin Ilie, 158, 1995]. He is also an observer, as he is offered the possibility to notice the students' skills and to evaluate them: the linguistic resources, but also their speech and language difficulties, their ability to make themselves understood using synonymy and questions in order to clarify the ambiguous statements. The debate and the dialogue are also the teacher's tools for assessment of the students, rating their interventions by frequency and duration.

Apart from the didactic purpose of practicing speaking, the team work has psychological and social implications: it reveals the student's temperament and character and makes them cope with situations when not everybody agrees with their opinions, even if they are in the same team, and makes them prove their tolerance and the team spirit which can prove useful both during and after their university years.

The disadvantages implied by this didactic strategy must also be taken into account by the teacher. Even inside the same team there can be differences of language knowledge; there is the possibility that the students who are not confident in their speech skills, even if the theme of the activity is interesting and exciting and they want to take part in the debate, to be demotivated by the language barrier and give up the activity [Corina –Amelia Georgescu, 77, 2011]. It is essential that the teacher has a clear picture of the students' level of language knowledge. But the mediator role of the teacher is essential, as the team activity involves dissensions and disorder, taking turns and paying attention. It is effective to assign the themes of conversation beforehand, so that the students are able to inform and prepare their interventions in time, as one of the aims of these activities is to involve every student in the conversation and to help them surmount the inhibition and clumsiness of speaking a foreign language in a public debate.

To conclude, the use of an authentic document, meant to contribute to the reading and comprehension skills and to enhance the speaking skills, represents a certain provocation and opportunity for both the teacher and the students, despite the disadvantages stated above. Still, by methodical use of the authentic documents, the students are able to make the habit of working with them and gradually give up the foreign language phobia. The approach of current themes of interest, close to the debates the students have at other specialty matters of study facilitate their contact with the French realities and the comparisons between the Romanian and French systems, the identification of the problems and the search for solutions, if we take into account the fact that the authentic documents address to the future specialist. Thus, the foreign language classes during the university years are no longer separated from the specialization, but bring forth issues of present interest and linguistic reality.

BIBLIOGRAPHY

- Cerghit, I., *Metode de învățământ*, EDP, București, 1997
 Courtillon, J., *Elaborer un cours de FLE*, Hachette, Paris 2003
 Cuq, J. P., Gruca I., *Cours de didactique de français langue étrangère et seconde*, Presses Universitaires de Grenoble, 2002
 Cyr, P., *Les stratégies d'apprentissage*, Clé International, Paris, 1998
 Mourlhon-Dallies, F., *Enseigner une langue à des fins professionnelles*, Didier, Paris, 2008
 Nica, T. și Ilie, C., *Tradition et modernité dans la didactique du français, langue étrangère*, Celina, 1995

REVISTE ARDELENE ȘI MOMENTE DIN ISTORIA TRADUCERILOR ÎN LIMBA ROMÂNĂ**Nagy Imola Katalin****Lecturer, PhD., Sapientia University of Cluj-Napoca**

Abstract: This paper focuses on the history of Romanian literary and cultural reviews and publications which appeared in Transylvania in the first half of the XXth century. We aim to present the contribution and role of the most important publications, hinting to the translation policies cultivated by these reviews. A special type of publication which promoted largely Romanian-Hungarian translations were the bilingual reviews.

Keywords: Romanian literary reviews, Transylvania, translation, Romanian and Hungarian writers and translators

În acest studiu ne propunem să prezentăm evoluția revistelor românești din Transilvania în prima jumătate a secolului XX, atingând și problematica traducerilor care se făceau în epocă. Este binecunoscut faptul că o mare parte a traducerilor, în special a textelor de mai mici dimensiuni, se publica în paginile revistelor. În primele decenii ale secolului XX traducerile în limba română sunt relativ numeroase. Studiul *Spiritul critic în cultura românească* de Garabet Ibrăileanu pornește, de fapt, de la teza circulației valorilor. Singura condiție cerută e ca textele traduse să îmbogățească pozitiv fondul național. Nicolae Iorga îndeamnă și el să se traducă, mai ales din engleză, italiană, germană, spaniolă, rusă. Cele mai reușite traduceri aparțin însă domeniului liricii. George Coșbuc traduce *Divina comedie*, Octavian Goga traduce *Tragedia omului* sau volumul din 1909 al lui Șt. O. Iosif – *Tălmăciri*.

Prima serie a revistei *Țara noastră* apare între 1907-1909 la Sibiu, sub redacția lui O. Goga. *Țara noastră* era o publicație a Astrei, care-și propunea cultivarea literaturii române și luminarea satelor. Seria a doua va apărea în 1922 la Cluj până în 1926, apărând și dispărând apoi alternativ timp de câteva luni. Se cultivă un tradiționalism echilibrat, o literatură militantă. Conferința lui Goga *Ideea națională*, rostită la Cluj în 1923 va sintetiza programul revistei.

Tradiția revistelor de familie românești din Transilvania e inaugurată de *Cosânzeana* (prima serie Orăștie, 1911-1915), sub redacția lui Sebastian Bornemisa. Revista se înscrie pe linia *Luceafărului* și pe aceea a *Familiei* lui Iosif Vulcan: „o publicație blajină de evocare nostalgică a trecutului, nu departe de un sămănătorism al gândului și al simțirii, sinceră în intenții, ușor idilică și având credința statornică în lucrul durabil, bine chibzuit” (Antonescu, 2001, 46). În 1913 revista se reînnoiește, paginile literare apar acum la loc distins, modelul fiind periodicul maghiar *Tolnai Világlapja*. Prima etapă de apariție ia sfârșit în 1915, o a doua serie apărând între 1922-1928 la Cluj. În acest din urmă an are loc o polemică între D.I. Cucu, redactorul-șef, nereceptiv la glasul momentului și Olimpiu Boitoș, istoric literar care va reproșa revistelor culturale-literare din Transilvania această fixare în tiparele vechi. „Afirmațiile lui din *Scrisul românesc* (*Ardealul cultural în anii de după unire*, 1927, nr. 1, p. 68-71) și din ziarul *Universul* (1928) reprezentau un început de clarificare a pozițiilor estetice în conflict declarat cu mentalitatea veche” (Antonescu, 2001, 50). Importanța revistei trebuie judecată operând cu criteriile momentului când ea a apărut, *Cosânzeana* fiind o revistă necesară la momentul respectiv. Revista bilunară *Luceafărul* (1 iulie 1902) devine punctul de convergență al literaturii transilvănene antebelice. La Blaj mai apare, pentru scurt timp, *Revista politică și literară*, (1906-1907, conducător Aurel Ciato, colaboratori Al. Ciura, Al. Lapedatu, Ion Agârbiceanu, M. Sadoveanu, Emil Gârleanu, Ion Gorun). La Arad apare în 1911 ziarul *Românul*, în 1916

bilunarul *Pagini literare* în care semnează Agârbiceanu, A. Bîrseanu, Lucian Blaga, Aron Cotruș.

Luceafărul ia naștere din inițiativa studenților români de la Budapesta, membri ai societății literare „Petru Maior”. Directorul revistei e Al Ciura, secondat de O. Goga, Oct. C. Tăslăoanu, Ioan Lupaș, Ioan Lapedat, Vasile E. Moldovan. În octombrie 1906 revista se mută la Sibiu. Titlul eminescian al revistei este o aluzie la starea sufletească și la conștiința literară a generației. Obiectivul revistei e de a promova o literatură activă. „Nu odată, la *Luceafărul*, se ridică voci împotriva exceselor moderniste: nu era timp pentru exhibarea tristeților metafizice, nici pentru viziuni sumbre. Totuși optica nu e îngust-sămănătoristă” (Ciopraga, 1970, 106). Dacă Goga e poetul consonant cu epoca, în proză prezența cea mai constantă e cea a lui Agârbiceanu. *Luceafărul* dă un impuls notabil dezvoltării speciei romanului. Agârbiceanu publică *Povestea unei vieți* (1912, postum *Legea trupului*), roman care nu are un succes remarcabil. *Arhanghelii* (1913) va marca însă un moment de referință în evoluția romanului românesc. Al. Ciura publică proză memorialistică (*Icoane, Amintiri*), Goga publică foiletoane. Liviu Rebreanu publică schițele *Ofilire* (1908), *Răfuiala* (1909), *Nevasta* (1911). Sadoveanu publică aici vreo treizeci de schițe și povestiri de inspirație rurală (*Sluga, Hoțul, Priveliști din Deltă, La paisprezece ani*). De asemenea, se reproduc fragmente din *Mara* și *Măneștii* lui Slavici, *Scrisori romane* de D. Zamfirescu, amintirile despre Eminescu ale lui Vlahuță. „Prin tendințele culturale, *Luceafărul* are analogii cu *Viața românească*, dar relațiile cu aceasta sunt de la început neamicale” (Ciopraga, 1970, 108). Oct. C. Tăslăoanu lansează teoria sa despre dihotomia cultura domnilor/ cultura țăranilor, argumentând că diferențierea dintre clase e în detrimentul țăranimii, și că unitatea culturală mult ovaționată e o pură ficțiune cărturărească, declamațiune goală. Ideea datoriei clasei culte față de țărani, susținută de *Viața românească* e privită cu scepticism. În mai multe articole Oct. C. Tăslăoanu condamnă intelectualitatea, care exploatează poporul pentru a deveni *burghezie plutocrată* (Ciopraga, 1970, 110). Alături de scrieri autohtone se publică traduceri din literaturi străine, din clasici și din moderni: fragmente din *Iliada*, din Verlaine, Materlinck, Gorki, Madách, tradus de Goga. Se cultivă interesul pentru artele plastice, muzică, arhitectură, în sensul educației estetice complete. „Publicația de la Sibiu aspira, în primul număr pe 1911, să devină o revistă la nivel apusean în toate privințele” (Ciopraga, 1970, 111). *Luceafărul* își încetează apariția la 15 august 1914. După război apare o nouă serie (ian. 1919-mai 1920) la București, sub conducerea lui Oct. C. Tăslăoanu. O a treia serie apare la Sibiu, între 1941-1944, sub conducerea lui Victor Papilian, D.D. Roșca, Olimpiu Boitoș, Mihai Beniuc, Grigore Popa.

În timpul războiului piața editorială stagnează. În privința etapizării istoriei revuisticii ardeleni, Vasile Fanache (1973, XXVI.) vorbește de trei direcții:

1. între 1918-1925 există trei direcții revuistice și literare. Prima propune o literatură pentru ardeleni (descălecătorii culturali de la *Gândirea*). O altă direcție e ardelenizarea sămănătorismului, după ce curentul apusese dincolo de Carpați.

2. a doua direcție ține de confruntările dintre pozițiile literare conservatoare și cele moderniste

3. a treia direcție o formează revistele universitare.

Familia apare la Budapesta în 1865 sub conducerea lui Iosif Vulcan, cunoaște mai multe serii. După ce în 1906 editarea revistei încetează, între 1926-1929 reapare la Oradea sub conducerea lui M. G. Samarineanu, apoi a treia serie apare între 1936-1940, a patra între 1941-1944 și o a cincea serie va fi începută în 1965. Rolul primordial al revistei era unul cultural, colaboratorii ei fiind importanți factori culturali. Ziariștii români și maghiari orădeni s-au constituit într-o organizație profesională *Cercul ziariștilor din Oradea* (G. Tulbure, Tabéry Géza, George A. Petre, M.G. Samarineanu, Katona Béla, Hegedüs Sándor). Revista *Familia* lansa, în septembrie 1935, o anchetă printr-un chestionar trimis elitei culturale românești și maghiare. Răspunsurile au fost publicate în numerele sale din septembrie-decembrie 1935.

De numele revistei *Familia* (nr. 2, febr. 1935, p. 5-8) se leagă și teoretizarea conceptului de *localism creator*, creat și utilizat de Al. Dima. Localismul creator este o formulă estetică privitoare la manifestările regionalismului literar, regionalism care a suscitat numeroase dezbateri și polemici. „Programul localismului creator își propunea cultivarea virtuților tradiției după un plan sistematic, dar el nu rămânea doar la acest aspect” scrie Nae Antonescu în lucrarea *Reviste din Transilvania* (Antonescu, 2001, 79). Dima folosește și unele idei ale lui Goga din *Fragmente autobiografice* (1934) care se referă la legătura dintre artă, creația artistică și locul unde ea se naște: „există o conștiință culturală a regiunii, ce valorifică însemne geografice, istorice și sociale ale mediului prin mijlocirea expresivă a forței talentelor locale” (Antonescu, 2001, 246).

Se înființează grupuri intelectuale și publicații periodice care să mențină și să promoveze spiritul creator al actualității. „Localismul creator dezvoltă ca punct cardinal al programului său cunoașterea realității și valorificarea în creație a latențelor specifice și pitorești ale locului”¹. *Familia* va insista asupra faptului că și provincia poate da reviste literare bune și creații literare remarcabile. Un talent remarcat aici e și Pavel Dan. În 1920 apare la Oradea revista *Cele Trei Crișuri*, în care se cultivă o literatură de tip sămănătorist, mediocru.

Abecedar împrumută stilul grafic al *Biletelor de papagal* al lui Arghezi. „Eforturile *Abecedarului* se înscriu în acțiunea, tot mai largă, de părăsire a tiparului ideologic sămănătorist, ale cărei prelungiri și reanimări mai colorează harta spirituală a epocii” (Zaciu, 1996, 42). Aici se denunță cultul vieții patriarhale și idolatrizarea figurii deșezănatului, paseismul sentimental. Se recomandă întoarcerea către temele oferite de viața modernă, ca în literatura americană sau cea rusă, se pledează pentru o literatură a veridicului și a autenticității. Se publică din lirica lui Emil Isac, Aron Cotruș, Simion Stolnicu, Eugen Jebeleanu, George Pipsa, Emil Popa, Grigore Popa, Radu Gyr. În domeniul prozei se preferă Pavel Dan, Victor Papilian. „*Abecedarul* vădea ... un efort de spargere a conceptului închisat al tradiției prea locale ... și optând pentru politica culturală a ferestrelor deschise. De aici și interesul absolut modern pentru creația lui Stephan George, Joseph Conrad, André Malraux, Teodor Gladkov, și justa apreciere a mișcării literare a naționalităților, cu popularizarea a tot ce era autentic în lirica maghiară sau săsească, cu excelente tălmăciri din Ady - dar și cu o categorică demontare a mitului nociv al transilvansimului, ale cărui subtexte politice sunt denunțate ferm” (Zaciu, 1996, 45). *Abecedar* are meritul de a fi promovat depășirea mentalității sămănătoriste desuete, orientarea spre realism, a militat pentru o schimbare de climat care ar fi trebuit să urmeze schimbării generațiilor, combătând, în același timp, orice fenomen de regionalism literar.

Pagini literare (1934-1943) apare la Turda, sfidând astfel mentalitatea potrivit căreia adevăratele valori aparțin centrului, provincia neoferind talente. „Ardelenismul nostru și-a dat contribuția sa spirituală, în ultima vreme. Și când spunem ardelenism nu voim să facem regionalism strâmt. Vizăm doar un cadru geografic, în care pulsează un specific creator, organic”². Criticul literar al revistei, R. Demetrescu propune întoarcerea la nuvelă pentru a contracara fenomenul inflației de romane. Revista intră în polemici violente cu *Gând românesc* prin condeiul lui Grigore Popa, care va scrie și studiul *Fenomenul românesc din Ardeal*, în care conchide că transilvanism nu există, ci doar românism. Dealtfel Grigore Popa va reveni asupra problemei în paginile *Luceafărului* prin 1941, negând la fel de vehement orice ideologie transilvanistă.

Darul Vremii a apărut la Cluj în 1930, dar avut o existență efemeră (doar șapte numere apărute în cinci caiete). Revista lunară avea, la început, ca director pe I. Munteanu, de la numerele 4-5 pe Victor Papilian. De numele *Darului Vremii* se leagă debutul lui Pavel Dan, căci în numărul 2 al revistei apare *Ursita*. În primul număr apare un text quasiprogramatic, unde

¹ Al. Dima, *Localismul creator*, în *Familia*, 1935, nr. 2, pp. 3-5.

² Oct. Ruleanu, *Provincia în Mișcarea literară*, 1935, nr. 12, p. 670.

se scrie că „simțim cu toții că printre încheieturile formelor, în care viața Ardealului de azi pare a fi cristalizată, un fluid de neliniști își caută albie nouă”³.

În același număr inaugural Ion Chinezu publică articolul *Bilanț ardelean*, un articol-program care încearcă să definească specificul cultural al provinciei, ținând, totodată promovarea valorilor locale. Aici Chinezu disociază elementele rigide, conservatoare din spiritul ardelean „cu netăgăduite virtuți de masă, dar lipsit de supleță, incapabil de multe ori de a se articula individual, exagerarea finalismului social-etic al actului de cultură explicabil în contextul epocilor anterioare, opoziția, de aici, față de spiritul Junimii, prestigiul formulei reprezentate de Astra și rezistența opticii sămănătoriste, dificil de lichefiat”⁴. Spiritul ardelean postbelic nu se poate debarasa - decât cu dificultate - de optica sămănătoristă. Dar energia intelectuală creatoare, astfel comprimată, izbucnește uneori, și dă un Coșbuc sau un Blaga, conchide criticul. *Darul Vremii* e prima revistă care-și propune stabilirea noilor repere ale localismului. „Simțim cu toții că printre încheieturile formelor, în care viața Ardealului de azi pare a fi cristalizată, un fluid de neliniște își caută o albie nouă. Există un gând răzleț și o vorbă nerostită încă, elemente de preț tănuite în ascunzișuri, ca și comorile pe care le anunță vîltori în noapte. În nădejdea că vom putea să dibuim măcar aceste daruri, pornim la drum. Rămîne să se vadă dacă pionierii vor putea să înfrunte greutățile începutului și cu noroc să însemne dîra bună a celor ce vor veni după ei”⁵. *Bilanțul ardelean* al lui Ion Chinezu definește momentul literar 1930 drept „încercările de a evada din ritmul copleșitor al sămănătorismului, prelungit aici mai mult decît dincolo de munți”⁶. Modelul de creator de esență nouă este Blaga, „crainicul generației ce se ridică și pe care o visăm de un românism ușurat de balastul comparațiilor tulburătoare, paralizante, ridicată deasupra vegetativului etnografic, în regiunea unde acest etnografic sentimental va căpăta rezistența și mlădierea de oțel a ideii”⁷. *Darul vremii* anunță *Gând românesc*, care apare în mai 1933.

Gând românesc apare deci la Cluj între 1933-1940, sub egida Astei locale și sub direcția lui Ion Chinezu. Redactorul șef, foarte liber în gândire și foarte deschis în concepții, lansează ideea unei crize calitative a ideologiei literare românești în anii 1933-1934. Revista cultivă cu precădere regionalismul creator, geografia literară ca metodă de lucru. Printre problemele discutate de colaboratorii ei se numără și aceea a întemeierii unei asociații a scriitorilor ardeleni, a unei edituri ardeleni. Astfel va lua naștere în 1936 *Asociația scriitorilor români din Ardeal*, ce avea ca scop înființarea unei mari edituri la Cluj. „Era extrem de important atunci ca ardelenii înșiși, în încercarea de sincronizare cu Țara, să devină totuși conștienți că transcendențele românismului se află, totuși, în Ardeal, nu în altă parte. Complexele de nici un fel nu-și mai aveau, de fapt rostul și *Gând românesc* înseamnă, printre altele, și eliberare de complexe” (Moraru, 1999, 14). *Gând românesc* devine poate cea mai importantă revistă literară românească din Transilvania, datorită atât programului progresist și regional, cât și personalității celui care o conduce. „Față de programele extremiste, care dădeau câștig de cauză fie vechilor teme regionale, iremediabil depășite, fie negației totale, *Gând românesc* propune, ca și *Convorbirile literare* altădată, revelarea adevărului literar degajat de prezent, curajul actualității” (Fanache, 1973, XLV). Ion Chinezu, mentorul revistei, impune această direcție. „Istoria este și prezentul pentru cine știe să se apropie de sensul profund în jurul căruia acest prezent se polarizează, dobîndind astfel demnitatea unei structuri. Dacă pretenția unor profeți improvizați, care cred că pot face *tabula rasa* din trecut și pot clădi o lume nouă pe un eseu, e adesea ridicolă și fără consecințe, atitudinea negativă a celor întorși cu fața numai spre trecut, pe care-l aruncă mereu de-a curmezișul vremii în continuă desfășurare, e sterilă și întristătoare”⁸.

³ *Darul Vremii*, an I, 1930, nr. 1, p. 1.

⁴ *ibidem*, p. 47.

⁵ *Scurt program*, în *Darul vremii*, nr. 1, 1930, februarie, p. 1.

⁶ *Bilanț ardelean*, în *Darul vremii*, nr. 1, 1930, februarie, pp. 3-4.

⁷ *ibidem*

⁸ Ion Chinezu, *Douăzeci de ani de viață literară în Ardeal*, în *Gând românesc*, VII, 1939, nr. 7-9, septembrie, pp. 273-274.

Principiul regionalismului cultural și al localismului creator ia avânt, deci, odată cu *Abecedarul* lui George Boldea și Emil Giurguca la Brad, *Pagini literare* la Turda, *Familia* la Oradea, *Lanuri* la Mediaș, *Gând românesc* la Cluj. Același concept își găsește expresia în alte reviste ca *Țara Bârsei* (1929-1938, Brașov), *Brașovul literar și artistic* (1931-1934), *Hotarul* 1933-1940, Arad) sau *Blajul* (1934-1936). *Blajul* publică fragmente din studiul lui Al. Dima, *Localismul creator* (publicat în întregime în *Familia*, 1935, nr. 2). În spiritul acestui localism, *Blajul* va propune organizarea de șezători literare și înființarea unei edituri ardelene.

Între 1938-1940 apare la Cluj *Tribuna literară*, care va fi apoi editată, din 2 aprilie 1940, la Brașov. Octav Șuluțiu va deveni directorul acestei reviste cu o ideologie artistică echilibrată în perioada brașoveană, fostul profesor de limba franceză va semna două erori ale fenomenului literar românesc interbelic. Prima atitudine eronată ar fi aceea a izolării scriitorului într-un turn de fildeș, iar cealaltă greșală ar fi cultivarea unui estetism unilateral. Revista va promova un oarecare regionalism creator, militând pentru valorificarea, pe plan universal, a specificului național. Nici românism fără estetism, dar nici estetism fără amprenta specific românească. Același redactor vorbește de așa-numita poezie a *refugiului* din literatura română transilvană, care s-a născut ca urmare a evenimentelor din toamna anului 1940. Poezia refugiului, care cerea o nouă mentalitate în fața problemelor actualității, s-a dezvoltat în special în paginile săptămânalului *Ardealul* din București, dar și-a găsit teren de afirmare și în *Tribuna literară*. Fenomenul poate fi asemănat cu ceea ce s-a petrecut în literatura maghiară din Ardeal după 1918. Marile traume istorice sunt resimțite în literatură prin cultivarea refugiului, care devine „expresia unui zbucium adânc, a unor sentimente patetice, a unei dureri sincere, cum spune Octav Șuluțiu în articolul *O nouă poezie românească* nr. 2/1941 al revistei *Tribuna literară*.

Boabe de grâu este una din revistele care au jucat un rol important în stabilirea și menținerea căilor de comunicare literară. Revista a apărut sub redacția lui Emanoil Bucuța, sub tutela Direcției Educației Poporului. Ideile principale dezbătute în paginile revistei se referă la necesitatea cunoașterii decurgând din coabitarea celor două culturi. „Căile pentru schimbul de valori de la unii la alții sunt deschise și nu așteaptă decât programul de fapte și bunăvoință ca să fie umblate” (Todor, 1983, 286). Câmpul preocupărilor sale este foarte larg, de la literatură la o foarte bună recenzie a cărții lui Ion Chinezu *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, la probleme de sociologie.

Emanoil Bucuța a avut relații bune cu literații maghiari, mai ales cu helikoniștii. El spera de asemenea într-o colaborare rodnică în cadrul PEN clubului, de aceea militează pentru un număr cât mai mare de traduceri. În *Boabe de grâu* apar astfel schița *Minunea/A csoda* de Sárosi Domokos, în traducerea lui Ion Chinezu, *Săliștencele/A szelistyei asszonyok* de Mikszáth Kálmán, în traducerea lui Avram P. Todor și romanul lui Nyírő József, *În jugul domnului/Isten igájában*, în traducerea lui Ilie Daianu. Dincolo de traduceri, revista oferă, pe rând, o amplă prezentare a instituțiilor culturale românești sau din România (de exemplu Palatul culturii și bibliotecile din Târgu-Mureș, tipografia românească din Buda, diferite muzee, grupuri statutare).

Gândirea, revista care apare în mai 1921 la Cluj, sub direcția lui Cezar Petrescu, este un fel de *Új idők* românesc, care este, la început, un supliment literar al ziarului *Voința*. După un an revista se mută la București. În primul număr Cezar Petrescu indică o linie - în continuarea *Sămănătorului* întrucâtva - care-și propune apărarea „românismului în fața spiritului internaționalist”. Profilul revistei se va clarifica pe parcursul apariției.

Gândirea nu reușește să devină o revistă a Ardealului, cauza acestei ratări fiind formulată într-un articol de Ștefan Oprea, *Intellectualizarea Ardealului* (1921, nr. 13/ 1 noiembrie). „E vorba de înclinația pragmatică a ardeleanului, structurată într-o lungă istorie de supraviețuire mai ales în angajări sociale și naționale. Viața istorică l-a constrâns pe românul transilvănean să refute intelectualizarea ca proces în sine” (Fanache, 1973, XXIX). D. D. Roșca va numi acest

fenomen mitul utilului. *Gândirea* însă prefigurează unele elemente din *Gând românesc*: regionalismul văzut ca spațiu păstrător de tradiții, disociat de regionalismul politic, susținerea apropierei româno-maghiare. V. Fanache face referire la o mărturisire puțin cunoscută a lui Cezar Petrescu, privind soarta *Gândirii* clujene și rolul major jucat de inflația de politicianism în eșuarea proiectului de la Cluj: „atmosfera politică a țării, care era și atmosfera politică a Ardealului, n-a îngăduit această generoasă misiune. N-a știut să acorde primat valorilor culturale ardelenesti, să țină scriitorul și gazetarul la discutarea constructivă a problemelor locale încadrate în marile probleme generale”⁹.

În paginile revistei sunt reținute două idei: cea istorică și cea folclorică. Noutatea însă o constituie și o abordare metafizică a tradiționalismului, și accentuarea rolului ortodoxiei în configurarea sufletului românesc. Sub inspirație spengleriană gândirii reprezentau toată istoria modernă ca o luptă a spiritului și geniului autohton rural cu formele de viață urbane copiate din Occident. Între pozitivismul științific al lumii și civilizației moderne apusene și tinerețea primitivă a sufletului românesc s-a produs o falie. Primitivitatea și etnicismul constituie terenul de afirmare al spiritualității românești. „Grupând mai puține talente majore (Blaga, Pillat, Maniu, V. Voiculescu, Nichifor Crainic ș.a), *Gândirea* a izbutit totuși, grație acestei direcții imprimate năzuințelor ei, peste absolutizările teoretice și îngustările ortodoxiste, să impună un stil în stare a da efectiv expresie spiritualității naționale și nu pitorescului ieftin” (Crohmălniceanu, 1972, 86). Depășind faza spiritualistă – cu numeroase realizări – gruparea se va transforma treptat într-o mișcare cu tendințe fasciste. În numerele 8-9 din 1928 apar în revistă *Manifestul crinului alb* (semnat Sorin Pavel; Ion Nestor, Petre Marcu Balș) – un rechizitoriu făcut bătrânilor în numele tinerilor. Alunecarea spre dreapta a grupării se produce pe fundalul aceleiași alunecări pe scară continentală.

Dacă în literatură gruparea a reușit să asimileze creator tehnicile poetice moderniste, în ciuda programului tradiționalist (spre exemplu tendințele simboliste la Pillat, A. Maniu, expresionismul lui Blaga), în proză se milita pentru un realism integral. Autorul realist creștin prin excelență era considerat Dostoievski. Modelul propus de acesta însemna „abolirea tipologiei, zugrăvirea universului direct prin individual, fără intermediul claselor sau categoriilor sociale, după principiul creștin că omenia este perfecționarea oricui și a tuturor în contact cu spiritul sfânt” (Crohmălniceanu, 1972, 100). Romanul gândirist – se preconiza – ar trebui să părăsească formula balzaciană a fixității caracterelor și a determinării lor prin factori exteriori, și ar trebui să se concentreze asupra persoanei umane.

Radu Dragnea scrie în *Veșnic și universal* că studiul existențelor umane ar trebui să pună mediul în funcție de om, și nu pe om în funcție de mediu, la modul zolist. Realismul integral pus în program era un fel de naturalism spiritualizat, care explora ființa căzută și calea căderii, analizând și simțul omenesc al transcendentului – remușcarea, neliniștea, sentimentul păcatului, pocăința. După această logică a lucrurilor, drama lui Apostol Bologa îi e superioară destinului lui Ion prin proiectarea în veșnicie a personajului central, în timp ce Ion ignoră transcendența spirituală a ființei sale. Aproape de programul gândirist se situează nuvelistica lui Gib Mihăiescu (*La Grandiflora* -1928, *Vedenia* -1929) prin prezentarea unor personaje devorate de instincte și remușcare, Victor Papilian prin mixtura dintre fantastic și biologic, romanele lui Emanoil Bucuța prin curiozitatea arheologică, stilizarea artistică și pasiunea etnografică, după cum și pesimismul cu care Cezar Petrescu privește efectul distructiv al civilizației și urbanizării, are de-a face cu optica gândiristă.

Societatea de mâine apare la Cluj în 1924 și se mută la București un deceniu mai târziu. Aflat la hotarul dintre ziar și revistă, publicația își propune să fie o revistă de teorie și informație largă și obiectivă. Printre obiectivele ei amintim intelectualizarea maselor, reforme democratice, colaborarea cu celelalte națiuni. „Cunoașterea Ardealului, cunoașterea stărilor social-economice de aici, determinarea problemelor noastre vitale este întâia noastră

⁹ Cezar Petrescu, *Presa și scriitorii Ardealului în prima decadă a Unirii*, în *Gazeta ilustrată*, IX, 1940, pp. 31-36.

preocupare”¹⁰. Luând în considerare aceste obiective, nu putem să nu facem conexiunea cu transilvanismul profestat în aceeași perioadă de gruparea helikonistă. *Societatea de mîine* are un program de orientare progresistă, reperele fundamentale fiind echitatea socială și culturalizarea. *Societatea* va publica pentru prima dată în România cartea lui Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-1929)*, în mai multe numere din 1929-1930.

Condițiile socio-politice interbelice au îngreunat uneori dezvoltarea relațiilor culturale româno-maghiare, prin frânare sau prin inducerea unor contradicții. Vecinătatea limbilor, a literaturilor și a culturilor nu însemna o garanție a fecundității dialogului intercultural: „interculturalitatea trăită în cotidian nu împiedica adâncirea clivajelor etno-lingvistice; se vorbeau toate limbile, dar nu se ajungea la înțelegere. Crudă vanitate a limbilor: chiar și perfect stăpânite, ele nu îngăduiau dialogul” (le Rider, 2001, 133). Încercările de apropiere, de stabilire și stabilizare a acestor relații sunt numeroase și apreciable, și pot fi surprinse încă din anii 1920. Presa interbelică - românească și maghiară - oferă numeroase date în acest sens: traduceri recenzii, prezentări, reportaje. Există o încercare de creare a unei uniuni scriitoricești comune, a unor reviste comune (vezi exemplul *Aurorei*, care lansează ideea uniunii scriitoricești bilingve, după cum arată scrisoarea lui Benedek Elek către redactori, publicată în *Aurora*, 15 februarie 1923). Primul val de comunicare între presa românească și cea maghiară e susținut de publicațiile *Gândirea*, *Napkelet*, *Génius*, *Jövő társadalma*, *Aurora*, *Cultura*, *Cele Trei Crișuri*, etc. Cel de-al doilea val apare spre sfârșitul deceniului al treilea, odată cu *Familia*, *Erdélyi Helikon* și *Korunk*. Prima etapă e una de tatonare, de încercare, cea de-a doua este deja una a deschiderii mai curajoase.

Un rol important în promovarea traducerilor româno-maghiare este jucat de revistele bilingve. În 1922 apare, la Oradea, revista bilingvă *Aurora literară, artistică, teatrală, socială/Irodalom, művészet, színház, társadalom*, redactorii fiind George A. Petre și László Salamon. Această publicație își propune să promoveze traducerile. G. Bacaloglu scrie în articolul program al revistei că *Aurora* va publica, în primul rând, „traduceri din literatura română în ungurește și viceversa. În modul acesta cele două naționalități vor ajunge în cel mai scurt timp să se cunoască reciproc. Două nații care trăiesc de câteva secole împreună ar fi păcat să nu se cunoască cel puțin acum și de acum înainte, când amândouă conțin valori indiscutabile. *Aurora* va urmări de aproape toate mișcărilor literare și artistice din ambele părți” (Todor, 1983, 270).

Numele revistei *Aurora* a fost ales astfel încât termenul să existe în ambele limbi. Ideea apropierii româno-maghiare prin cultură era la modă, societatea *Cele Trei Crișuri* având o secție specială destinată înlesnirii relațiilor culturale. Prietenia dintre Salamon László și George A. Petre a dus la crearea publicației *Aurora*, care apare din decembrie 1922 până în iunie 1923, fiind scoase în total 14 numere. Periodicul bilingv *Aurora* apare odată cu *Asociația scriitorilor fără deosebire de naționalitate*. Ambele sunt ecoul mișcării intelectuale *Clarté*, pornită în 1919 de către Henri Barbusse. *Clarté* a dorit să se constituie într-o organizație a scriitorilor, cu secțiuni naționale și locale. Mișcarea și revista *Clarté* au avut un ecou însemnat în Europa. Un ecou clarteist în România este și revista *Icoane maramureșene* (1923-1924).

Fără îndoială că pe lângă o anumită concurență culturală dintre români și maghiari și inerentul orgoliu existau și câteva cauze care au condus la încetarea activității revistei, cauze care nu mai țineau de câmpul cultural. „Câteva piedici au existat în calea făuririi climatului necesar înfăptuirii programului revistei. Cea dintâi a venit din partea oficialităților ... Expulzarea lui Ignotius, oprirea intrării în țară a revistei vieneze *Tűz (Focul)*, ...unele aspecte ale politicii interne sunt doar câteva obstacole ridicate programatic în calea apropierii și înțelegerii reciproce. Pe de altă parte exista și o oarecare lipsă de încredere reciprocă” (Antonescu, 2001, 291).

Revista clujeană *Cultura* (1924), redactată în patru limbi, trădează o deschidere și mai mare, cuprinzând literatura română, maghiară și germană din România. În colectivul de redacție

¹⁰*Societatea de mîine*, *Un an nou*, IV, 1927, nr. 1-2, p. 3.

îi regăsim pe Sextil Pușcariu, Yves Auger, Lucian Blaga, Kristóf György, Oskar Netoliczka. Revista adresată intelectualilor ardeleni a apărut doar până la numărul patru. „Revista noastră s-a născut dintr-un acord între mai mulți savanți și oameni de litere, români, maghiari, germani, și ea e destinată să creeze o trăsătură de unire între trei conștiințe etnice diferite în esența lor intimă, dar unite prin numeroase și nobile interese comune”¹¹.

Foarte noocratic - la modul campilpetrescian și aproape simultan cu acesta - revista, în cuvântul introductiv, pornește la drum „cu nădejdea de a spori numărul celor ce-și întind prietenește mâna, peste baricade efemere, luând ca deviză cultura”¹². Răsunetul apariției revistei e pozitiv în *Journal de Geneve*, *Deutsche Literaturzeitung*, *Adevărul literar*, *România*, *Înfrățirea* (Cluj), *Tribuna nouă* (Arad), *Pásztortűz*, *Keleti Újság*, *Ellenzék*, *Siebenburgisch Deutsches Tageblatt*, *Der Unterwald* etc. În schimb, în *Timpul* (1924, nr. 264, 30 ianuarie) inițiativa e considerată barocă și oribilă, adunând la un loc, la modul grotesc, pe Iorga, Goga și Pușcariu. Mircea Zăciu consideră însă că „inițiativele revistei în problemele cultivării schimbului de valori vădesc un program încheiat, la realizarea căruia s-a pornit cu entuziasm, pricepere și gust estetic” (Zăciu, 1996, 35). S-au publicat sau cel puțin au fost propuse publicării operele traduse ale lui Eminescu, Blaga, Șt. O. Iosif, Al. Vlahuță, Nichifor Crainic, proză semnată de Sadoveanu, Cezar Petrescu, nuvela *La hanul lui Mânjoală*, *Fefelega* lui Agârbiceanu. Din literatura maghiară se publică traduceri din Nyíró József și Ady Endre.

Există și păreri care contestă rolul pozitiv al revistei, astfel K. Lengyel Zsolt consideră că acest tip de comunicare din paginile *Culturei* era pasivă – prin urmare inefficientă - pentru că nu implica și dezbateri. Revista și-a încetat apariția pentru că s-au retras fondurile de la minister (K. Lengyel, 2007, 154). K. Lengyel consideră rolul *Culturei* minor, fiind doar un organ de propagandă în relațiile externe, pentru a acredita ideea falsei alternative comune culturale la noncomunicarea politică.

Printre celelalte reviste bilingve amintim *Culise/A kulissza* sub redacția lui Leonard Paukerov și Kádár Imre), *Banatul* (Timișoara, 1926) care se ocupa mai ales de probleme muzicale. Problema fenomenului literar își face apariția și în paginile ziarelor vremii. Amintim, în acest sens, ziarul *Ellenzék/ Opoziția* și *Keleti Újság/ Gazeta răsăriteană*, ambele editate la Cluj. La suplimentul literar al primului colaborează „scriitori de primă mărime: Kuncz Aladár și Áprily Lajos, cei doi au reușit să imprime o orientare clară literaturii din primul deceniu, cultivând tradițiile apusene și pregătind generația de scriitori de la revista *Erdélyi Helikon* (*Helikonul Ardelean*)” (Scridon, 1996, 16).

Activismul și rolul mobilizator al presei românești din Ardeal va coagula rolul fundamental al presei scrise de intelectualii români ardeleni: acela de factor de păstrare a ființei naționale. Conștiința istoriei și modularea timpului în funcție de evenimentele politice, temele fundamentale ale presei românești din Transilvania, îmbinarea dintre tradiționalism și cosmopolitism, felul în care evoluția traducerilor este reflectată în paginile revistelor literare – iată doar câteva din aspectele pe care am încercat să le prezentăm, pornind de la premisa că presa și literatura revuistică constituie una din componentele fundamentale ale peisajului cultural. Revistele culturale și în special revistele bilingve au fost pionierii publicării traducerilor, promovând traduceri diverse și de bună calitate (un factor esențial al acestor traduceri a fost faptul că intelectualii români care au contribuit la îmbogățirea repertoriului de traduceri româno-maghiare și maghiaro-române au fost vorbitori ai limbii maghiare la un nivel remarcabil).

BIBLIOGRAPHY

Antonescu, Nae, *Reviste din Transilvania*, Biblioteca revistei Familia, Oradea, 2001.

¹¹ *Cultura*, 1924, nr. 1, p. 1.

¹² *ibidem*

- Ciopraga, Constantin, *Literatura română între 1900-1918*, Editura Junimea, Iași, 1970.
- Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București, 1972.
- Fanache, Vasile, *Gând românesc și epoca sa literară*. Studiu și bibliografie, Editura Enciclopedică Română, București, 1973.
- K. Lengyel Zsolt, *A kompromisszum keresése*, Editura Pro-Print, Miercurea Ciuc, 2007.
- Le Rider, Jacques, *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, Editura Polirom, Iași, 2001.
- Moraru, Cornel, *Critică și cultură*, în *Ion Chinezu. Relief în posteritate*, Târgu-Mureș, 1999.
- Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România. 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj, 1996.
- Todor, Avram P., *Confluente literare româno-maghiare. Eseuri*, Îngrijirea ediției, note și prefață de Dávid Gyula, Editura Kriterion, București, 1983.
- Zaciu, Mircea, *Ca o imensă scenă. Transilvania*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
- Articole și serii de publicații
- Chinezu, Ion *Douăzeci de ani de viață literară în Ardeal*, în *Gând românesc*, VII, 1939, nr. 7-9, septembrie
- Dima, Al. *Localismul creator*, în *Familia*, 1935, nr. 2
- Petrescu, Cezar *Presa și scriitorii Ardealului în prima decadă a Unirii*, în *Gazeta ilustrată*, IX, 1940
- Ruleanu, Oct. *Provincia în Mișcarea literară*, 1935, nr. 1
- Societatea de mâine, Un an nou*, IV, 1927, nr. 1-2
- Familia*, seria III, anul II, nr. 9-10, dec. 1935
- Darul Vremii*, an I, 1930, nr. 1
- Scurt program*, în *Darul vremii*, nr. 1, 1930
- Bilanț ardelean*, în *Darul vremii*, nr. 1, 1930, februarie
- Cultura*, 1924, nr. 1

SOCIALIZATION AND FUNCTIONALITY OF SOCIETY**Aurora Lupas****Lecturer, PhD., „Vasile Goldiș” Western University of Arad**

Abstract: Social deficiencies are the result of the malfunctioning or inexistence of a certain degree of family "disorganization", of school non-integration followed by school failure or abandonment, all completed by affiliation to social groups that make the child a teenager a negative type of socialization. In addition to social aspects, factors of individual nature, factors related to the personality structure of the individual, as well as anatomophysiological or genetic factors act.

Keywords: socialization, agents of the socialization process, rehabilitation, reintegration, resocialization

Socializarea "este procesul de transmitere și însușire a unui set de modele culturale și normative, de cunoștințe și atitudini prin care indivizii dobândesc cunoașterea comportamentelor socialmente dezirabile, își formează deprinderi și dispoziții care îi fac apti să acționeze ca membrii ai societății și grupului social".¹

Prin intermediul procesului de socializare, societatea, transmite membrilor săi modelul său normativ și cultural, format din totalitatea regulilor, valorilor sociale și conduitelor acceptate.

Această transmitere, prin socializare, asigură o bună stabilitate și funcționalitate societății.

"Procesul de socializare începe de la o vârstă fragedă, tinerii însușindu-și normele, valorile și conduitele compatibile cu modelul etico-normativ al societății și constă în dobândirea unor capacități de exercițiu prin:

abilitatea de a exercita în mod adecvat roluri sociale, orientându-și conduitele după regulile existente;

participarea lor conștientă la realizarea scopurilor sociale și individuale;

dobândirea unei capacități corecte de a face diferența între conduite permise și prohibite, între mijloace legitime și ilegite, între scopuri dezirabile și indezirabile din punct de vedere social"²

Prin procesul de socializare individul își însușește ansamblului valorico-normativ al societății și realizează transpunerea acestuia în conduite și comportamente individuale.

Copilul / individul prin intermediul procesului de socializare, face cunoștință cu rolurile și statuturile sociale noi cu care se va confruntă în viitor, astfel își va însuși și va reuși să se integreze în grupurile sociale de care va aparține. El va învăța să se comporte, va dobândi cunoștințe, deprinderi și aptitudini care-l vor face să acționeze ca membru activ al societății.

Pe parcursul procesului de socializare există un schimb reciproc între individ și mediul căruia îi aparține. Individul nu va sta pasiv în fața "presiunilor" venite din partea cadrului sociocultural, ci la rândul său va acționa asupra acestuia.

Relaționarea dintre individ și mediu, adică relaționarea dintre cele două părți ale procesului de socializare, are trei semnificații:

¹Sorin M. Rădulescu, "Anomie, devianță și patologie socială", Editura Hiperion, București, 1991, pag. 20

²Sorin M. Rădulescu și Ban Banciu, "Introducere în sociologia delinvenței juvenile", Editura Medicală, București, 1990, pag. 1

- psihologică care presupune maturizarea tânărului;
- sociologică care presupune racordarea și adaptarea conduitei individuale la anumite contexte sociale;
- culturologică care presupune interiorizarea normelor și valorilor sociale.

Tipuri de socializare

“Socializare se înfăptuiește prin supunerea indivizilor unui proces de învățare socială progresivă în cursul căruia sunt asimilate cunoștințe, aptitudini și deprinderi necesare exercitării rolurilor sociale și implicit conviețuirii morale în societate. Acest proces se desfășoară mai ales în familie în perioada primei copilării.

Procesul de socializare are loc de-a lungul a trei atape de viață implicând trei forme principale:

- socializarea primară sau socializarea de bază;
- socializarea secundară;
- socializarea continuă.”³

Socializarea primară este etapa fundamentală a procesului de socializare și se realizează când copilul începe să își cristalizeze structurile de personalitate, să își însușească un sistem de cunoștințe, deprinderi, aptitudini, toate necesare integrării și conviețuirii sociale.

Socializarea primară contribuie la formarea personalității de bază, fiind rezultatul influențelor mediului sociocultural asupra individului.

Familia este principalul agent de socializare. Copilul este socializat într-un cadru în care predomină elementul afectiv familial, iar adultul într-un context social diferit caracterizat prin neutralitate afectivă, conștiințele de socializare diferă în funcție de stadiile de evoluție, dar și de obiectivele diferitelor instituții sau grupuri formale și informale socializatoare.

“Socializarea de bază are o influență cu caracter formativ-educativ asupra individului, este parțială spre deosebire de socializarea continuă care este globală și presupune o permanentă activitate cu caracter dinamic determinată de schimbările de valori, atitudini, comportamente, roluri sociale ce intervin pe parcursul vieții. Socializare de bază este definitorie în dobândirea unui comportament social pozitiv, în integrarea socială a individului. Individul se pregătește și este pregătit pentru situații sociale noi iar această perioadă poartă denumirea de socializare anticipativă”⁴

Socializarea secundară apare cu diversificarea mediilor sociale și presupune acumularea unor noi norme și valori. Acest tip de socializare este mai greu de realizat deoarece există posibilitatea apariției unor situații noi, ptand devenii conflictuale. Spre deosebire de socializarea din familie care oferă copilului un climat profund afectiv, școala și relațiile implicate de aceasta, presupun un tip de socializare definit de instrumentalitate și neutralitate afectivă.

Socializarea continuă a adultului intervine în tot cursul desfășurării vieții, pe măsură ce acesta asimilează noi valori dobândește noi deprinderi, aptitudini și experiențe de viață.

Comportamentul opozant / predelicvent, devianță socială și delincvență au la bază “eșecuri” ale socializării pozitive, ele constituind rezultatul acelor procese de socializare negativă cu mențiunea că există o interferență a acestor două aspecte.

În cazul unui comportament deviant, neacceptat de normele unei societăți este necesară resocializarea care poate fi considerată a fi “un proces de reorientare și remodelare a personalității individului deviant, de reeducare și retransformare a acestuia în raport cu normele de conduită socialmente acceptabile.”⁵

³Sorin M. Rădulescu, “Anomie, devianță și patologie socială”, Editura Hiperion, București, 1991, pag. 20

⁴ Ibidem, pag. 22

⁵ Ibidem, pag. 25

Prin resocializare se corectează deficiențele sau neîmplinirile socializării primare deoarece, pe de o parte, societatea are un caracter dinamic, astfel că actorul social va fi pus în permanență în fața unor situații sociale noi iar pe de altă parte, agenții “primari” de socializare pot greși în activitatea lor.

Resocializare are drept scop *readaptarea* și *reintegrarea* persoanei deviate în cadrul social căruia aparține. Reintegrarea presupune acceptarea și preluarea comportamentelor de la nivelul grupului de apartenență sau al societății căruia îi aparține.

Agenții procesului de socializare

Procesul de socializare se realizează prin intermediul unor agenți de bază a căror influență construiește și modifică personalitatea copilului.

Principalii agenți ai procesului de socializare sunt:

- familie;
- școală ;
- grup de covârșnici;
- biserica / religia;
- mass-media etc.

Familia, școala, grupul de covârșnici, religia și mass-media sunt considerați și factori informali sau formali care stau la baza procesului de socializare. Agenții procesului de socializare influențează individul diferit, de la o societate la alta, de la o perioadă a vieții la alta, de la un anumit timp istoric la altul. Acești agenți ai socializării nu acționează în mod izolat, ci acțiunea lor se prezintă ca un complex de influențe.

Principalul agent al socializării este familia. Aceasta reprezintă cadru fundamental în care sunt satisfăcute nevoile de natură fiziologică, psihologică și socială ale copilului. Familia este grupul primar al copilului care exercită influențele cele mai persistente în viața și transmite modelele de socializare, respectiv, modele de integrare socială.

Potrivit autoarei Ana Muntean “principalele funcții ale familiei sunt:

asigurarea confortului necesar prin satisfacerea nevoilor tuturor membrilor săi; creșterea și educarea noilor generații”⁶

Karl Killen identifică șapte abilități necesare fiecărui părinte:

- „- abilitatea de a da prioritate satisfacerii nevoilor de bază ale copilului;
- abilitatea de a oferi copilului experiențe noi, de a-l stimula cognitiv și afectiv;
- abilitatea de a avea o relație empatică cu copilul;
- abilitatea părinților de a-și înfrana porniri, fără a le răsfrațe asupra copilului;
- abilitatea de a formula așteptări realiste față de copil;
- abilitatea de a pedepsi copilul în mod realist;
- abilitatea de a răsplăti și valoriza adecvat copilul”⁷

Toate aceste abilități ale părinților asigură formarea copiilor, respectiv socializarea lor primară. “Aceasta înseamnă exercitarea de către copii a rolurilor sociale ce le-au fost încredințate în cadrul culturii căreia îi aparțin, participarea în deplină cunoștință de cauză la scopurile și activitățile grupului sau ale comunității în care trăiesc, dobândirea capacității de discernământ între acțiunile permise și cele ilegite.”⁸

Părinții nu asigură permanent un stil educativ adecvat. Astfel, un stil educativ deficitar, „familiile nu își îndeplinesc atribuțiile aferente, realizând o subsocializare morală, lipsind copilul de un model valoric și comportamental adecvat. Contrar acestui fapt, există și familii

⁶ Muntean Ana, “Violența în familie și maltratarea copilului”, în “Tratat de asistență socială”, coordonat de George Neamțu, Editura Polirom, Iași, 2003, pag. 667

⁷ Ibidem, pag. 671;

⁸ Valentin Cosmin Blândul, „Psihopedagogia comportamentului deviant”, Editura Aramis, 2012, pag. 59;

care pactică o suprasocializare copilului , ferindu-l de greutățile vieții crescându-l într-un climat protector. Un caz aparte este reprezentat de acele familii care își ignoră în mod conștient copiii, realizând în acest mod ceea ce se numește abandon educativ....Cazul limită îl constituie acele familii care practică un tip de socializare negativă inoculând copiilor valori, norme și conduite indezirabile atât la nivel individual cât și la nivel social.”⁹

Print-o socializare negativă, familiile pregătesc în mod conștient copilul, adolescentul de mai târziu pentru comportamente deviate.

În acest sens se poate realiza o “tipologie a familiilor problemă, a căror

funcționalitate are repercursiuni asupra socializării copilului:

- familii ce imprimă copilului carențe educative datorită relațiilor intrafamiliale și deteriorării principalelor sale funcții . În această categorie sunt incluse atât familii organizate (sau “aparent” organizate) , cât și dezorganizate , care practică un stil educativ deficitar, impun copilului o socializare pozitivă și nu exercită un control asupra comportamentului cotidian al acestuia și asupra preocupărilor extrașcolare sau nu îi cunosc grupul de prieteni;

- familii cu probleme deosebite în ceea ce privește realizarea funcțiilor datorită dezorganizării sau descompletării grupului familial (divorț, deces, abandon);

- familii cu probleme grave referitor la realizarea funcțiilor, caracterizate de nefuncționalitate și disoluție totală a grupului familial. Sunt incluse acele familii în care unul sau ambii părinți sunt bolnavi cronici (fizic sau mental) ori sunt alcoolici, cu antecedente penale sau chiar recidiviști;

- familii cu probleme generate de lipsa unui loc de munca, a unui dinte părinți sau a ambilor părinți , situația economică a acestora fiind precară, nereușindu-se asigurarea unui trai de viață decent, problema școlarizării copiilor în aceste situații având un rol secundar.”¹⁰

Climatul psihosocial din cadrul familiei este foarte important în socializarea copilului. Elementul central al climatului psihosocial îl reprezintă existența manifestărilor de agresivitate sau de violență ce au loc în interiorul familiei, între părinții copilului sau între părinți și copii. Manifestările agresive sau violente ale părinților asupra copiilor influențează dezvoltarea personalității copilului. În acest sens, putem vorbi de a părinți “agresori”, existând două elemente de bază:

- a) “pretenția exagerată și exigența foarte mare apărîntilor față de copil, începând chiar din prima perioadă a vieții;

- b) desconsiderarea de către părinți a nevoilor specifice copilului, a capacității și posibilităților sale limitate. ” ¹¹

Comportamentul agresiv manifestat în familie este model comportamental pentru copilul. Copilul preia modelele comportamentele parentale și prin imitație are la rândul lui un comportament agresiv, delinvent.

Școala reprezintă al doilea agent socializator, care continuă acțiunea de socializare începută de familie. Școala are implicații asupra comportamentului copilului, atât pe termen scurt cât și pe termen lung.

Școala, spre deosebire de familie utilizează un ansamblu de mijloace și modalități specifice de socializare. Școala urmărește o fundamantare solidă în ceea ce privește cunoștințele, deprinderile și comportamentul copilului, fiind un element continuator al socializării primare. Activitățile școlare și extrașcolare pot implementa și dezvolta copilului anumite comportamente ce pot stimula comunicarea, colaborarea, relaționare, cooperare sau de competiția în anumite contexte sociale.

⁹ Sorin M. Rădulescu, Dan Banciu, “Introducere în sociologia delincvenței juvenile”, Editura Medicală, București, 1990, pag. 30

¹⁰Ibidem, pag. 31

¹¹C. Păunescu, “Agresivitatea și condiția umană”, Editura Tehnică, București, 1994, pag. 95

Unul dintre obiectivele școlii este interiorizarea de către copii a unor norme și valori, precum și dezvoltarea capacității de discernământ a copilului; copilul trebuind să poată face distincție între ceea ce este acceptat / tolerat și ceea ce nu este acceptat în anumite conjuncturi.

Privind prin prisma integrării școlare, putem spune că aceasta se prezintă “sub forma unui continuum, ce are la o extremitate nivelul maxim de integrare (randament școlar crescut și grad înalt de satisfacție) și, la cealaltă extremitate inadaptarea școlară (randament școlar foarte slab și lipsa nivelului de satisfacție) sau eșecul școlar. Copiii inadaptați sau dezadaptați intră în categoria “copiilor problemă” care adoptă o conduită deviantă în raport cu cerințele vieții și activității școlare”.¹²

În majoritatea cazurilor adolescenților / tinerii cu comportament predelinvent și delinvenți sunt persoane ce au grad de pregătire scăzut, fapt ce demonstrează existența unei neintegrări școlare (neintegrare socială) în perioada aferentă școlarizării, aceasta completând insuficiențele educative ale familiei de proveniență.

Al treilea factor cu influențe deosebite asupra personalității copilului și adolescentului de mai târziu îl constituie grupul de prieteni sau altfel denumit – grupul de covârșnici.

Spre deosebire de familie și școală unde există o autoritate recunoscută (părinți și educatori), în grupul de prieteni, copilul / adolescentul are posibilitatea afirmării personalității sale ca individualitate de sine stătătoare. Când adolescentul începe să conștientizeze nevoia de independență, precum și faptul că în majoritatea cazurilor împărtășește alături de prietenii săi, idei, valori, se conformează aceluiași norme, au trebuințe sociale asemănătoare care nu pot fi satisfăcute în cadrul familiei sau în cadrul școlii, ci numai în cadrul unui grup de referință, în care el tinde să se integreze.

“În funcție de scopurile urmărite, de tipul de activitate exercitată și de modul de constituire și organizare a diferitelor grupuri de apartenență, J. Piel consideră că în perioada adolescenței tinerii se orientează și participă la următoarele tipuri de grupuri:

- a) grupuri informale (grupuri de prieteni, grupuri de joacă);
- b) grupuri semiformale (grupul de discuții , grupul de la “colțul străzii”);
- c) grupuri formale, dintre care unele organizate fără intervenția adulților (ex. clubul) și altele organizate cu intervenția adulților (organizații de tineret, clubul sportiv etc.)”.¹³

În România, în ultimii ani s-au dezvoltat așa numitele grupuri “stradale”, care fie sunt constituite spontan, fie că sunt organizate, exercită asupra tânărului o socializare negativă, predispunându-l spre comportamente deviante sau chiar delincvente.

Grupurile “stradale” reunes, de obicei, persoane fără ocupație sau persoane predispuse spre infracționalitate sau chiar cu antecedente penale, copii (adolescenți) “scăpați din mâna părinților”, reușind să atragă de cele mai multe ori, și alte persoane cu deficiențe de socializare familială sau școlară.

Nu este greșită tendința de asociere a tinerilor la grupuri de prieteni de aceeași vârstă sau de vârste apropiate, dar trebuie să fie orientată către grupuri informale care desfășoară activități cu caracter pozitiv, dar în același timp trebuie realizată o orientare către grupuri formale și asociații constituite la intervenția unor persoane adulte. Integrarea în astfel de grupuri anulează sau reduce în mare măsură influența grupurilor ce realizează o socializare negativă.

Concluzii

În vederea prevenirii și corectării comportamentului tinerilor pentru o mai bună funcționalitate socială, ar fi necesar:

- menținerea și dezvoltarea serviciilor de consiliere pentru copii și părinți;

¹² N. Mitrofan , Voicu Zdrenghea, Tudor Butoi , “Psihologie judiciară”, Editura Șansa, București , 1994, pag. 124

¹³ Dan P. Banciu, Sorin M. Rădulescu, M. Voicu, “Introducere în sociologia devianței”, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, pag. 56

- organizarea de întâlniri publice și în cadrul școlilor cu tematică adecvată (prevenirea abandonului școlar, prevenirea consumului de droguri etc.);
- dezvoltarea serviciilor sociale cât mai aproape de domiciliul copilului – servicii sociale comunitare; existența în fiecare comună/sat a asistentului social, a mediatorului școlar (consilier școlar) și a asistentului medical comunitar;
- mai multe servicii sociale (cu implicarea beneficiarilor) decât prestații sociale (care dau dependență de acestea);
- acordarea “venitului minim garantat” numai dacă familia se preocupă de copii (copiii merg la școală, sunt îngrijiți, vizitați în centru) ;
- dezvoltarea de servicii educaționale pentru persoanele aparținând grupurilor vulnerabile (exemplu de teme: prevenirea sarcinii nedorite, îngrijirea și educarea copilului etc);
- dezvoltarea de servicii ocupaționale pentru persoanele aparținând grupurilor vulnerabile (atelieri ocupaționale, activități sportive etc.);
- dezvoltarea serviciilor sociale mobile, care să se deplaseze la domiciliul familiei etc;

BIBLIOGRAPHY

1. Dan P. Banciu, Sorin M. Rădulescu, M. Voicu, “Introducere în sociologia devianței”, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985;
2. Valentin Cosmin Blândul, „Psihopedagogia comportamentului deviant”, Editura Aramis, 2012;
3. N. Mitrofan , Voicu Zdrenghea, Tudor Butoi , “Psihologie judiciară”, Editura Șansa, București , 1994;
4. Muntean Ana, “Violența în familie și maltratarea copilului”, în “Tratat de asistență socială”, coordonat de George Neamțu, Editura Polirom, Iași, 2003;
5. George Neamțu, “Tratat de asistență socială”, Editura Polirom, Iași, 2003;
6. C. Păunescu, “Agresivitatea și condiția umană”, Editura Tehnică, București, 1994;
7. Sorin M. Rădulescu, “Anomie, devianță și patologie socială”, Editura Hiperion, București, 1991;
8. Sorin M. Rădulescu, Dan Banciu, “Introducere în sociologia delincvenței juvenile”, Editura Medicală, București, 1990.

THE CLASSICAL TEXT AND THE SPATIAL PROVOCATION OF MODERN REPRESENTATIONS

Diana Nechit

Lecturer, PhD. , „Lucian Blaga” University of Sibiu

Abstract: The theatrical pace issue is a constant of modern spectacology preoccupations and nowadays theatrical representations aesthetics. No matter if it is mimetic, antagonist, symbolic or metatheatrical, the theatrical space anticipates the whole action that will happen on the stage. This paper is an analysis of Maxim Gorki's The Lower Depths, and also of two modern theatrical representations focused on this classical text: Les Bas-Fonds (directed by Eric Lacascade, Les Gémeaux Theatre, la Sceaux) and În adâncuri (directed by Yuri Kordonsky, Teatrul Maghiar of Cluj-Napoca). The purpose of this paper is depicting the spectacular mechanisms, the spatial textual didascalies permutations into material indexes included in the concrete area of the stage.

Keywords: Maxim Gorki, theatrical space, modern adaptation, text vs. scenic image

Problematica spațiului teatral este o constantă a preocupărilor spectacologiei moderne, dar și ale esteticii reprezentării teatrale de astăzi. Fie că este mimetic, antagonic, simbolic sau meta-teatral, spațiul teatral are rolul unui prefigurator al acțiunii scenice. Analiza pe care o vom opera în paginile de mai jos are ca punct de plecare un text al dramaturgiei clasice rusești, intrat deja în patrimoniul teatral universal, și două reprezentări recente ale textului omonim, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, din două spații teatrale diferite. Miza articolului este de a vedea cum funcționează mecanismele spectacologice, transmutarea didascaliei spațiale textuale în indici materiali înscriși în perimetrul concret al spațiului de joc.

Textul lui Gorki, *Azilul de noapte*, conține o mare doză de actualitate, precaritatea socială fiind o realitate a marilor orașe, pe care de multe ori societatea încearcă să o cosmetizeze. Deși distanțarea temporală și schimbarea de percepție a lectorului și, implicit, a spectatorului actual asupra teatrului dramaturgului rus constituie tot atâtea filtre ce transformă și restructurează materialul textual, dar mai cu seamă pe cel ideologic, textul gorkian încă reprezintă pentru creatorii de astăzi o sursă dramaturgică mereu actuală, mereu ofertantă. Una dintre marile întrebări ale regiei și dramaturgiei contemporane rezidă tocmai în interogarea textelor clasice, canonice, în mularea lor pe structuri noi ale vizualului spectacologic. Textul *În adâncuri* al lui Maxim Gorki, cunoscut și sub denumirea de *Azilul de noapte*, are o receptare variată care, dincolo de constantele spațiului teatral din care provine, rămâne una cu implicații puternice în zona socialului, ale politicului sau ale culturalului actual. Dincolo de estetici teatrale, de modele regizorale, textul gorkian nu își pierde nimic din forța sugestivă a unei scriituri puternice, aproape epifanice, purificatoare, luminoase, în cele din urmă. Textul gorkian, în ciuda determinismului spațio-temporal foarte precis, funcționează încă după legile unei opere deschise, mlădiindu-se actualității, fără nevoia unor adaptări sau a unor trunchieri uneori grosolane care *rănesc* câteodată corpul fragil al textului dramatic.

Textul lui Gorki este unul didascal prin excelență, iar spațiul este personajul principal al piesei. Astfel, adevărata provocare a reprezentării sale este punerea în scenă a unui spațiu perceput într-o manieră similară unei entități actanțiale. Această intenție este evidentă, la nivel structural, încă din incipitul textului gorkian care, marcat printr-o lungă didascalie spațială ce configurează un loc specific, o pivniță ce seamănă cu o peșteră. În aceeași didascalie introductivă, dramaturgul rus inserează și o indicație pentru jocul Actorului aflat, încă din

primul tablou, în scenă. Astfel acest personaj, Actorul, stă pe sobă, invizibil pentru spectatori. I se bănuiește doar prezența, fiindcă îl auzim tușind, însă prezența lui este atât de subtilă, încât este acaparată de perimetrul viu al scenei, de atmosfera conferită de artificiile ce recompun spațiul textual. Întregul text propune o diviziune aproape socială a distribuirii actorilor pe scenă ce recompun iluzia unor individualități dotate atât cu trecut, cât și cu o devenire extra-scenică, în timp ce, de fapt, în realitate, sunt toți prinși în capcana spațiului scenic al *adâncurilor*. Deși Gorki a fost un dramaturg puternic amprentat de socialul și politicul contemporan sieși, textul său scapă de sub incidența imediatității și a unui determinism spațio-temporal fix, având acea *elasticitate* proprie marilor texte. Astfel, personajele inventate de dramaturgul rus nu sunt niște individualități rigide, înrădăcinate în contextul limitat(iv) al unei epoci, ci definesc o suită de *carcase* atemporale, de sine stătătoare, ce suportă exigențele socio-culturale ale oricărei ideologii care a marcat evoluția secolului precedent.

Pornind de la acest dat general al *generozității* textuale ale unei piese înscrise în clasicismul teatrului universal, vom încerca să surprindem două modalități de a repune în actualitatea noastră sensibilă această operă, prin intermediul a două reprezentări din spații teatrale diferite, dar cu o temporalitate comună, cea a actualității imediate în care trăim astăzi cu toții. Ne vom raporta, astfel, la spectacolul *În adâncuri* al Teatrului Maghiar din Cluj-Napoca, în regia cunoscutului Yuri Kordonsky, precum și la reprezentația *Les Bas-Fonds*, creată de Eric Lacascade, pentru Teatrul Les Gémeaux, la Sceaux. Reprezentația după piesa lui Gorki are o tradiție celebră, atât teatrală, cât și filmică. În 1902, a fost creată de Stanislavski, cu numai trei ani înainte de masacrul „Duminicii Roșii” de la Sankt Petersburg, iar trei decenii mai târziu realizatorul francez Jean Renoir o ecraniza într-o distribuție aparte ce îi aducea la un loc pe Jean Gabin și Louis Jouvet, dar care au creat o versiune alternativă viziunii gorkiene, apropiindu-se (dacă l-am parafraza chiar pe André Bazin) de registrul comic. În 1957, era rândul cunoscutului regizor japonez Akira Kurosawa să ecranizeze (într-o variantă mult mai *fidelă* decât filmul francez) textul lui Gorki, adaptându-l contextului socio-politic nipon, pentru a trasa tipologii contrastante, într-un dialog complex, completat de artificii regizorale sugestive, din care nu lipsesc efectele muzicale cu caracter descriptiv.

Aspirația la o salvare colectivă și individuală, temă predilectă a teatrului gorkian, solitudinea umană, individuală și colectivă, sentimentul non-apartenenței la societate, excluderea, precum și un Umanism lipsit de iluzia mântuirii jalonează reperajul tematic al textului dramaturgului rus, fiind totodată și premisele ce au determinat montarea regizorului Yuri Kordonsky pentru Teatrul Maghiar din Cluj-Napoca. Exigențele unui *aici* și *acum* teatral au fost resimțite de Kordonsky, care deplasează montarea în actualitatea noastră. Regizorul nu a fost interesat de o reprezentare mimetică a Rusiei lui Gorki, ci de *imediatitatea* actului teatral, de acea dimensiune performativă a teatrului, sugerată scenic nu doar prin efectele scenografiei și decodarea indicilor vestimentari și de limbaj ai actorilor pe scenă, ci și prin manipularea unor acte fizice, a unor acțiuni ce decodifică referințele la actualitate deși sunt înscrise mai degrabă într-un univers închis, într-o *lume a adâncurilor*, cu legi și coduri proprii. Nici un indiciu spațial nu circumscrie spațiul scenic unui spațiu larg, geo-politic al Rusiei secolului XIX. Suntem în plină actualitate, într-o simultaneitate spațio-temporală apăsătoare, aproape opresivă a sărăciei contemporane, a unei Europe a sărăciei, un *no man'sland* decupat într-un univers de imagine publicitară, captivi într-un univers atemporal, într-o enclavă a mizerabilismului. În egală măsură, *hic et nunc*-ul teatral, dimensiunea performativă a teatrului l-au interesat și pe Lacascade care aduce în scenă desăvârșirea actul fizic, cutia de bere aruncată pe jos, piatra pe care stă actorul, toate conferă materialitate jocului actorilor. Lacascade propune o acțiune mecanică, repetitivă ce trimite la materialitatea scenei.

Precaritatea contemporană, acea lume în suspensie, ascunsă de privirile prezentărilor turistice cu și despre oameni fericiți, rana purulentă și naturalistă pe care încercăm să o ascundem privirii, ridicând ziduri de beton în jurul ei, garduri de sârmă ghimpată și panouri

publicitare. Semnele exteriorității nu sunt importante pentru montarea lui Kordonsky, *pensionarii* azilului de noapte sunt izolați într-un spațiu al închiderii, al excluderii, ale cărui singure contacte cu realitatea sunt sugerate de ieșirile și intrările personajelor în scenă ce fac referință la existența unui *altundeva*, dar și prin știrile despre lumea de afară, pe care le ascultă la radio.

Reprezentăția francezilor sporește gradul de depersonalizare a adaptărilor contemporane ale textului gorkian. Drama europeană a migranților se revarsă pe scena pariziană din toate ungherele cetății urbane. Mizeria fizică, precaritatea materială este înlăturată din montarea franceză. Decorul este instituționalizat, omologat acelor spații de recuperare, corecte și sterile, aseptice chiar. Personajele nu aparțin spațiului, vin de oriunde, poate de pe stradă, de la metrou sau de nicăieri. Adresarea se face cu fața la public, personajele de pe scenă nu își vorbesc direct nici măcar atunci când se ceartă, pentru a păstra intactă depersonalizarea, instituționalizarea modernă a mizeriei și suferinței. Personajele intră în scenă și își trec numele cu creta pe o tăbliță, în perfectă liniște, cu un gest mecanic și rutinard: Pepel, Satine, Boubnov, hoți, pariori, vagabonzi, asociali, *fără dinți fără nimic*, actorul ratat, baronul falimentar, muncitorul abrutizat, lipsit de compasiune pentru soția muribundă. Artificiul propus de Lacascade are și rolul de a constitui un reperaj pentru public sau un simbol contemporan al pontajului, al circumscrierii instituționale a individului azi. Pe de altă parte, momentul în care numele Annei este șters cu buretele de pe tăbliță anunță atât dispariția personajului din scenă, cât și moartea personajului. Indivizii nu mai sunt identități, nu mai sunt înțelese ca manifestări particulare ale umanului, ci devin nume, cifre, statistici și date înșirate pe tabele ce variază, aducând aminte de celebrul aforism al lui Stalin.

Dacă personajele lui Kordonsky au o empriză asupra spațiului, cele din montarea lui Lacascade sunt izolate în spațiu, fiecare își ocupă perimetrul propriu, într-o perfectă solitudine. Textul adaptării franceze aparține traducătorului Andre Markowicz, care înlătură aproape total din text indicii actualizării. Traducerea și adaptarea au fost realizate special pentru montarea lui Lacascade, intenția regizorală prefigurând și conturând astfel intențiile traducătorului. Dacă textul adaptării nu vizează mai ales actualizarea, tendința dominantă este cea a unei scoateri a textului și implicit a montării de sub incidența pitorescului, a unei fascinații grotești pe care mizeria și suferința din textul original le presupune. Nu există patos, nici tragism, ci doar o dezumanizare aproape sterilă, o robotizare, o uniformizare a acestor batalioane ale noii mizerii urbane. Regizorul și scenograful francez Emmanuel Clolus au optat pentru mijloacele specifice *arte povera*: spații largi, mese și scaune de plastic, perdele transparente ce delimitează perimetrele scenice, șirurile de paturi identice, gri, metalice, neutre și pentru costume de scenă identice, costume neutre ale actualității noastre diurne, funcționarii epocii moderne: pete de culoare antracit, negre, gri și albe, blugi comuni și rochițe fără personalitate, comune. Scenografia spectacolului adâncește sugestia de clar-obscur, ce desenează luciri stranii pe corpul actorilor, iar personajele și decorul se pierd în adâncimea scenei. De sus atârână umerase supradimensionate de care sunt agățate costume cenușii, un fel de armată aeriană a fantomelor pensionarilor ce au trecut prin acest non-spațiu al mizeriei urbane.

Dacă didascală inițială a textului gorkian duce înspre un realism ce se autogenerază, marea întrebare a adaptărilor moderne este tocmai actualizarea locului teatral, fără a cădea în capcana unui mimetism limitativ. Astfel, reprezentația francezilor separă spațiul avanscenei de cel al arierscenei, fapt ce nu exista în textul inițial. Același efect a fost urmărit și de scenograful român, doar mijloacele diferind de la o montare la alta. Dacă, în reprezentația franceză, iluzia unui spațiu *de dincolo* s-a creat artificial, prin *perdeaua* transparentă, în reprezentația românească, *perdeaua* a fost una realizată prin efecte de dozare a luminii și prin intermediul perspectivei. Personajele nu aparțin unei epoci fixe, nici unei țări oarecare, nu vorbesc o limbă anume, iar mizeria lor, contextul lor este unul ce tinde spre o lipsă identitară extremă. Personajele trăiesc diferit raportarea la grup. Fiecare își are partitura și fiecare își poartă propria

cruce. Avem actorul-alcoolic care poate doar se visa actor celebru, baronul mitoman, gesturile vechilor meserii, ale vechilor obiceiuri vin să aducă substanță teatrală acestor personaje uniforme. La început erau doar gesturile. Cuvintele vin după. Personajele, fiecare înscrise în perimetrul lor, vociferează, țin discursuri, se apostrofează, iar toate aceste manifestări ale limbajului se înscriu într-o buclă a unei lipse de comunicare, de interferență lingvistică majoră.

Scenografia lui Dragoș Buhagiar aduce pe scenă o lume în clar-obscur, cu umbre ce par desprinse din pânzele lui Caravaggio ce intră și ies din cotloanele ascunse ale unei construcții în lemn ce reconstituie un fel de șarpantă înnegrită de fum al unei mansarde mizerabiliste, cu un butoi din tablă veche în care arde focul. Silueta cenușie a clădirii stilizează un fel de Arcă a lui Noe a damnaților și marginalilor. Prin comparație, principalul deziderat al montării francezilor a fost absența insalubrității. Prin efecte de ecleraj alb și rece, sordidul gorkian capătă valențe clinice, aseptice în montarea francezilor. Mobilierul, accesoriile de pe scenă nu au rol estetic, ci doar funcțional, fiind mărci ale contemporaneității, locuri de viață. Regizorul a ales să nu dezvăluie spectatorului șirurile de paturi de la început, ci să le releve progresiv prin efecte de ecleraj și prin ridicarea cortinei transparente. Spațiul se dezvăluie spectatorilor în același timp cu personajul. După ce ochiul începe să se învețe cu întunericul, după ce urechea distinge sunetele estompate ale străzii, șuieratul vântului printre fâșiile de celofan ce *pansează* găurile pe unde intră frigul, începem să distingem elemente și scene ale acestui cotidian sordid. O precaritate a formelor și a decorului în deplină asonanță cu *lumea* ce îl populează. Scena merge înspre profunzimea spațiului de joc, în perspectivă, iar obiectele de recuzită sunt distinse pe rând, printr-o iluminare ce nu se ridică mai sus de un anumit nivel al verticalității construcției. Paturile, le descoperim încetul cu încetul și doar prin acțiunile personajelor. Mai multe acțiuni mecanice, repetitive conferă materialitate platoului: umbre cenușii intră și ies, se spală, își fac nevoile fiziologice, își schimbă hainele într-un tablou de un naturalism apăsător, impregnat de mizerie, boală și moarte. Semnele bolii apar peste tot, tusea, petele de sânge, rănila ce supurează, zdrențele murdare, dar și scene profund umane (scena îmbăierii forțate a Annei) ce aduc *tinerețe* în mijlocul acestui iad, unde din când în când se aude o arie muzicală de la o cutiută muzicală.

Personajele ocupă spațiul în toate direcțiile, populează cu umbre acest spațiu al degradării. Kordonsky propune o estompare a ideii de individualitate, care este primul semn al dezumanizării, al pierderii reperelor civile și identitare. Lumea celor din adâncuri apare descrisă în tușe aproape expresioniste, în special în partea a doua a reprezentației. Pensionarii lui Kostiliov și ai Vasilisei- cuplul „vânzătorilor de somn”, similari unor Thenardieri ruși, fără scrupule – o mână de oprimați și declassați trăiesc la limita dezumanizării absolute, se ceartă, se îmbată, se droghează, își poartă suferința și boala cu resemnare și abandon. Printre semnele degradării fizice și ale abrutizării umane, licăresc luminițele estompate ale unui trecut populat cu vise și idealuri, nostalgii ale unor existențe fericite, promisiunea banilor, proclamații vizionare și încrederea în salvare. Dealeri, consumatori, punkeri, prostituate, falimentari populează azilul de noapte, ca o magmă urât mirositoare ce șterge contururile individualităților. Sunt acei *homless*-i fără identitate și fără de viitor ce populează ghettourile și bidonville-le orașelor moderne. Drama lor este una comună, iar Actorul, Satin, Anna, Baronul, Luka, Turcul, Nastia, Bubnov sunt ipostaze comune ale unei plăgi generale, umbre fără carne ale răului absolut. Regizorul șterge limitele oricărei individualități, intimitatea este absentă iar suferința este una unificatoare, generalizatoare, ce nivelează orice tentativă de personalizare. Kordonsky operează incizii în această rană deschisă, lasă deschise toate supapele suferinței, totul se întâmplă la vedere, iar pudoarea, rușinea dispar cu totul. Dihotomia zi/noapte nu apare în reprezentația celor din adâncuri, timpul se scurge la fel și este punctat doar de acțiuni repetitive, de gesturi ale bolii și ale morții. Tortura este permanentă, iar promisiunea unui Rai de după moarte pare singura alternativă la suferință. Infinitul suferinței este singura constantă a pensionarilor azilului de noapte și din când în când momente de frumusețe, de fericire extatică

punctează întinericul absolut al suferinței în care se zbat aceste suflete damnite. Aici începe tragicul, dar și iluminarea personajelor care își recapătă astfel puritatea și umanismul. Dansul Actorului cu Anna este poate, cel mai dramatic moment al spectacolului, de o frumusețe morbidă, în care personajul își prezintă toată „splendoarea” operată de boală pe trupul ei, deschis, expus, într-un *pas dedeux* spre moarte, într-o coregrafie mortuară. Iubirea se confundă cu Thanatosul, iar agonia ei este o formă de mântuire ce o pregătește pentru raiul promis. Spațiul azilului este o celulă dintr-un corp bolnav, marele corp al oprimaților, în care particule moleculare dispar zi de zi fără să lase nimic în urma lor. Pulverizați prin moarte și suferință, prin sinucideri și crime (Natașa își toarnă pe cap apă clocotită), personajele lui Kordonsky își consumă și violența și iubirea în același spațiu, a cărui singură ieșire duce doar spre moarte. Vasilisia, femeia vulgară și agresivă își dispută iubirea pentru Vaska cu Natașa, blânda visătoare timidă. Cântecul le însoțește drumul spre Purgatoriu, iar Dumnezeu este în lucrurile mărunte. Luka, poartă în spate două cruci – vinovăția și izbăvirea – prin care spațiul se purifică, se întoarce spre lumina ce va domina partea a doua a reprezentației. Actorul poartă cu el Speranța, calea ce duce spre Moarte, sinuciderea lui fiind o formă de izbăvire de rău.

Bisericuța din lemn din profunzimea decorului, luminată de lumânări, aduce în scenă o luminozitate caldă, picturală ce înfrumusețează imaginea lui Satin, interpretat de Miklós Bács, care cântă muzică rusă. Satin pare desprins din picturile murale de pe zidurile vechilor biserici, un amestec fin dozat de violență și duioșie, masculinitate și blândețe estompată de rănilor prea dureroase. Singurele momente de poezie ale reprezentației, dincolo de soloul Annei sunt acelea în care Satin cântă muzică rusească la final. Personaj complex și contradictoriu, este singurul care își aduce pe scenă întrebările și neliniștile. La reprezentația regizorului francez asistăm la o montare ce încearcă să trezească imaginarul spectatorului printr-o meta-teatralitate evidentă. Separarea celor două spații de joc și dezvoltarea din final a arierscenei scoate în evidență o teatralitate de gradul II, asemănătoare cu cea a lui Corneille din *Iluzia comică*. Existența umerășelor atârinate în scenă încă de la început pregătesc scena din final, când asistăm la sinuciderea Actorului ce se spânzură de unul dintre aceste umerășe. Toți actorii de pe scenă respectă aceleași coduri de joc: dacă primul act are un rol expozitiv, aproape fix în economia reprezentației, actul al doilea funcționează ca o trecere la acțiune, declanșată de moartea Annei. Actul III reprezintă punctul de fugă al piesei ce coincide, actanțial, cu asasinatul proprietarului, ceea ce duce la o bulversare a ordinii spațiale a scenei, finalizate cu dezvoltarea arierscenei din ultimul act. La Gorki, moartea este generatoare de acțiune, moartea preschimbă ordinea stabilită și o transformă în haos. Dezordinii materiale din ultimul act i se opune antitetic imobilismul actului I, ceea ce face ca întreaga reprezentație să fie construită pe o dialectică a ordinii și a dezordinii. Jocul actorilor împrumută mult din estetica naturalistă, din *pensionarii* instituționalizați ai primei părți devin clovni grotești ce ocupă spațiul pe toate direcțiile de joc. Este cunoscută predilecția lui Lacascade pentru dans și circ, spectacolele sale fiind foarte mult influențate de estetica Pinei Bausch. Ceea ce Lacascade pune în scenă, în ultima parte a reprezentației, este, mai degrabă, un număr de circ în care jocul naturalist se orientează spre alte coduri estetice, înspre forme ale burlescului și ale expresionismului. Machiajul devine exagerat, actorii *aruncă* vocea într-un mod voit exagerat. Finalul este momentul de maximă separație între cele două reprezentații: dacă reprezentația celor de la Cluj-Napoca merge înspre un misticism eliberator, lumina fiind elementul central al concentrării de efecte scenice ale deznodământului dramatic, reprezentația francezilor promovează haosul, teatralitatea excesivă, violența drept efecte cathartice.

BIBLIOGRAPHY

GORKI, Maxim, *Azilul de noapte*. Traducere de Iosif Nădejde, Editura de Stat, București, 1948;

- GORKI, Maxim, *Les bas-fonds*. Traduit par Andre de Russe Markowicz, Les Solitaires Intempestifs, Paris, 2016;
- BABLET, Denis, *La remise en question du lieu théâtral*, Ed. du CNRS, Paris, 1963;
- JACQUOT, Jean, *Le lieu théâtral et la culture*, CNRS Editions, Paris, 2002;
- PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007;
- PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Nathan Université, Paris, 2000.

IDIOMS AND IDIOMATIC PHRASES AND EXPRESSIONS USED IN TRAVELLING AND TOURISM

Cristina-Gabriela Marin
Lecturer, PhD., University of Craiova

Abstract: This paper aims at focusing on idioms and expressions related to travelling and tourism and attempts to show a fresh look at the idiomatic phrases that make English the rich and intriguing language that it is. A corpora from both monolingual and bilingual dictionaries will be selected. The theoretical instruments of analysis will lead me in the investigation of the linguistic and lexical pattern of idioms and idiomatic phrases and will help me identify the way these words and expressions are reflected in idiomatic language. Having these goals as a background the paper is focused on developing a practical direction which will include a list of idioms related to travelling meant to be an useful tool for students and teachers of English, both at university level and for English as a second language as well as for anyone interested in the more colourful side of the English language.

Keywords: idioms, practical direction, research, fresh look at

Introduction

Among figures of speech, idioms represent a set expression of two or more words that means something other than the literal meaning of its individual words. According to Oxford

Advanced Learner's Dictionary¹, an idiom "is a phrase or sentence whose meaning is not clear from the meaning of its individual words and which must be learnt as a whole unit" (p.616). The meaning of the idioms can be sometimes understood by looking the words up in a dictionary and using some common sense and imagination and the context of the

phrase. Makkai² divides idioms into two categories:

Idioms of encoding (identifiable) which are those idiosyncratic lexical combinations that have transparent meaning involving collocational preferences and restrictions.

Idioms of decoding (non-identifiable) refer to those non-identifiable and misleading lexical expressions whose interpretations could not be comprehended on the basis of only learning linguistics connectors. (e.g. *to beat about the bush*).

Idioms has swiftly proven to raise controversies due to their versatility and unpredictable behaviour. To learn a language a person needs to learn the words in that language and how and when to use them. But people also need to learn idioms separately because certain words together or at certain times can have different meanings.

Knowledge of these idioms would be useful to all English speakers who are planning to spend some time travelling or working in Britain as the saying goes: „when in Rome do as Romans do”. Given the nature of this study namely to capture the way connotations attributed to travelling are reflected in idiomatic expressions the present paper is referred to a wide variety of sources. Miscellaneous information will be correlated from academic and non-

¹ p.616

² Idiom Structure in English, Janua Linguarum, Series , Maior, 1972, p. 23

academic reviews, websites, travel brochures, etc. English is a versatile language and tourism and travelling English is no exception, but there is a real challenge for students and those who need to practice translation of some idioms or idiomatic expressions related to travel and tourism.

Practical direction- a list of idioms /idiomatic expressions/common phrases related to travelling

In the section below I provide a list of some common English phrases used by travellers which will assist you in developing your vocabulary in a wide variety of possible travel-related situations:

Verbs& phrasal verbs

to drop somebody off- to let somebody exit your car at a specific time
to give somebody a lift- to drive somebody to a specific place
to thumb a lift- to hitch-hike
to pick somebody up- to collect at a specific time
to get away- to leave, to go on holiday
to stop over- to change your flight
to steal a ride- to travel without paying for your ticket
to hit the road- to begin a journey
to put up feet- to relax
to broaden the mind- to help you to understand and accept other people's beliefs, customs, etc.
to have itchy feet- the desire to go somewhere new
to go off the beaten track- you have deviated from the route that most people take to follow a more adventurous path
to see somebody off- to say goodbye at airport/station
check-in- register at a hotel
check-out- leave/pay the hotel
to set out- to start a journey
to drop somebody off- to let somebody exit your car at a specific place
to ride the rails- to travel by railway train, trolley, etc.
to pound the pavement- to travel on foot, to walk or to run
to go to the dogs- declined in quality(it used to be good but now it is bad)
to break the bank restaurant- a restaurant where you spend a lot of money
to live out of suitcase- to be away from home
to travel light- to take very little luggage with when you travel
to run the sights- to go sightseeing
to be out of this world (a place)- a very good/beautiful place
to go round the houses- a very complicated route that requires a lot of time; to go to a lot of places before reaching your destination
to paint the town red- to go out and have a good time
to fall short of my expectations (time/holiday, etc)- not as good as expected by someone
to go native- dress and act like the native inhabitants
to have the run of the place- to be able to move around some place whenever and wherever one desires

to leave/go somewhere bag and baggage- to leave/go somewhere with all your possessions

to endeavour to give its guests the best – to meet the client's requirements

to greet someone with open arms- to make somebody welcome

to cross-to travel a very large sea

to go trekking- to do a long and difficult walk in a place far from towns and cities.

to fly the eagle- to brag about one's country

to hit the bull's eye- to satisfy a specific taste or desire

to shake the dust of this town one's feet- to leave a place that you don't like at once

to wait on hand and foot- to meet the client's requirements

to be steeped in many traditions—to follow ideas and methods that have existed for a long time and continue in the same way

to put you in a good mood- to relax you

to take off (the plane)- go into the air

to be on a sea cruise- to sail slowly, especially for pleasure

to receive positive reviews- to get reviews that praised it a lot

make for- head for

to pack up- to put things into cases, bags, etc

to short change somebody- to cheat somebody by not giving him the correct money in change

to go out of somebody's way- to do everything possible so that someone has a pleasant stay.

to go/to move/to travel at a good clip-very rapidly

to go/to move/to travel a mile a minute- very fast

to travel through something- 1.to make a journey through some area or country

2.to make a journey through some kind of weather conditions.

to be just the ticket- to describe something that is exactly what you want

to trek- 1. to travel (to migrate) slowly or with difficulty

2.(South Africa) to travel by an ox wagon (a four-wheeled vehicle pulled by oxen).

Noun phrases

slack/dull/dead season-weaker/less active season

jetsetter-a person who regularly flies to one place or another

banana belt-a segment of a larger geographic region that have warmer weather conditions than the region as a whole, especially in winter

backpacking-the activity of travelling for pleasure, usually with not much money and who walks or uses public transport and carries a backpack.

high/peak season-the busiest part of it

festive season- Christmas and New Year's Eve period

season ticket- a ticket that allows you to make a lot of journeys during a particular period

globetrotter- a person who spends a lot of time travelling to many different countries

the foot of a mountain/cliff- the lowest/bottom part of it

must-see place- a place that is so good, interesting, exciting that you think people should see it

panoramic view-the whole area that you can see from somewhere,especially when it is beautiful or impressive

day trip-a visit to an interesting place when you go there and come back the same day

grey nomads- often retired couple with a caravan

scenic route- a road that goes through an area of natural beauty such as mountains
long-haul- travelling a long distance
seal legs- the ability to travel by ship without becoming seasick.
shank-nag- to travel on foot
cut-price budget airlines- very cheap airlines
culture shock- confusion or anxiety that travellers experience in a different country
picking-hole tourist- a tourist that is always complaining about unimportant things
tourist-trap- a place that is a very good location to attract tourists but it is overpriced
 and generally provides poor service
a whistle-stop tour- visiting a lot of places in a short period of time
a real henhouse hotel- a dirty, uncomfortable hotel which is usually very cheap
in the middle of nowhere- very isolated area
in the back of beyond place- very remote from any towns or villages untouched by people
backseat driver- a passenger in a car who insists on giving the driver directions or offering unsolicited advice
busman's holiday- a vacation in which somebody is doing the same thing he does when he works
land of milk and honey- utopia, perfect place where there is plenty of goods
top notch- of the highest category
baggage car – the part of a train where boxes, bags are carried
baggage reclaim- the place at the airport where you collect your cases/bags after a flight
independent holiday – without calling the service of a travel agency
bed and breakfast hotel-a private house or a small hotel where you can sleep and have breakfast
hostel- a very cheap hotel where people can stay for a short time while they are travelling
as the crow flies- by the shortest and most direct route
at the best of hand- lowest price, all facilities included
at every hand- everywhere
many places to wander- many place to roam/to stroll
healing natural spring- a place where water comes up naturally from the ground used for curing some diseases
a natural lido- an outdoor public areas, often at a beach, lake, etc for swimming and lying in the sun
hustle and and bustle simply melts- to be far away from a busy and noisy activity
sightseer- a tourist who is visiting a famous or interesting place
tourist class- the cheapest standard of travelling conditions on a plane, ship, etc
touristry- a place that is full of tourists and the things that attract the tourists (used to show disapproval)
tour-operator- a company that arranges travel tours
on offer- available to be bought, chosen, used
the ideal place to recharge your batteries- the ideal place to get back your strength and energy again
sweeping views over the valleys- along curved of valleys or area of land
afficionado- someone who is very interested in a particular activity/subject and knows a lot about it
a lodge- a house or a hotel in the country or mountains where people can stay when they want to go hunting, shooting, etc.
lookout terrace-a place to watch from
cottage- a small house in the country
mansion- a very large house

terraced house- a house which is part of a row of houses that are joined together
chateau- a castle or a large country house in France
budget flights, airlines- specially low prices
far-off- a long way from you are
at the plinth- a square block, usually made of stone that is used as a base for a pillar or a statue
thoroughfare- the main road through a place such a city or a village
no thoroughfare- a written sign used to tell people that they cannot go on a particular road or path.
pedestrian crossing – a specially marked place for people to walk across the road
pedestrianize-to change a street or a shopping area so that cars and trucks are no longer allowed
mainland-the main area of land that forms a country, as compared to islands near it that are also part of that country
inland- an area which is not near the cost or in a direction away from the coast and towards the centre of a country
cut-throat prices- very competitive ones
at a stone's throw- very near to something
when in Rome do as the Romans do- you should adjust to your surroundings in order to live like the local people do.
in a body- as a group of people, as a group, in a group.
dog days of summer-those hottest, dampest, worst days of a hot summer
Indian summer-the period after summer and it starts to cool off in the fall, if it gets nice and warm again for a week.
flight of fancy- an impractical idea
price conscious travellers- travellers that are on the road for longest spans of time, with the tightest budgets
Nordic walking- a total body version of walking that can be enjoyed both by non-athletes as a health promoting physical activity and it is performed with specially designed walking poles.
Blue Flag award- a certification by the Foundation for Environmental Education (FEE) that a beach /marina or a sustainable boating tourism operator meets its stringent standards.
wellness travel- travelling for the purpose of promoting health and well-being through physical, psychological or spiritual activities.
Bleisure traveller- a professional who is refraining the all-work and no-fun kind of business trip by mixing them with vacation time.
Hipster holiday- which follows the latest trends and fashions, especially those outside the cultural mainstream.

Conclusion

The meaning of the idioms can be sometimes understood by looking the words up in a dictionary. Finding idioms in a general dictionary is a slow and laborious task so it is hoped that this list of idioms and idiomatic phrases and expressions used in travelling and tourism will provide assistance in a practical way. It has been observed that native English speaking professors use idiomatic expressions when teaching in EFL/ESL classrooms having an important impact on academic performance. This paper represents an important practical tool due to the scarcity of research in this field of idioms and English-Romanian linguistics. It is based upon a based analysis that covers an established corpus of travelling idiomatic expressions phrases in both English and Romanian. The idiom and idiomatic phrases present

troublesome expressions that cannot be translated word by word, that's why they must be given in a special dictionary as ready-made expressions with their translation; otherwise they bring to typical language mistakes to misunderstandings due to their apparent similarity in their structure.

BIBLIOGRAPHY

- www.cambridge.org/ro/cambridgeenglish
Cambridge Dictionary of American English- Paul Heacock, Cambridge University Press, 2003
Longman-Dictionary of English Language and Culture, Longman Group, 1992
www.bbc.com
Penguin Dictionary of English Idioms, Penguin Books
Fowler's Modern English Usage- 2nd edition, revised by Ernest Gowers
www.cambridge.org/core
www.oxford.journals.org
Makkai, A.,-Idiom Structure in English, Janua Linguarum, Series Maior, 1972.

CAMIL PETRESCU – SHORT STORY WRITER

Ariana Bălașa
Lecturer, PhD., University of Craiova

Abstract: The present study deals with the short fiction of Camil Petrescu in an attempt to reiterate or recover the important axiological elements in the works of the interwar writer; moreover, the aim of our study is also to establish – within our means, of course – their place by reference to the new novel and, inherently to Camil Petrescu's new aesthetics, both in his own prose and in his theoretical studies.

Keywords: Camil Petrescu, fictionist, axiology, new aesthetics, theorizing.

La distanță de aproape treizeci de ani de la debutul ca romancier, cu prima sa capodoperă, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Camil Petrescu publică în broșură o nuvelă, *Cei care plătesc cu viața*.

Din punct de vedere structural, nuvela se dezvoltă pe două planuri paralele, ca și *Patul lui Procust* (unde însă perspectivele sunt multiple): jucarea piesei *Frații Karamazov* pe scena Teatrului Național bucureștean și revolta muncitorilor tipografi, din decembrie 1918, care se constituie în „cadru” cronologic, cu rolul de a oferi cititorului iluzia realității.

Drama represiunii sângeroase a muncitorilor greviști și drama pierderii auzului, dezvăluită – într-un moment de disperare și tulburătoare sinceritate – de către strălucitul actor Dinu Dorcea poetului-gazetar Ladima (personaj-punte între cele două „lumi”) sugerează, simbolic, lipsa comunicării, atât în plan macrosocial, cât și la nivel individual, microsocal.

Mănușile, titlu care l-a înlocuit, în volum, pe cel inițial, *O seară cu masă bună și iubire*, sunt marcă a bogăției și a rafinamentului clasei burgheze.

Pentru Mihai Oproiu, poet sărac și fără perspective, „... mănușile moi de antilopă, cu baghete negre”, prin care, „... – așa cum cerea moda – își afirma Dimianu personalitatea lui distinsă”¹; sau „... mănușile negre, lungi, care urcau dincolo de cot până aproape de umerii albi și rotunji ai blondei cu ochi viorii și miopi, din care mâna desfăcută pentru masă apărea ca un miez de banană” „îl făceau să cadă într-un soi de transă”², la fel, mănușile derutante ale unei „madame”: „Cât despre Oproiu, îi era cu neputință să-și desprindă privirea de la această supremă aristocrată (s.n.) pentru el. Îl fascinau îndeosebi *brațele îmbrăcate în mănuși lungi până aproape de umerii goi și albi*”³ (s. n.).

În *Mănușile*, noutatea scrisului lui Camil Petrescu, în raport cu opera de romancier, este crearea unui Ladima brutal, blazat, împăcat cu situația sa de intelectual marginalizat de societate, împăcat și cu sărăcia („... Cu miorlăiți ca tine vrei tu să năruie lumea? Să ne revoltăm? Ei, nu mai spune? Și rânji sec. Revoltă de scribi...”. Un Ladima pentru care cugetarea unui ins, „care cunoștea oamenii...”, <<Revoltă în genunchi>> capătă valoarea unui crez personal (“Noi suntem revoltați cu fruntea în țărână... Înțelegi tu?... ”⁴).

¹Camil Petrescu, *Nuvela*, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, [1956], p. 49.

²Id., *ibid.*, loc. cit.

³Id., *ibid.*, p. 52.

⁴Id., *ibid.*, p. 38.

Prin Mihai Oproiu scriitorul anulează o întreagă galerie de personaje din categoria intelectualilor idealişti, revoltaţi, lucizi. El nu mai este „cel care a văzut Idei”, e puternic atras de mirajul îmbogăţirii, îi admiră pe cei din vârful piramidei sociale: „De fapt, Oproiu nu voia nicidecum ca lumea celor ce posedau să se năruie, nici măcar nu dorea să se schimbe. Numai gândul că s-ar putea să nu mai fie aristocrate misterioase cu voalete pe feţele palide, şi înmănuşate, cari lăsau în urma lor o dâră de parfum ameţitor, îl îndurera şi îl speria. Nu... ceea ce dorea el era de fapt să i se facă şi lui un locşor la îmbelşugatul ospăţ... De altfel nimic nu i se părea mai potrivit pentru el, penutru un <<visător>>, un <<îndrăgostit de himere>>, cum îi plăcea să se scuze şi să se măgulească, atunci când era luat la rost pentru laşitatea lui”⁵. Oproiu alunecă în reverii imposibile şi se trezeşte brusc când înţelege „că din minunea aşteptată, aşa cum o ticluise el în gând, nu era nimic realizabil”⁶. Îşi pierde orice urmă de demnitate, arătându-se gata să i se alăture colegului în afaceri, renunţând la creaţie: „- Ascultă, Dimiane, vreau să am şi eu bani... Ia-mă ajutor într-una din întreprinderile tale. Vreau să fac şi eu o afacere”⁷.

Finalul, încununare a umilirii la care se supune singur, îi dă gustul amar al înfrângerii, readucându-l la locul său pe scara socială: „Ar fi vrut să-şi smulgă inima din piept şi s-o dea de-a dura prin mijocul străzii ca pe un mic bolovan de carne”⁸.

Turnul de fildeş a fost considerat de critică, aşa cum vom vedea, o reuşită, dar părerea, neargumentată solid şi convingător, ridică serioase semne de întrebare.

Elementele „salvatoare”, consemnate, printre alţii, de criticul Eugen Simion, se află la nivelul tematic, nu estetic.

De fapt, avem de-a face cu inversarea interesantă a metaforei „turnului de fildeş” (în nuvelă se demonstrează improprietatea termenului: în interiorul „turnului” artiştii sunt grupaţi, şi ei, după modelul întregii societăţi capitaliste, în bogaţi şi săraci, indiferent de măsura talentului lor) şi cu răsturnarea mitului lui Pygmalion, o femeie, Irène Lomanesco, îl creează ca artist şi ca om de lume pe soţul său, pictorul ratat, Paul Lomanesco).

Nuvela, modestă în opinia noastră, se păstrează ca exerciţiu pregătitor al dramei *Jocul ielelor*. În ea se animă situaţii, personaje, dialoguri şi chiar indicaţii scenice epicizate.

Nuvela *Un episod* a trecut aproape neobservată de criticii, cercetătorii şi monografiile lui Camil Petrescu, chiar şi de către aceia dintre ei care s-au ocupat de nuvelistul Camil Petrescu.

Ce-i drept, îi lipsesc „atuurile” estetice, îi lipseşte acel „ceva” demn să anime interesul receptorului pentru lectură.

Subiectul se concentrează – cum s-a spus deja – pe episodul întâlnirii dintre doi foşti colegi de şcoală, în „formula” frecvent fructificată de nuvele: un inginer cu o stare materială modestă, Ţicu Florea, şi un mare aspirant politic, om de afaceri prosper, Ion (zis Johny) Scurtăcescu, care, „Chiar în Moldova, în refugiu, izbutise să facă unele afaceri nebănuite”, „devenind omul lui Nae Gheorghidiu”⁹, confundându-se, în ochii colegului său, cu acesta, şi fizic: „Trecuseră aproape trei ceasuri de când erau la masă. Se lăsase între ei o tăcere apăsătoare. Ţicu Florea era înfiorat de dezgust privind omul din faţa lui. Vedea în el – şi-şi spunea acest gând răspicat în sinea lui – un trişor la jocul social, un veninos parazit la scară naţională, al poporului român, parazit crâncen care se vrea numai pe spinarea ţării şi în cutele steagului tricolor... Îi privea, şi îşi dădea seama că începe, şi ca fizic, să se asemene cu caricatura lui Nae Gheorghidiu (s. n.), aşa cum apărea prin ziare pe vremuri, cel care <<se păstrase>> în timpul celuiilalt război. Guşile

⁵Id., *ibid.*, pp. 49-50.

⁶Id., *ibid.*, p. 63.

⁷Id., *ibid.*, p. 64.

⁸Id., *ibid.*, p. 66.

⁹Id., *ibid.*, p. 189.

în dreptul fălcilor și adâncitura gurii mici erau aproape la fel... Numai ochii mari, verzi, sub sprâncene negre, fața arămie, îl deosebeau de celălalt”¹⁰.

Personajul Nae Gheorghidiu, prezent și în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, dar care capătă un plus de complexitate în *Patul lui Procust* (mare politician, al cărui discurs în Parlament e reprodus și comentat într-o notă de subsol a romanului, amant al vulgarei actrițe de mâna a doua, Emilia), „migrează” în nuvela *Un episod*, ca „actor” al unor circumstanțe noi, protector al lui Johnny Scurtăcescu: „Chiar marele vulpoi al politicii îl învățase și-l ajutase să-și sporească averea, fiind sigur de devotamentul lui. Îi arăta și un soi de afecțiune, rară la un asemenea cinic”¹¹.

Un soi de maniheism erodează puternic substanța narațiunii: „schema” apare prea pregnant la „suprafața” textului.

Mai curând balzacian (sigur „antiproustian”), Camil Petrescu își deschide două dintre nuvele cu o descriere minuțioasă a vestimentației personajelor, oferind astfel, implicit, o primă informație despre „caracterul” lor.

Tehnica narativă pe care Camil Petrescu o ironizase în *Teze și antiteze*, a povestirii la persoana a treia, a naratorului omniscient (cel ce cunoaște dinainte gândurile, acțiunile și destinul personajelor sale) adoptată în nuvele, este o revenire neașteptată la structurile tradiționale.

Moartea pescărușului este, în opinia noastră, cea mai viabilă estetic, naratologic și structural, dintre nuvelele lui Camil Petrescu.

Liniile de forță pe care se clădește textul, spre deosebire de toate celelalte, ar fi ambiguitatea complinită simbolic, sugestiv, plastic, elemente caracteristice stilului calofil, respins de scriitor cu nenumărate ocazii, în demonstrațiile sale teoretice și în numeroase pagini ale creației sale.

Epic, nuvela se situează pe linia misterelor statuii și se rotește în jurul unei întrebări: s-a sinucis sau a fost ucisă frumoasa soție a boierului Dinu? Recunoaștem problematica preluată din *Patul lui Procust*, atitudinea neschimbată a personajelor în căutarea răspunsului, a descifrării enigmei morții lui G. D. Ladima.

Deschiderea abruptă a operei nu lasă să se întrevadă profunzimea și lirismul câștigat de text pe parcurs: o „șuetă” obișnuită la Capșa, cu final previzibil – invitația repetată a boierului Dinu adresată lui Ladima, de a petrece câteva zile la moșia sa. Identitatea invitatului o ghicim, înainte de a fi fost numit, grație ispititoarelor argumente ale amfitrionului: „- Ascultă, boierule, vino două săptămâni la mine la Dunghioi și ai să te întorci alt om... Lasă Sodoma și Gomora asta în plata Domnului (...)... și vino să-ți umpli ochii de minunile firii, să-ți primenești sufletul. Aci toată lumea e coclită. Acolo e altceva... *E poezie!* (s. n.) (...). Între zidurile mele, domnule, e raiul pe pământ, nu altceva. Flori și fructe... Umbră și apă răcoritoare. Am treizeci de soiuri de flori... Am o cameră mai retrasă pentru dumneata, boier Ladima, *să stai singur acolo să compui niște versuri să le treacă în antologie...* (s. n.)”¹².

Ladima „migrează” (și nu e unicul personaj „migrator”) din *Patul lui Procust* în nuvelă, situație subliniată de autorul-narator prin sintagma „așa cum îl știm de obicei”, poet sărac, abia întors de pe front, cum ni-l prezintă înfățișarea exterioară: „Mustața proptită în sus, ca un căpitan de infanterie de la 1900, guler tare, dublu, cravata veche și roasă, manșetele albe ca două burlane”¹³.

Amănuntul din fraza următoare: „Găsise cu destulă greutate *la Căbănoiu* (s. n.) vreo două mii de lei...” accentuează cititorului nuvelei senzația de familiaritate cu universul

¹⁰Id., *ibid.*, p. 228.

¹¹Id., *ibid.*, p. 189.

¹²Id., *ibid.*, p. 67.

¹³Id., *ibid.*, p. 68.

personajelor prozelor camilpetresciene, amintind, nu întâmplător, de ciudatul prieten al lui Ladima din roman – Nicolae Cibănoiu. Acest fost diplomat, interesat multă vreme de teozofie, nu credea în talentul poetic al prietenului său, dar îi aprecia în cel mai înalt grad calitățile morale, omenia și inteligența.

Ladima nu se modifică, el translează spațiul romanului, pentru a trece în altul, al nuvelei, actant într-o situație nouă.

Există în descrierea călătoriei poetului cu trenul, o înlănțuire de secvențe muzicale și rafinat-plastice, reverii acvatice și terestre, reluate parcă din jurnalul de călătorie *Rapid-Constantinopol-Bioram*: „Senzațiile erau tari, acute, priveliștea era pentru el un tablou spălat tot și redat (prin rememorare, n. n.) în culorile lui vii. Nu cunoștea decât ce vedea, în afară de datele geografice. Înălțimea zvetea a podului de la Fetești, care-și repezea spetezele albe într-o cumplită uruitură de fier, deschise pentru el porțile unei priveliști de o noutate paradisiacă...”¹⁴.

Comparația, de o remarcabilă plasticitate, cu „grădinile Semiramidei” apelează, ca întotdeauna, la cultura generală a receptorului atras în jocul inteligenței și imaginației, dublate fin de reverie: „O oră a durat călătoria asta pe deasupra altui tărâm de ape și păduri suspendate, pe lângă care grădinile Semiramidei trebuie să fi fost o jucărie costisitoare, înghesuită, mărunță, de mică despotă rea și răsfățată”¹⁵.

Descrierile se derulează una după alta, cinematic, de la atmosfera „apelor grele” ale Bălții Dunării, la „peisajul dobrogean” nisipos, sălbatic. Singura urmă a existenței umane sunt „casele care aci își ascund între ziduri toată viața”). Peisajul, sugerând stări sufletești, apare ca declanșator de fulgurante amintiri, cuibărite în străfundurile memoriei ancestrale: „În lumina înaltă și caldă, cu lucirile ei de sabie când cădea pe câte o piatră, pe câte un acoperiș, în galbenul argilos al apelor, era ceva artificial de nou, ceva ce nu semăna cu nimic din ceea ce văzuse în viața asta și totuși era ca o reminiscență... ceva ca o fulgurație de nuștiuunde. Trecuse Balta acum și aura mării bănuite își apropia peisajul Dâmboviței scăzute, ocolite moale, cu surpături în felii nisipoase de-a lungul văii pline de bălți prin care trece trenul, aveau un somn încins și închis în ele, ca și casele care aici își ascund între ziduri toată viața... De-a lungul căii ferate neconținut salcâmi cu frunzișul lor de bănuți transparenți în salbă se înfingeau vânjos în nisip și în pământul tare”¹⁶.

La capătul călătoriei, peisajului natural îi ia locul imaginea unui sat „... cât un cătun cu căsuțe galbene de lut lungi și mai scunde decât statura omului, din care dădeau pe prispe înguste un fel de uși mici și strâmbe, iar găurile care țineau loc de ferestre aveau ochiuri de geam care nu se deschideau. Garduri mărunte de pietre adunate despărteau ici-colo bătăturile una de alta, parcă la întâmplare”¹⁷. E o sărăcie puternic contrastantă cu luxosul conac al boierului Dinu, „Copiat (...) după vilele în stil național din București”, dar „o copie de mâna a treia, a patra (...)”, care „avea ceva din vila Minovici de la șosea, însă fără turn, și nu se potrivea locului. Grădina însăși era încărcată ca un cimitir”.

Intercalată între descrieri, scurta conversație a musafirului cu vizitiul boierului îi dezvăluie acestui protector al artiștilor, mare iubitor de flori, o altă latură, de stăpân de sclavi, chipul tiranic, despotic, cruzimea și zgârcenia din cauza căreia „... nici oamenii din sat nu-l iubesc pe dumnealui. Zic că plătește prost și i se pare că niciodată nu muncesc destul de mult când îi aduce la lucratul viei. Toată ziua stă pe capul lor. În vremea culesului umblă de dimineața până seara cu pușca pe umăr printre ei ca un jăandar”¹⁸. Resortul care declanșează tensiunea epică – tensiune ce se naște din starea

¹⁴Id., *ibid.*, loc. cit.

¹⁵Id., *ibid.*, p. 69.

¹⁶Id., *ibid.*, pp. 69-70.

¹⁷Id., *ibid.*, p. 70.

¹⁸Id., *ibid.*, p. 71.

de tulburare a lui Ladima – este momentul „întâlnirii” cu statuia Adinei Dănoiu: „... Era, pe un soclu de marmură, bustul mărimii naturală, alb, al Adinei Dănoiu... tern ca o reproducere fotografică a moartei, lipsit de expresie, dar pe soclu se aflau trei fotografii adevărate, reproduse pe marmură, mărimii cabinet și încadrate cu fir de aur. Una înfrățita pe Adina ca școlăriță, cu șorțul negru și gulerul alb resfrânt al liceului de fete, alta arăta pe Dinu cu o mână petrecută tandru după talia ei, iar ultima înfrățita capul ei numai cu o stranie fixitate a ochilor ei mari, negri, *ca niște pete de cerneală în albul mat al corneei* (s. n.), cu gura mică senzuală, dar prinsă ușor între două cute îndurerate”¹⁹.

Există în nuvelă două secvențe care, dacă ar fi lipsit, ar fi făcut din *Moartea pescărușului* o capodoperă. Explicarea dragostei iraționale a lui Ladima pentru tânăra moartă în împrejurări neclare, adorația patetică, exagerat declamativă, anulează ambiguitatea, iar misterul care planează asupra dispariției Adinei nu e suficient.

Ar fi fost o soluție epică mai fericită ca scriitorul să lase receptorului nuvelei sugestia iubirii stranie a lui Ladima, iscată de contemplarea inițială a statuii și fotografiilor.

De prisos este și fragmentul pe care-l vom cita aici: „Fu întreg tulburat și cuprins de o dragoste nespūsă, retroactivă, pentru această femeie îndurerată în voluptate...”²⁰, iar pasajul în care autorul-narator detaliază, tentat să reproducă, imaginându-și-le, trăirile lui Ladima, pentru a-i aprofunda portretul psihologic, este chiar punctul în care Camil Petrescu ratează șansele unei capodopere: „Alteori se întorcea mai devreme, se așeza pe banca de piatră și privea ore întregi cele trei fotografii ale Adinei Dănoiu. O iubea ca un nebun, cu nemărginit regret pentru ceea ce n-a fost și poate că ar fi putut să fie, cine știe, dacă s-ar fi întâlnit... Ar fi adorat-o ca școlăriță, s-ar fi supus toanelor ei și ar fi vrut să fie în visele ei, când punea semnul de întrerupere al panglicii în carte... Ar fi vrut să-i cunoască toate amărăciunile... Să fie cu ea în tren, necunoscuți de nimeni, să coboare o potecă de munte glumind...”²¹.

Discuția de la restaurantul „Veneția”, purtată de Ladima cu câțiva colegi, despre așa-zisul boier Dinu, în realitate „... un fost ofițer de administrație, feciorul unui șef de gară de pe linia Filiaș-Tg. Jiu”²², povestea îmbogățirii lui ignobile, pe seama soției care „... trăia cu colonelul Comăran”, farsa sinuciderii, mușamalizarea „afacerii”, toate acestea echivalează cu izgonirea din paradis.

Șocul adevărului îi destramă lui Ladima, într-o secundă, reveriile, împingându-l să mediteze asupra unei realități inacceptabile: „Ladima ascultă și se prăbuși cu totul”²³, dar îi stârnește, răscolitor, imaginația: „Imaginația lui, care crea lumea din nou”, „dădea femeii din cele trei fotografii o conștiință atât de amănunțită și pasiuni atât de intense, că simți că nu putea să fie nici înțeleasă, nici fericită... Cum pot să fie oameni atât de răi ca să ducă la sinucidere, căci Ladima nu putea admite teza asasinatului, o faptură care se dăruia atât de total?”²⁴.

Admirabile se prefigurează tablourile marine, unde, asemeni unui incontestabil maestru al penelului, Camil Petrescu imortalizează, într-un limbaj de o seducătoare palasticitate, și un lirism surprinzător, care înfrânge toate prejudecățile legate de stilul său arid: „Deodată, din nimic, conturul neregulat al zării se întregi desăvârșit geometric, ca un petic albastru de cobalt atât de artificial, încât prin reacțiune, conjugat apoi cu revelația identificării, deveni o prezență halucinantă.

S-au oprit într-un loc unde faleza scădea cât un mal și s-au așezat jos pe dâmbul de pulbere alb, pe care luptau să urce niște arbuști mici, cu o arhitectură de spini fină ca

¹⁹Id., *ibid.*, p.72.

²⁰Id., *ibid.*, loc.cit.

²¹Id., *ibid.*, p.89.

²²Id., *ibid.*, p.92.

²³Id., *ibid.*, loc.cit.

²⁴Id., *ibid.*, pp. 93-94.

muchiile întrepătrunse ale unei piramide de cristal. Marea ocupa mai bine de jumătate din aria priveliștii, de necrezut prezentă și albastră mereu cum e cobaltul. Ladima fu copleșit de curba perfectă și inumană a orizontului de oțel. Spre țărm, acest albastru vânăt se degrada în mod inegal, devenind pe alocuri, mai încoace, de un verde lichid transparent, iar la țărm apa mării era aproape galbenă. Era agitată și purta petice de spumă albă risipită ca sfărâăturile unei banchize de zăpadă. Valuri mari ca niște creste albe în goană, se formau numai aproape de tot de mal, venind să moară zdrobite și apoi retrase de pe plaja albă”²⁵.

Încheierea nuvelei, cu secvența crudă a uciderii pescărușului, imaginea ochiului încremenit al păsării, „perla neagră și lichidă a ochiului, în albul penelor moi”²⁶, suprapusă imaginii femeii din fotografii, cu „perlele negre ale ochilor strălucitori în albul mat al corneei”²⁷ întrește simbolistica titlului și suprapune, subtil, cele două destine, până la identificare.

Zborul, simbol ascensional în *Structurile antropologice ale imaginarului*, studiul lui Gilbert Durand, sugerează verticalitatea morală. Ascensiunea, care „... se poate manifesta, pe de altă parte, în imagini mai fulgerătoare, (cum este brutala-nteruperea a zborului din nuvela lui Camil Petrescu, n. n.) susținute de simbolurile aripilor și ale săgeții” conduc la o interpretare bazată pe „... o nuanță ascetică prin care schema zborului rapid devine prototipul unei sublimări a cărnii și elementul fundamental al meditării asupra purității”²⁸.

Am putea considera că, în *Moartea pescărușului*, uciderea păsării și presupusa crimă comisă asupra frumoasei Adina, îl culpabilizează, în subtext, pe Dinu, autorul actului reprobabil al împușcării pescărușului în zbor.

Să fie aceasta „cheia” nuvelei, căutată, asiduu de critici? Și da, și nu. În cele din urmă, importantă rămâne deschiderea spre mulțimea de interpretări posibile...

²⁵Id., *ibid.*, pp. 97-98.

²⁶Id., *ibid.*, p. 102.

²⁷Id., *ibid.*, loc. cit.

²⁸Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, București, Editura Univers enciclopedic, 2000, p. 143.

CONSIDERATIONS ON THE NORTH-DANUBIAN POLITICAL SOCIAL LIFE AS EVIDENCED BY THE WORK OF PRISCUS PANITES

Ștefan Lifa

Lecturer, PhD., West University of Timișoara

Abstract: Embassies written by the Priscus rector of the Panion are a particularly important literary source and refer to the Huns' time of the year 448. Several aspects of the social and political life of the Danube have been precisely described. First of all, the territories that suffered the most from the Huns were in the south of the Danube in the Empire. Compared with other periods of the first millennium, it can be noticed that there were almost no fugitives in the empire, and those remaining under the Huns were very much needed by the latter. The native Romance population presented by Priscus was also encountered in various scraps until the beginning of the second millennium. Priscus's work should be used and read more.

Keywords: Priscus Panites, Ausoni, Migrations, indigenous people, hunns.

Izvoarele literare ne vorbesc de populația autohtonă de după retragerea aureliană. Este populația care a supraviețuit valurilor de migrație și a continuat să existe pe teritoriul României. Este de menționat în acest sens, că episcopul Wulfila a predicat și în limba latină, pentru populația care putea să îl înțeleagă (le fel și Niceta de Remesiana etc.).

Sozomenos, în a sa operă *Istoria bisericească* (IV,21,2) pomeneste, cum am mai afirmat la început, de "sciții care (...) sunt viteji și prin poziția locului, necesari lumii romane, fiind așezați ca un zid în fața presiunii barbarilor".

În general este cunoscut faptul că autorii bizantini i-au numit sciți pe locuitorii de la nordul Dunării, indiferent de componența lor etnică. În acest fel, operele lor încercau să păstreze contactul cu trecutul, să se înscrie într-o anumită tradiție, având și un stil destul de greoi, doar pe înțelesul cărturarilor¹. Sozomenos însă, de această dată, a făcut o descriere între sciți și barbari semnificativă pentru noi.

De asemenea, în acest sens, se mai poate prezenta și o listă a funcțiilor din Imperiul Roman târziu², *Notitia Dignitatum* (XLII,IXL,17) care vorbește de "detașamentul de cavalerie al dalmatilor divitens la Drobeta", "detașamentul I de infanterie al dacilor la Castelul Zames", "prefectul unității de cercetași de la Transdierna", "prefectul legiunii a XIII a Gemina, la Dierna", "prefectul legiunii a-V a Macedonica la Sucidava", precum și de "tribunul cohortei I Aelia de daci, de la Ambograns" toate confirmând legături (stăpâniri) la nord de la Dunăre. Mai târziu, în anul 381, Teodosius i-a respins pe "carpo daci", conform unui document de la mijlocul secolului al V-lea (Zosimos, *Istoria contemporană*, IV, 34). Carpii mai sunt pomeniți în izvoarele istorice (Iordanes, *Getica*, 89, etc.), iar Petrus Panites (*Istoria*, 8) ne spune: "Carpicii îi invidiau pe goți pentru că primeau în fiecare în tribut de la romani".

Un eveniment deosebit a fost descris pentru anul 448 în lucrarea lui Priscus Panites *Ambasadele*. Despre soliile romanilor către popoare. Aceasta nu a fost prima solie, ci a fost urmarea directă a altei solii efectuată de reprezentanții hunilor în Imperiul Roman de Răsărit.

¹ C. Diehl, *Figuri bizantine*, vol. I, București, 1979, p. 156 și urm.

² *Fontes Historiae Daco-Romane*, vol. II, București, 1970, p. 207-213; I. Barnea, O. Iliescu, *Constantin cel Mare*, București, 1982, p. 255 și urm.

O primă idee pe care vrem să o scoatem în evidență este aceea că populația autohtonă nu a dispărut din teritoriile ocupate de huni . Mai mult decât atât au avut foarte mult de suferit doar teritoriile din afara stăpanirii hunilor și din Imperiu.

Solia a trecut prin teritoriul atacat de huni, la sudul Dunării . *Am ajuns la Naissus și am găsit orașul deșert de locuitori, fiind că fusese dărâmat de dușmani; numai prin ruinele bisericilor se mai întâmpla să se găsească un bolnav. Puțin mai sus de râu., după ce am poposit într un loc pustiu că ci toate locurile de lângă malurile apei erau pline de oasele celor care căzuseră în lupte am întâlnit a doua zi pe Argintheus ,comandatul armatei din Iliria și care se găsea cu tabăra nu departe de Naissus .*

Pentru teritoriile nord dunărene , stăpânirea nominală a hunilor a însemnat o perioadă de relativă liniște vreme de un secol.

”Scitul” care știa grecește întâlnit de Priscus la huni ”...socoate sterea de acuma mai bună decât cea de mai înainte .Căci cei ce rămân la sciți (huni n.n) , după o vreme de război ,își duc traiul în liniște , fiecare bucurându se de tot ceea ce are și neasurând deloc sau numai puțin :cei din Imperiu însă ,în timp de război se pot prăpădi ușor ;căci nedejdea de mântuire le este de la alții, neavând voie cu toții să poarte arme ,sunt mai neneorociți din cauza răutății comandanților care nu vor să suporte greutățile războiului . Iar în vreme de război , din cauza celei mai grele stoarceri de biruri și din cauza nedreptăților din partea celor răi ,aplicarea legilor nemaifiind egală pentru toți ..”.De asemenea interlocutorul lui Priscus mai continua spunând că : ”cel mai nesuferit lucru din toate celea este că legea și o poți dobândi cu bani”.

Noi considerăm că situația din Imperiul Bizantin prezentată aici nu mai are nevoie de nici un comentariu . Această stare de lucruri nu era singulară. Sfetnicul (care era hun) Onegisius i s a oferit putere mare și avere în schimbul părăsirii hunilor pentru a trece în Imperiu să mediteze conflictele cu aceștia din urmă . Acțiunea lui ar avut ”nu numai un mare folos pentru ambele popoare ,dar și familia lui ar dobândi mari averi ,având să devie ,el și familia sa, prieteni cu împăratul și cu familia sa împărătească (...) trecând la romani) .Răspunsul celui solicitat a fost următorul :”cred oare romanii , zice el ,că pot să l momească până într atât încât să și trădeze stăpânul și să și bată joc de creșterea sa din Sciția ,de soțiile sale și de copii săi și să nu prefere mai degrabă robia la Atilla decât bogăția la Romani? De altfel ,dacă ar rămânea acasă ,i-ar putea sluji mai ușor ,potolind mânia stăpânului său împotriva romanilor..”.

Chiar dacă mulți dintre cei aflați sub stăpânirea hunilor (sau mai ales la curtea lui Atilla) nu doreau să treacă în nici un caz în sudul Dunării ,existau totuși destui fugari.

Considerăm că fuga în Imperiu nu aducea nici un beneficiu în condițiile politice de atunci .Dimpotrivă , Priscus Panites ne a relatat că fugarii erau ceruți înapoi ,iar pe mulți dintre fugarii care refuzau să fie predați, romanii i-au ucis”. Într un caz mai fericit se putea întâmpla conform unei alte relatări ”am primit pe cei cinci fugari spre a i da hunilor și după ce i-a mângâiat (comandantul armatei din Illiria) i a trimis cu noi. Pentru a i primi înapoi pe cei ce fugeau , Attila nu arareori amenința cu declanșarea ostilităților sau chiar porneau războiul³.

Hunii beneficiau mult de serviciile bizantinilor sau alte autohtonilor care nu s-au redus doar la întreținerea nomazilor stabiliți vremelnic în unele teritorii ale Imperiului. Aceștia (bizantinii și autohtonii) aveau tot interesul să rămână sub stăpânirea hunilor ,unii dintre ei beneficiind de mari avantaje. Onegisius, după Attila cel mai bogat dintre sciți , a ajuns să și contruiască o baie luxoasă din marmură, iar ”arhitectul băii a fost adus dintre captivii de la Sirmium. Rusticus , un bărbat de origine din Moesie Superioară , care fusese făcut prizonier în război (...) pentru știința sa de carte , a fost pus de barbar în fruntea celor ce compuneau scrisorile”.Attila era de părere că n ar fi trebuit să vină în delegație la el înainte de a fi predat barbarilor pe toți fugarii(..)că se mai găsesc încă mulți fugari ale căror nume trecute într o listă poruncii

³ Vezi în acest sens *Izvoarele istoriei românilor .Ambasadele.Despre soliile romanilor laei de alt neam* (G.Popa Lisseanu), vol.VIII,București,1934,p.81,88,89,117,119,120,ș.a.m.d.În general,această problemă a mai fost discutată de autorii de epocă.

secretarilor săi să le citească. După ce s-a trecut la lectura acestora a poruncit să plece fără zabavă (...) să comunice romanilor să-i restituie toți fugarii oricâți ar fi.

Fără îndoială, fugarii existau; printre ei se aflau și dezertori huni, atrași de Imperiu. Despre ei Attila suținea că îi avea trecuți pe o listă. Pedepsa conducătorului hun era cruntă, iar speranțele de a fi primiți la sudul Dunării erau deșarte: *"deci fugarii care se găseau la romani au fost predați barbarilor, între aceștia erau și copii Mama și Atacam, de neam de regi pe care primindu-i sciții la Carssus, o fortăreață din Tracia, îi crucificară, pedepsindu-i astfel pentru fuga lor.*

Nu putem totuși încheia referirile solia retorului Priscus fără a mai menționa o idee importantă. În timpul ospățului dat de Attila, un om de încredere al acestuia, probabil Authon, i-a comunicat solului bizantin câteva informații secrete: *"bărbatul ce stătea lângă mine și care cunoștea limba ausonilor, spunându-mi să nu destăinuiesc nimic din cele ce mi comunica, zise că niște ghicitori ar fi prevestit lui Attila că neamul să are să piară...".* În conștiința contemporanilor se afla, deci, ideea vremelnice dominații acestor populații, desigur în comparație cu comunitățile autohtone.

Năvălirea hunilor a determinat replierea trupelor romane pe linia Dunării. S-au păstrat însă capete de pod și mai multe cetăți de-a lungul fluviului în secolul al V-lea, iar unele, după nivel de distrugere, au fost refăcute în perioada imediat următoare, de la domnia lui Anastasios până la cea a lui Iustinian⁴. Au avut de suferit mai mult orașele și cetățile romane care s-au opus hunilor. Aceștia din urmă *"duc o viață atât de primitivă, încât nu se folosesc aproape niciodată de foc pentru pregătirea mâncării"* (Ammianus Marcellinus, *Istoria romană*, XXXI, 2, 4), deci nu au cum să influențeze cultura materială și spirituală a autohtonilor, ci doar să imite modul ei de viață al comunităților de aici, o condiție indispensabilă supraviețuirii⁵. N. Iorga considera că patronatul turanic al hunilor reprezentat de fapt, mai ales, un nou și mare factor de sinteză⁶. Din punctul de vedere al unității etno-culturale⁷ de la nordul Dunării de Jos, la sfârșitul secolului al IV-lea și începutul celui de al V-lea, sunt incluși dacii liberi în masa populației romanizate de aici.

Așa zisul stat al hunilor, fără granițe precise, în care conta doar dependența personală față de Attila⁸, s-a destrămat ușor la jumătatea sec. V, după bătălia de la Nedao.

O altă dovadă a faptului că mulți autohtoni preferau stăpânirea alogenilor se găsește în scrierile lui Salvianus (De gubernatione Dei, V, 7): *"Toți romanii (cei supuși de alogeni) au o singură dorință: ceea ce a nu mai reveni la supoșenia romană (...) și astfel frații noștri, nu numai că nu vor deloc să fugă înapoi la noi, ci dimpotrivă, ne părăsesc pe noi, pentru a fugi de ei"*.

La nordul Dunării, populațiile migratoare au găsit o populație stabilă, o civilizație rurală, din a cărei jefuire nu ar fi avut nici un folos. Aceste populații nu au fost singurele care s-au aprovizionat de aici. Ioan Zonaras (Cronica, XIV, 13, 40) afirmă despre împăratul Mauricius: *"iar fratele său, Petru, care era atunci strateg, împăratul îi trimite poruncă să treacă Istrul cu armata și să procure de acolo cele necesare ei. Proceda astfel din pricina dragosiei lui pentru bani, pentru ca armate să se hrănească, iar el să câștige de pe urma alimentelor pentru soldați"*. Informația aceasta a fost probabil preluată din Cronografia lui Theophanes Confessor (p. 284): *"Mauricius îl ocără pe Petru prin scrisori să treacă Istrul și să strângă hrană de iarnă pentru gloate, din țara scalvinilor, pentru a nu fi silit să ofere romanilor din alimentele statului"*.

⁴ Ligia Bârză, S. Brezeanu, *Originea și continuitatea romanilor. Arheologie și tradiție istorică*, București, 1991, p. 193

⁵ N. Iorga, *Istoria vieții bizantine. Imperiul și civilizația după izvoare*, București, 1974, p. 68

⁶ Idem, *Istoria românilor, vol. II. Oamenii pământului (până la anul 1000)*, București, 1992, p. 167

⁷ D. Protase, *Problema continuității în Dacia în lumina arheologiei și numismaticii*, București, 1966, p. 103 și urm.

⁸ N. Iorga, *Istoria românilor...*, vol. II, p. 23

În aceeași lucrare s-au făcut referiri și la evenimentele petrecute la asediul orașului Tomis (anul 600). Atunci când romanii sărbătoreau Paștele, hanul Baian le-a trimis *"din belșug cele mai de trebuință pentru trai"*.

Această informație pe care ne-a transmis-o Teofilact Simocata (VII,13,5) a fost completată de Theophanes Confessor (p.284). El a afirmat că ar fi fost vorba de *"400 de care cu bucate"*. Indiferent de cantitate, trebuie observat că hanul Baian, mișcându-se în acel timp pe un spațiu foarte întins, nu ar fi avut de unde să dispună de atâtea alimente (pentru două armate) fără existența unei populații agricole stabile, în primul rând, și bine organizată pentru a putea aduna acele produse, în cel de-al doilea rând.

Teofilact Simocata (VI,8,12-13) povestește cum în luptele duse de armata generalului Priscus, învingătoare atunci, undeva la nordul Dunării⁹, aceasta ia mulți prizonieri, iar *"între barbarii era un gepid care îmbrățișase cândva credința creștinilor. El a trecut de partea romanilor și le-a arătat cu degetul celea de pătrundere înainte. Romanii au ajuns stăpânii intrărilor și i-au învins pe barbari"*.

Mauricius (*Artă militară*, XI,2,22) arată și el că avarilor *"le pricinuieste multă pagubă și trecerea de partea noastră a fugarilor, căci n-au gânduri statornice și le place câștigul"*.

Centre bine organizate ale populației de la nordul Dunării de Jos au fost atestate și de Georgios Kedrenos (*Compediu de istorii*, 23) la venirea bulgarilor. Atunci autohtonii făceau apel la înțelegerea înăratului: *"predându-se împreună cu acele fortărețe, primidu-i cu blândețe (împăratul) a trimis oameni să preia fortăreața și oaste îndestulătoare pentru paza lor"*.

În secolul al X-lea victoriile bizantinilor au readus teritorii nord-dunărene sub stăpânirea Imperiului. În anul 971 Ioan Tzimiskes l-a asediat pe Sviatoslav la Durostorum. Acesta din urmă, într-o noapte îmbarcându-se cu 2000 de oameni în monoxile, au plecat după provizii și adunând de unde a putut fiecare grâu și mei și altele necesare vieții plutiră pe fluviu, până la Dorostolon (Georgios Kedrenos, *Compediu de istorii*, 23). Aceasta este încă o dovadă a faptului că în primul mileniu populația autohtonă stabilă era capabilă să aprovizioneze diversele armate, să asigure în mod optim legătura dintre cele două maluri ale fluviului.

Și Priscus Panites a trecut în solia sa cu monoxilele peste mai multe ape: *după Dunăre era așa numitul Drecon (Drencova sau Bega etc.) și Tigas și Tiphisas. Peste acestea am trecut în bărci monoxile de care se folosesc cei care locuiesc pe malurile fluviilor; peste celălalte râuri am trecut pe lute pe care barbarii le duc în locurile acoperite cu bălți. În drumul său, din cauza unei frutuni solia a trebuit să se adăpostească într-un sat care aparținea uneia din soțiile lui Bleda*.

Pe lângă organizarea gentilico-tribală, ar mai fi de remarcat la popoarele turcice și problema conducerii bicefale: la huni Atilla și Bleda sau *"doi regi ai hunilor"* (Ioanes Mallas, *Cronografia*, XVII); bulgarii aveau și ei *"doi regi"* (Theophanes Confessor, *Cronographia*, 160), iar pecegenii erau conduși de Kegen (2 triburi) și Tyrah (11 triburi) cei doi au fost pomeniți și de Georgios Kedrenos (*Compediu de istorii*, 33). Geograful persan Gardizi afirma despre conducătorul maghairilor că: *"i se spune Kanda și acesta este titlul regelui lor mai mare deși rangul celui care îl conduce cu adevărat este Julia și maghiarii fac tot ce le poruncește acest Julia al lor"*¹⁰. Probabil că acest Kanda sau Kende erau un fel de *"principe"*, iar Julia Gyula avea putere executivă¹¹. S-ar putea ca acesta din urmă să fie și judecător (sau o funcție în acest sens)¹².

⁹ Vezi în acest sens Teofilact Simocata, *Istoria bizantină. Domina Împăratului Mauricius* (582-602) (trad. H. Mihăiescu), București, 1958, p. 128-129, n. 24; *Elibachia în legătură cu Helis*; Teofilact, VI, 8, 9; Diodor din Sicilia, XXI, 2. La p. 20, n. 27, râul Paspiros la 180 km. *Siretul sau unul din brațele Dunării*, Herodot, IV, *Siretul-Tirantos*; Teofilact, Paspiros; VI, 9, 10; acțiunea poate fi mutată și mai la vest.

¹⁰ Șt. Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, vol. IV, Cluj Napoca, 1989, p. 135.

¹¹ V. Spinei, *Marile migrații din estul și sud-estul Europei în secolele IX-XIII*, Institutul European, Iași, 1999, p. 100.

¹² Vezi în acest sens denumirea Gyula la Simon de la Keza. *Constantin al VII-lea Porfirogenetul*, etc.; N. Iorga, *Istoria românilor din Ardeal și Ungaria*, București, 1989, p. 32-33; idem, *Despre cronici și cronicari*, București, 1988, p. 251; etc.

Atunci când germanicii au intrat în contact cu realitățile din teritoriile ce au aparținut Imperiului Roman se afla în stadiul democrației militare, iar adunarea războinicilor era un organ central decizional.

Tacitus (*De origine et situ Gwemanorum*, XI,1; XI,2) chiar a scris că :”din libertatea lor prea mare vine răul acela că nu se strâng toți deodată, ca la poruncă: trec uneori și două, și trei zile cu târăngăneala celor care se adună”.

Grupul ostrogoților din Câmpia Pannonică a rămas supus hunilor pe care i a însoțit în expedițiile lor de pradă; un al doilea grup, stabilit mai întâi în Peninsula Balcanică (în serviciul Imperiului Roman), a ajuns până în nordul Italiei, unde organizarea și legile lor au fost influențate de instituțiile romane. Vizigoții (ramura de apus a goților) erau conduși de către regi, iar cel mai important dintre aceștia a fost Athanaric, la care ne vom mai referi în capitolele următoare. Amenințați de către huni, vizigoții și au început periplul lor prin Europa, fiind primiți, la început, în Imperiu, în Tracia.

Ammianus Marcellinus afirma că hunii își petrec o mare parte din viață călare :”Când se rânduiește o adunare de seamă în chipul acesta țin ei cu toții sfat împreună. Și nu sunt stăpâniți de autoritatea aspră a unui rege, ci se mulțumesc cu conducerea zgomotoasă a șefilor (*Istoria romană*, XXXI,2,1). Acest citat este semnificativ pentru a scoate în evidență stadiul în care se afla societatea respectivă. *La ei când cineva e întrebat, nimeni nu poate spune de unde se trage (..) desfac o alianță și tot atunci o leagă din nou* (*Istoria romană*, XXXI,2,1), ceea ce este semnificativ pentru o societate nomadă; am remarcat, de asemenea, și faptul că hunii nu aveau un stat organizat, capabil să încheie alianțe și tratate și mai ales să le și garanteze.

Această idee a fost întărită și de Priscus Panites, care a relatat că ”*barbarii n au vrut să discute decât de pe cai*” (*Ambasadele. Despre soliile romanilor*..). În astfel de condiții, legile lor nu puteau însemna altceva decât bunul plac al conducătorilor.

Semnificativ, de asemenea, este și faptul că, la un moment dat Attila a dorit ca să vină în solie chiar împăratul în persoană (chiar a dorit și jumătate din Imperiul de Apus etc.), ceea ce l a determinat pe retorul Priscus să afirme că : *lucrurile acesta n a fost cerut nici de strămoșii săi și nici de alți regi ai Scitiei și a putut merge ca sol orice soldat sau crainic* (*Ambasadele. Despre soliile romanilor ...*).

Conform lui Ammianus Marcellinus (*Istoria romană*, XXXI,2,4) hunii ”*n au noțiuni morale asupra binelui și a răului*”. În acest sens ei imitau instituțiile și organizarea din teritoriile în care trăiau. Mai mult decât acestea din urmă conta dependența personală față de conducător; după moartea lui Attila așa zisul lor stat s a destrămat relativ ușor.

Pe plan european, în secolul al V-lea Imperiul Roman de Apus a căzut (476), iar în 482 a avut loc schisma religioasă din timpul lui Zenon. Acestea sunt condițiile în care împăratul Anastasios (491- 518), un remarcabil organizator, s a pregătit de luptă și a reorganizat corpul de limitanei, înălțând și zidul de la Marea Marmara la Marea Neagră (care îi poartă numele) și a consolidat sistemul defensiv al Imperiului (în Dobrogea s au descoperit multe inscripții cu numele împăratului).

Tot pentru secolele al V-lea și al VI-lea, descoperirile arheologice confirmă afirmațiile lui Priscus Panites referitoare la statele autohtone.

Locuințele conțin resturi ceramice de tip provincial roman, mai ales ceramică cenușie, dar și exemplare ceramice romane de culoare cenușie, dar și exemplare ceramice romane de culoare roșie lucrate din pastă fină¹³. Puțin mai târziu, ceramica de calitate a devenit preponderentă chiar și în necropolele unde au fost înmormântați gepizii¹⁴. În general, însă, obiectele de factură locală sau de import cum sunt: opaițele de lut și bronz, obiectele de podoabă, accesoriile vestimentare, piesele de cult creștine, numeroase unelte agricole și meșteșugărești au

¹³ Luca, D. Măndrescu, D., *Rituri și ritualuri funerare în spațiul extracarpatic în secolele VIII-X*, Brăila, 2001

¹⁴ Lupaș, I., *Biserica și problemele sociale*, Cluj Napoca, 1933.

individualizat civilizația autohtonă de la nrodul Dunării de Jos¹⁵. Dintre toate aceste descoperiri putem aminti ,spre exemplu ,fibulele cu piciorul de prindere înfășurat ,datând din secolul al IV lea și fibulele turnate (secolele al VI lea și VII lea)¹⁶.,considerate în a demonstra continuitatea legăturilor cu Imperiul.*S-a discutat dese ori despre problema locuitorilor din numeroasele sate prin care a trecut ambasada lui Priscus. Acesta din urmă povestește : ni se aducea de prin sate că nutriment în loc de grâu mălai (mei) , în loc de vin mied numit altfel în graiul locuitorilor indigeni.*

Pe lângă faptul că satele din nordul Dunării erau foarte numeroase deducem și faptul că acestea erau locuite de agricultori. Ei ai adus mei în loc de grâu și mied în loc de vin ambele sunt produse agricole și presupun o viață sedentară, de agricultor a celor ce le cultivă¹⁷ . Meiul a stat la baza alimentației populației din aceste zone. Plinius în *Historia Naturală*,XVIII,XXIV, a scris că popoarele pontice prefera meiul tuturor celorlalte mâncăruri¹⁸ .

Meiul poartă două denumiri , una de meu și cealaltă de mălai, reprezentând cele două varietăți: miliun și panicum. La sfârșitul secolului al XVII, porumbul luând locul meiului i a luat numele, numindu-se faina de porumb ,mălai.

Locuitorii care adus călătorilor din ambasada lui Priscus malaiul si mied sunt numiți autohtoni și sunt cu totul deosebiti de ceilalți huni pe cari autorul îi numește barbari și cari aveau că băutura un lichid fabricat din orz, numit de ei camus¹⁹: *de asemenea, și servitorii noștri care ne conduceau, purtau cu sine mălai și o băătură, preparată din orz; barbarii o numesc pe această camus.*

Locuitori autohtoni erau numiți ausoni. Ambasadele lui Priscus Pantea ne confirmă faptul că hunii, o populație înapoiată au împrumutat limba popoarelor cu care au venit în contact :Hunii , zice el fiind o amestecatura de diferite popoare , pe lângă limba lor barbară, se silesc să învețe și pe cea a hunilor, a gotilor și a ausonilor și anume acela cari au de aface cu Romanii. Grecește stiu numai aceia cari sunt prizonieri de război de prin Tracia și de prin Iliricul maritim. La banchetul lui Attila²⁰ bufonul Zercon amestecând graiul Ausonilor vorbe de ale Hunilor și Gotilor, a produs veselie tuturor și i a făcut să izbucnească în hohote de râs.

-Este evident că auditoriul înțelegea ce spunea acest bufon.

Cât despre ausonii latini ,deși nu sunt amplasați neaparat la nordul Dunării ,au mai dăinuit și ei peste secole ,dovadă a faptului că elementele romanice din zonă erau destul de puternice.Ei au fost pomeniți ca fiind sub suzeranitatea Imperiului Bizantin.Un codice greces,păstrat cu numărul 524, în Biblioteca Marciană din Veneția,cuprinde o serie de lucrări anonime,iar în „Epigrana scrisă pe cinstita cruce înfiptă în mijlocul țării ungurești”, avem următoarea remarcă: *”semnul înscris în astre pe care odinioară ,văzându-l monarhul pământului ,marele Constantin, a dobândit victorii depline asupra dușmanilor ,pe care acsta i-a așezat aici ,în mijlocul peonilor ,spre amintire npentru urmași b,sebastul Ioan Ducas cel vestit ,înscriind pe frumoasa și minunata faptă,pe care a început-o și a dus-o până la capăt,împăratul ausonilor,cel care nu poate fi asemuit cu nimeni,vlăstarul Porphirei ,Manuel,marele conducător”*.Deci,la expedițiile luiManuel Comnenul contra maghiarilor ,au participat și ausoni ,iar împăratul amintit ca domnind și peste ei. Documentul mai specifică următoarele: *ca o pecete a bunei hotărâri a floarei Porphirei, a împăratului ausonilor, Ducas înfige aici ,ca pe o nouă Golgotă, semnul crucii dătătoare de biruințe.*

Ioan Kinnamos (*Epitoma*,VI,3) a confirmat și el această victorie specificând că ,pe crucea de aramă ridicată scria: *cumplitul Ares și brațul ausonilor au ucis nenumărate vlăstare ale neamului pannonic .Pe lângă importanța perpetuării denumirii pentru populațiile romanice ,cele*

¹⁵ Macrea,M.,*Viața în Dacia romană* ,București,1969

¹⁶ Manciualea,Șt.,*Granița de Vest*,Baia mare,1994.

¹⁷*Izvoarele istoriei românilor. Vol.VIII.Ambasadele lui Priscus*(traducere de G. Popa-Lisseanu) .București. 1936.p.30

¹⁸*Ibidem*

¹⁹*Ibidem*, p 31

²⁰*Ibidem*, p 35

două izvoare ne lasă să înțelegem că expediția sa desfășurată poate cu participarea mai mult a ausonilor, vasali ai Imperiului sau doar numai cu ei.

Așadar populația romană a ausonilor ce foloseau drept interpreți în tratativele cu romanii pe vremea lui Priscus Panites, este întâlnită încă și în timpul lui Manuel Comnenul.

Ambasadele retorului Priscus din Panion au descris direct situația din teritoriu și datează de la 448. Ele au fost incluse într-o *enciclopedie* din timpul împăratului Constantin al VII-lea Porfirogenetul. Fără a exagera putem spune în concluzie că reprezintă un izvor istoric de o excepțională importanță.

Izvoare literare

Teofilact Simocata, *Istoria bizantină. Domina Împăratului Mauricius* (582-602) (trad. H. Mihăiescu), București, 1958

Fontes Historiae Daco-Romane, vol. II, București, 1970

Izvoarele istoriei românilor. Vol. VIII. Ambasadele lui Priscus (traducere de G. Popa-Lisseanu), București, 1936

BIBLIOGRAPHY

Ligia Bârză, S. Brezeanu, *Originea și continuitatea romanilor. Arheologie și tradiție istorică*, București, 1991

I. Barnea, O. Iliescu, *Constantin cel Mare*, București, 1982

C. Diehl, *Figuri bizantine*, vol. I, București, 1979

Izvoarele istoriei românilor. Ambasadele. Despre soliile romanilor la cei de alt neam (G. Popa-Lisseanu), vol. VIII, București, 1934

Lupaș, I., *Biserica și problemele sociale*, Cluj Napoca, 1933

Macrea, M., *Viața în Dacia romană*, București, 1969

Manciulea, Șt., *Granița de Vest*, Baia Mare, 1994

N. Iorga, *Istoria vieții bizantine. Imperiul și civilizația după izvoare*, București, 1974

Idem, *Istoria românilor*, vol. II. *Oamenii pământului (până la anul 1000)*, București, 1992

Idem, *Istoria românilor din Ardeal și Ungaria*, București, 1989

Idem, *Despre cronici și cronicari*, București, 1988

Luca, D., Măndrescu, D., *Rituri și ritualuri funerare în spațiul extracarpatic în secolele VIII-X*, Brăila, 2001

V. Spinei, *Marile migrații din estul și sud-estul Europei în secolele IX-XIII*, Institutul European, Iași, 1999

Șt. Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, vol. IV, Cluj Napoca, 1989

D. Protase, *Problema continuității în Dacia în lumina arheologiei și numismaticii*, București, 1966

AN INSTANCE OF ESOTERIC IMAGINATION: FRITZ LANG'S METROPOLIS (1927)**Roxana Elena Doncu****Lecturer, PhD., University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila",
Bucharest**

Abstract: A pioneer of the science-fiction genre, Fritz Lang's Metropolis (1927) has fascinated and puzzled critics and audiences alike. Although the futuristic skyscrapers of Metropolis seem to belong more to the science-fiction tradition, the film is overloaded with symbolic and religious meanings. While the Christian symbolism has been noted and analysed by various reviewers and scholars, its esoteric side has been neglected, maybe as it was often conflated with the religious. However, esotericism is associated with the main idea of the movie, mediation. The esoteric mediates between religion and science, pointing to the birth of modern science from Renaissance Cabbalism, Hermeticism and Neoplatonism.

Keywords: science-fiction, Western esotericism, mediation

1. Introduction: the mystery of *Metropolis*

A pioneer of the science-fiction genre and one of the first movies to feature a robot, Fritz Lang's *Metropolis* (1927) has fascinated and puzzled critics and audiences alike. Most critics and commentators have emphasized the stunning grandeur of its visual scenes, while downplaying the role that plot plays in the overall success of the movie. While some noted that this may be due to the aesthetics of German expressionism, which neglected the dramatic element in favour of an over-stylizing of visual representation, others followed Lang himself, who years after the production of the movie admitted that he nurtured an ambiguous feeling towards *Metropolis* and thought that it was "silly and stupid" (qtd. in Minden and Bachmann 3). The whole debate around the movie centered on a clash that few failed to apprehend, between the visual representation and the plot, and the interesting fact is that this clash has been interpreted in various ways: while for the most aesthetically-minded critics the naiveté of the plot was a disappointment (including for Lang himself), for those who tried to see it as an overt social critique in the vein of Orwell's *1984*, the framing of the plot (the movie begins and ends with what looks like a strange pronouncement: "The mediator between the head and the hands must be the heart!") was viewed as a failed criticism of social injustice¹. Following the film screenplay which depicted Rotwang's laboratory as "half a quack's kitchen from the year 1500 and half experimental laboratory of a man from the year 2000" (*Metropolis*), Richard Scheib noted that "*Metropolis* seems caught between these two strands of thought – the fearful occlusion of the Mediaeval Gothic and on the other hand the bold optimism of the New Germany reaching towards marvels of technology.", which made it "an oddly schizophrenic film." (Scheib, "*Metropolis*") Scheib was on the right path: the conflict between the apparent childishness of the plot and the futuristic urban scenery where most of the plot develops is replicated, towards the resolution of the plot, even at a visual level: the raw expressionist lighting that emphasizes the pure geometry of the city also falls on the cathedral steps, its high, towering lines and the gargoyles that witness the final fight between good and evil, between Freder and Rotwang. However, the stark contrast between these two strands of thought that

¹ The first (longer) version of *Metropolis* opened with the motto of Thea von Harbou's novel, which stated explicitly that "This film is not of today or the future. It tells of no place. It serves no tendency, party, or class. It has a moral that grows on the understanding: 'The mediator between brain and muscle must be the heart.'" (3)

Scheib points out is nowhere more striking than in the scene where the false Maria, the evil robot, is burned at the stake. There, the stake (a symbol of the Inquisition, witch-trials, and the persecution of scientists like Galileo and Bruno) is built by the angry workers out of the machines they have destroyed – and the false Maria loses her human appearance and resumes robot shape following her burning at the stake. How is the viewer going to make sense of this clash between icons of technological modernity and the religious symbolism of the plot? The fascination that Lang's movie has exerted over generations lies exactly in the 'impossibility' of merging an essentially religious narrative with subjects like machines, robots, technological progress, which are part and parcel of the scientific imagination.

2. The plot

The script for *Metropolis* was written by Thea von Harbou, a German writer and Lang's wife at the time. After Lang (who came from a Jewish family) immigrated into the United States, his dissatisfaction with the plot was expressed in several interviews, where he remarked that von Harbou's idea was childish. In retrospect, as von Harbou became more and more involved with the Nazi rule, we cannot be sure that his comments were totally unbiased. What is sure is that Lang's brilliant visual imagination and his skillful play with shadows, smoke, and steam, allied with von Harbou's bizarre religious symbolism managed to give birth to an avant-garde masterpiece. To turn to the plot: Freder, the son of Joh Fredersen (the mastermind behind the construction of Metropolis and its ruler) is awoken to the reality of the underworld of the Workers' city and their slavery by Maria, a young girl who comes to the "Club of the Sons" surrounded by the workers' poor children and introduces them to the rich heirs as "your brothers". Freder's awakening reminds one the legend of Buddha²: imprisoned in an illusory garden of pleasures, surrounded by Oriental dancers eager to satisfy his desires. Freder is pushed into the search for the real by Maria, a prophetess from the Underworld of workers, who had promised them a mediator. Thus, the legend of Buddha merges with Christian messianism. Freder, by falling in love with Maria, acknowledges his role as Messiah and replicates incarnation by going down to the underworld and taking the place of Georg (or 11811) at the clock machine³. Joh Fredersen, remindful rather of the angry Jehovah of the Old Testament, appears ready to sacrifice his son, yet not out of divine love for the fallen humankind. He regards his son's disobedience as a challenge to his dictatorial power and entrusts Rotwang, the mad scientist, who has 'reanimated' Hel (his love and Freder's mother) in the likeness of a female robot, with the task of subverting Maria's authority over the workers. Rotwang 'magically' transfers Maria's physical appearance onto the robot, yet his plan is to get even with Fredersen, who had stolen Hel's love from him, by destroying his son. The fake Maria incites the workers to revolt, and in the turmoil that follows the destruction of the Heart Machine and the Workers' city, Freder and Maria are almost killed. After the raging workers find out that Maria saved their children and Rotwang falls down from the cathedral, their fury abates and eventually Freder, counseled by Maria, brings peace between his father and the workers, fulfilling his role as Messiah. The final scene is a precise illustration of the 'epigram' that opens and closes the film, with Grot (the guardian of the Heart Machine and the workers' representative and Joh Fredersen holding hands through Freder, while Maria's words still linger in the viewer's mind: "Head and hands want to join together, but they don't have the heart to do it...oh, Mediator, show them the way!" (*Metropolis*). It is the insistent simplicity of this message, its framing and direct expression that make it look like propaganda. It is so lacking in subtlety that it offends

² Freder's ally against his father's despotism is called Josaphat (Joh Fredersen's secretary), like the hero of a Christianized version of the story of Siddhartha Gautama, "Barlaam and Josaphat".

³ The same argument is made by Rutsky in *High Techne*: "Overlaid on the triad of 'head, heart and hands' is the all too obvious Christian symbology of the Son as the intercessor between God the Father and humanity. Indeed, Freder is quite explicitly presented as a Christ figure: he descends to the workers' level and takes the place of an exhausted worker (Georg, no. 11811), where he suffers and is 'crucified' on the control dial of the 'Pater Noster' machine, crying out to his father for relief. (50)

the viewer's imagination. And yet this message is the key to the understanding of a film which for decades has captured the audience's imagination without revealing the secret of its 'creation'.

3. The idea of mediation

Metropolis is one of those works of art which are better understood in retrospect, not because a theory that can explain their 'functioning' is missing, but because of certain ideological twists which obscure the hidden workings of the film. In many ways, *Metropolis* is over-laden with symbolism; layer after layer of symbols and significations pointing in all directions: social (technological modernity versus religious salvation/perdition, the complexities of capitalist society, exploiters against the exploited), ontological (the creator relating to his creation: the Pygmalion theme echoed in Rotwang and the female robot, Fredersen and his city/machines), moral (good versus evil, justice versus injustice), epistemological (truth/reality versus illusion), etc. Like the Gothic cathedral it features and the Tower of Babel whose story Maria narrates to the workers, *Metropolis* aspires towards the infinite, incorporating a multitude of myths and motifs, cross-cultural or purely German: Jewish and Christian Biblical myths, Oriental stories, the Pygmalion/Frankenstein/Golem myth, modern stock characters like the mad scientist and the robot, the dictator, even a subtle reference to the legend of the Pied Piper of Hamelin (Maria's saving the children from the flooded city as a reversal of the Pied Piper story). Since it is difficult for an audience to make sense of all these clashing stories, the simplistic plot with its crude framing, far from appearing infantile, aids in offering the viewer a sense of what it is all about: mediation. In an obvious manner, the head and the hands stand for Fredersen and the workers, yet in a more general sense, head and hands represent the idea of opposition itself, and opposition cannot exist without mediation. The necessity of mediation appears as a result of the deep and wide abyss between the social classes: the leisurely 'Sons' who spend their time playing sports and enjoying the pleasurable dances of the women in the 'Garden' and the workers who spend their days tending to the machines, so much so that they come to resemble the machines they are setting in motion. The idea of mediation, which the film puts across so bluntly in what regards the problem of class also functions on another, hidden, level – that of the discourse of the science-religion encounter.

For the contemporary imagination, science and religion are at the opposite poles of knowledge: the first is based on observation and experiment, while the second starts from belief. At first sight, there can be no common ground between these two important, yet highly distinct enterprises of the human spirit. This is why a movie like *Metropolis*, which centers on the idea of mediation, can offer valuable insights into the cultural history of both science and religion. In order to mediate between scientific and religious discourses, *Metropolis* makes us of what I would like to call the esoteric imagination.

4. What is esotericism?

As a relatively recent field of study, esotericism is still looking for a unified theory of the esoteric. While the domain of the esoteric is large enough, maybe even too extensive, a definition could be of great help in restricting and clarifying the area of studies that comes under the heading of 'esotericism'. Wouter Hanegraaff, Professor of Hermetic Philosophy at the University of Amsterdam and the first president of the European Society for the Study of Western Esotericism, proposed a definition of esotericism as 'rejected knowledge' (qtd. in Goodrick-Clarke 10), which sparked an intense debate. More precisely, different scholars argued that the definition of 'rejected knowledge' takes into account only one side of esotericism, that of its being a product of a specific social and cultural history, and focuses excessively on marginality and deviance. Antoine Faivre, emeritus professor of the history of mystical and esoteric currents at the Sorbonne, insisted that esotericism was more a form of

spirituality and identified six fundamental characteristics belonging to it, four intrinsic (correspondences, living nature, imagination and mediations, the experience of transmutation) and two secondary (the practice of concordance and transmission). (qtd. in Goodrick-Clarke 9-10) In short, Western esotericism tended to develop a particular cosmology and metaphysics that connected the manifest world to the divine through intermediary beings. The foundational thesis was “As above, so below”, postulating a chain of correspondences between the celestial and the mundane worlds, and seeing the physical world as replete with the signs of the divine. The presence of God was written all over the Book of Nature, and so the esoteric imagination was concerned with deciphering and interpreting these signs, which lead to the accumulation of an esoteric, hidden knowledge. This knowledge empowered and transformed its holder, giving him power over nature through a kind of natural magic. In his study on the *Western Esoteric Traditions* Nicholas Goodrick-Clarke argues that the belief that man is perfectible and holds within his reach the possibility of becoming like God (which Hermetic philosophy brought into Western esotericism) gave rise to a kind of epistemological optimism that facilitated the scientific revolution and scientific progress in Europe. The epistemological optimism connected with esotericism was postulated by yet another scholar, Andreas Kilcher, professor of literature and cultural studies at the ETH Zürich, who noted in his “Seven Epistemological Theses on Esotericism” that “Esotericism is guided by a supreme optimism and universalism concerning knowledge” (143) Kilcher also concluded that “esotericism cannot be objectively defined, but is the fluid product of discourses and interpretations” and returned to Hanegraaff’s understanding of esotericism as an epistemological phenomenon, although not as ‘rejected knowledge’, noting that it “is an integral part of the European history of knowledge” and that it “can therefore be described from the perspectives of history, sociology and theory of science”.

5. Esoteric elements in *Metropolis*

The esoteric idea of the macrocosm replicated in the microcosm, of the hierarchy of worlds, the celestial and the elemental world united through the intermediation of angels and angelic beings is visible first and foremost in the division of *Metropolis* into three parts: the Brain (where the office of Joh Fredersen is located), the Eternal Gardens (a kind of intermediary heaven, where the ‘Sons’ live) and the lowest, the Workers’ City. All intellectual activity (design, planning, and administration) is relegated to the central headquarters, the Pleasure Garden functions as a limbo for sensual enjoyment, while the Workers who activate the machines are condemned to a life of toil, devoid both of sensual pleasure and intellectual play. The film opens with a gruesome scene, where one can see the workers who have finished their shift shuffling along rhythmically like a huge centipede-machine, being carried down into the depths of the earth by an elevator, while another elevator is bringing up the next load of workers. There is no other escape from this life of mechanical dehumanizing work than to gather together, after their shift is finished, following the indications of a secret map, in an underground grotto (reminiscent of the first Christian catacomb churches) where Maria the prophetess gives her speeches. She evokes the legend of the Tower of Babel as a kind of symbolic equivalent of their own situation, and offers hope by promising them a mediator who will bring freedom. Maria’s ending commentary, written above the ruins of the Tower of Babel on one of the intertitle cards “Gross is die Welt und ihr Schöpfer! Und gross is der Mensch!”⁴ (*Metropolis*) is an allusion to the humanist esoteric credo and to Pico della Mirandola’s *Oration on the Dignity of Man*, which, as Goodrick remarks, celebrates “the newfound independence and confidence of the Renaissance man” and “marks a sea-change between the mediaeval mind and the modern mind, the tremendous growth in man’s sense of autonomy and dignity which had grown up with humanism.” (45) It was exactly this newly found faith in Man and his

⁴ “Great is the world and its Creator! And great is Man!” (my translation)

capabilities that paved the way for the development of science⁵, first of the Naturphilosophie and afterwards of modern science, as a kind of liberation from the religious mind-control of the mediaeval church. In *Metropolis*, these words acquire a certain irony – since in the technological society of the future it is science that enslaves the mind of man, turning him into a machine. Although generally regarded as a masterpiece of early science-fiction, *Metropolis* is far more complex: if it is science-fiction, it goes against the requirements of its genre and develops a critical perspective on the science that it depicts. The humanist credo is appropriated by a religious visionary like Maria and used as fictional criticism, in a fictional ‘possible’ future, against a historical situation which was likely to produce such a bleak future. In the fictional highly technological world of *Metropolis*, religion appears as the only hope for freedom, thus reversing the actual historical development.

The mechanization of human life does not stop here: trying to resume control over the workers who have secret meetings in a catacomb church, Joh Fredersen visits Rotwang, the inventor, who lives “in a house overlooked by centuries” in the middle of *Metropolis*. From the futuristic scenes of geometrical sky-scrappers, suspended motorways and towering office buildings, the camera switches to a sort of small house of an irregular shape, such as one can see in mediaeval German burghs, the underground of which contains a baroque laboratory endowed with Tesla coils and towering switch panels as well as a profusion of alchemist equipment (alembics, retorts) and Masonic compasses. Rotwang is a magus, an occultist whose interests do not lie in the alchemy of life, but in that of the machine. He has created the new Machine-Man, a robot woman in the likeness of Hel, his and Fredersen’s great love and Freder’s mother. The robot is first seen sitting on a chair underneath another important esoteric symbol: the pentagram. A well-known and widely used symbol in occult and magic ceremonies, the symbolism of the pentagram, as Matila Ghyka noted⁶, was based on the recurrence of 5 and 5 multiples in the structure of living organisms (18-9), thus being associated with life (four points of the stars represented the elements: earth, air, fire and water and one stood for the spirit that gave life to the elements) and with everything human⁷. Renaissance esotericists considered the pentagram a symbol of the microcosm of the human body. In the Jewish Cabbalistic tradition, the pentagram represented the upper Sephiroth on the tree of life, made up of indivisible numbers representing purely spiritual values. As a consequence of all these interrelated traditions, modern Western esotericists like Eliphas Levi⁸ made a distinction between the ‘point up’ and ‘point down pentagram’, arguing that the ‘point down’ pentagram (now widely used as a Satanic symbol) was evil as it represented the victory of matter over spirit. It is interesting to note that the pentagram presiding over the Machine Man, or the robot-woman, in *Metropolis*, is a point down pentagram. It would not be far-fetched to assume that von Harbou was familiar with the writings of Eliphas Levi or other modern Western esotericists. If we read Levi’s description of the meaning of the ‘point up’ and ‘point down’ pentagram, the creation of the Machine-Man become infused with esoteric meaning:

[the pentagram] is the sign of intellectual omnipotence and autocracy. It is the Star of the Magi; it is the sign of the Word made flesh; and, according to the direction of its points, this absolute magical

⁵ Goodrick-Clarke cites Frances Yates and argues that Renaissance Cabbalism, Hermeticism and Neoplatonism furnished the necessary philosophical groundings of the scientific revolution as well as providing a suitable frame of mind for the practices that gave birth to it: observation and experimentation. (45-6)

⁶ Ghyka wrote that “we shall not be surprised to see the preponderance of pentagonal symmetry in living organisms” (18).

⁷ Greek mathematician and philosopher Pythagoras associated number 5 with man, because of the fivefold division of the body. The Pythagoreans associated the pentacle with Hygeia, the goddess of healing as her name was an anagram in Greek for the four elements and the element of spirit.

⁸ Nicholas Goodrick-Clarke considers Levi a representative of the modern Western esoteric tradition, “whose popular illustrated works reintroduced ritual magic, Hermeticism and the Renaissance scholar magi to educated audiences” (195) and who did not “reject scientific progress or modernity”, trying to integrate positivistic science and technology “with a universal vision of the cosmos” (196).

symbol represents order or confusion, the Divine Lamb of Ormuz and St. John, or the accursed goat of Mendes. It is initiation or profanation; it is Lucifer or Vesper, the star of morning or evening. It is Mary or Lilith, victory or death, day or night.

The Pentagram with two points in the ascendant represents Satan as the goat of the Sabbath; when one point is in the ascendant, it is the sign of the Saviour. The Pentagram is the figure of the human body, having the four limbs and a single point representing the head. A human figure head downwards naturally represents a demon that is, intellectual subversion, disorder or madness. (237)

Thus, the point-down pentagram presiding over the robot-woman may be a hidden indication that the Machine-Man is a demon – in esoteric parlance, Lilith, the opposite of Maria, whose appearance she assumes following the technological ‘magic spell’ performed on her by Rotwang in his laboratory. The Pentagram, with its significance of the will who controls the elements, is also a symbol of the Magus: Rotwang, who lost his hand (another symbol of the magic five) in trying to give life to the robot, is a master of the dark and occult arts, a sorcerer in the tradition of Faust and Victor Frankenstein: the entrance door to his ancient looking hut is marked with another pentagram. What becomes unsettling is that the creation of life does not spring from an alchemical process that reproduces or invokes the laws of living nature. Life produced by technology becomes interpretable as a dark event, a triumph of pure inanimate matter over the will and the spirit: the opposite of the alchemical transmutation, through which lowest matter was capable of acquiring spirit and intelligence. If we look at *Metropolis* as a modern parable of creation, the movie offers one of the first warnings about the dark side of technological progress. 5, the number that regulates the development of living structures, and whose symbol, the pentagram, represents the triumph of spirit over the four elements of nature, is employed to emphasize the contrary in the point-down pentagram and in Rotwang’s glove-clad prosthetic hand. In Maria’s sermon sequence, the exhausted slaves who run away from the Tower of Babel gush through the gates of Babylon in five huge divisions. When Freder, appalled by his vision of the machine as a Moloch devouring the workers alive enters their working place for the first time, he passes through a gate above which the Roman figure V stands written. And then, when he cries out, in a symbolic Christ-like⁹ fashion, “Father! Father! ... Will ten hours never end?” the clock strikes 5, the time his shift (and ordeal) ends. It is also significant that the worker whom he replaces and saves is named 11811, a number made up of five figures that can be read forwards and backwards in the same way, like the famous magical palindromes¹⁰.

6. The esoteric as mediation

The significance of number 5 is not easy to explain – in the pentagram it is obviously associated with the occult sciences and magic – an association deriving mainly from a modern reinterpretation of esotericism (Eliphas Levi), while its recurrence in different sequences of the movie connected with Freder is somehow linked to his role as a mediator and savior, and thus to the pentagram’s use in early Christianity to refer to Jesus. The omnipresence of 5s can also be attributed to the film’s main idea of mediation: the number 5, standing in the middle of the number sequence from 1 to 10 would naturally suggest it. Thus the movie does not only resort to employing esoteric elements, but it also creates its own (esoteric) interpretation of the number 5. Esotericism and mediation become synonymous, and thus the gap between the overt religious symbolism and the images of technological progress disappears. The history of the esoteric is the history of translating religion into science. A movie like *Metropolis* makes visible the

⁹ Here the meaning of 5 may be related to the early Christian meaning of the pentagram, which stood for Jesus Christ and his five wounds.

¹⁰ The most famous palindrome is the square palindrome “Sator arepo tenet opera rotas”, widely used in folk magic, which also figures at the center of the table of correspondences in Eliphas Levi’s *The Key of the Mysteries*. Each word is made up of five letters and the whole sequence can be read either from left to right or right to left.

invisible connection between religion and science, a connection that has been denied and contested ever since the advent of scientific modernity. It is no wonder that hardcore science-fiction writers like H.G. Wells were extremely critical of the movie. In his famous New York Times review of *Metropolis*, Wells stated that “every possible foolishness, cliché, platitude and muddlement about mechanical progress in general . . . originality: there is none, independent thought none . . . I do not think there is a single idea, a single instant of artistic creation”(“Mr. Well Reviews” 94). Among the few more receptive minds to the ‘esotericism’ of *Metropolis* was the critic Sigfried Krakauer, who, back in 1966, wrote that “*Metropolis* was rich in subterranean content that, like contraband, had crossed the border of consciousness without being questioned” (168).

7. Conclusion

The pentagram and the significance of number 5 are the esoteric elements that traverse *Metropolis*. Although the futuristic skyscrapers of *Metropolis* seem to belong more to the science-fiction tradition, the film is saturated with symbolic and religious meanings. While the Christian symbolism has been noted and analysed by various scholars and commentators of the movie, its esoteric side has been neglected, maybe as it was often conflated with the religious. Yet esotericism is associated with the main idea of the movie, mediation. The esoteric mediates between religion and science, pointing to the birth of modern science from Renaissance Cabbalism, Hermeticism and Neoplatonism.

BIBLIOGRAPHY

- Ghyka, Matila. *The Geometry of Art and Life*. New York, Dover Books, 1977.
- Goodrick-Clarke, Nicholas. *The Western Esoteric Traditions*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Kilcher, Andreas. “Seven Epistemological Theses on Esotericism: Upon the Occasion of the 10th Anniversary of the Amsterdam Chair”, in *Hermes in the Academy. Ten Years’ Study of Western Esotericism*, Wouter J. Hanegraaf and Joyce Pijnenburg, eds., Amsterdam University Press, 2009, pp. 143-8.
- Krakauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film*. Princeton, Princeton University Press, 1966.
- Levi, Eliphas. *Transcendental Magic. Its Doctrine and Ritual*. Weiser Books, Boston, 2001.
- Minden, Michael and Holger Bachmann, eds. *Fritz Lang’s Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, New York, Camden House, 2000.
- Rutsky, R.L. *High Teche: Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Metropolis*. Screenplay by Thea von Harbou. Dir. Fritz Lang. UFA, 1927.
- Scheib, Richard. “Review of *Metropolis*”. <http://moria.co.nz/sciencefiction/metropolis-1927.htm>, accessed 11 October 2017.
- Von Harbou, Thea. *Metropolis*. London, Readers Library Pub, 1927.
- Wells, H.G. “Mr. Wells Reviews a Current Film”, *The New York Time Magazine*, 17 April 1975, reproduced in *Fritz Lang’s Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*, Michael Minden and Holger Bachmann, eds., New York, Camden House, 2000, p.94.

THE INFLUENCE OF FOREIGN LANGUAGES ON EMOTIONS

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to compare several studies with their findings on the connection between foreign languages and the expression of emotion. Is it true that we keep our emotions under better control when we talk about them in a foreign language? Are some foreign languages better suited for the expression of certain emotions, due to their structure? Dewaele (2005) claimed that research regarding expression of emotions in second language acquisition was a field deserving research. Popular science research has focuses on the way that bilinguals can have two different personalities, while multilinguals multiple personalities. The paper argues that this aspect comes from the expression of emotions in the respective languages.

Keywords: Second Language Acquisition, Psychology, Bilingualism, Multilingualism, Education.

1. Introduction

Research on emotions in the language learning experience has received little attention. The few exceptions to this neglect are studies done by Arnold (1999), Ehrman (1996), Horwitz (2001), Horwitz & Young (1991) and Stevick (1996). Garrett and Young (2009: 209) “believe that one reason for this is the neglect of emotion by psychologists during most of the 20th century.” These two authors then claim that Damasio’s research gave the start for the XXIst century psychologists to research emotions and their interaction with cognition, reason and memory, and introduce these studies into the field of applied linguistics. In 1999, Damasio claimed that emotions were perceived as too subjective, elusive, and vague to be studied scientifically; there was also the belief that emotion and reason were completely separated. Schumann (1998) believed that a positive reaction offered as feedback to language learners encouraged them and motivated them to continue their study.

Popular science online magazines go as far as to claim that a different language means a different personality, that once we change the language we use we change our personality. Grosjean (2011) cites as evidence, apart from scientific studies done by Tripp and Luna, the very words of bilinguals experiencing this phenomenon:

“Bilingual 1: *‘When I’m around Anglo-Americans, I find myself awkward and unable to choose my words quickly enough... When I’m amongst Latinos/Spanish-speakers, I don’t feel shy at all. I’m witty, friendly, and ... I become very out-going.’*

Bilingual 2: *‘In English, my speech is very polite, with a relaxed tone, always saying ‘please’ and ‘excuse me.’ When I speak Greek, I start talking more rapidly, with a tone of anxiety and in a kind of rude way...’*

Bilingual 3: *‘I find when I’m speaking Russian I feel like a much more gentle, ‘softer’ person. In English, I feel more ‘harsh’, ‘businesslike.’”*

The data from the popular science publication is supported scientifically by Dewaele (2005) who underlines the importance of studying the relationship between emotions and studying a foreign language. Pavlenko and Dewaele (2004) have found in their research “a superior emotionality of the first language and the preference for using that language to express emotions.” (Garrett and Young 2009: 210) The preference to express ourselves emotionally in

the first language is related to the fact that it comes to us more naturally to say and show how we feel in our mother tongue. We need not think twice before expressing feelings into words. We may have the feeling that we keep emotions under control in a foreign language as there are other issues preoccupying us before actually expressing those emotions. We tend to focus on remembering the right words in the respective language designating our emotions, as well as on sentence structure in the respective language, and word order. Once our attention is divided towards issues other than emotions, we can no longer say that the emotions are expressed in a pure, raw form. They are not expressed right away, leaving us time to calm down and to have the impression that we can keep them under control.

The fact that language influences personality could have to do with the learners' noticing that different languages have different ways of expressing what they feel. Certain languages may have certain words which learners find to express with great accuracy what they feel. There is also the fact that we tend to associate in our minds different languages with their cultures and with stereotypes we classify their people into. We perceive the English as being more reserved and polite in society, the Americans as more outgoing, the Spanish as very friendly, extrovert, talkative and full of energy, the Russians as connected to high-class culture and romance, as we all know the noble families and their love stories from the novels. A certain country is or should be synonymous with a certain language.

We could also speculate that the mother language makes us feel more exposed to emotions, while with any foreign language we tend to keep emotions under control. This is because in a foreign language we tend to focus on the way the respective language functions. We are not usually as proficient in a foreign language as we are in our mother language. In our mother language, we tend to express ourselves more naturally and automatically. Everything is a closer and more familiar experience in our mother tongue. Emotions are no exception. What is more, we take a distance from the whole reality represented by a foreign language, and especially emotions, as we apply a different way to see the world once we use other words for what we experience.

We could claim that different languages are different perspectives on the world, that they offer different means of understanding and interpretation. Some languages can offer, through the pragmatic interaction, like English, a more reserved approach to expressing emotions. Other languages, such as American English, offers us the opportunity to feel more open when we interact with other people and when we express ourselves. We judge languages through the way dialogues are portrayed in language learning students' books, as well as in films. We could claim that we play different parts when we speak different languages. Speaking a foreign language also implies acting like a native speaker, the way native speakers are portrayed in students' books.

Dörnyei(2005) created a theory concerning three dimensions of the self of a foreign language learner: the "ideal L2 self", the "ought-to self," and the "L2 learning experiences". The ideal self represents what the learner aspires to become, meaning a proficient speaker of the foreign language. The "ought to" self refers to attributes the learner should possess. The L2 learning experiences refer to the way previous experience can influence motivation to learn and attitude towards the respective language.

The model resembles Sigmund Freud's model of id, ego and superego, as we are dealing with an ideal self as an equivalent of the id, an ought-to self as an equivalent of the superego and with an equivalent of the learning experience as an equivalent of the ego. The experience is mediated by what learners wish to achieve and what they ought to achieve. This is, undoubtedly, an experience involving emotions. The learner has to navigate through what he wishes to become in his language learning experience, what he should become and what he actually is. The difference between what we expect, what we should expect and what we actually achieve as language learners can lead to emotions such as anxiety. The experiences of

the language learners vary from pleasant to unpleasant: “in a study of learners’ beliefs about the language learning process, some described their experience as ‘traveling to new places,’ whereas others described their experience as ‘undergoing a painful medical procedure’ (Kramsch, 2003, p. 116).” (Garrett and Young 2009: 209) Of course any experience, the experience of foreign language learning included, is subjective. The process of learning a foreign language can make learners deal with all sorts of feelings, from happiness to anxiety.

2. Details Experimental

2.1. Materials and Procedures

The emotional experience related to the language learning experience ranges from the way we feel while learning the respective foreign language, to the way we feel while using it to express feelings and a different personality. We could also add to these experiences the way we feel towards the culture of the respective foreign language, and whether we associate it or not with a country that has conquered our own or has had any authority over it in the past. Any language is not separated from its culture and from associations of various kinds. For example, certain Romanians have feelings of resent towards the Russian language as they associate it in a negative way with their communist past. Russian was imposed to be studied in schools at a time Russia was very powerful and Romania was under communist rule. The French language has a tradition of being studied in Romania, yet certain students resent it and do not enjoy studying it. Various non-philological faculties, such as the Technical University of Civil Engineering Bucharest, or the Faculty of Medicine, include in their curricula a seminar of two hours per week of foreign language for their students. They are sent to study in groups English, French, German, Spanish or Italian. Usually, at the Technical University of Civil Engineering students prefer to study English, and if they are sent to study French they are usually not very pleased; they prefer Spanish instead. Professors speculate that this preference is due to the fact that they enjoy Spanish culture, based on the telenovelas they had watched and love songs they have enjoyed.

Anxiety is an emotion language learners come to deal with, and which is related to the model proposed by Dörnyei (2005). Learners expect to be in a certain way related to their language learning experience, they believe they should be at a certain level when in fact their language learning experiences realistically allows them to be only at a certain level. The research carried out by Marcos-Llinas and Garau (2009: 94)

“investigates the effects of language anxiety on course achievement in three foreign language proficiency levels of Spanish, namely, beginner, intermediate, and advanced. [...] advanced learners showed higher levels of anxiety than beginning and intermediate learners. In addition, there was an interrelation between language anxiety and course achievement. However, students with high levels of anxiety did not necessarily exhibit lower course achievement in comparison to students with low levels of language anxiety, as concluded in previous studies. Furthermore, there was a medium level of language anxiety among most participants, with no significant effect on course achievement.”

The fact that the experiment indicates that advanced level learners showed higher levels of anxiety could be related to the fact that they feel the pressure and have unrealistic expectations about their experience. Once they are advanced level, they could believe that they are getting closer and closer to the ideal L2 self, which need not be. It is believed that language learners can never completely achieve the proficiency of a native speaker.

Depending on their expectations, learners experience anxiety when it comes to passing examinations function of the domain they are going to activate in. When it comes to engineering

students, they expect to be able to interact formally or informally with other persons, to read and write in the respective foreign language and in their own domain of activity, to give presentations, etc. When it comes to students in philology, the pressure is higher on them, as they find out that for anything they write and translate they will need a proofreader that is a native English speaker.

As research has shown, emotion is part of cognition. We have various emotions when we come to understand the world around us, and the experience of language learning is no exception. As we learn a language, we usually also have to interact with the teacher and with our classmates, which also generates emotions. The anxiety related to foreign language learning could also come from the interaction between teacher and students, as well as between peers. Garrett and Young (2009: 224) have studied a student's individual reactions to the language learning process and have come to the conclusion that:

“Greater attention to affect in language learning is needed because of the emotional grounding of higher order cognitive and metacognitive processes such as attention, memory, planning, and hypothesis construction (Damasio, 1994; Lantolf & Thorne, 2006, 2007; Vygotsky, 1978, 1986). Affective appraisal of language learning events by individual learners often results in approach or avoidance when similar events occur in the future and influences cognitive and other lower order processes.”

The language learning experience could be seen, psychologically, like any type of relationship and personal interaction. The language learning process is a communication process, where the emotional experience is never absent. The way students interact among themselves and with the teacher create an emotional atmosphere that can motivate or discourage the learners. This could be the reason why various communicative, relaxing teaching techniques have been developed where students are not interrupted to be corrected when they speak and interact for grammar mistakes.

Dewaele (2005: 377) argues that “to obtain a more complete picture of the language learner and user, we need to [...] understand what makes instructed L2 learners and L2 users behave the way they do [...] Communicative behavior may be influenced by cultural, social, or psychological variables which can be factored in any analysis, but it is also largely linked to unquantifiable factors such as the users' free will and random events that might affect the language learning process.” Dewaele refers to the emotional experience that comes from psychological, cultural and social differences between learners, and which are factors that can influence the learning process, together with the way the relationships between teacher and student and students could work. Students can also react differently to different cultures, and especially to cultures other than their own, to which any foreign language is connected. For example, for Romanians it could be a difficult issue to accept learning Hungarian, since in Transylvanian towns there are bilingual speakers and Romanians as well as Hungarians are taught during history lessons that Transylvania belongs to them. Certain languages are connected to territorial and nationalistic disputes. These connections are emotional and can be barriers facing the efficient learning of a certain foreign language.

Pavlenko and Driagina (2007: 228) write about the way emotions can be expressed in a foreign language in comparison with someone's mother language. They underline the fact that translation is never word for word and that the morphology and syntax of a foreign language can be different from the mother language:

“the advanced American learners of Russian who participated in the study had rich emotion vocabularies and displayed skillful uses of emotion words in all morphosyntactic categories. Many of their lexical and morphosyntactic choices approximated those of native speakers of

Russian. These learners also internalized the Russian preference for emotion verbs over adjectives. They nevertheless continued experiencing difficulties in describing the emotions of others and, as a consequence, differed from the native speakers of Russian in their morphosyntactic, semantic, and register choices.”

The two authors also mention the differences that remain between native speakers and advanced learners of a language. Pavlenko and Driagina propose the following course of action related to emotions vocabulary:

“We suggest that emotion vocabulary needs to be incorporated in FL instruction as a separate and important lexical and syntactic domain. In Russian language pedagogy, such incorporation means explicit metalinguistic instruction on structural and semantic differences between Russian and English emotion lexicons, and introduction of both impersonal and agentive constructions as legitimate ways of talking about emotions.”

The differences between two languages regarding the expression of emotion go as far as understanding how the lexical and syntactic structure of the respective languages differ.

A study by Dewaele, Petrides and Furnham (2008) claims that learners with a high level of emotional intelligence have proved to show a lower level of foreign language anxiety, and so did learners who were multilingual. This study proves how the language learning experience can be kept under control emotionally in certain circumstances and by certain individuals. The language learning experience could be compared with stepping into a different culture. If learners are used to this experience, and if they can keep through their personality traits, their emotions under control, the experience can be more rewarding and efficient.

Foreign language anxiety should be considered when designing activities for language learning, suggests the study done by Chen and Lee (2010). The author claim that second-language speaking anxiety should be reduced in a web-based one-to-one synchronous environment. They advise that “affective modelling (ie, considering a learner’s emotional or motivational state) should also be considered while designing learning activities.” (Chen and Lee 2010: 417). The outcome of the learning activities is influenced by the learner’s emotions, a fact which should be considered by teachers when preparing their activities.

Hinton, Miyamoto, and Della-Chiesa (2008) resort to studies done in the field of brain research which claim that stress can negatively impact the learning experience and that emotions are central to the process of foreign language learning. The conclusions of their study relate to the fact that once we understand how the brain works and processed the experience of learning, we can design more efficient activities. The authors claim that “brain research reveals that emotion is fundamental to learning and instruction that neglects emotional dimensions of learning is likely to be ineffective.” (2008: 100) The issue of emotions and foreign language learning, thus, goes deeper than the area of motivation and attracting students to learn a certain foreign language. It has to do precisely with the way we are built biologically. Our biological makeup asks for a certain approach to foreign language learning and teaching, where emotions occupy a place we cannot neglect. This becomes similar to the way psychologists need to pay attention to the emotions of their patients as a significant part of their personality.

3. Results and Discussion

3.1. Learner-oriented teaching methods

Once we talk about teaching methods where which are centred on the learner, such as, for instance, the flipped classroom technique, we cannot ignore the aspect of emotions. We push

aside the authoritarian model of the teacher simply because we realize that it is incompatible with the psychology of learners of a certain age, such as teenagers and adults. These learners prefer a more friendly learning environment where they are treated equally and not patronized. Younger learners, while being taught in a relaxed environment, also need to have some control and thus a bit of authority over them. Otherwise, the learning process would not take place as their attention would be caught by other activities, such as simple playing, having nothing to do with foreign language learning.

3.2. Communication

We live in a culture of communication, and the teaching and learning of foreign languages cannot ignore this aspect. Besides, any language is used, after all, to communicate, directly and on the spot, among interlocutors, or more indirectly such as through literature and art. This could be the reason why speaking activities are of great significance in the learning of a foreign language. It is also a known fact that some learners are not very relaxed and some are even too shy and afraid to speak for fear of making mistakes. Once we take the emotions of learners into account, we cannot ignore the problems associated with speaking activities:

“People fear talking or simply don’t talk for any number of reasons, but the significance of engaging in communication in the SL cannot be overstated – regardless of the approach taken toward SLA – because use of the SL within and outside of the classroom is fundamental. Moreover, in alternative approaches to SLA in particular (see Atkinson 2011), the idea of talking to learn is at the heart of the language-learning process.” (Young 2014: 377)

In any act of communication, we tend to adapt ourselves to our interlocutor so that the communication process is efficient. The same needs to happen in the language classroom, between teacher and students and among students. As we resort to the lessons we learnt in the psychology classes of the pedagogical modules, we cannot ignore the emotions of our learners.

Conclusions

A teacher of foreign languages needs to be as empathetic as a psychotherapist, to be able to place himself or herself in the shoes of the learners. This would deal with situations such as the following:

Understanding what the foreign language suggests to the learners, whether they associate it with negative or positive emotions due to cultural and historical issues;

Understanding the way the structure and vocabulary of the foreign language limits the students’ capacity to express their emotions;

Understanding that the students wish to communicate in a relaxed and friendly environment and provide them with this;

Understanding in what way using a different language to express themselves helps students sympathize with a different culture and helps them adapt their personalities to the personalities of the speakers of the respective foreign language they perceive as stereotypes from their experience with novels and films.

These are all resources that can be used efficiently and to the advantage of the learning process. Students will feel strongly motivated to continue learning once they feel positive emotions towards the foreign language and once the learning environment is a friendly and relaxed one and, at the same time, one that allows serious and organized study.

BIBLIOGRAPHY

Arnold, J. (Ed.). "Affect in language learning", Cambridge: Cambridge University Press. 1999).

Chen, C.-M., and Lee, T.-H. "Emotion recognition and communication for reducing second-language speaking anxiety in a web-based one-to-one synchronous learning environment", *British Journal of Educational Technology*, Vol 42, No 3, 2011.

Damasio, A. R. "The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness", New York: Harcourt Brace, 1999.

Dewaele, J.M. "Investigating the Psychological and Emotional Dimensions in Instructed Language Learning: Obstacles and Possibilities", *The Modern Language Journal*, 89, iii, 2005.

Dewaele, J.M., Petrides, K.V., and Furnham, A. "Effects of Trait Emotional Intelligence and Sociobiographical Variables on Communicative Anxiety and Foreign Language Anxiety Among Adult Multilinguals: A Review and Empirical Investigation", *Language Learning* 58:4, December 2008, Language Learning Research Club, University of Michigan.

Dörnyei, Z. "The psychology of the language learner: Individual differences in second language acquisition," Mahwah, NJ: Erlbaum, 2005.

Ehrman, M. E. "Understanding second language learning difficulties", Thousand Oaks, CA: Sage, 1996.

Garrett, P., and Young, R.-F. "Theorizing Affect in Foreign Language Learning: An Analysis of One Learner's Responses to a Communicative Portuguese Course", *The Modern Language Journal*, 93, ii, 2009.

Grosjean, F. "Change of Language, Change of Personality?", *Psychology Today*, 2011, <https://www.psychologytoday.com/blog/life-bilingual/201111/change-language-change-personality>

Hinton, C., Miyamoto, K., and Della-Chiesa, B. "Brain Research, Learning and Emotions: implications for education research, policy and practice", *European Journal of Education*, Vol. 43, No. 1, 2008.

Horwitz, E. K. "Language anxiety and achievement", *Annual Review of Applied Linguistics*, 21, 112–126, 2001.

Horwitz, E. K., & Young, D. J. "Language anxiety: From theory and research to classroom implications", Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1991.

Marcos-Llinas, M., and Garau, M.J. "Effects of Language Anxiety on Three Proficiency-Level Courses of Spanish as a Foreign Language", *Foreign Language Annals*, vol. 42, no. 1, spring 2009.

Pavlenko, A., and Driagina, V. "Russian Emotion Vocabulary in American Learners' Narratives", *The Modern Language Journal*, 91, ii, 2007.

Schumann, J. "The neurobiology of affect in language", Malden, MA: Blackwell, 1998.

Stevick, E.W. "Memory, meaning & method: A view of language teaching" (2nd ed.), Boston: Heinle & Heinle, 1996.

Young, D. J. "Affective Factors and Second Language Spanish", *The Handbook of Spanish Second Language Acquisition*, First Edition. Edited by Kimberly L. Geeslin. John Wiley & Sons, Inc., 2014.

PREPOSITIONS WÄHREND, WEGEN, TROTZ, UM ... WILLEN AND THEIR FUNCTIONS**Emilia Ștefan****Lecturer, PhD, University of Craiova**

Abstract: The prepositions während, wegen, trotz and um ... willen require the genitive case, the first three are part of the primary prepositions category, the fourth in the category of secondary prepositions, and they are all acknowledged in contemporary language not as derivations or compounds. Even though, one of their characteristics is that they do not require verbs, adjectives, or nouns, they are part of several collocations, that will be illustrated and whose meaning will be explained.

Keywords: primary prepositions, secondary prepositions, the place of these prepositions, collocations

In diesem Beitrag werde ich versuchen hervorzuheben, dass sowohl die Präpositionen *während, wegen, trotz*, die zu der Gruppe der primären Präpositionen gehören, als auch die Präposition *um ... willen*, die zu der Gruppe der sekundären Präpositionen gehört, in der Gegenwartssprache nicht als Ableitungen und Zusammensetzungen erkennbar sind.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, den deutschen Wortschatz zu klassifizieren: "Man kann nach semantischen Gesichtspunkten vorgehen und zwischen Wörtern, die eine eigene Bedeutung haben, und solchen, die zwar wichtige Funktionen im Satz wahrnehmen, aber keine Bedeutung im lexikalischen Sinne haben, unterscheiden. Man verbindet - nur um ein Beispiel zu nennen - mit Substantiven (wie *Baum*), Adjektiven (wie *grün*) und Verben (wie *trinken*) mehr oder weniger konkrete Vorstellungen. Bei Wörtern wie *doch, und* oder *über* ist das nicht der Fall. Die erste Gruppe, also die Wörter mit Eigenbedeutung, bezeichnet man als <<Autosemantika>> und diese sind Substantive, Verben, Adjektive und manche Adverbien (wie *plötzlich, schließlich, kaum, bald*). <<Syntaktika>> sind Pronomina (wie *ich, er, dieser, jener, mein, kein, niemand*), denen auch die Artikel zugerechnet werden können, Präpositionen (wie *auf, in, über, nach*), beordnende Subjunktionen (z. B. *dass, weil, wenn, ob*), Adverbien wie *so, dann, deswegen* und Partikeln wie *halt, ja, doch* usw.

Eine andere Einteilung stellt formale Kriterien in den Vordergrund und unterscheidet für das Deutsche ebenfalls zwei große Gruppen von Wörtern, nämlich erstens solche, die flektierbar sind und zweitens solche Wörter, die, egal, wie sie verwendet werden, stets ein und dieselbe Form beibehalten. Zur ersten Gruppe gehören Verben, Substantive, Adjektive und Pronomina. Zur zweiten gehören Konjunktionen, Präpositionen, Partikeln und Adverbien. Zwischen <<Autosemantika>> und flektierenden Wortarten auf der anderen besteht zwar teilweise Deckungsgleichheit, aber keine völlige Übereinstimmung. Pronomina beispielsweise sind flektierbar, gehören aber dennoch zu den Syntaktika. Adverbien wie *gestern* oder *nachts* sind nicht flektierbar, aber dennoch Autosemantika".¹

Im Deutschen werden die Präpositionen sehr differenziert und mit vielen verschiedenen Bezügen gebraucht. Viele Präpositionen zählen zu den primären Präpositionen (nach der Wortstruktur), die eine relativ geschlossene Wortklasse bilden.

„Die primären Präpositionen regieren Wörter und Wortgruppen zumeist im Dativ oder Akkusativ bzw. in beiden Kasus. Ein weiteres syntaktisches Merkmal der Mehrzahl der

¹ Schmid Hans Ulrich, *Die 101 wichtigsten Fragen. Deutsche Sprache*, Verlag C. H. Beck oHG, München 2010, Seiten 108-109.

primären Präpositionen ist, dass sie ihrerseits von Verben, Adjektiven oder Substantiven regiert werden können, wobei sie weitgehend oder völlig ihre lexikalische Bedeutung verlieren”.

Die sekundären Präpositionen erweitern den festen Bestand der primären Präpositionen. Es handelt sich dabei um:

In ihrer Wortstruktur unveränderliche Wörter anderer Wortklassen: ausgenommen (mit Akk.), dank (mit Dat. / Gen), gemäß (mit Dat.) (...)

Ableitungen von Wörtern anderer Wortklassen (vor allem mit Suffix –s oder –lich; zumeist mit Gen.):

angesichts, betreffs (...)

Zusammensetzungen aus Präpositionen + Substantiv (mit Nullartikel; zumeist mit Gen.):

anhand, anstatt/ anstelle (...)

Wortgruppen aus Präpositionen+ Substantiv (mit bestimmten oder Nullartikel; zumeist mit Gen.):

auf der Basis, auf Kosten (...)²

Die Präpositionen **während**, **wegen** und **trotz**, **um ...willen** stehen immer mit dem Genitiv. Erste drei sind als primäre Präpositionen zu rechnen. Die Präposition **um ...willen** ist eine sekundäre Präposition und es ist charakteristisch für sie, dass sie nicht von Verben, Adjektiven oder Substantiven regiert wird.

Die Präposition während

Die Stellung der Präposition während

Die Präposition **während** steht vor dem Wort, das sie regiert.

während in Prästellung:

- Das regierte Wort ist ein Substantiv.

Zum Beispiel: Während der Unterrichtsstunde sind alle Studenten sehr aufmerksam.

während drückt aus:

Temporal (Frage: Wann?)

- Gleichzeitigkeit; Zeitdauer

Zum Beispiel: Während des Fluges höre ich Musik.

Die Präposition wegen

Die Stellung der Präposition wegen

wegen in Prästellung:

Die Präposition **wegen** steht vor dem Wort, das sie regiert.

- Das regierte Wort ist ein Substantiv oder ein substantivisches Pronomen.

Zum Beispiel: Wegen meiner Schwester, die eine schlechte Note bekam, bleiben alle Geschwister zu Hause.

Wegen ihr bleiben wir zu Hause. (Bei Personalpronomen ist **wegen** mit dem Dativ allgemein üblich)

Wegen in Poststellung:

- Das regierte Wort ist ein Substantiv.

Zum Beispiel: Des strömenden Regens wegen bleiben wir zu Hause.

wegen drückt aus:

- **Kausal (Frage: Warum?)**

Zum Beispiel: Wegen einer Lungenentzündung durfte sie keinen Sport treiben.

²Helbig Gerhard, Buscha Joachim, *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Langenscheidt: Berlin und München, 2001, Seite 353.

Die Präposition *wegen* erscheint in festen Wendungen, Redensarten und hat verschiedene Bedeutungen:

von Amts wegen – “dienstlich; (selbständige) Handlungen oder Befugnisse aufgrund eines Amtes (z. B. Behörde, Gericht)”³

sich (wegen etwas) keine grauen Haare wachsen lassen – “sich keine Sorgen machen für / wegen / um nichts und wieder nichts - vergeblich; umsonst; ohne Erfolg; ohne Sinn / Grund / Nutzen”⁴

von wegen – “1. nicht; auf keinen Fall; dem ist nicht so 2. fügt man hinzu, wenn man wiedergibt, was jemand anderes gesagt / geschrieben hat”⁵

etwas fällt aus wegen Nebel – “etwas findet nicht statt / entfällt”⁶

ein Gedöns (um / wegen etwas) machen - “viel unnötiges Aufheben machen; Umstände machen; über etwas viel und oft sprechen; überflüssiges Getue um etwas machen; Aufregung erzeugen”⁷

Weil (wegen) Baum! – “Das beantworte ich jetzt nicht!”⁸

Die Präposition *trotz*

Die Stellung der Präposition *trotz*

***trotz* in Prästellung:**

Die Präposition ***trotz*** steht vor dem Wort, das sie regiert.

- Das regierte Wort ist ein Substantiv.

Zum Beispiel: Trotz des schlechten Wetters machte er einen Spaziergang.

Trotz der Kälte machte er einen Spaziergang.

- Oft mit Dativ, wenn Artikel oder Pronomen fehlen, und immer, wenn der Genitiv im Plural nicht erkennbar ist oder wenn ein Genitivattribut zwischen *trotz* und das davon abhängende Substantiv tritt.

- “Besonders süddeutsch, schweizerisch und österreichisch auch mit Dativ”⁹

Zum Beispiel: trotz vielen Ermahnungen

Trotz drückt aus:

- Konzessiv (ungeachtet, in Widerspruch (zu))

Zum Beispiel: Trotz des Staus war meine Freundin pünktlich.

Trotz erscheint in formelhaften Wendungen wie:

Einer Sache zum Trotz – “trotz einer Sache; bewusst gegen etwas”

Die Präposition *um ... willen*

Die Stellung der Präposition *um willen*

***um willen* in Circumstellung:**

Das regierte Wort ist ein Substantiv oder ein substantivisches Pronomen.

³ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+Amts+wegen&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁴ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=sich+wegen+etwas+keine+grauen+Haare+wachsen+lassen&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁵ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=von+wegen+&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁶ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=etwas+f%C3%A4llt+aus+wegen+Nebel+&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁷ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=ein+Ged%C3%B6ns+%28um+%2F+wegen+etwas%29+machen++&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁸ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Weil+%28wegen%29Baum%21+&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

⁹ <http://www.duden.de/rechtschreibung/trotz>

Zum Beispiel: Sing dieses Volkslied um deiner Kinder willen!

um ... willen drückt aus:

- Kausal

Zum Beispiel: Um der Ruhe willen hat er seiner Mutter nicht widersprochen.

Die Präposition um ... willen erscheint in festen Wendungen, Redensarten und hat verschiedene Bedeutungen:

um des lieben Friedens willen – “um Streit zu vermeiden”¹⁰

um jemandes schöner Augen willen – “wegen gutem Aussehen Zugeständnisse machen / Vorteile verschaffen”¹¹

um seiner selbst willen – “ohne besonderen Grund ;ohne erkennbaren Zweck; als Selbstzweck”¹²

Um Gottes / Himmels willen! – “Ausruf des Erschreckens / der Abwehr / der Bestürzung”¹³

Ich habe auch einige Wendungen, Redensarten hervorgehoben (in denen diese erscheinen) und habe ihren Sinn erklärt.

BIBLIOGRAPHY

Dreyer Hilke, Schmitt Richard, *Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik - aktuell*, Ismaning, Hueber Verlag, 2009.

Erben, Johannes, *Deutsche Grammatik*, München, Max Hueber Verlag, 1996.

Engel, Ulrich, *Deutsche Grammatik*, Heidelberg, Groos Verlag, 1988.

Helbig Gerhard, Buscha Joachim, *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Berlin und München, Langenscheidt, 2001.

Helbig Gerhard, Buscha Joachim, *Gramatica limbii germne*, București, Editura Niculescu, 2006.

Muller, Francois, Wencker, Helga, Bouillot, Marie-Louise, *Gramatica limbii germane: Teorie și exerciții*, București, Editura Teora, 2008.

Nicolae, Octavian, *Dicționar de gramatică al limbii germane*, București, Editura Polirom, 2002.

Roman, Alexandru, *Dicționar frazeologic german-român*, București, Editura Teora, 1998.

Savin, Emilia, *Gramatica limbii germane*, București, Editura Mașina de scris, 2002.

Schmid, Hans Ulrich, *Die 101 wichtigsten Fragen. Deutsche Sprache*, Verlag C. H. Beck oHG, München 2010.

Traubant, Jürgen, *Die Sprache*, München, Verlag C.H. Beck, 2009.

Wörterbuch für Redensarten, Redewendungen, idiomatische Ausdrücke, Sprichwörter,

Umgangssprache, <https://www.redensarten->

[index.de/suche.php?suchbegriff=Bis+%2F+Auf+bald%21&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou](https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Bis+%2F+Auf+bald%21&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou)

D=rart_ou

¹⁰ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=um+des+lieben+Friedens+willen++&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

¹¹ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=um+jemandes+sch%C3%B6ner+Augen+willen++&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

¹² https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=um+seiner+selbst+willen++&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

¹³ https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=Um+Gottes+%2F+Himmels+willen%21++&bool=and&gawoe=an&suchspalte%5B%5D=rart_ou

ELEVEN REASONS WHY...**Anca Bădulescu****Lecturer, PhD., Transilvania University of Braşov**

Abstract: The reason why this article was written is the tendency of young readers to reject Romantic poetry and Victorian realist literature as being anachronistic, melodramatic, even boring. While enumerating a few reasons which triggered this phenomenon, the author tries to go to the roots of the readers' criticism of eighteenth and nineteenth century literature in order to be able to bring counterarguments in a follow-up of this study.

Keywords: Romantic poetry, Victorian literature, anachronistic, imagination, realism.

Reading Peter Gay's "Why Romantics Still Matter" and Philip Davis' "Why Victorian Literature Still Matters" strengthened my belief that literature, like language, is a living 'organism', a whole, and that today's literary productions are part of a chain in the evolution of universal literature. This is what Peter Gay states in his study: *No matter what the chronological age of the older works, they remain pieces of the living history of culture, and give that history much of its life.* (Gay, 2015, p.28) Moreover, Philip Davis' opinion about Victorian literature and the realist novel is that it *is the most accessible of all, in terms of its commitment to a recognizably ordinary, mundane life. As such, it offers the portrait of such lives to real-life equivalents and identifiers as a form of emotional education.* (Davis, 2008, p. 14) And yet, we face a serious problem: young people no longer read Romantic poetry or Victorian realist prose. This article tries to highlight some reasons why new readers have lost interest in eighteenth and nineteenth century culture, why they consider it to be anachronist, and, why not say it, outright boring.

Take, for instance, Romantic poetry. How many (young) people read Byron's poems today? How many Wordsworth's or Keats'? How many people take the trouble to understand Coleridge's mysterious poems? The very adjective 'romantic' has gradually acquired a quasi-derogative nuance. "She's kind of romantic" might mean she is prone to exaggerated feelings, even unstable emotionally or a dreamer. Nowadays it seems to be better to be down to earth, a citizen of the technological era, and not dream of pies in the sky or look at the world through pink lenses.

So, one reason why Romanticism has lost a lot of ground is the poets' constant overflow of strong feelings, most often of love. It usually is unreciprocated, unhappy love rather than a feeling of harmonious togetherness. The bard is frequently disillusioned or cheated on by the beloved woman. The atmosphere is grim, the poet on the verge of depression or rather "mal de siècle". This describes pretty accurately the lover's state of mind in Lord Byron's poem "She Walks in Beauty", for instance: *When we two parted/ In silence and tears,/ Half broken-hearted/ To sever for years,/ Pale grew thy cheek and cold,/ Colder thy kiss;/ Truly that hour foretold/ Sorrow to this.* The jilted poet's grief turns into shame in the next stanza: *The dew of the morning/ Sunk chill on my brow –/ It felt like the warning/ Of what I feel now./ Thy vows are all broken,/ And light is thy fame;/ I hear my name spoken,/ And share in its shame.* (Gardner, ed., 1972, p. 563)

Oftentimes love is associated with premature death and despondency. Thus, the poem acquires a tragic tone when the loved woman dies of a mysterious cause, like in William

Wordsworth's "Lucy": *She lived unknown, and few could know/ When Lucy ceased to be;/ But she is in her grave, and oh,/The difference to me!* (Gardner, ed., 1972, p. 495)

Stranger still is the serenity, almost willingness with which death is embraced. The lover in his bereavement seems to come to terms with his fate, he no longer misses his mistress who is in a magical communion with the surrounding natural elements, thus continuing her existence: *The floating clouds their state shall lend/ To her; for her the willow bend;/ Nor shall she fail to see/ Even in the motions of the storm / Grace that shall mould the maiden's form/ By silent sympathy.* (Gardner ed., 1972, p. 495)

At other times, even if the cause of distress is not love, the lines overflow with melancholy, deep sadness – as in Shelley's poem "A Lament" - while the reader is not aware of the real cause of this state of mind: *Out of the day and night/ A joy has taken flight;/ Fresh spring, and summer, and winter hoar;/ Move my faint heart with grief, but with delight/ No more – Oh, never more!* (Gardner, ed., 1972, p.596)

Of course poets still fall in love, and they are disappointed or cheated on. Of course they have strong feelings, but the way in which they express them has dramatically changed. Fewer and unambiguous words are used in order to express feelings and personal experiences. Language can even shock by its bluntness and simplicity, sometimes violence or vulgarity. It speaks to reason that this new poetry will appeal to the new readers, who don't usually beat about the bush or can't be bothered to resonate with a complicated situation. While Romantics complain pitifully about life being unfair, modern readers expect solutions. Here is the first stanza of the love poem "I Carry Your Heart" by e. e. cummings: *I carry your heart/ I carry your heart with me (I carry it in/ my heart) I am never without it (anywhere/ I go you go, my dear; and whatever is done/ by only me is your doing, my darling)...*(e. e. cummings,1991, p. 124)

Loving is no longer an unusual experience but a normal (happy or unhappy) human emotion, which is overtly expressed in plain everyday language. Feelings of love, hate, dissatisfaction, disappointment or despair need no longer be 'embellished', adorned with beautiful words. This, for example, is Eminem's way of rapping dissatisfaction in the 21st century, instead of 'lamenting': *Ibeen through the ringer, but they can do little to the middle finger/ I think I got a tear in my eye, I feel like the king of/ My world, haters can make like bees with no stingers, and drop dead...*(Eminem, Not Afraid)

This is the world of drugs, disease, of violence and abuse, not that of starry skies, clear waters, the full moon reflected on the surface of a silver lake. How can we reach out to the young generation by forcing upon them images and visions which are centuries and miles away from their world? Do we have the slightest chance to make them read and enjoy "The Prelude"?

For Romantic Poets nature is an idealized, idyllic place where they find shelter from a troubled life. Most of the Romantics, especially William Wordsworth, strongly believed in the restorative power of nature. Due to the impact and the tremendous power of the natural setting a poet can experience a total union with nature in "spots of time" as Wordsworth calls them. These are our statements when we introduce Romantic Poetry to adolescents and youngsters.

Thus, when beholding a field of daffodils, Wordsworth instantaneously and intimately connects to the setting: *Continuous as the stars that shine/ And twinkle on the Milky Way,/ They stretched in never-ending line/ Along the margins of a bay:/ Ten thousand saw I at a glance,/ Tossing their heads in sprightly dance.* The next stanza brings the 'spot of time', a timeless communion with nature: *The waves beside them danced, but they/ Out-did the sparkling waves in glee;/ A poet could not but be gay,/ In such a jocund company:/ I gazed – and gazed – but little thought/ What wealth the show to me had brought....*(Gardner, ed., 1972, p.506)

Clearly, elementary and mysterious sensations of man confronted with the little wonders of nature are voiced in these lines. Moreover, the poet is not a mere observer of the scene, he is a component part of the natural setting: the ten thousand daffodils *along the margins of the bay.*

The blatant truth (though a tragic truth, indeed) is that things are dramatically different in the 21st century. Unfortunately, this is the time when the consequences of our lack of responsibility towards nature have become painful and irreversible. Where is the healing power of nature? And what about man's communion with and amazement in front of nature's wonderful show? We are no longer humbled by natural phenomena. Consequently, none of the 'romantic' feelings seem to be the focus of contemporary poets. Their new discourse is matter of fact, down to earth, objective, sometimes sarcastic. This, for instance, is what William Carlos Williams sees - through his bedroom window, maybe - on a rainy day: *so much depends/ upon/ a red wheel/barrow/ glazed with rain/ water/ beside the white/ chickens.* (William Carlos Williams, 1991, p.88)

Obviously, an altered relationship with nature necessarily brings about a change in the way in which nature poetry is created. In the above lines there's nothing that might remind the reader of Romantic Poetry. We look at a snapshot or a still life of a fragment of reality: we are aware of the colour of the object in contrast with the whiteness of the wet chickens. It is a slice of everyday life on a rainy day with no subtle implication. Accordingly, the language is highly simplified, compound words are broken in fragments just as the big picture of nature is dwindled into a sequence. No wonder that the 21st century reader will feel more attracted to this straightforward – although not meaningless – verse.

Yet another reason why Romantic Poetry has increasingly become unpopular is the choice of themes, heroes and settings. Both Byron and Shelley spent most of their lives in exile and sought their sources of inspiration in exotic places and mythology. Although wonderfully described, a place like Xanadu, for instance, will be a strange, unfriendly place for city dwellers used to crowded streets and polluted nature: *In Xanadu did Kubla Khan/ a stately pleasure-dome decree:/ Where Alph, the sacred river, ran/ Through caverns measureless to man/ Down to a sunless sea.* (Gardner, ed. 1971, p.544)

Percy Bysshe Shelley owed a lot of his ideas to classical Greece. His poem "Prometheus Unbound" centres around the symbolical figure of Prometheus, the rebel against a tyrannical God. The focus in this poem, just like in most of Shelley's poems, is the victory of Good over Evil. In the process, love seems to be the supreme aspect of Good: *Child of Light! thy limbs are burning/ Through the vest which seems to hide them,/ As the radiant lines of morning/ Through the clouds ere they divide them;/ Shrouds thee whereso'er thou shinest.* (Gardner, ed., 1971, p.581)

Modern life has sadly taught our 21st century reader of poetry that the eternal victory of Good over Evil is utopian. It is for the social system and laws to decide if this is possible or not. Very often it is not. The so romantically and decoratively sung feeling of love, most of the times Platonic love, has fundamentally changed as well. It is no longer an abandonment of self and unconditional idealization of the partner. It has become a very complex and intricate state of mind which I don't even dare define.

George Gordon Byron created a Hero who, significantly, took his name. The Byronic Hero is a moody, gloomy, defiant, cynical and unhappy character, capable of affection, though. The most accurate representation of this romantic hero is Don Juan, the protagonist of the dramatic poem bearing the same title. "Don Juan" best expresses Byron's poetic vision and its hero best embodies the romantic ideal. Unfortunately, the many adventures Don Juan experiences – a shipwreck, an unusual love affair, slavery, serving in the Russian army among others – don't really raise the interest of our students nowadays. These melodramatic stories of heroism in exotic settings, the fight against tyranny and oppression are no longer the kind of literature these readers want to consume. Can we expect in a world populated by Spidermen and Batman the Byronic Hero or Don Juan to become favourites of the readers? What do they make of lines like these, and how close do they feel to the legendary Prometheus: *Thy Godlike crime was to*

be kind,/ To render with thy precepts less/ The sum of human wretchedness,/ And strengthen Man with his own mind. (Gardner, ed., 1971, p.570)

They may wonder how many of us are ready to forget about personal interests and dedicate our lives to the wellbeing of mankind, the triumph of Good in the world? One thing is for sure: heroes are no longer warriors, soldiers or mythic characters. Nowadays they are researchers, scientists whose work concentrates on human comfort and entertainment rather than on morality.

Another very serious argument is the obscure, twisted message of the verse, which fails to come across to the contemporary young and very young reader. Why dig deep for meaning in a romantic poem if in real life everything is on the surface for you to grasp? Why bother to presume what the poet really wanted to say if you can easily find answers about mundane matters? Take John Keats' "La Belle Dame Sans Merci". Surely, the questions triggered off by the poem are: what's wrong with the knight-at-arms? What is he suffering from? Why is he *So haggard and so woe-begone*? The reader soon finds out that he falls in love with a fairy and follows her in her cave where he has a strange dream in which kings and princes warn him: *La belle Dame sans Merci/ Hath thee in thrall!*" (Gardner, ed., 1971, p.613) We understand that our knight is under an evil spell which will ultimately kill him for no obvious reason.

One could argue: there is a lot of magic, of supernatural power or science fiction in the literature consumed by many youngsters these days. And yet, when Harry Potter and his mates at Hogwarts perform magic, they act like the teenagers we meet in the streets today, only they were born wizards and witches. When they ride the broom, wear a cloak which makes them invisible or use a magic wand this does not seem unusual or unbelievable. J.K. Rowling's books and the movies present the events, even though brought about by magical powers, in an overt, unambiguous way, in the logic of cause and effect.

Moving on to nineteenth century prose, a very serious reason (and very often mentioned by teenagers and youngsters) why Victorian fiction is not the favourite reading of a myriad of contemporary readers involves the extensive use of descriptions in 19th century novels. If we take a closer look at Charles Dickens' novels, say "Bleak House", it will be impossible not to admit that recurrent minute descriptions ultimately become boring, and the readers tend to skip parts of them. When Krook's shop is described, we are not spared any little detail: the place is overcrowded with *blacking bottles, medicine bottles, ginger-beer and soda-water bottles, pickle bottles, wine bottles, ink bottles.* (Dickens, 1981, p. 345) The seemingly endless enumeration continues with parchment scrolls, all kinds of bags, rusty keys, bones, human hair among other useless objects. The weather too is constantly described in Dickens' novel. Fog, mud, rain, drizzle, smoke, soot are primordial elements in these passages. The word *fog* is obsessively used by the author like in the following fragment: *Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping, and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex Marshes, fog on the Kentish heights...* (Dickens, 1981, p.28). And the description goes on and on. When asked what the role of these detailed descriptions may be, one can come up with terms like mimesis, photographic rendering of the environment, even naturalism and symbolism, but all these are not really convincing.

How much more appealing is a passage from Jonathan Franzen's novel "Corrections", in which a character's work/leisure place is described: *...On the hood of a binocular microscope lay big chips of peeled paint from the ceiling. The only dust-free objects in the room were the wicker love seat, a can of Rust-Oleum and some brushes, and a couple of Yuban coffee cans which despite increasingly strong olfactory evidence Enid chose not to believe were filling with her husband's urine, because what earthly reason could he have, with a nice little half-bathroom not twenty feet away, for peeing in a Yuban can?* (Franzen, 2001, p. 65) Admittedly, there is a degree of vulgarity and black humour in this fragment, but it brings the reader into

the world which he recognizes as being a known environment. The place is a basement workshop inhabited by a man of about Krook's age, but a flesh and blood contemporary American, a retired engineer suffering from Parkinson's, and who won't mysteriously disappear as a consequence of 'spontaneous combustion'. There is nothing metaphorical about the description, the reader understands perfectly well why the place is described in detail and does not resent its length.

This brings us to the sixth argument: the setting of these poetic and fictional works and the characters who lived almost two hundred years ago are no longer credible. They are utterly outdated, sometimes ridiculously naïve. The way they behave, dress, speak is unusual for a 21st century lover of literature. A reasonable question would be: are we able to put ourselves into the shoes of the Romantics and the Victorians in order to fully understand their mindset? A very difficult task, and not very many are ready to take the trouble. Let us consider, for example, the opening of Thomas Hardy's "The Mayor of Casterbridge". Michael Henchard, the haytrusser, his young wife and their infant walk along a dusty road at the outskirts of Casterbridge. They stop at the tent where Henchard sells his wife and daughter for no more than five guineas. While reading the first pages of the novel you have the feeling that an ancient painting of a remote world unfolds in front of your eyes, and you don't quite understand it. Inevitably, the question will arise: seriously, is he really selling his wife and child to a stranger? The teacher will then try hard to convince them that the gesture is a symbolical one, but to no avail. Likewise, the end of "Tess of the d'Urbervilles" is at least surprising for young ambitious people: *'Justice' was done, and the President of the Immortals, in Aeschylean phrase, had ended his sport with Tess. And the d'Urberville knights and dames slept on in their tombs unknowing. Two speechless gazers bent themselves down to the earth, as in a prayer, and remained thus a long time, absolutely motionless: the flag continued to wave silently...* (Hardy, 1994, p. 284) Let's just say that such passivity, surrender to the whims of the Immanent Will would be hard to accept for a young person nowadays. The suspicions and doubts arise from Tess's unwillingness to fight for her life, now that she could be happy with her 'boyfriend'.

In opposition, how much more inspiring and encouraging is Cheryl Strayed's determination in "Wild". At about the same age as Tess's, and when she thought she had lost everything one can lose, Cheryl Strayed takes a surprising decision: to hike more than a thousand miles of the Pacific Crest Trail from the Mojave Desert through California and Oregon to Washington State in utter solitude. And it certainly is not a leisure hiking. She is almost constantly in danger to be injured or even die. She endures extreme weather, blistered feet, exhaustion, lack of money for vital things, but her blind will prevails. She can be considered a role model for youngsters who are adamant in fighting for their dreams, no matter how difficult this might prove to be.

Not only the settings and characters are obsolete in many cases, but also the major themes in the majority of Victorian realist novels. Thus, it is common knowledge that the prevailing preoccupation of Victorian heroines is marriage. Marriage is still an important issue, true enough, but it is not the only aim of a young woman today. Cohabitation and partnership prior to marriage are an acceptable, even a desirable alternative – an inconceivable situation in Victorian times.

"Pride and Prejudice" by Jane Austen opens with Mrs. Bennet's excitement about the appearance in the neighbourhood of young, handsome and rich Mr. Bingley whom she already considers a potential husband for one of her five daughters. The whole novel, in fact, is about the Bennet girls getting happily married. The famous first sentence of the novel introduces the all-important topic: *It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.* (Austen, 1961, p.5) Marriage is a central theme in "Jane Eyre" and "Wuthering Heights", too. Jane, although a rebellious young woman who fights for her identity, and who becomes stronger and stronger on the way, surprisingly ends up getting married to a maimed Rochester. Even the wild Catherine Earnshaw chooses to marry very early

in order to become a respectable woman. Again, the whole novel centres around couples united in wedlock, most often for practical reasons. Emma, the protagonist in the eponymous novel, who repeatedly states that she doesn't want to get married (while her sole preoccupation is matchmaking for her protégée, Harriet Smith) finally falls into the same trap and weds Mr. Knightley, a perfect match for her. Thackeray's original heroine, Becky Sharp is another example of a husband-hunting Victorian woman, who fails in her atrocious fight for wealth and gentility. And the list of eligible Victorian heroines is much longer, indeed.

Other major themes too fail to keep awake the contemporary reader's interest. In "The Mayor of Casterbridge" we witness the emergence of industrialization and its consequences for rural Britain. Donald Farfrae, the newcomer and Henchard's potential enemy, does not really convince as a representative of a new kind of agriculture. Moreover, the patriarchal world in which these characters live and toil is not familiar to young readers who don't understand the ways of that remote universe.

Although the corrupted legal system in 19th century Britain is clearly the focus of Dickens' "Bleak House", the author's criticism is metaphorical, vague and fails to reach its aim. The Lord Chancellor, the High Court of Justice, even the very numerous people involved in the endless suit are only sketched, and don't really come to life. Miss Flite who obsessively attends the trial, and keeps caged birds coveted by a shrewd cat is clearly a metaphorical representation of the numerous defenseless victims of legal injustice. In opposition, in John Grisham's "Rogue Lawyer", for instance, there is a lot of action and suspense. The protagonist, Sebastian Rudd, is as alive as can be. His clients are desperate people with little chance to win the case. The reader is part of the plot, attends the court sessions, takes the side of one character or another, and fully lives the action. Undoubtedly, this kind of fiction is closer to the new reader and will not fail to meet his/her expectations.

Paradoxically enough, in a fast developing environment, at a time when Britain was constantly gaining territories around the world, the vast majority of Victorian characters are isolated in a small, provincial setting, and their horizon is consequently limited. Let's just take Emma, who is twenty-one years of age, pretty, well-educated and rich, and has every reason and means to enlarge her knowledge of the wide world. In exchange, she lives at Hartfield and wastes her time matchmaking for her insipid friend Harriet. In George Eliot's "Middlemarch" all characters are confined to a boring provincial town whose borders they hardly ever cross. When the newly-wed Dorothea Brooke spends her honeymoon in Italy, she is unhappy. Doctor Tersius Lydgate, an outsider to Middlemarch, marries the wrong person, makes a lot of mistakes, does not adapt, and has to die. In "Wuthering Heights" Catherine Earnshaw leaves the Heights to live at the neighbouring Thrushcross Grange where she is utterly unhappy, and will eventually die in childbirth. Her early death seems to be a direct consequence of her trying to flee from safe territory, Wuthering Heights. Heathcliff, on the other hand, disappears mysteriously, only to return a rich and determined man. His universe too – with the exception of this short interlude about which the reader is not informed at all – is limited to the two mansions and their surroundings. Jane Eyre can be considered another classical example of a constant prisoner in a small world. Her prisons are in turn the red room, Lowood school, Thornfield Hall, Moor House. Typically enough, in the end the heroine chooses to go back to one of the prisons, Thornfield Hall. But maybe the most obvious case of living in deliberate isolation is illustrated in Mrs. Gaskell's "Cranford". The author minutely depicts a small community, this time an almost exclusively feminine one, living in complete seclusion, so much so that: *In the first place, Cranford is in possession of the Amazons; all the holders of houses above a certain rent are women. If a married couple come to settle in the town, somehow the gentleman disappears...* (Gaskell, 1993, p.5) In this God forsaken Cheshire village nothing really happens except pretending not to be poor and keeping up appearances. What would be a

satisfying answer to the question: what is interesting about this ancient, unfamiliar universe, about a Victorian novel of manners in general?

Should we question the literary tastes of 21st century citizens of the world who travel extensively both for real and virtually? Should we condemn their lack of patience or of affinity with Romantic and Victorian authors now that very few conceive of a life spent in a world limited to a village or a provincial town where nothing really happens? Doesn't "Small World" by David Lodge, for instance, meet the new reader's expectations? This 'small world' becomes, in fact, a huge one: the characters are followed around an international circuit of academic literary conferences. They move from time zone to time zone from Great Britain to Hawaii, from Turkey to Tokyo, from Hong Kong to Jerusalem and New-York. Moreover, don't university teachers detect some of their own habits, flaws, even vices in David Lodge's novel?

Even if strongly criticized by many, the bestseller "Eat, Pray, Love" by Elizabeth Gilbert has risen a lot of interest among readers. It brings into focus a woman who travels the world in search of balance and real love. In Italy she indulges in eating exquisite Italian dishes, in India she finds spirituality and peace, and in Indonesia she falls madly in love. The protagonist moves across three continents and feels at home wherever she meets new places and interesting people. This world without boundaries is that of new readers who identify with it.

A frequent complaint concerning Victorian literature is the length of the novels. "Bleak House", "Dombey and Son" but also "Vanity Fair" and "Middlemarch"- to mention only a few – are challenges for any contemporary reader, given the 800 pages and more of fiction which have to be tackled with concentration. One might argue that the favourite readings of our children are serial novels of seven or more volumes which don't seem to be too long. Quite on the contrary, the authors of these sagas are under pressure as the next sequel is expected by a crowd of faithful followers. Even if the writer has eventually reached the end of his/her long story and his/her inspiration fails him/her, the insatiable adepts ask for more. So, why invoke a mere 800 pages as being a 'barrier' in the way of literary education? A possible reason could be the intricate structure of most of 19th century fiction. At a closer look a vast majority of Victorian novels have multiple plots, involving a host of secondary characters, and often different narrators with different points of view. This would mean that students should 'attack' their reading list with patience and willingness to think along with the narrator(s) and the characters. In "Middlemarch", for example, there is no apparent connection between the sub-plots which centre around the different couples. Only a close and patient reading of the novel will disclose the intricate network of relationships. In real life only a few embark upon such an endeavour.

It is true that "A Game of Thrones", the first book in the "A Song of Ice and Fire" series by George R.R. Martin follows three simultaneous storylines and introduces a big number of characters, too. However, the reader does not have any difficulty in making sense of the plots, as they just flow effortlessly from one event to the other, hardly leaving room for queries and dilemmas.

And here is argument number ten which is inevitably linked to the previous one. A major reason why Romantics and Victorians are being blamed is the monotony, the lack of suspense in their work. Nothing surprising ever happens, would young readers say. In addition, in most cases the events in the plot can easily be anticipated, although the author tries to mystify his readers with so many words. What's wrong with the 'Amazons' in Mrs. Gaskell's novel? Why aren't they living? Is anything unforeseen going to happen? Clearly, the reader does not expect any wonder that might 'explode' in their daily routine. Or, how does Emma in Jane Austen's book not know that Mr. Knightly loves her and that this feeling is reciprocal, while the reader understands this from the opening pages? Why did Austen have to write so many pages only just to confirm what we already know? Likewise, Cathy's marriage to Edgar Linton and Heathcliff's terrible revenge are easy to predict. That Jane Eyre will finally get married to

Rochester is no secret to anyone before reaching the final melodramatic scene. Happy endings, in fact, are the norm in Victorian fiction. Very rarely does a novel end in tragic or surprising circumstances.

If we look at our students' literary favourites we will understand that what they seek is the rich world of Imagination, be it fantasy, science fiction or even horror. Very many youngsters seem not to like the real world any more and, as a result, take refuge in magic, mystery, violent romance, horror or technology. This parallel universe is populated by witches and wizards, by vampires and werewolves, by imaginary creatures and spaceships. The extreme situations these characters are entangled in satisfy the new reader's need for violence, tension, and unexpected denouements. This is where they escape from the place where they are told what to read and like. And then, can you expect them to empathize with Esther in "Bleak House" when they are fascinated by Bella in "Twilight"?

The language used by Romantics and Victorians has been repeatedly mentioned in this essay. True enough, it constitutes a serious barrier on the reader's way to understand and enjoy reading. Long compound sentences, whole networks of embedded sentences, obsolete words (some of which cannot be found in the dictionary), a complex punctuation (a multitude of dashes, commas, semicolons, brackets) are real headaches for impatient readers who get lost in the intricate web of punctuation marks. In addition, the twists and turns of Victorian syntax make the reading tedious. An obvious proof is this fragment (sentence) from Thackeray's "Vanity Fair": *...With the utmost regard for the family, for instance (for I dine with them twice or thrice in the season), I cannot but own that the appearance of the Jenkinsons in the Park, in the large barouche with the grenadier-footmen, will surprise and mystify me to my dying day; for though I know the equipage is only jobbed, and all the Jenkins people are onboard wages, yet those three men and the carriage must represent an expense of six hundred a year at the very least – and then there are the splendid dinners, the two boys at Eton, the prize governess and masters for the girls, the trip abroad, or to Eastbourne or Worthing, in the autumn, the annual ball with a supper from Gunter's (who by the way, supplies most of the first-rate dinners which J. gives, as I know very well, having been invited to one of them to fill a vacant place, when I saw at once that these repasts are very superior to the common run of entertainments for which the humbler sort of J.'s acquaintances get cards – who, I say, with the utmost good-natured feelings in the world, can help wondering how the Jenkinsons make out matters?* (Thackeray, 1994, p. 14) It clearly is difficult to remember the beginning of this very long compound sentence in which we have the whole array of punctuation marks, a long chain of embedded sentences, and unknown words, mostly archaisms. How much more familiar is the twenty-first English vocabulary used by contemporary authors, the same language which is spoken and instantly understood by adolescents and young adults. In a span of almost 200 years language has changed considerably. People use new words to designate a new way of living, they communicate faster, in shorter sentences, and expect literature to reflect contemporary realities in everyday speech.

Having looked at all these arguments one may conclude that Romantic Poetry and Victorian literature are outdated, and don't raise interest in a large part of the reading public, mainly young readers. And yet, can we erase a period of more than 100 years from the history of literature? An answer to this question will be the topic of another study.

BIBLIOGRAPHY

- Austen, Jane: "Emma", Penguin Books, 1994
 Austen, Jane: "Pride and Prejudice", New American Library, 1961
 Bronte, Charlotte: "Jane Eyre", Penguin Books, 1994
 Bronte, Emily: "Wuthering Heights", Penguin Books, 1961

- Cummings, E. E: "Complete Poems", Liveright, 1991
 Davis, Philip: "Why Victorian Literature Still Matters", Wiley-Blackwell, 2008
 Dickens, Charles: "Bleak House", Penguin Books, 1981
 Eliot, George: "Middlemarch", Penguin Books, 1994
 Franzen, Jonathan: "The Corrections", Picador, 2001
 Gardner, Helen ed.: "The New Oxford Book of English Verse", Oxford University Press, 1972
 Gay, Peter: "Why Romantics Still Matter", Yale University Press New Haven & London, 2015
 Gaskell, Elizabeth: "Cranford", Wordsworth Classics, 1993
 Gilbert, Elizabeth: "Eat, Pray, Love", Riverhead Books, 2006
 Grisham, John: "Rogue Lawyer", Bantam Books New York, 2016
 Hardy, Thomas: "The Mayor of Casterbridge", Wordsworth Classics, 1994
 Hardy, Thomas: "Tess of the d'Urbervilles", Penguin Books, 1994
 Lodge, David: "Small World", Penguin Books, 1995
 Martin, George R. R. : "Game of Thrones", Bantam Spectra, 1996
 Strayed, Cheryl: "Wild", Atlantic Books London, 2013
 Thackeray, William, Makepeace: "Vanity Fair", Penguin Books, 1994
 Williams, W. Carlos: "The Collected Poems of William Carlos Williams", Penguin Books, Canada, 1991

**ENDURING STEREOTYPES AND AUTHORIAL SELF-SUBVERSION:
INVESTIGATING THE TOURISTIC TREATMENT OF THE ORIENTAL IN EUGENE O'NEILL'S
MARCO MILLIONS AND HENRY DAVID HWANG'S M. BUTTERFLY**

Adriana Carolina Bulz
Lecturer, Military Tehnical Academy of Bucharest

Abstract: My paper investigates the continuing and globally relevant challenges posed to the audience by two American plays from the first and the second half of the twentieth century, in which the authorial intention for a more profound and historically accurate portrayal of the Asian characters and culture is self-subverted by the quintessential melodramatic nature of the dramatic text. Even if the two plays are quite wide-apart chronologically speaking, their common Oriental topic makes for an interesting parallel, in which the political purposes of their authors hold a central place.

Keywords: stereotype, orientalism, globalization, marginality, representation.

Motto: "Dovunque al mondo lo Yankee vagabondo
si gode e traffica, sprezzando rischi.
Affonda l'ancora alla ventura..."¹

In his spectacular dramatic chronicle, Eugene O'Neill proposes an Oriental idealistic alternative to the Western materialistic view of life, with the Marco Polo character presented as the selfish and self-sufficient American businessman, blind to the selfless devotion and pure love of Chinese princess Kukachin. Back in 1928, the American playwright was thus seeking to counteract the modernist existential despair pervading his troubled times with Taoist words of wisdom that may sound rather hollow nowadays but which nevertheless expressed his sincere aspiration to a superior, spiritual basis for existence. However, certain critics argue, the political problem of the play is that he achieved his aim while totally ignoring the problematics of race relations in the United States. Almost sixty years later, Henry David Hwang still chooses to avoid direct confrontation of the Asian-American issues, by placing the action of his drama in France and China and aiming to deconstruct the Oriental female stereotype of passivity, submission and vulnerability by replacing it with a rather thwarted and ambiguous transvestite alternative, whose appearance of domination in the end of the play appears as a rather limp trick of authorial design. In my paper I propose to analyze and compare the two dramatic discourses and test their resistance against accusations of "Orientalism" made by James Moy, a critic who discusses both plays quite disparagingly on behalf of the marginalized Asian American community.

In his foreword to *Marco Millions*, O'Neill declares ironically that he engaged on a crusade "to whitewash the good soul of that maligned Venetian" (1988: 380), while in fact he aims to disparage the businessman class with which he had taken issue from very early on in his playwrighting career. His heroine, the delicate princess Kukachin, dies of unrequited love for the Western hero who is presented as a gross caricature of the entrepreneur. Similarly, in Puccini's opera, it is Cio-cio-san's sense of honor that marks her final triumph in death and surrounds her with a heroic aura, while the American sailor Pinkerton appears ridiculous and

¹ "Pinkerton [frankly] The whole world over, on business and pleasure, the Yankee travels all danger scorning. His anchor boldly he casts at random..." (Libretto to *Madama Butterfly*, 1907)

profane. In both versions of this Orientalist drama, the heroines are in fact victims of the brutishness and opacity of the men they fall in love with and who do not see them for what they really are: sensitive human beings yearning for love and trusting their loved-ones with their souls. In the same way, the clash between Eastern and Western cultural visions and the political exchanges have produced situations in which, along the centuries, the Asians have been disadvantaged. Yet, with the advent of globalization, the marginal discourse has moved into the center of attention and the theory of Orientalism has exposed the insidious mechanism by which the West is manipulating the Easterner's image and making Asians submit and conform to the stereotypes created about them.

According to Edward Said, the responsibility of the intellectual in relation to the limits of "imaginative geography" is that of trying to define and change the context of perception that has muted the Orient, turning it into an object that is the "ante-type of Europe" (Said 94). Since the Westerners do not have too many reference points regarding the East, their readings of it are prone to misinterpretation and to generating an abuse of power. From this viewpoint, Orientalism is a practice similar to male gender dominance and a deconstruction of one could very likely entail a deconstruction of the other (which is what Hwang's play is attempting). Throughout the paper, I will be using the term "Oriental" in the sense of the Orientalist doctrine discussed by Edward Said - that is as a term designating Eastern realities perceived from a Western viewpoint or, as Hwang declared in the afterword to his play, "specifically to denote an exotic and imperialist view of the East" (Hwang 95). Besides being discriminatory, such an attitude may even lead to gross mistakes in political vision, such as the misperception of a nation's cooperation - as in the case of the United States' war in Vietnam, a political issue that Hwang incorporates into his play as an instance of mistranslation caused by Orientalism.

In his study, *Marginal Sights: Staging the Chinese in America*, James Moy openly accuses Anglo America of constructing Chinese-ness through the institutions of racial representation embodied in such vehicles as museum displays, cartoons, photography, plays and films, or pornography. The critic argues that the germ of truth purportedly contained by stereotypes is a construct that serves the socio-economic concerns of a sinophobic white America. Even if his analysis is sometimes superficial and his conclusions rather hurried, Moy has a point when arguing that sometimes, those who attempt to fight against entrenched viewpoints on minorities, may contribute in fact to promoting these views. That is why, in this paper, I will investigate to what extent the authorial intent of O'Neill and Hwang was subverted by the stereotypes incorporated into their plays.

In an interview taken by John Luis DiGaetani after the 1988 premiere of *M. Butterfly* on Broadway, H.D. Hwang insists that his drama reveals how the East and the West misperceive each other in a "dual form of cultural stereotyping" (DiGaetani 142) and talks about Puccini's opera as an illustration of Orientalism but also as its reversal - due to the fact that Cio-cio-san dies honorably while Pinkerton is presented as an insensitive man, lacking all scruple and morality. Similarly, through O'Neill's imaginative recreation of the character of Marco Polo, the Westerner is presented as "oafish and insensitive" (DiGaetani 143). As the motto of this paper also suggests, the exploratory instinct of the Westerner has a productive as well as a destructive component - "His anchor boldly he casts at random" meaning that he is both daring and insensitive, winning material advantages for himself and hurting the ones whom he encounters on his travels. Another similarity between Hwang and O'Neill's plays is the plot constructed upon the subtle nature of seduction: both dramas contain a tragic knot reflecting the "impossibility and inevitability of the situation" in which characters seduce themselves into loving an ideal image in their minds: both the Chinese princess Kukachin and the French diplomat Gallimard ignore reality for the sake of a dream and finally succumb to their fantasy of a perfect love just as Cio-cio-san loses everything due to her naïve belief in "the American god".

The central question about the two plays refers to the “smashing of stereotypes” that may have been intended by its authors. If Hwang really planned to attack the theatrical institutions working to subjugate the representations of the Orient, why is his subversive *M. Butterfly* found ultimately “lacking” by the main character as well as by the audience? As for O’Neill’s dramatic discourse in *Marco Millions*, it is obviously cliché-ridden. In compensation, both authors present the Westerner’s approach to the Oriental cultures as monolithic and superficial – in one word, “touristic”. Both Gallimard and Marco Polo are interested in validating their preconceived ideas about the worlds they are entering, since they are not interested or are incapable to perceive the reality as well as the differences within Asian-ness. For instance, Hwang collapses in his play the distinctions between Chinese and Japanese cultures, since Song is a Chinese opera artist playing a Japanese character embodying the delicate “lotus blossom”. Similarly, O’Neill’s various Eastern dioramas, representing in turn the Muslim, Hindu and Tartar realities that the Polos encounter on their voyage to the Great Khan, are remarkably similar in display and cast of characters (not to mention that he designates all Eastern peoples in the play as “pagans”...).

When *Marco Millions* was first produced by the Guild Theater on Broadway, it opened O’Neill’s way to fame and fortune just as *M. Butterfly* did for Chinese-American playwright David Hwang. The stage success of these plays featuring an Oriental subject matter shouldn’t obliterate the fact that both authors were searching for means to challenge their audiences’ entrenched mentality. While O’Neill did this by writing historical extravaganzas, some of which – in the true tradition of the Art Theater – were never produced because of their complexity, Hwang initially had in mind to write a musical on the topic of a deconstructivist *Madama Butterfly*. Since David Belasco, the renowned American producer, is said to have been interested in staging O’Neill’s play himself (coincidentally, he had also staged *Madame Butterfly*²), it is clear that an Orientalist subject matter greatly appealed to the American audience, with its possibility of experiencing first hand what appeared as an exotic display of locales and characters (whose truthfulness was of secondary importance).

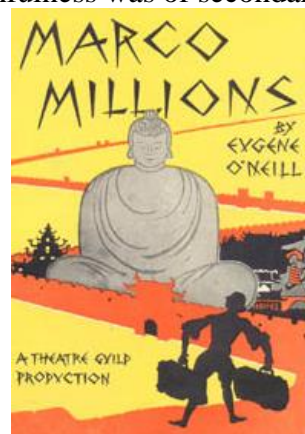


Fig. 1 The Guild Theater poster of O’Neill’s play (Theater Guild, 1928)

Despite the touristic treatment of the topic (equally suggested by the production poster), in *Marco Millions*, O’Neill writes on a theological theme - the spiritual emptiness of material desires which was the overarching topic of his projected historical cycle, *A Tale of Possessors, Self-Dispossessed* (gaining the world implies losing one’s soul). An embodiment of this biblical principle, Marco Polo is revealed as an eager merchant who is also part tourist, part explorer, part inventor and part political ruler. The touristic aspect of his character is given by the emotional disengagement with Eastern characters: apart from fear and reverence, he seems

² It was this production that Giacomo Puccini saw in London in 1900 and that stimulated him to write the opera around which Hwang’s plot revolves.

unable to relate to the Khan or to his granddaughter in any other way; moreover, as his father and uncle read their notes about the habits of every region they pass through in their commercial trip to the East, Marco fails to relate to any of the characters that appear on stage as figures from a silent movie. The only foreigner with whom he converses is the prostitute – appearing as the same woman who changes her garb from culture to culture (but here the interest is sexual rather than cultural)³. In fact, O'Neill's main purpose in writing this play was that of mounting a severe critique of the greed and superficiality that he saw as a spiritual affliction of Western culture (referenced in the play as Marco Polo's "spiritual hump").

Nevertheless, in the chapter entitled "Desiring Marginality and the Dematerialization of the Orient" from Liu and Swortzell's critical anthology, *O'Neill in China* (1992), James Moy asserts that O'Neill purposely left China without a voice of its own and instead "inserted the viewer into the powerful position of the tourist" so as not to threaten "the cultural integrity of the West" (Liu and Swortzell 34). Further on, Moy notices that the various Oriental scenes and characters are articulated with "disturbing sameness", as "Marco and family move from one setting to another, suitcases in hand, without substantive interaction", with the result that "the audience comes away with nothing" while being displaced through several scenes populated by "spectacular mannequins" (Liu and Swortzell 34). In this way, the "imaginary marginality" called China in the play "disintegrates into representation", with the essential historical and geographical differences between locales totally erased⁴. Due to this representation of China as an "infantilized and perfect locale", whose wisdom makes even the Chinese characters drowsy, Moy insists that there is "a forced closure at the site of representation" which "leaves open the potential for rupture" and finally subverts O'Neill's project of exalting Eastern "loveliness" over Western materialism (in Liu and Swortzell 35). That is what critics singled out as O'Neill's deep pessimism – that fact that, despite admiring its philosophy, he doesn't find consolation in the East and neither does he find a solution to the Western crisis: Princess Kukachin must die for the beauty of an impossible dream of love, while Marco Millions goes back to Venice to marry his bovine fiancé, Donata. Indeed, as James Robinson argues in *Eugene O'Neill and Oriental Thought: A Divided Vision* (1982), it seems that "the playwright cannot divorce himself from the dualistic Western world view, since it constitutes the essence of his dramatic, tragic vision." (117)

*

Sixty years from the writing of *Marco Millions*, after another World War and a Cold War too, one could expect that the vision of interracial cultural, political and sentimental relations should have changed and humanity may have found the means to understand one another better so as to avoid the making of further victims through war casualties or unrequited love, in clashes caused by the simplistic, stereotypical treatment of people and situations. Due to the overreaching impact of the mass media, cultural and political information should be expected to reach its recipients more accurately. Yet, not surprisingly, David Henry Hwang's play *M. Butterfly* expands on the incredible real case of French diplomat Bernard Bouriscot, who fell in love with the Chinese spy and opera star Shi Pei Pu. The latter lived with him disguised as a woman, in a relationship that lasted for twenty years without the Frenchman (allegedly) being aware of the sexual qui-pro-quo. Which proves that, in fact, things have not changed so much.

For Henry David Hwang, the relationship of the two main characters in his play is explainable in the following way: <I ... asked myself, "What did Bouriscot think he was getting

³ Interestingly enough, in Hwang's play, Rene Gallimard is similarly revealed as awkward in his relation to Chinese culture but for his intercourse with Song Liling.

⁴ Reinforcing this opinion, a footnote to Moy's article quotes O'Neill's biographers, the Gelbs, who comment upon O'Neill's visit to the Orient in 1928: "despite his high hopes, O'Neill ultimately found no peace and satisfaction in the East", while a friend stated that "Gene and Carlotta traveled to the East like a pair of tourists" (The Gelbs in Liu and Swortzell 36, emphasis mine).

in this Chinese actress?" The answer came to me clearly: "He probably thought he had found *Madame Butterfly*."> (1988: 95) In drafting his drama, the playwright also relied on a quote from the French diplomat who accounted for the fact that he had never tried to see his girlfriend naked by saying "I thought she was very modest. I thought it was a Chinese custom." (qtd. in Hwang 1988: 94) For Hwang, the "impossible" story of the Frenchman duped by a Chinese man masquerading as a woman "always seemed perfectly explicable; given the degree of misunderstanding between men and women and also between East and West, it seemed inevitable that a mistake of this magnitude would one day take place." (1988: 98) Obviously, the brute facts of the story were rife with Orientalist implications that Hwang didn't fail to exploit.

For effectiveness, the playwright incorporates an abridged informal version of the operatic plot into the opening of his play, in which the French diplomat (named Rene Gallimard⁵) impersonates Pinkerton. As is well known, the American sailor is portrayed in the opera as nothing more than a mercantile, immoral fellow that may easily recall O'Neill's *Marco Millions*. In order to give his maybe uniformed public an idea of the prototype of the world-wandering, "womanizing cad", Hwang makes Gallimard deliver a tongue-in-cheek rough translation of the opening aria sung by Pinkerton: "The whole world over, the Yankee travels, casting his anchor wherever he wants. Life's not worth living unless he can win the hearts of the fairest maidens, then hotfoot it off the premises ASAP." (Hwang 1988: 7) As a foreigner in Beijing, it seems plausible that Gallimard may not be aware of the "old" tradition of the Chinese opera that performers playing women's roles are men (the Dan actors). However, this ignorance attracts a punishment for his disregard and mockery of the old Chinese culture which he considers "senile and arrogant"⁶. On the night of his first encounter with Song Liling at the embassy, where the latter plays the death scene from *Madame Butterfly* so truthfully that the French diplomat feels he "sees" the beauty of the story...for the first time", the actor is ironic towards Gallimard's Western misconception: "It's one of your favorite fantasies, isn't it? The submissive Oriental woman and the cruel white man." (Hwang 1988: 17) and takes a perverse pleasure in reversing the story – maybe hoping to open the foreigner's mind to the cruel sting of stereotypes⁷.

The "perfect woman" that the French diplomat believes to have met is an embodiment of the Orientalist stereotype of submissiveness, passivity and beauty – for Gallimard it is very important that she is beautiful, because in his youth he had been rejected by most girls he liked and he feels equally repulsed by Western femininity's aggressiveness (embodied in his passing relation with the foul-mouthed student Renee). Therefore, he interprets Song's teasing behaviour through the prism of his touristic stereotype: "In my heart, I know she has...an interest in me. I suspect this is her way. She is outwardly bold and outspoken, yet her heart is shy and afraid. It is the Oriental in her at war with her Western education." (Hwang 1988: 27) What is more, after starting his relationship with Song, Gallimard becomes assured that what he thinks he is experiencing in his personal life – the feeling of awe and control that he believes he is inspiring to Song – may be translated and used in the diplomatic and political relations: his

⁵ To be noted is the irony implicit in the French diplomat's name: "Rene" - from Rene Descartes - and "Gallimard" - from the famous French publishing company, suggesting "the epitome of Western philosophy and French high culture" (DeLauretis 324) that come under attack in this play.

⁶ In their discussion, Gallimard and his wife Helga cannot see the political implications of the opera and wonder naively, or maybe hypocritically, in connection to the Chinese hate of the Japanese cultural products: "Why can't they just hear it as a piece of beautiful music?" (Hwang 1988: 19)

⁷ "Consider it this way: what would you say if a blond homecoming queen fell in love with a short Japanese businessman? He treats her cruelly, then goes home for three years, during which time she prays to his picture and turns down marriage from a young Kennedy. Then, when she learns he has remarried, she kills herself. Now I believe you should consider this girl to be a deranged idiot, correct? But because it's an Oriental who kills herself for a Westerner—ah!—you find it beautiful." (Hwang 1988: 17)

opinion is that “Orientals will always submit to a greater force”. This misreading, applied in the case of the war in Vietnam, translates as “If the Americans demonstrate the will to win, the Vietnamese will welcome them into a mutually beneficial union.” (Hwang 1988: 46) As Song explains to the French judge twenty years later in Paris, “the West has a sort of international rape mentality towards the East” which implies that “her mouth says no, but her eyes say yes....The West believes the East, deep down, wants to be dominated – because a woman can’t think for herself” (Hwang 1988: 83). When this vision of the East collapses with Song’s exposure as a man and a spy, Gallimard reproaches his former lover with the final revelation of his being “just a man”: “You showed me your true self when all I loved was the lie.” (Hwang 1988: 89) and expresses his resolution: “Tonight, I’ve finally learned to tell fantasy from reality. And, knowing the difference, I choose fantasy.” (Hwang 1988: 89) Ultimately, Gallimard’s private fantasy becomes a public fantasy insidiously carried further by the actors’ gifted interpretation in the movie and by the very fascination with opera and its characters: “I have a vision. Of the Orient. That, deep within its almond eyes, there are still women. Women willing to sacrifice themselves for the love of a man. Even a man whose love is completely without worth.” (Hwang 1988: 92)



Fig. 2 Poster of the movie version of *M. Butterfly* (David Cronenberg, 1993)

In the interview with David Savran, Hwang explains that in *M. Butterfly* he combined Western and Asian theater forms in order to make a political statement about the integration of the Asian-Americans. Hwang employs a Brechtian approach to performance, “creating a type of aesthetics in which meaning and the play’s political concerns and aims are embedded in form and stage pictures” (Gomez 5). In this way, he hopes to evoke a “political response” in his audience by “bringing conclusions together in the mind of the viewer” (qtd. in Savran 121). One of his main grudges against American civilization is its orientation towards the present, an excessive focus on materialism (in this sense his stance comes surprisingly close to O’Neill’s theme of “possessors self-dispossessed”): “there is a certain *spiritual bankruptcy* in this country, which comes from an unwillingness to recognize the past...In this country, in this age, the way to create spiritually in the theater is to forge a link to something further back...to fight *the religion of the present* in America” (qtd. in Savran 126, emphasis mine).

According to James Moy, however, the playwright manages to neutralize or deflect this explicit attack upon Anglo-American sensitivity, as his characters and action seem to subvert his stated intentions (1992: 84). One of the main accusations the critic makes is that Hwang displaces the action from America to France, thereby totally sidetracking the Asian-American issues and that his presentation of Oriental cultures is leveling, creating a “representational rupture” similar to the effect obtained by O’Neill’s touristic displacement of his audience through various but strangely similar Asian locales. In terms of theatrical form, Gomez confirms that the play borrows elements from the Japanese Kabuki theater and the Chinese Beijing Opera “as if they were part of one monolithic culture” (3) and it seems that David Cronenberg’s movie adaptation further increases the confusion between Japanese and Chinese

cultural elements by juxtaposition. Besides, the character of Comrade Chin appears to Moy as “perhaps even more stereotypical and cartoonish than the worst of the 19th century stereotypes”, while Song Lilling is dismissed as “yet another disfigured stereotype” and “a vehicle of massive self doubt”, resulting from “a collapse of racial and sexual confusion” and a demeaning version of the ‘dragon lady’ prostitute stereotype: “a disfigured transvestite version...who appears embarrassed when his Armani slacks are tossed offstage” (1992: 85). Moy therefore accuses Hwang of “a nefarious complicity with Anglo-American desire in its constitution of Otherness, both sexual and racial” (1992: 85) and of “exploiting a jarringly contemporary Orient in a manner quite common in the fashion industry” (1992: 86). If such are the accusations, could anything be said in the playwright’s defense?

According to his own declarations, Hwang perceives the theatrical enterprise as acquisitive. Through his dramatic discourse he is claiming an audience as part of the attempt to negotiate an artistic identity for himself in a land of immigrants. Does this mean that he is seeking validation on the market place, as Moy suggests? I believe his goals to be broader. The hypnotic effect of Gallimard’s self-delusion bespeaks the implications of Orientalism for the Western subconscious, an effect against which the play intends to act as a cure: “Yes – love. Why not admit it all? That was my undoing, wasn’t it? Love warped my judgement, blinded my eyes, rearranged the very lines on my face...until I could look in the mirror and see nothing but...a woman.” (Hwang 1988: 92) And this woman is none other than “the perfect woman” for whose love and honor it is worth dying, the most enduring stereotype of all. Therefore, Gallimard must reject Song in the end for his being “just a man”.

As a solution to this sentimental and political crisis, the playwright proposes to combat prejudice and stereotypes by the effort to know and accept the other as he /she really is. Hwang believes we have “to deal with each other just as humans if we’re to reach any point of true understanding” (qtd. in DiGaetani 1989: 146). The fact that the French diplomat commits suicide only reveals his wounded arrogance, while his final retreat into “pure imagination” bespeaks his spiritual impotence and immaturity. Through this example, the West stands warned of the consequences of such options especially damaging in the era of globalization. Hwang’s plea is ultimately for “truthful contact between nations and lovers” which, in this age of myths that “saturate our consciousness” may come as “only the result of heroic effort” (1988: 100). *M. Butterfly* then reasserts the obvious facts of Orientalism, constituting itself into a richly ambiguous case of resistance to its politics, of the kind Edward Said was referring to in his article “Orientalism Reconsidered” (1985)⁸.

To conclude, this paper has tried to reveal the link between theater aesthetics and social performatives, subscribing to a view of the theater as a catalyst for change. The works of both O’Neill and Hwang discussed above reflect the “need for greater crossing of boundaries, for greater interventionism in cross-disciplinary activity” as well as an increased “awareness of the situation in which intellectual and cultural work is carried out” (Said 107). If the order imposed by the politics of Orientalism is damaging to human interactions, these theater discourses more than half a century apart propose a type of deconstructive order that may still work towards elaborating metanarratives of hope.

BIBLIOGRAPHY

Cronenberg, David. *M. Butterfly* (movie) - <http://www.youtube.com/watch?v=LAWyaviihPs>.

⁸ “Since it seems to me patently impossible to dismiss the truth of Orientalism’s political origin and its continual political actuality, we are obliged on intellectual, as well as political grounds, to investigate the resistance to the politics of Orientalism, a resistance which is richly symptomatic of precisely what is denied.” (Said 91)

DeLauretis, Teresa. "Popular Culture, Public and Private Fantasies: Femininity and Fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly*" *Signs* 24/2: 303-334. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3175644>.

DiGaetani, John Louis. "M. Butterfly: An Interview with David Henry Hwang." *TDR*. Vol. 33, No. 3 (Autumn 1989): 141-153. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1145993>.

Hwang, Henry David. *M. Butterfly*. New York: Penguin, 1988.

Lowell Swortzell, Haiping Liu. *Eugene O'Neill in China: An International Centenary Celebration*. New York: Greenwood Press, 1992.

Moy, James S. "Eugene O'Neill's *Marco Millions*: Desiring Marginality and the Dematerialization of the Orient" in *Eugene O'Neill in China: An International Centenary Celebration* (Eds. Liu and Swortzell, Greenwood Press, New York: 1992): 29-36.

---. "Repositioning Chinese American Marginality on the American Stage." In *Critical Theory and Performance* (Eds. Reinelt and Roach, University of Michigan Press, 1992): 79-87.

O'Neill, Eugene. "Marco Millions." *Complete Plays*. Volume II. New York: The Library of America, 1988.

Robinson, James A. *Eugene O'Neill and Oriental Thought: A Divided Vision*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.

Said, Edward W. "Orientalism Reconsidered." *Cultural Critique* 1 (Fall 1985): 89-107. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/1354282>.

Savran, David. *In their own words*. New York: Theater Communications Group, 1988.

FROM THE MELTING POT TO DIVERSITY AND MULTICULTURALISM

Amada Mocioalcă
Lecturer, PhD., University of Craiova

Abstract: A close look at a map of Africa and the two Americas, first published by Janheinz Jahn in Muntu, Umrisse der neoafrikanischen Kultur (Düsseldorf-Köln: Eugen Diedrichs Verlag, 1958) reveals the striking form of Africa and South America, the obvious connection between the concave form of Western Africa and the corresponding part of the American continent, both linked by arrows indicating the spreading of the African cultural elements by means of the slave trade. Some arrows lead to the Southern, Spanish- or Portuguese-speaking America, others lead to the English-speaking states of the North. Another arrow connects New Orleans to Chicago and New York, from where the so-called "Harlem style" found its own way to Europe. Along such routes the African slaves crossed the ocean, bringing with them the New World their cultural heritage.

Keywords: slavery, racism, culture, conservation, ethnicity

A surprising and interesting motivation of slavery is provided by Romanian historian and politician Mihail Kogălniceanu, who, as early as 1853, explained:

"The need to repopulate the newly discovered countries of America whose native populations had been diminished by the sword of the conquerors and the fire of the preachers, and the hardships of colonial agriculture in the conditions of a killing climate for the Europeans, gave birth to the slave trade; it was a new kind of slavery, the pretext of which was the inferiority of the African kind as compared to the white kind, and which very soon comprised the mulattoes as well... The center of this new kind of slavery is nowadays the most civilized and most deeply religious nation in America, the United States."

Despised by the new masters, this culture survived, far from the surface of the official culture, as a folk culture. Everything that happened to cross the barrier of refusal and to come to the attention of the literary public was only accepted after being most carefully cleaned by any African element. Any literary production had to obey to the established European norms and values. There was no other way out. Far from the refinement of the first works by African writers in Europe, written in faultless English, Latin, Dutch, and Portuguese – the result of Enlightenment experiments meant to prove the famous statement of Rousseau that all men are, by their nature, equal – the writings of the first African American authors were nothing but simple narratives, based upon their own life experience, written in a vivid language, not seldom brushed up by careful editors.

For many years, the changing demographic fabric of the United States has been the subject of much public discourse and debate. At the same time, issues of lifestyle preferences and challenges to traditional views about gender, race and ethnicity, and class roles have raised central questions revolving around what it means to live in America and be an American. Within this context, ideas of multiculturalism, diversity, unity, balkanization, the United States as a melting pot and assimilation have filled the news and print media as well as many books exploring the meaning and consequences of these ideas.

The migration of blacks to America that began with the transatlantic slave trade established a permanent link between Africa and the Americas. Today, this forced journey of savage horrors is being understood in new ways. If it brought an unwilling people to a strange land, it also initiated the transformation of an African cultural consciousness into an African American one

as Africans sold into slavery transplanted their cultures to the New World. This situation turned into a contradictory experience of neither being in one world nor welcomed in another.

Migration and exile, crossing and even transgressing boundaries have become a natural arena for exploration by the novelist. By closing gaps, by raising consciousness about the past, multiculturalism tries to restore a sense of wholeness in a postmodern era that fragments human life and thought. Whether community is always attained or not is difficult to say because multiculturalism is still evolving. Concepts of race, class, culture, gender and ethnicity are the driving themes of a multicultural approach, which also promotes respect for the dignity of the lives and voices of the forgotten.

America has long been called “the Melting Pot” due to the fact that it is made up of a varied mix of races, cultures and ethnicities. The concern here is with the relatively limited diversity caused by large-scale immigration of people perceived to be “different” who do not simply melt away into state/nation they have settled among but are ethnically visible and so various multicultural, multiethnic and do not seem to be short term only. The “difference” in question is typically marked by various forms of racism and similar forms of ideologies as the migrants come from societies or groups that have been historically ruled and/or perceived as inferior by the societies into which they have settled.

Indigenous populations like Native American tribes were brought into the American social system via conquest. They have either remained isolated Native Americans or they have conformed to the “American tradition.” Succeeding waves of immigrants have undergone a similar acculturation and assimilation process in which acquisition of and dependence upon a national ideology is attained. The predominance of the American *melting pot* thesis is represented by the acceptance of an adaptation process encountered by all groups entering American society.

The earliest reference to the American melting pot image is found in St. Hector John de Crevecoeur *Letters from An American Farmer*, published in London in 1782, but written about ten years earlier. In this monograph de Crevecoeur, himself a naturalized American from France, commenting on the mixture of English, Scottish, Irish, French, Dutch, German and Swedish elements that made up the American, “this new man”, came with the following explanation:

“...He [the American] is neither a European nor the descendant of a European; hence that strange mixture of blood, which you will find in no other country. I could point out to you a family whose grandfather was an Englishman, whose wife was Dutch, whose son married a French woman, and whose present four sons have now four wives of different nations. He is an American, who, leaving behind him all his ancient prejudices and manners, receives new ones from the new mode of life he has embraced, the new government he obeys, and the new rank he holds... The Americans were once scattered all over Europe; here they are incorporated into one of the finest systems of population which has ever appeared” (J. Hector St. John de Crevecoeur, *Letters from an American Farmer*).

One century later, Theodore Roosevelt echoed de Crevecoeur’s observation, even employing some of his imagery: “We Americans are the children of the crucible.”¹ A decade after Roosevelt’s remark, the great historian Frederick Jackson Turner reinforced the words of de Crevecoeur and Roosevelt. He wrote that the United States “fused” immigrants “into a mixed race.”

Lord James Bryce, the British observer of American life and a one-time ambassador to the United States, in the 1890s also saw the melting pot’s assimilating power. He stated: “What the traveler, and what the Americans themselves delight to point out to him, is the amazing solvent power which American institutions, habits, and ideas exercise upon newcomers of all races.”

¹Theodore Roosevelt, “American People,” in *Theodore Roosevelt Encyclopedia*, ed. Albert Bushnell Hart and Herbert Ferleger (New York: Roosevelt Memorial Association, 1941), 10.

Then in 1909, Israel Zangwill, the son of Jewish immigrants, wrote a play, *The Melting Pot*, which played before audiences of several American cities. Everywhere it received high praise. It showed the melting pot as an American reality by portraying the life of David Quixano, a Jewish immigrant in New York absorbing the American culture, its English language, and *Weltanschauung*, who – in Act I – first defines the notion:

VERA So your music finds inspiration in America?
 DAVID Yes – in the seething of the Crucible.
 VERA The Crucible? I don't understand!
 DAVID Not understand! You, the Spirit of the Settlement!
 [*He rises and crosses to her and leans over the table, facing her.*]

Not understand that *America is God's Crucible, the great Melting-Pot where all the races of Europe are melting and re-forming!* Here you stand, good folk, think I, when I see them at Ellis Island, here you stand [*Graphically illustrating it on the table*] in your fifty groups, with your fifty languages and histories, and your fifty blood hatreds and rivalries. But you won't be long like that, brothers, for these are the fires of God you've come to – these are the fires of God. A fig for your feuds and vendettas! Germans and Frenchmen, Irishmen and Englishmen, Jews and Russians – into the Crucible with you all! God is making the American. (Israel Zangwill, *The Crucible*, Act 1)²

It is the fusion of nationalities, races and cultures, all ready to melt into the cauldron of the new republic of the United States of America that the play insisted upon. It is worth noting that the concept was later challenged, and the late twentieth century theoreticians insist on the unity within diversity that characterizes the American cultural and ethnic landscape. The present day *Oath of Allegiance* – being a modernized form of the original adopted as early as 1778 – does not so much support the idea of 'the melting pot':

"I hereby declare, on oath, that I absolutely and entirely renounce and abjure all allegiance and fidelity to any foreign prince, potentate, state, or sovereignty of whom or which I have heretofore been a subject or citizen; that I will support and defend the Constitution and laws of the United States of America against all enemies, foreign and domestic; that I will bear true faith and allegiance to the same; that I will bear arms on behalf of the United States when required by the law; that I will perform noncombatant service in the Armed Forces of the United States when required by the law; that I will perform work of national importance under civilian direction when required by the law; and that I take this obligation freely without any mental reservation or purpose of evasion; so help me God."

The melting-pot phenomenon made Americans out of millions of immigrants and their children, and in countless instances it produced outstanding Americans. It is worth mentioning the names of the eighteenth century slaves, Olaudah Equiano and Ottobah Cugoana whose autobiographies, written in an attractive and captivating manner, contain their early expressed appeal to ban slavery. Briton Gammon relates his sufferings at sea, while John Marrant's narrative is full of fantasy and religious references, written in the picaresque tradition. It does not make very much for more than two centuries of slavery. The explanation is that the African American slave, legally set apart by black codes, and whose only reason for living was work from morning till night, did not give so much thought to conscious literary manifestations.

Most of the African American writers of the nineteenth century were either former slaves, or direct descendents of slaves. Their literary productions suggest a formal division into three distinct groups: autobiographies of escaped slaves, writings of preachers and of the clergy, and creative writings. The autobiographies of escaped slaves served to the political propaganda against slavery. The purpose governed everything: the subject matter, the style, even the authorship of the work itself. Even authors were invented, when necessary. Unfortunately, all emotion which could have made an authentic African American work was eliminated, the language was purified by all African elements, by any traits of folk imagery: the institution of

² The Project Gutenberg EBook of *The Melting-Pot*, by Israel Zangwill. Release Date: December 18, 2007 [EBook #23893]. <<http://www.gutenberg.org/files/23893/23893-h/23893-h.htm>>

slavery was to be blamed, and not individuals. Uncle Tom was the model to be followed by all slaves in their narratives, with a stress upon the spiritual nobleness not yet spoiled by suffering, their Christian humbleness and piety, with the spirit of justice based upon their petty bourgeois wisdom and sensibility. Such narratives were meant to show that the African American slave was not only equal in value, but absolutely equivalent to the middle Euro-American citizen. Naiveté and sincerity were the only specific traits allowed, nothing *barbarian*, or *primitive*, or *pagan*. Nevertheless, such a brilliant writer such as Frederick Douglass (1817-1893), in his *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (Boston, 1845), proved qualities worthy of the highest consideration: objectivity, honesty, Christian humanism together with expressiveness, persuasion force, and stylistic mastery. One of the foremost spokesmen of the abolitionist movement, Douglass expressed the dichotomy experienced by his contemporaries:

“On the one hand, there stood slavery, a stern reality, glaring frightfully upon us, its robes already crimsoned with the blood of millions, and even now feasting greedily upon our flesh. On the other hand, away back in the grim distance, under the flickering light of the north star, behind some craggy hill or snow-covered mountain stood a doubtful freedom – half frozen – beckoning us to come and share her hospitality.”

The “Narrative...” transcends the category of “slave narrative”; it is a self-conscious literary piece, an autobiography expressing the spirit of the age, sharing the concerns of the reformers and idealists of the day. In order to share the hospitality of the doubtful and half-frozen freedom man must be educated. Thus, the “Narrative...” is situated somewhere between David Walker’s *Appeal to the Colored Citizens of the World* (1829), and Booker T. Washington’s *Up from Slavery* (1901), both authors representing opposed attitudes: the “father of the Negro revolt” vs. the “humblest man alive.”

Before writing down their sermons, the African American preachers delivered them orally, in the Negro Churches which gradually became genuine popular churches, in which the Negro cultural heritage asserted itself at its best. These preachers created their own oratorical style, rich in imagery, and rhythm which was meant to strongly impress the audience. There is a strong fusion of Biblical and African elements in these sermons, the stronger the fusion, the greater the effect.

We have already hinted at the necessity of the African American novelist to achieve universality through a sensitive interpretation of his own culture. The originality consists in the cultural dualism experienced by this writer whose task is to be conversant with Western culture as a whole, especially with the tradition of the English literature of which he is a part, and at the same time to be prepared to exploit at full advantage his African cultural heritage, as a legitimate contribution to the larger culture. His deepest psychological impulses alternate between *assimilationism*, on the one hand, and *Negro nationalism*, on the other.

Defined by Langston Hughes as “the urge to whiteness within the race,” assimilationism implies an incorporation of the white ideal, an unconscious urge to internalize the dominant cultural ideal, as well as an unconscious self-hatred. As Richard Wright puts it, “Hated by whites, and being an organic part of the culture that hated him, the black man grew in time to hate in himself what others hated in him.” Thus, an unconscious desire to be white, coupled with feelings of revulsion towards the Negro masses may produce an assimilationist pattern of behavior at the purely personal level. Such an *urge to whiteness* proves to be a means of escape, a contrived absence of race consciousness and a belittling of estate barriers. By minimizing the color line, the assimilationist loses touch with the realities of Negro life and identifies with the group whose skin color is white. Therefore, assimilationism defines itself as a social-class phenomenon. The African American chooses as his model a middle-class white person, the European composers are preferred to the African American jazz, Baptism tends to be replaced by Episcopalianism, and the matriarchal family will be gradually replaced by the family of the dominant male. This tendency towards assimilationism is at the bottom a matter of changing

one's reference group, an attempt to abandon ethnic ties and identify with the dominant appropriation of the dominant culture, including even its anti-minority prejudices.

Negro nationalism, as the popular opposite of assimilationism, can be conveniently defined as *an urge to blackness within the race*, which is essentially defensive in character. African Americans are drawn together by their common experience of racial oppression. Segregation creates the conditions of a separate group life, and the common heritage of slavery makes for a separate group tradition, hence a strong feeling of racial solidarity, a growth of race pride obvious in the African American's striving to rebuild what the whites have torn down. The most cohesive in-group attitude is not race pride, but a bitter hatred of whites. This anti-white sentiment provides the psychological impetus of Negro nationalism. The attitude towards all things white, negative in its essence, is accompanied by a positive valuation of blackness. As a militant movement, Negro nationalism stresses self-determination and resists integration into the dominant culture. Two main periods have been identified in the cultural history of the African American, beginning with folk art before the Emancipation of January 1, 1863, and becoming literary in the full sense about 1890. Those years between 1863 and 1890 constitute the gestation period of the African American novelist. A strong inspirational emphasis reflects the desire of the so-called Talented Tenth to encourage ambition in the younger generation. A constant stress is placed on the property-acquired virtues: thrift and industry, initiative and perseverance, promptness and reliability. In the early novels these virtues are often reinforced by attitudes which derive from the Calvinist religion at work: a stern regard for duty, injunctions against idleness, sober warnings against self-indulgence. Most of the early novelists adopted a strict Protestant asceticism. As Pauline Hopkins put it, "We must guard ourselves against a sinful growth of any appetite."

As it grew in number and confidence, the Talented Tenth came to require of its members certain symbols of status, such as home ownership, higher education for children, membership in a selected religious denomination, symbols stressed by the early novelists in their novels. In addition to its inspirational function, the early African American novel served as an instrument of protest, through which the writers could express their grievances and appeal for justice. The early novelist was an advocate, pleading a cause. The novelists responded militantly to the post-Reconstruction repression, bringing every aspect of the caste system under attack.

Another outstanding feature of these novelists is their open contempt for the African American masses. They believed substantially in the myth of Anglo-Saxon superiority. From their novels, as from their lives, the Talented Tenth sought to eliminate all traces of Negro-ness, in the hope that cultural uniformity would make them more acceptable to the whites. When the Talented Tenth became convinced of the necessity for independent struggle, only then was there an effort to close ranks with the Negro masses.

Bearing in mind the racial strategy of the Talented Tenth, as well as their success ideology, we find ourselves in the position to understand the dramatic structure of the early African American novel: the colored protagonist, usually as aspiring, respectable white-collar or respected person, is confronted by the American caste system acting as a handicap or obstacle to his ambition. The dramatic tension of the novel arises from this conflict between the success ideology of the hero and the inimical effects of the caste system.

The African American novelist arrived on the literary scene at a time when the Romantic tradition was rapidly being undermined by literary realism. But the early novelists wrote exclusively within the Romantic tradition, choosing melodrama as their main literary vehicle. They inherited another stock figure from their white predecessors in the person of the *tragic mulatto*. The novelists of the Talented Tenth were quick to incorporate this device into their own novels, for it was ideally suited to their current racial strategy. Through the figure of the tragic mulatto they could stress the irrational nature of caste, with the implication that the color bar should be lowered, at least for descendants of the dominant race.

The racial attitude of contemporary white novels inevitably affected the content of the early African American novel. Its form was derived from the popular fiction of the day. Why melodrama? Because it deals with the conflict between Right and Wrong. Its moral extremes make it a natural vehicle for racial protest, at it assumes the existence of a stable moral universe, made manifest through the perennial triangle: Hero (a handsome black man) – Heroine (a beautiful mulatto girl) – Villain (a white scoundrel). The moral absolutism of melodramas served the strategic needs of the period. By emphasizing action, melodramas avoid the problems of characterization. Caught between anti-Negro characters, melodrama relies on extrinsic devices to hold the reader's interest: exotic material from slavery times, such as mysteries of birth or lost inheritances, as well as plot materials which the whites preferred to ignore: miscegenation, passing-for-white, or racial violence. Above all else, melodrama is a literature of social aspiration. It has appealed, traditionally, to the white-collar classes. For them, melodrama is essentially a romantic projection of their future in the upper classes.

EUROPEAN AND ARAB MEDICINE

Mirela Radu

Lecturer, PhD., „Titu Maiorescu” University of Bucharest

Abstract: Medicina modernă le datorează medicilor arabi nu doar numeroase cunoștințe practice acumulate în perioada de înflorire a culturii arabe pe tărâm european dar și numeroase tratate și cărți care au venit să aducă un spor de cunoaștere pe tărâm medical. Medicii arabi au fost printre primii care au intuit legătura strânsă dintre chimie și medicină, totodată au deschis calea experimentelor mai ales în chirurgie. Fini cunosători ai scrierilor Antichității, chirurgii arabi au dus la un nivel superior necesitatea probării științifice a oricăror expuneri teoretice. Acestor învățați, Europa le este datoră, pe lângă vastele cunoștințe medicale și instrumente chirurgicale inventate, chiar și îmbogățirea terminologiei de specialitate. Astfel, termeni precum sirop, julep (salep-o băutură), elixir, alcool provin din limba arabă. Meritul Erei de Aur Islamice în medicină este acela că a reunit cunoștințe aparținând unor civilizații diferite, aparținând lumii romane, grecești (scrierile lui Hipocrate, Galen sau Dioscorides fiind mult prețuite de învățații arabi), persane chiar și indiene.

Keywords: experimentalism, fizio-patologie, farmacologie, dietetică, plante de leac

Abu Al-Qassim Khalaf ibn (al-) Abbas al Zahrawi sau **Abulcasis** (936-1013), chirurg de origine arabă, a văzut lumina zilei în Cordoba, în tribul Ansar stabilit pe teritoriul actualei Spanii. Medicul a fost menționat și de filozoful Ibn Hazm. În anul 1000, Abulcasis a publicat un tratat medical ambițios care reunea descrierea diverselor patologii printre care cele ce aparțineau de obstetrică și stomatologie. Întemeiat pe cunoștințele dobândite de-a lungul carierei sale medicale, tratatul reunește și cunoștințe medicale de oftalmologie, ortopedie, farmacologie dar mai ales chirurgie. Adept al anatomistului și farmacologului Galen dar și al învățămintelor hipocratice, Abulcasis considera că progresul medicinei se poate realiza doar prin învățarea practică, experimentală.

Fostul chirurg arab i-a influențat pe practicienii francezi, italieni (precum Mathieu de Grandibus și Arduinis de Passaro) dar și pe cei otomani (Șerafeddin Sabuncuoğlu-autorul unui atlas chirurgical și al ultimei enciclopedii medicale aparținând Evului Mediu). Numărul instrumentarului chirurgical la care apela Abulcasis este unul uimitor. Astfel, în tratatul în 30 de volume *Al-Tasrif*, *Al-Zahrawi* amintește de *forceps*, *ace chirurgicale*, *cârlige*, *spatule*, *scalpel*, *fierăstraie pentru oase*, *chiuretă*, *retractor*, etc. Unele din aceste ustensile erau folosite în operații ale uretrei, laringelui dar și oftalmice. Acest instrumentar a fost folosit în practica chirurgicală timp de 700 de ani iar unele din aceste intrumente sunt precursorii celor existente chiar și în ziua de azi.

Tot medicilor arabi li se datorează suturarea cu fir produs din intestinul unor animale (precum pisică sau oaie) care avea să fie folosit de medicii europeni, sub numele de catgut, abia acum 200 de ani. Metoda de repoziționare a umărului dizlocat, atribuită lui Theodor Kocher (care a primit în 1909 Premiul Nobel pentru Medicină) a fost inițial descrisă de chirurgul arab cu mai bine de 900 de ani înainte de a fi “adoptată” de lumea medicală. Tot lui Abulcasis îi este atribuită și modalitatea de legare a vaselor de sânge în vederea evitării hemoragiilor, caracterului congenital al sindromului hemoragipar sever, arderea cu fierul înroșit a plăgilor în vederea evitării infectării, utilizarea bisturiului în operațiile calculilor renali sau de vezică urinară, a forcepsului pentru efectuarea avortului, folosirea alcoolului în scopul anestezierii pacienților, efectuarea de craniotomii dar și operații de mamoplastie.

Și farmacologia, ca domeniu al cunoașterii medicale, a intrat în aria de interes a chirurgului arab. Astfel, trecerea substanțelor din stare solidă, direct în stare de vapori dar și transformarea lichidelor în stare de vapori prin fierbere urmată de condensarea vaporilor obținuți. Nu i-a fost străină nici cosmetica pe care o vedea ca medicină a frumuseții. După două decenii, Gerard de Cremona avea să traducă și să facă cunoscută întregii Europe lucrarea chirurgului arab.

Guy de Chauliac (1300-1368), un alt chirurg renumit, de origine franceză, avea să facă dese referiri și trimiteri la cunoștințele expuse de medicul arab în propria lucrare *Chirurgia Magna*. Cartea se bazează, în principal pe traduceri făcute de medicul francez din textele latine. Chirurgul adună texte aparținând lui Hipocrat, Galen dar și medici arabi precum Avicenna, Abulcasis, Haly Abbas, Rasis, etc. Chauliac considera că orice problemă în medicină trebuie abordată din perspectiva existenței a trei categorii de lucruri: *res naturales* (anatomia-esențială în chirurgie), *res non naturales* (apa, hrana, orice poate fi benefic sau nociv corpului) și *res contra naturam* (bolile și afecțiunile). Departe de a fi doar un simplu tratat de chirurgie, *Chirurgia Magna*, adevărată creștomatie de texte medicale ce reunește opera a peste 50 de autori, adună și cunoștințe de fizio-patologie, farmacologie, dietetică. Chauliac divide chirurgia în două categorii: cea a părților moi și cea a părților dure, considerând-o o artă ce reunește *scientia docens* (cunoștințe teoretice) dar și *ars utens* (abilitățile practice). Francezul merge până la a caracteriza un chirurg perfect: acesta trebuie să aibă o înfățișare îngrijită, degete abile, mâini ferme și ochi limpezi.

Chauliac a studiat medicina la Montpellier pentru ca, după terminarea studiilor, să meargă la Bologna unde avea să își însușească cunoștințe de anatomie dar și arta chirurgiei cu Nicola Bertuccio. Chauliac avea să devină faimos și va obține titlul de medic papal având ca pacienți celebri pe Popa Clement VI, Popa Innocent VI și Popa Urban V. În timpul epidemiei provocată de Morte neagră, între anii 1348-1350, care a decimat aproape jumătate din populația Europei, Guy de Chauliac a contribuit la tratarea bolnavilor dar și la identificare cu meticulozitate a simptomelor. Cu toate că, în zilele noastre, oamenii de știință au dubii cu privire la cauza acestei epidemii (se crede că în loc de bacteria *Yersinia pestis* ar fi fost vorba de o infestare cu *Bacillus anthracis*) cert este faptul că medicul francez a intuit că lipsa de igienă era cauza principală a răspândirii pandemiei. Cu metode care astăzi ar fi considerate științifice (chirurgul recomanda să se facă curat, să se instituie o igienă corespunzătoare și o dietă adecvată) Chauliac a luptat împotriva temerii oamenilor de rând conform căreia boala era răspândită de evrei sau de eretici.

Cea mai importantă lucrare a medicului francez, *Chirurgia Magna*, structurată în șapte volume, a fost încheiată de chirurg cu cinci ani înainte de moartea sa. De o mare amploare, tratatul aborda probleme legate de anatomie, venesecție, cauterizare (în scopul închiderii plăgilor), medicamente, metode de anestezie, plăgi, diverse tipuri de fracturi, ulcere, dar și contraotrăvuri. Chirurg renumit, francezul descrie tehnici moderne de intubație, suturare dar și intervenții care aparțin medicinei de urgență: traheotomia. Chauliac are meritul nu doar de a fi reiterat învățăturile lui Galen (pe care îl considera un înaintaș demn de încredere în ceea ce privește cunoștințele de anatomie) dar și de a fi adus cunoașterea medicinei arabe pe tărâm european. Chauliac nu s-a limitat la a scrie tratatul despre chirurgie; el a abordat și domenii precum astronomia (*De astronomia*), tratarea diverselor tipuri de hernia (*De ruptura*) dar și tratarea cataractei (*De subtilianti dieta*). Nici domeniul stomatologiei nu i-a fost străin. Astfel, în cazul abceselor dentare recomanda pacienților să nu consume pește sau produse lactate, să nu alterneze imediat alimente fierbinți și reci, să nu consume mâncăruri dure, să își maseze gingiile cu miere și sare arsă.

Abū Bakr Muhammad ibn Zakariyyā al-Rāzī (854-925), cunoscut lumii occidentale sub numele de Rhazes or Rasis, a fost medic, filozof și chirurg de origine persană. Lucrările sale, peste 200 la număr, au ca principiu medicina experimentală. Un exemplu al folosirii empirismului a fost modul în care Rasis stabilea locația cea mai bună pentru construirea unui spital: atârna carne în diverse cartiere și accepta construirea spitalelor acolo unde carnea se

strica cel mai puțin. Practicant al nobilei profesii medicale în Bagdad, Rasis și-a bazat sistemul de cunoaștere pe existența umorilor descris de Hipocrat.

Persanul a acordat o atenție deosebită bolilor contagioase în special variolei și pojarului și descrierii clinice a maladiilor și a tratării meningitei cu ajutorul venesecției. În ceea ce privește variola face o descriere amănunțită a simptomelor ei: febră, dureri de spate, mâncărimi în nas, durere în gât și piept, xerostomie, sputa, răgușeală, cefalee, agitație, anxietate și stare de vomă. De asemenea, a descoperit utilizarea medicală a parafinei, unguentelor pe bază de mercur și alcoolului. Și în ceea ce privește farmaceutica, Rasis își aduce contribuția descriind mai multe instrumente de laborator printre care mortar, balonul de sticlă, fiola și spatula. Nici alchimia nu i-a fost străină. Două din lucrările lui, *Secretele* și *Secretele secretelor*, descriu proceduri de sublimare sau condensare a mercurului, precipitarea sulfului și calcinarea cu arsenic a diverselor metale. În virtutea “observațiilor clinice” poate fi considerat ca având statutul cel mai “înalt probabil dintre toți medicii produși de Islam în cele treisprezece secole de existență.”¹

Edwards Browne, orientalist britanic renumit care a scris numeroase cărți de istorie a Orientului, printre care și o lucrare dedicată artei medicale practică de medicii arabi și care a înrăurit cunoașterea europeană în acest domeniu, reda un caz de pielită pe care Rasis l-a diagnosticat și tratat cu succes, citând chiar cuvintele învățatului persan: “So when he passed the pus I administered to him diuretics until the urine became free from pus, after which I treated him with *terra sigillata*, *Boswellia thurifera*, and *Dragon's Blood*, and his sickness departed from him, and he was quickly and completely cured in about two months.”² Orientalistul englez a făcut traducere textelor arabe din varianta lor latină.

Influența scrierilor lui Rasis (*Despre chirurgie* și *Tratat general despre terapie*) a fost atât de mare încât scrierile sale a devenit bibliografie obligatorie în unele universități europene. Un alt domeniu abordat de polimatul persan a fost cel al oftalmologiei. Ironia sorții face ca sfârșitul să îl găsească bolnav de glaucom, afecțiune pe care nu a tratat-o cu ajutorul confrăților medici căci nu avea încredere în ei. Preocupat de bunăstarea celor care, din motive financiare nu puteau apela la medici, Rasis a scris și un tratat (*Pentru aceia care nu au un medic care să îi ajute*) în care oferea sfaturi practice de identificare și tratare a diverselor boli, tratatul era structurat în 36 de capitole și avea o claritate ieșită din comun astfel că oricine putea să prepare medicamente urmând rețetele propuse de medic. Aceste doctorii se bazau în special pe utilizarea plantelor de leac precum extras de trandafir, oțet, violete, mac, trifoi, smirnă, șofran, tămâie și coriandru.

O altă lucrare de a sa (*Continens Liber-Viața virtuoașă*) aduce o serie de completări la scrierile lui Aristotel și Platon și chiar ajunge să critice pe cele ale lui Galen în special cu privire la infecțiile urinare ceea ce dovedește siguranța pe care o avea în propriile forțe.

Abu Sahl al-Masihi (970-1011) este autorul unui tratat (*Sute de cărți despre știința medicală*) cuprinzător dedicat cunoașterii medicale. O altă carte importantă semnată de medicul arab a fost *Farmacia în medicină*.

Ali ibn al-'Abbas al-Majusi (982–994), purtând numele latinizat de Haly Abbas, a fost un psiholog și medic persan a cărui operă importantă a fost *Arta completă a medicinei*. Lucrarea este structurată în 20 de părți care pun accentul pe existența unei metodologii în ceea ce privește studiul științelor medicale. Interesat de anatomia și fiziologia creierului, medicul persan a abordat în tratatul său și chestiuni legate de neuroanatomie, neurobiologie, neurofiziologie, dar și de patologii precum coma, meningita, epilepsie, ipohondria și paralizii cerebrale. Lucrarea mai abordează și probleme de obstetrică și oftalmologie-autorul făcând vorbire depre cancerul de corne. Polimatul considera că aspectele psihologice ale pacienților pot genera sau influența cursul patologiilor biologice. În zilele noastre aceasta ramură interdisciplinară a medicinei se numește medicină psihosomatică.

¹ Edward G. Browne, *Arabian medicine*, Cambridge University Press, 1921, p. 67

² Edward G. Browne, *Arabian medicine*, Cambridge University Press, 1921, p. 52

Rasis, Haly Abbas și Avicenna au fost autorii a “trei dintre cele mai stimate lucrări medicale la modă în Europa medieval.”³ Cu toate că majoritatea medicilor arabi preluau cunoștințe deja existente, “anatomia arabilor reproduce lucrările lui Galen”⁴, aceștia au meritul de revigora științele medicale occidentale, prin propriile observații clinice și experimente dar și cunoștințe teoretice într-o perioadă în care Europa era cufundată într-un con de umbră în ceea ce privește progresul științific.

Abū Merwān 'Abdal-Malik ibn Zuhr (cunoscut drept Ibn Zuhr, Avenzoar sau Abumeron) (1091 – 1161) a fost un medic, farmacist și chirurg arab născut în Spania, în Sevilla. Lucrarea sa cea mai cunoscută este *Manual Practic de Tratamente și Dietă*, tratat în care descrie simptomele pericarditei, scabiei, abcese ale mediastinului, descrie procedura traheotomiei (pe care a făcut-o prima dată pe o capră) dar și operații precum cea de cataractă și de calculi renali.

În ceea ce privește aria oftalmologiei, medicul arab recomandă ca tratament al patologiilor oculare folosirea plantei *Mandragora officinarum*. Recomandarea sa pentru confrății medici era să folosească orice medicament în cantități mici și să urmărească reacția pacientului timp de trei zile. O altă lucrare de-a sa, un compendiu intitulat *Text complet asupra misterului sau secretelor artei tămăduirii*, reunea cunoștințe de anatomie în special a sistemului digestiv dar și boli asociate acestuia.

Ibn al-Nafis (1213-1288) ajunge să lucreze în spitalul Al-Nassri (Cairo) ca medic șef a abordat unele dintre cele mai variate domenii ale cunoașterii: anatomie, fiziologie, psihologie, drept dar și filozofia științei. Acesta aduce unele critici scrierilor lui Galen cu privire la inimă și sistemul circulator.

Medicina arabă, bazându-se pe cunoașterea medicală a lumii grecești și latine, a contribuit la dezvoltarea acestui domeniu vital pentru omenire prin contribuțiile unor personalități culturale orientale prin experimentele și tratamentele pe care aceștia le-au propus pentru anumite boli. Medicina arabă are meritul de a fi făcut translația de la domeniul pur teoretic al Antichității europene la cunoașterea medicală empirică și, astfel, de a fi îmbogățit interpretarea patologiilor și etiologiilor dar și a modului de a trata afecțiunile pentru ca arta medicală să devină mai eficientă, în slujba omului. Acești polimați arabi și-au adus contribuția la cunoașterea globală a problemelor medicale făcând traduceri din textele antichității, traduceri fără de care Europa ar fi rămas mult mai săracă: “Few people today would have been exposed to the legacies of Europe’s glorious antiquity were it not for the translations and scholarly extrapolations performed by Arabic researchers during the Middle East’s Golden Age lingering from about the eighth to the twelfth centuries A.D. One of the most prodigious figures during this period of mini-Enlightenment was Abu Bakr Muhammad bin Zakaria al-Razi, better known as Rhazes. The endeavors undertaken by this man centuries ahead of his time served to popularize and expand the Scientific Method within the field of medicine as well as devise a system which in many aspects served as a philosophy of reason.”⁵

Lucrarea a fost elaborată în perioada de sustenabilitate a proiectului cu titlul **“Studii doctorale și postdoctorale Orizont 2020: promovarea interesului național prin excelență, competitivitate și responsabilitate în cercetarea științifică fundamentală și aplicată românească”**, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/140106. Proiectul a fost cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investește în Oameni!**

BIBLIOGRAPHY

³ Edward G. Browne, *Arabian medicine*, Cambridge University Press, 1921, p. 32

⁴ Manfred Ullmann, *Medicina islamică*, Edinburgh University Press, 1978, p. 70

⁵ Gennady Stolyarov II *Rhazes, The Thinking Western Physician*, disponibil pe <http://www.liberalinstitute.com/IslamicPhysicianRhazes.html>, accesat pe 18/08/2017

Browne, Edward G. *Arabian medicine*, Cambridge University Press, 1921
Stolyarov II ,Gennady Rhazes, *The Thinking Western Physician* disponibil pe
<http://www.liberalinstitute.com/IslamicPhysicianRhazes.html>,
Ullmann, Manfred *Medicina islamică*, Edinburgh University Press, 1978

THE ROLE OF GRAMMAR IN LANGUAGE TESTING

Antonaru Carmen

Lecturer, PhD., Transilvania University of Braşov

Abstract: The aim of this paper is to provide a very useful over-view of the various approaches and techniques that teachers can use in teaching grammar. I focus on the practice rather than the study of grammar and the way in which students can learn and acquire a knowledge, and how to get them to think about grammatical areas and how to test it.

Keywords: English grammar, language testing, drills, interaction,

I. Introduction

There is now a general feeling that students do need to learn how to perform the functions of language, but they need a grammatical base as well. Modern courses often teach a grammatical structure and then get students to use it as part of a functional conversation. There are many books about activities like role playing, problem-solving, discussions, games, and project work which encourage students to communicate because allow both students and teachers to see how well the students are doing in their language learning.

The most important part of teaching is to decide what the precise learning aims are: specific, measurable, achievable, realistic and timed. After setting learning goals, teachers should transform them into an instructional program with the timing of activities. Selecting, designing and organizing course materials, supporting the students in their efforts, and providing them with feedback on their progress are the main tasks of a successful course. Teachers' knowledge of students' potential is central in designing a syllabus with realistic goals that take into account the students' concern in the learning situation. A good teaching is about how teachers and students related to (and interact with each other) and how teachers can help students get remember knowledge. Students learn better when they have opportunities to understand and work with language in a context that they comprehend grammar.

The Longman Dictionary of Contemporary English defines grammar as "the study and practice of the rules by which words change their forms and combined into sentence". There are two basic elements in this definition of grammar: the rules of grammar; and the study and practice of the rules.

II. Meaning and use

It is obvious that when teachers introduce a new piece of grammar we must teach the form, its functions, the meaning and the use. They plan activities differentiate between different students because managing mixed ability is very important. When there are students in the class who are at different levels of proficiency, teacher should try to make this situation manageable by giving students placement test.

A good presentation should be clear, lively, interesting, appropriate and productive. Students should have no difficulty in understanding the situation or what the new language means. A teacher who can anticipate the problem that students are going to have, then, is in a better position to deal with these problems when they occur.

When teaching grammar, in order to help students, teachers should use charts, dialogue, texts for contrast. Texts for grammar explanation is another way of getting students to discover new grammar. Students can be asked to identify the verb (in each sentence) that refers to time/events *before* and the action and the verb which refers to time during the action.

Classes are sometimes criticized because there is too much teacher talking time and not enough students talking time. Speaking activities provide rehearsal opportunities. The more students have opportunities to activate the various elements of language they have stored in their brains, the more automatic their use of these elements become. While students are involved in an oral activity, it is easy for teachers to choose the mistakes that are most frequent and write them on the board when students have finished. Teachers follow up each presentation to correct mistakes, suggest and work over any language point that appear to have been misunderstood:

- Money are important
- You must to tell me
- I haven't seen him yesterday
- I am not agree

This discovering of grammatical facts involves students in a fairly analytical study of the language. Encouraging students to discover grammar for themselves is one valuable way of helping them to get to grips with language. It is important to correct students without offending them.

There are four different types of oral practice:

- **Drills.** The great advantage of drill is that teachers can correct any mistakes that the students make and can encourage them concentrate on difficulties at the same time. Drills are mechanical ways of getting students to demonstrate and practise their ability to use specific language items in a controlled manner.
- **Interaction** activities are designed so that students work together, exchanging information in a purposeful and interesting way. Charts are very useful to promote interaction between students; in order to complete them the students have to question each other and note down the replies.
- **Involving the personality;** involving the students themselves in what they are talking about, the activities are likely to be more meaningful. In this case, students should be mature enough to handle such activities and they need to be sensitive to the students' reactions to such exercises.
- **Games** of various kinds have been used in language teaching for a long time and they are especially useful for grammar work.

Grammar practice is often done through writing. Students are given exercises which ask them to practise specific language items.

III. Testing grammar

The aim of the tests is to see if students have learnt the language they have been studying. We can test the students' ability to speak or write. We can test students' reading or listening comprehension skills. But marking written tests is easier than marking oral tests. Writing gives them more "thinking time than they get when they attempt spontaneous conversation". The value of writing is very important. When students start to write, they find another way to express themselves. They have the chance to think about language and this helps their grammar and linguistic development. Teachers should test the students' knowledge of English, not their general knowledge of the world. It is important that an achievement test examines the students' ability to use language, not just their knowledge of grammatical accuracy. In this case, students must be given a chance to write a letter, a description or an essay some stage in the test. When students write things down, it helps to consolidate their knowledge of the language they have been learning. There are a number of items that test a student at his knowledge of grammar:

Multiple choice

In multiple choice items, students have to choose the correct answer from a number of alternatives. At the most simple level, multiple choice can be used to test the students 'grammatical knowledge.

1. The moneyall here.
a) are b) were c) is.
2. Physics a very difficult subject.
a) are b) will be c) is
3. We must.....quickly or we'll be late.
a) to walk b) walk c) walking
4. She asked me where
a) I had been b) had I been c) I have been
5. Theyme to go home.
a) told to b) told c) said.

Fill-ins

Fill-ins are those items where students have to fill a blank with a word or words. Often students see five separate sentences and have to fill in a word for each. This is a good test of students 'comprehension as well as of their knowledge of individual grammatical items. It is sometimes difficult to ensure that students can put in only one answer.

Early 1).....the morning, 2)the girl woke 3).....she saw that it had been raining outside and because there were plenty 4).....clouds 5).....the sky she decided to cancel the trip.

Sentence completion

Students have to fill in a blank and/or complete a sentence with more than one word. There will often be more than one way of doing this. Obviously students who complete this task successfully show that they have a lot of grammatical knowledge and that they are able to use the right vocabulary and grammar to complete the task.

1. Jack.....to be home before 10.00
2. Emma.....swim very well for a child of her age.
3. Students.....not to leave coats in this room.
4. Weto get up before 6.00 tomorrow.
5. I think wego home now.
6. Sandra.....to leave early in the morning.
7. You don'tto do this if you don't want to.

Sentence reordering

This type of test item explores the students 'knowledge of syntax and is a useful addition to a test. Teachers should be sure that if more than one order is possible all possible orders should be marked as correct.

1. our/ smoke /not /teachers /do / school/at?
2. live /Helen /where /does/?
3. often / fruit /not/ we/ eat
4. not / live / house/ my / my / near / house / friends
5. ride / Vlad / does / bike / a

Transformation

In this test students have to rewrite sentences so that they have the same meaning but different grammatical structure. Students should have practised transforming the sentences correctly certainly implies quite a lot of grammatical knowledge.

1. The teacher graded the papers.

The papers.....

2.If you don't hurry you will miss the plane.
Unless

3.That girl is less beautiful than you are.
That girl is not.....

4.It's not pleasant when you have to take a test.
Taking.....

5.I lost my keys because I was not careful.
If.....

Sentence writing

This type of activity tests the students' ability to write correct sentences. Students can practise their sentence writing by describing a picture. They should write four-five sentences about a given picture using "there is"/ "there are". This activity tests the students' ability to write correct sentences.

Parallel writing

Here the students have to use their knowledge of grammar and vocabulary to piece they have read. The students are given notes to help them to write their own paragraph. The teacher can include in this test the grammar he wants students to produce in the original paragraph hoping that the students will reuse it in their own piece of writing. In order to complete this task successfully, students need to understand the paragraph, its form and its grammar.

IV. Conclusion

All these tests should encourage the students' written production as well as items which concentrate on accuracy because it is important for students to be aware of grammatical facts. As a result, students gradually become language users and more confident speakers.

BIBLIOGRAPHY

1. Harmer, Jeremy. *Teaching and Learning Grammar*, London: Pearson, Longman, 1987
2. Azar, Betty S., Hagen, Stacy A., *Understanding and Using English Grammar*, London: Pearson, Longman, 2009
3. Hewings, Martin, *Advanced Grammar in Use*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
4. Mann, Molcom, Taylore-Knowless, Steve, *Destination B 2- Grammar and Vocabulary*, Macmillan, 2006.
5. Yule, George, *Oxford Practice Grammar Advances*, Oxford: Oxford University Press, 200

FROM HEMINGWAY TO HELLER: THE WAR NOVEL**Edith-Hilde Kaiter****PhD Lecturer, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy Constanța**

Abstract: Considered a particular type of narrative literary texts, Joseph Heller's Catch-22 and Ernest Hemingway's A Farewell to Arms are both remarkable war novels, thus being perceived as important cultural products. Both novels are linked to two distinct cultural and literary paradigms, modernism and postmodernism and both of them are special kinds of war fiction. Being written by authors who had experienced war at a young age, their interpretation as war texts and their characters' attitude is challenging.

Although in Hemingway's book war turns out to be the complete opposite of the traditional view of armed conflict as a test for manly virtues, both novels have a number of common characteristics, highlighting them being the purpose of the hereby paper.

Keywords: war novel, war fiction, autobiographical novel, attitude towards war, war reality, heroism.

The circumstances under which Joseph Heller's most important novel appeared were more than dramatic, marking probably the hottest moment of the Cold War. *Catch-22* was published a few weeks before the Cuban Missile Crisis started, in late October 1962. It was believed that the world was very close to Apocalypse.

The case of journalist Bernard Fall is emblematic for the way the Americans initially saw the conflict in Indochina and then how public opinion changed. This can also be compared with Hemingway's change from the initial enthusiasm for the cause of the Republicans in the Spanish Civil War to the horrors he experienced after a while, when he realized that the war is not good at promoting heroes, but at disenchanting, if not breaking, them. Bernard Fall, one of the first journalists to voice critical opinions of America's military involvement in Vietnam, and who was eventually killed in Vietnam in 1967, described the scenes he witnessed in shocking detail:

The impact of the war right now is not literally the killing of individuals by individuals – you do not often see heaps of the dead lying around. But what you do see is the impact on the countryside. In Asia vegetation is always lush, but now when you fly over parts of Vietnam you can see the dead, brown surface of the areas which have been sprayed with weed killers. You see the areas that were sprayed on purpose, and the places defoliated by accident. Ben Cat, a huge plantation near Saigon, was almost completely destroyed by accident; 3000 acres were transformed into the tropical equivalent of a winter forest... (Bloom & Breines 1995: 207)

Fall sees that some of the most catastrophic consequences of the war, and of wars in general, are sometimes due to accidents and mistakes, rather than deliberate plans, which reminds people about the unfortunate combination of circumstances that led to the bombing of the Florence of the Elbe, Dresden at St. Valentine's day time in 1945, the focus of Hemingway's *Slaughterhouse-Five*. Fall notes the mixture of mistake and irony in the effects of war:

A Catholic refugee village, Honai, along Highway 1 in South Vietnam...was sprayed by mistake. All its fruit trees died. United States Air Forces planes were defoliating the jungle along Highway1, but the wind shifted and blew the killer spray towards the villages instead. In a supreme irony the jungle now stands in the background, lush and thick, while the villagers are barren. (Bloom & Breines 1995: 207)

A few years after its publication, the status and image of Heller's *Catch-22* received another type of attention, the different kind of reception, much more enthusiastic than the initial one, obviously determined by new generations of Americans responding differently to war. If, in 1962, very many Americans saw the world divided in two very different sides, with their country on the right side, the champion of freedom against Soviet totalitarianism, developments in Vietnam over the long decade of the 1960s changed everything, which tends to support a claim made in various places in this dissertation: most times it is not the intrinsic quality of a literary text that provides its defining characteristics, but the interpretive communities and the accompanying cultural context in which the text is received. *Catch-22* becomes increasingly subversive at the end of the decade in which it was published, much in the same way in which the message of Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* in 1969 is much stronger than that of the author's 1961 *Mother Night*.

Hemingway's *A Farewell to Arms* had been equally subversive. Italy's fascist government undertook to ban the novel out of fear that its representation of the country's disastrous defeat in the World War I campaigns would affect the morale of those who would soon have to say 'welcome to arms' in the next global military confrontation. The book's commercial success and cultural impact made its anti-war potential considerable. Published in September 1929, the novel sold more than 80,000 copies by February. The novel was adapted to the stage in 1930, and it was also made into two movies, in 1932 starring Gary Cooper and Helen Hayes, and in 1957 starring Rock Hudson and Jennifer Jones. (Tyler 59)

The links between Heller's and Hemingway's above-mentioned novels (both of which have become important cultural products) are remarkable: written by authors who had experienced war at a young age, set in war-torn Italy (cynical Italians who prefer defeat to victory included), with charismatic main characters who prefer drinking and womanizing to the actual business of war, and who ultimately escape by boat to traditionally neutral countries: Switzerland and Sweden, respectively. In both cases, Frederic Henry's and Yossarian's desertions are not acts of cowardice, but of integrity and, paradoxically, heroism. Both characters make their "separate peace" as a statement of defiance; they escape the dehumanizing mechanisms of war and their heroic status is given not by a fight against "enemy" countries, but against what they see as "the real enemy," the oppressive forces of their own Establishment. (A. Vlad 21)

Although war is the central theme in both novels, the description of the books simply as straight-forward war novels may not be entirely accurate, in addition to them being linked to two distinct cultural and literary paradigms, modernism and postmodernism. Both are special kinds of war fiction. In Hemingway's book war turns out to be the complete opposite of the traditional view of armed conflict as a test for manly virtues; true bravery is achieved by confronting the human condition, not an enemy on the battlefield, and Catherine, as already said, may be seen as the central code hero. In *Catch-22*, war is a metaphor of bureaucratic society in general, which, Yossarian realizes, can only be resisted by getting out of the vicious circles it creates. His position within the fictional framework of the novel as a war text or as a more comprehensive satire against more than war remains to be examined, while his status as a hero or anti-hero may depend both on that framework and on the cultural context in which the book is received, at the time of its initial publication or at significant moments afterwards.

Hemingway's *A Farewell to Arms* is seen as an autobiographical novel. As already mentioned, the young man had been an ambulance driver for the Red Cross in Italy during World War I, had been wounded, and had fallen in love with Agnes von Kurowsky, the real Catherine. Michael Reynolds, one of Hemingway's biographers, rather humorously draws attention to the ways in which the author dealt with the real elements of his personal war experience:

He gives his war wound and his nurse to Frederic Henry; to his fictional nurse, he gives his second wife's pregnancy. From his first marriage with Hadley Richardson, he takes their good times at Chamby when the roads were iron-hard and they deeply in love. From maps, books, and close listening, he has made up a war he never saw, described terrain he never walked, and re-created the retreat from Caporetto so accurately that his Italian readers will later say he was present at that national embarrassment. (Reynolds 1997: 60)

Millicent Bell goes in the same direction by pointing out that the novel should be read for what it actually is, a book for which thorough documentation came from various sources rather than from the author's first-hand experience:

Ernest Hemingway's novel is not the autobiography some readers have thought it. It was not memory, but printed source material that supplied the precise details of its descriptions of historic battle scenes on the Italian front in World War I. The novel's love story is no closer to Hemingway's personal reality. He did go to Italy and see action, but not the action he describes; he did fall in love with a nurse, but she was no Catherine Barkley. (Bell in Hemingway 1987: 113)

Personal self-justification plays a significant part in the novel, and one should take into account that both Hemingway and his initial readers were supposed to make a more direct link between what the author directly experienced and what the novel shows, by what the title seems to suggest, as well as by the expectations one had about a war novel at the time of the book's initial publication. Whether or not one reads the novel now as a book condemning war and encouraging pacifist attitudes, the fact is that young Hemingway had to go by certain prevailing stereotypes linking manhood and war action. Alex Vernon sums up the young man's case, who, out of a certain self-respect, had to go ahead with a certain more or less imagined persona of a war veteran telling war stories:

The nature of both his Red Cross service and his wounding - while delivering cigarettes, postcards, and chocolates to the entrenched Italian infantry - gave him cause to later mislead others about his service, all toward preserving a more manly and heroic image of himself. (Vernon 37)

In the context of the patriotic war rhetoric, the tough, hard-drinking, assertive hero of *A Farewell to Arms* appears to be the embodiment of the masculine ideal young Hemingway aspired to and a projection of an idealised image of himself: macho, self-possessed and knowledgeable, rather than young, inexperienced and only fit for the Red Cross, unfit for proper military service. Harold Bloom, ironically comparing him to his follower, Norman Mailer, notes Hemingway's special 'agonistic' attitudes, a tough figure he wants to proudly display, if not in actual battle, at least as an aggressive expression of his, to use Bloom's famous phrase, "anxiety of influence":

Hemingway notoriously and splendidly was given to overtly agonistic images whenever he described his relationship to canonical writers, including Melville, a habit of description in which he has been followed by his true ephebe, Norman Mailer. (Bloom 1987: 3)

Bloom goes on to describe the 'boxing' terms in which 50-year-old Hemingway compares himself with the canonical writers he feels he can compete against, invoking one of his letters addressed to no other than the man behind him in the 'literary ring':

In a grand letter (September 6-7, 1949) to his publisher, Charles Scribner, he charmingly confessed, "Am a man without any ambition, except to be champion of the world, I wouldn't fight Dr. Tolstoi in a 20 round bout because I know he would knock my ears off." This modesty passed quickly, to be followed by, "If I can live to 60 I can beat him. (MAYBE)." Since the rest of the letter counts Turgenev, de Maupassant, Henry James,

even Cervantes, as well as Melville and Dostoyevsky, among the defeated, we can join Hemingway, himself, in admiring his extraordinary self-confidence. (Bloom 1987: 3)

By way of contrast, coming back to actual war experience, one can see Vernon reinforcing the idea of Hemingway's initial insecurity with his own performance (before he turned professional as a pugnacious, boxing war writer, so to speak) with an excerpt from a letter written by his mother on his nineteenth birthday, while he was wounded in the Milan hospital. In it, she declares herself happy that, "in the eyes of humanity my boy is every inch a man....God bless you, my darling...It's great to be the mother of a hero." (A. Vlad 25)

Maybe it is not fair for critics to read an affectionate mother's correspondence to her beloved, wounded son, but Vernon seems to be unaware of it. He concludes that Hemingway must have felt at least some resentment towards his mother's "characterizing her son as a man and a hero because it was at odds with his own experience of the event as decidedly unmanly and unheroic – blown up delivering candy and tea to 'real' soldiers." (Bloom 1987: 37) But maybe Vernon is wrong, and young Hemingway felt that his mother's words were telling the truth, and that he should see himself as a hero, who had to live up to society's expectations. And who, later on, would be able to create similar heroes in his war novels.

Frederic Henry, despite his assumed machismo, is often perceived as immature by those who are close to him. Rinaldi repeatedly calls him "baby" (FA 32) and "little puppy," (FA 27) while Catherine calls him a "silly boy." (FA 102) So Frederic's development as a hero should be seen in a context in which other factors will give him opportunities to develop as a Hemingway hero. Rinaldi and Catherine seem to have escaped Frederic's and Hemingway's heroic posturing in the same way in which Vonnegut's war buddy's wife discusses representations of heroism in war narratives, and their negative effects in the autobiographical, first chapter of *Slaughterhouse-Five*. Images of soldiers as children or "babies" are particularly powerful in Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*, a novel advertised by the author himself, in a countercultural age which needs another type of heroes, as depicting a 'children's crusade.'

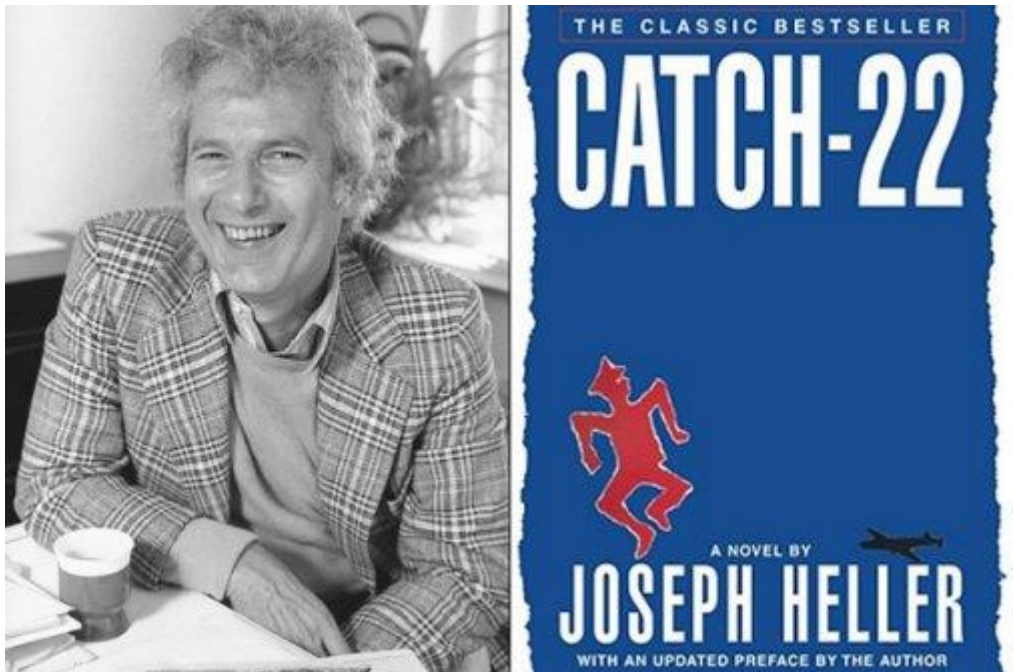
Joseph Heller also had first-hand experience of the "raw material" used in *Catch-22* at a very young age. Born in 1923, one year after graduating from high school and one year after Pearl Harbor, Heller enlisted and went to cadet school in the Army Air Force. He became a combat bombardier, was based in Corsica and North Africa (Pianosa, the setting of the novel, is somewhere between Italy and Corsica), and flew in sixty missions before being discharged as an Air Force lieutenant.

Although at first he claims to have had no objections to flying combat missions (which makes sense, when one is a qualified bombardier in the air force at times of war), after forty missions he had thought he had had his share, just like Yossarian, the protagonist of *Catch-22*. His changed attitude was largely caused by his thirty-seventh mission (his second to Avignon) when the co-pilot panicked and grabbed the controls away from the pilot. Located in the nose of the aircraft, unaware of what had happened, Heller believed that the plane had lost a wing and was catastrophically going down. He had just seen the plane just in front of him blow an engine and watched as it fell, with no parachutes coming out, as he graphically describes the incident in an interview quoted by Barbara Lupack:

Then suddenly after we dropped our bombs, our plane started to go straight down and I was pinned to the top of the cabin. The co-pilot has thought we were climbing too steeply and would stall. He grabbed the controls to shove us back down. We went down and I thought I was dying. Then the plane straightened out and flew through flak and my earphones were pulled out. I didn't know my headset was out. You know, when you press the button to talk, you hear a click, but I pressed it and heard nothing, so I thought I was already dead. For a while the rest of the crew couldn't hear me, and when I did plug in I heard this guy – the co-pilot – hysterical on the intercom yelling, 'The

bombardier doesn't answer. Help him! Help him! Go help the bombardier.' And I said, 'I'm the bombardier; I'm ok,' and he said, 'Go help the gunner.' (Lupack 20-21)

In a comic film, the scene may appear humorous, but not in a real life situation, or in a realist description of war. What if the gunner had really needed help, and there was nobody around to take care of his horrible, profusely bleeding wound? This will turn into the fictional grim reality of Snowden's agony in the Avignon story which haunts most of the narrative in *Catch-22*.



Unlike his character Snowden, Heller stayed alive to tell the bombardier's story; unlike his Yossarian, he did not rebel against the system, and did not run away to Sweden or anywhere else, following Frederic Henry's example in Hemingway's *A Farewell to Arms*. Some readers, depending on their cultural position and values, will view Yossarian as a more heroic version of Joseph Heller. The peace movement activists of the late 1960s, the anti-Vietnam war demonstrators of that time were bound to see the situation as such. More traditional readers were tempted to view things in a different manner, with Heller the bombardier as the hero and Heller the novelist as the villain dealing devastating blows to patriotism and warism. (A. Vlad 28)

A Farewell to Arms is thought to share the disillusionment of Hemingway's generation with the war that was, in Wooden Wilson's famous words, supposed to "make the world safe for democracy," but not in a political sense. Frederic Henry dismisses the empty rhetoric that supplied the justification for the war and rejects "abstract words such as glory, honour, courage, or hallow [which] were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates." (*FA* 191)

¹

http://www.google.ro/search?q=joseph+heller+-+catch+22&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=GvTDUfL7DpKzhAfnqYCoAw&ved=0CAcQAUoAQ&biw=1280&bih=929#facrc=_&imgdii=_&imgsrc=EaAWXxLluZGtiM%3A%3Bfoi3Wpuw8SWiRM%3Bhttp%253A%252F%252Fcdn.thedailybeast.com%252Fcontent%252Fdailybeast%252Farticles%252F2011%252F09%252F04%252Fjoseph-heller-catch-22-50th-anniversary-how-the-novel-changed-america%252F_jcr_content%252Fbody%252Finlineimage.img.503.jpg%252F1337256000000.cached.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.thedailybeast.com%252Farticles%252F2011%252F09%252F04%252Fjoseph-heller-catch-22-50th-anniversary-how-the-novel-changed-america.html%3B503%3B335

Like his protagonist in *A Farewell to Arms*, Hemingway gradually, shows, in his war narratives, a growing suspicion of big words and romanticized depictions of war. He preferred literary responses to war that were gritty, authentic and direct. In the introduction to *Men at War*, he claimed that Henri Barbusse's *Le feu* ("Under Fire") was "the only good war book to come out during the last war." Appreciating Barbusse's direct, naturalistic style, he praised the French author's ability to "tell the truth without screaming:"

He was the first to show us, the boys who went from school or college to the last war, that you could protest in anything besides poetry, the gigantic useless slaughter and lack of even elemental intelligence in generalship that characterized the Allied conduct of that war from 1915 to 1917...But when you came to read it over to try to take something permanent and representative from it the book did not stand up. Its greatest quality was his courage in writing it when he did...[Barbusse] had learned to tell the truth without screaming. (MW 9)

Although tempted initially, Hemingway does not succumb to the glamour of war rhetoric, attempting to artistically achieve the tragic dimension of a Romeo and Juliet war story, as Robert Merrill notes, while quoting Hemingway himself on the issue:

There is little question that Hemingway conceived of *A Farewell to Arms* as a tragedy. He once referred to the novel as his *Romeo and Juliet* and later wrote: "The fact that the book was a tragic one did not make me unhappy since I believed that life was a tragedy and knew it could only have one end." (Merrill 25)

Starting from the position imposed on him by the rhetoric of the age (which, as already seen, his mother had accepted) Hemingway keeps hesitating whether to equate war with manliness and bravery. In a context where deadly technological innovations had made the personal courage and fighting skills of the combatants irrelevant to the final outcome, and where both sides were for much of the time trapped in a deadlock with no apparent possibility for a foreseeable ending, war was more of a crippling experience (see the dubious position of Jake Barnes as a Hemingway code hero) than a testing-ground for young men's macho abilities.

Alex Vernon points out that the fact that 'male sufferers from shell-shock during the Great War were routinely characterized as exhibiting symptoms of hysteria, a purported mental affliction traditionally afflicting only women, reiterates, paradoxically, the emasculating (and feminizing) effects of the war.' (Vernon 39) Significantly, in the opening pages of the book, there are those lines describing soldiers not as warring Homeric characters, but as bearing a resemblance to peaceful, pregnant women, marching 'as though they were six months gone with child.' (FA 4)

Frederic only gradually comes to fully understand the brutality and futility of war. When the Italians talk about ending the war by refusing to attack, Frederic insists that the war must end with a victory. He rejects their idea that nothing is worse than war. Later in the novel, however, he admits to the priest that he no longer hopes for victory and concedes that perhaps defeat might be better. By then Frederic has watched Passini die an excruciating death when his legs were destroyed by the trench mortar shell that also wounded Frederic.

Afterwards, as Frederic was transported by ambulance, the man in the stretcher above his head was severely wounded, his blood dripping down on Frederic. Frederic is even more traumatized later, when his friend Aymo is killed by friendly fire. After Frederic deserts rather than be killed by overzealous carabinieri, the change in his attitude is evident when he is indifferent to the contempt shown to him by the aviators who share his train compartment on the way to Stresa. He no longer feels the urge to get into a fight with them to defend his masculinity. He has put war behind him. As Frederic puts it, "I had made a separate peace." (FA 243)

In the case of *Catch-22*, even though the novel is set towards the end of World War II, it has more meaning in regard to the postwar period: the reaction to McCarthyism, the military

engagements in Korea and Vietnam, the students' revolution of 1968 and the accompanying anti-war movement. Whissen considers *Catch-22* one of the cult novels of the postwar decades, describing the book as conveying a special message to a large mass of readers, "...the ultimate pacifist tract, the best reason yet presented for turning one's back on war of any kind and lighting out for neutral ground." (Whissen 55)

Arne Axelsson does not see war fiction in terms of a modernist – postmodernist divide, but in terms of a military tradition that affected both the reality of war and its fictional representations. He argues that the war novel after World War II was as cut off from its tradition and its past as the military itself and highlights the importance of the Cold War context when reading *Catch-22*:

The political development and the new kind of limited war that was to follow would not diminish the gap; it would take decades – and a *Catch-22* to even partially bridge past and present. (Axelsson vxiii)

While the nature of *Catch-22*'s relationship with the tradition of war fiction remains a matter of debate and can best be described as ambivalent, it is an undisputed fact that the novel makes connections between World War II and the Cold War context in which Heller was writing, Robert Merrill notes:

In his book on Heller, Robert Merrill quotes the author as stressing the contemporary connections he would like to suggest by means of the anachronisms that critics had reproached him for:

I deliberately seeded the book with anachronisms like loyalty oaths, helicopters, IBM machines and agricultural subsidies to create the feeling of American society from the McCarthy period on. (Merrill 12)

Rather than being a war novel (which Heller denies by claiming: "I wasn't interested in the war in *Catch-22*. I was interested in the personal relationships in bureaucratic authority"), (Merrill 10) in *Catch-22* the military system is a microcosm for the larger American society and a symbol of the subordination of human impulses to a pattern of mechanical efficiency and profit. (A. Vlad 33)

Barbara Lupack remarks: "Technically [...] the novel is no more about war than Animal Farm is about agriculture." (Lupack 23) What comes under attack is not war itself, but what Heller calls "the contemporary regimented business society," (Merrill 10) which is driven by repressive and dehumanizing forces. The novel is set towards the end of the war, when the defeat of Nazi Germany is foreseeable and the danger against democracy (and against the individual) does not come from the 3rd Reich, but from the American establishment itself. Yossarian feels that it is not his country which is threatened, but himself. He realizes that the enemy is "anybody who's going to get you killed, no matter which side he's on." (Heller 127)

Yossarian's justification is strikingly reminiscent of Frederic Henry's views. Leslie Fielder argues that, in both *Catch-22* and *A Farewell to Arms*, "the true enemy of all men of goodwill is not the ostensible foe but armed conflict itself, no matter for what cause it is ostensibly fought," (Fielder 390) but things could be put in even more general terms: the enemy is represented by the forces and mechanisms in society that endanger the individual in one way or another. In *A Farewell to Arms*, the enemy is generally described as "them":

That was what you did. You died. You did not know what it was about. You never had time to learn. They threw you in and told you the rules and the first time they caught you off base they killed you. Or they killed you gratuitously like Aymo. Or gave you syphilis like Rinaldi. But they killed you in the end. You could count on that. Stay around and they would kill you. (FA 338)

In *Catch-22*, Yossarian voices the same idea with different words in a discussion which, at the beginning of the novel, seems to suggest that Yossarian is crazy, and that Clevinger is sane. The crazy rhetoric and the terrible development which will follow will prove the contrary:

“Then why are they shooting at me? Yossarian asked.”

“They’re shooting at *everyone*,” Clevinger answered, “They’re trying to kill everyone.”

“And what difference does that make?” (Heller 16)

Norman Gelber, among the many critics who note this, and alongside some of the characters who ultimately realize it, rationalizes Yossarian’s apparently zany comments, as well as his final, “moral” decision:

His indignation arises from the frustrating and absurd situation in which his enemies comprise not only the anti-aircraft gunners who would destroy him but also the American air Force officers whose *Catch-22* would expose him to destruction. His escape and his justification reveal a rational mind arriving at a moral decision. (Gelber 431)

It turns out that Yossarian is actually the most sensible man in the war theatre, but the likes of Clevinger are unaware of it, and Heller will make them see the light, although a very tragic one for them (Clevinger, Nately).

The madness and absurdity that accompany war are present in both books. The similarities are often striking, and somehow parody echoes of *A Farewell to Arms*, intentional or not, are occasionally to be found in *Catch-22*: similar scenes or situations are re-enacted in a more grotesque way.

In *A Farewell to Arms*, many of the pragmatic Italians argue that nothing is worse than war. Passini, one of the drivers, is particularly outspoken on the subject of the war, claiming that, “When people realize how bad it is, they cannot do anything to stop it because they go crazy.” (FA 50) A welcome defeat would allow them all to go home, he says, whereas the war would not really end with a victory. The soldiers of the defeated army would return home after the war’s end, while those of the victorious army would probably be asked to help maintain order in the nation they have defeated. It is also possible that they believe that a victory would encourage their leaders to consider starting future wars.

Italian attitudes towards the war are equally skeptical in *Catch-22*. “There are now 50 or 60 countries fighting in this war,” an old Italian man tells the idealistic and patriotic nineteen-year-old Lieutenant Nately. Surely so many countries can’t all be worth dying for.” As a response to Nately’s statement that “it’s better to die on one’s feet than to live on one’s knees,” the old man tells him that the saying makes more sense if it is reversed in order to read, “It is better to live on one’s feet than die on one’s knees.”

The conservative Norman Podhoretz, being critical of Heller’s book, interprets the message of *Catch-22* as one saying that:

love of country is a naive delusion, that the military is both evil and demented, and that for a soldier to desert is morally superior – more honourable – than to go on serving in the face of mortal danger” as well as “war is simply a means by which cynical people commit legalized murder in pursuit of power and profits; that patriotism is a fraud; and that nothing is worth dying for. (Podhoretz 32)

His interpretation would fit perfectly *A Farewell to Arms* read by large numbers of American people in the last stages of the Vietnam war.

BIBLIOGRAPHY

AXELSSON, Arne, *Restrained Response: American Novels of the Cold War and Korea, 1945-1962*, New York: Greenwood Press, 1990.

BELL, Millicent, "Pseudoautobiography and Personal Metaphor" in *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms*, Ed. Harold Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

BLOOM, Alexander, BREINES, Wini eds., *Takin' It to the Streets: A Sixties Reader*, New York: Oxford University Press, 1995.

BLOOM, Harold, "Introduction," in *Ernest Hemingway's a Farewell to Arms*, Ed. H. Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1987.

FIELDER, Leslie A., "Mythicizing the Unspeakable", *The Journal of American Folklore*, Vol. 103, No. 410, Oct.-Dec. 1990.

GELBER, Norman, *Catch-22 and Sentimentality*, College English, Vol. 38:4, Dec. 1976.

HELLER, Joseph, *Catch-22*, London: Vintage, 1994.

HEMINGWAY, Ernest, *A Farewell to Arms*, New York: Quality Paperback Book Club, 1993.

HEMINGWAY, Ernest, *Men At War: The Best War Stories of All Time*, New York: Crown, 1942.

LUPACK, Barbara Tapa, *Insanity as Redemption in Contemporaneous American Fiction*, Gainesville: University Press of Florida, 1995.

MERRILL, Robert, *Joseph Heller*, Boston: Twayne Publishers, 1987.

PODHORTEZ, Norman, "Looking Back at Catch-22." *Commentary*. Volume 109, Issue 2, February 2000.

REYNOLDS, Michael, *Hemingway: The 1930s*, New York: Norton, 1997.

TYLER, Lisa, *Student Companion to Ernest Hemingway*, Westport, CT: Greenwood Press, 2001.

VERNON, Alex, 'War, Gender, and Ernest Hemingway', *The Hemingway Review*, Volume 22, Issue 1 (2002).

VLAD, Florian Andrei, *Fictional Americas at War. Four Narratives that Made a Difference*, Constanța: Ovidius University Press, 2006.

WHISSEN, T.R., *Classic Cult Fiction*, New York: Greenwood Press, 1992.

TWO INSTANCES OF REVERSED EKPHRASIS: WATERHOUSE'S MIRANDA AND MILLAIS'S FERDINAND LURED BY ARIEL

Lavinia Hulea
Lecturer, PhD., University of Petroșani

Abstract: When attempting at analysing the manner a literary source text is turned into a visual art target text, through reversed ekphrasis, the most important element to focus upon is the perception of the conversion process as an achievement, which is entitled to its own identity and which, although being originated in the literary source text, develops along its innate laws. Reversed ekphrasis develops according to a threefold-stage process, comprising the linear reading of the source text, the conversion of the literary source text, which results in the configuration of the target text and involves two levels of perception, (reframing and destabilization), related to the recognizable character of the source text within the target text, and the substantiation of the conversion, which attributes pictoriality to the target text. With these in view, both Waterhouse's Miranda and Millais's Ferdinand Lured by Ariel should be considered successful reversed ekphrastic conversions of Shakespeare's texts.

Keywords: reversed ekphrasis, Shakespeare, Pre-Raphaelitism, source text, target text.

Miranda (1916) by John William Waterhouse

When focusing on how literary texts are conversed by painters, with a view to be transferred from one medium to the other, it is necessary not to leave aside the fact that the target visual texts, having emerged through reversed ekphrasis, require to be dealt upon both in terms of their artistic excellence and in terms of their condition as transpositions of literary source texts. A wide range of visual art works relying on literary sources, which have become largely known owing to exhibitions, engravings, albums, and reproductions, are to be found in the nineteenth-century British art and Shakespeare's masterpieces seem to possess a remarkable connection with visual art. Three Shakespearean characters, Ophelia, Juliet, and Miranda, appear to have been mostly approached by Victorian painting and the Pre-Raphaelite painters, too, made the period's choice for subjects inspired by the three women part of their own artistic statement. Apart from their Shakespeare-inspired works, focusing on a single character, Pre-Raphaelites also produced a series of paintings that render specific scenes in Shakespeare's plays.

The first scene of act I of *The Tempest* opens aboard the sinking ship and appears to be the most dramatic opening of Shakespeare's plays. It is followed by scene 2, when Miranda, addressing her father, Prospero, and begging him to calm the tempest, mentions her having witnessed the sinking. Actually, Waterhouse relies his dramatic painting, showing Miranda ashore and watching the troubled sea, on a scene that is only indirectly presented in the play, through Miranda's words:

“*Mir.* If by your art, my dearest father, you have
Put the wild waters in this roar, allay them.
The sky, it seems, would pour down stinking pitch
But that the sea, mounting to the welkin's cheek,
Dashes the fire out. O, I have suffer'd
With those that I saw suffer! a brave vessel
(Who had, no doubt, some noble creature in her)
Dash'd all to pieces! O, the cry did knock
Against my very heart! Poor souls, they perish'd!

Had I been any god of power, I would
 Have sunk the sea within the earth, or ere
 It should the good ship so have swallow'd and
 The fraughting souls within her."

(Shakespeare: *The Tempest*, act I, scene 2: 1863)



John William Waterhouse, *Miranda*, 1916, private collection

As I have mentioned in a previous article on Waterhouse's *Ophelias* (Hulea, in J.R.L.S. 9/ 2016) and as far as present-day research is able to document, there is no information at hand, which could offer a perspective upon the first stage of the process of reversed ekphrasis, witnessing the painter's reading of the Shakespearean source. As the painter seemed to have left no diaries and his name was barely mentioned by the epoch's art related correspondence, his paintings remain the only available stuff able to document his craftsmanship.

The conversion stage of the process of reversed ekphrasis through which Shakespeare's source text is turned into Waterhouse's target text relies on a moment which is only indirectly displayed in the *Tempest*, through the mediation of Miranda's words, when addressing her father, Prospero, so that it is carried out according to the level of destabilisation.

The third stage, conversion's substantiation, and its attached inscribing of pictoriality, is centred upon a series of visual elements, which not only define the painting's reframing of space and time, but also charge the target text with a dramatic pressure that results from the painter's construction of the sea storm and character.

Waterhouse is acknowledged to having painted three representations of Miranda: the first one, dated 1875, shows a passive young woman watching a relatively calm sea, while the other two, painted in 1916 (a year before his death), reportedly display similar images, differing only in their size.

At the moment of his death (in 1917), Waterhouse's art, highly regarded some twenty years before, appeared as old-fashioned to certain of the epoch's reviewers (*The Christian Science Monitor*, 1917), who valued it by comparison with Degas and Monet and lacked to observe the painter's modern working manner (especially his plein-air experiments and fluid brushwork) and his mastering of the pictorial craft:

"Twenty years ago the bright, decorative pictures of J. W. Waterhouse, R. A., dealing cheerfully with myths and legends ... were treated with vast respect by the critics; 10 years ago

a paragraph took place of half a column; at the last Royal Academy exhibition few critics took the trouble even to notice a Waterhouse. This kind of art has had its day. ... His art hovered between the pre-Raphaelites and Burne-Jones, and his pictures were popular because they were bright in color and decorative, and because they told a story. ... The taste in art has changed... . Waterhouse's paintings ... are charming and scholarly, but not one of his numerous eight-footers gives the tingle and uplift of two small pictures in the Hugh Lane collection – the draftsmanship in *La Plage* by Degas, and the colour values in *Sunshine and Snow*, by Monet.”

Largely indebted to the work of the British curators and authors of the painter's monographs, the fresh perception of Waterhouse emphasizes his affinities with Pre-Raphaelitism, consisting in rich colour, dramatic compositions, bright draftsmanship, and highly-charged narratives. In the opinion of Peter Trippi (2002: 27), the first paintings of Waterhouse, documenting his inclination for classical subjects and compositional style, and often representing sensual feminine characters, are not inferior to similar works by Sir Lawrence Alma-Tadema or Sir Edward John Poynter, exhibiting their author's original technical skill, materialized in his use of a fluid brushwork.

At the time he became an Associate of the Royal Academy, Waterhouse's painting, displaying an increased preference for dramatic subjects (for instance, *The Magic Circle* – 1886), was acknowledged to having been influenced by the French painter Jean Leon Gerome as well as by the Pre-Raphaelites' style (*The Lady of Shalott* – 1888).

According to a comment appeared in the *International Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Arts* (1913: 21), Waterhouse's painting “charm by the daintiness of his imagination and the delicacy of his sentiment”, while two of his compositions (*A Song of Springtime* and *Narcissus*), showed at the Royal Academy exhibition of 1913, were “admirable in their subtlety of draftsmanship and freshness of colour.” The critical note is congruent with the painter's shift from academic realism to a decorative use of colour, in his paintings belonging to the last decade of the nineteenth century. Although Waterhouse's late paintings, covering the period between 1900 and 1917, are judged as less imaginative, the artist is, nonetheless, attributed the same technical excellence of his earlier work.

The stage of conversion's substantiation in Waterhouse's *Miranda* seems to owe its dramatic charge to the antithetic encounter between the human element (Miranda, the ship in the distance) and the natural seascape, the painting appearing to exert upon the viewers a power deriving from the revelation of the powerful and the powerless. The narrative element (which defines most of the Pre-Raphaelite art), involving the ship's wrecking and the woman's witnessing the storm, is present within the spatial and temporal cast of the picture, which, on the one hand, places the image in a broadly defined past, and, on the other one, constructs the space of the scene as a confrontation between the watery element enwrapping the ship and the firm land (with its cliffs and rocky shore), which, although no less threatening and uninviting, shelters Miranda.

Waterhouse's predilection for painting beautiful women is part of his being considered a Pre-Raphaelite painter; still, there are other features that account for his Pre-Raphaelitism, and *Miranda* may stand as a picture displaying affiliations to this nineteenth-century style. The character's translucent porcelain skin of her face and neck (which may be an expression of innocence), her red hair, the amount of details both in the foreground and the background of the image, the steady colouring throughout the cast, his use of light and shadow, which, together with the heightened details, account for the realism of the scene, materialize Waterhouse's successful conversion of Shakespeare's source text into a Pre-Raphaelite target text.

***Ferdinand Lured by Ariel* (1850) by John Everett Millais**

Millais's painting, considered one of his early works made according to the *plein-air* Pre-Raphaelite style, carried out at Shotover Park, near Oxford, and testifying, as well, to the

popularity of fairy painting in the nineteenth century, is inspired by Act 1, Scene 2 of Shakespeare's *The Tempest*. Prince Ferdinand, having escaped the tempest that wrecked the ship of his father, (Alonso, King of Naples) with the entire royal court, is washed ashore on a strange island, and, while wandering through the island, he believes he is the only survivor. Meanwhile, Prospero sends the air spirit Ariel to lure Ferdinand across the island, where he is going to meet his love-to-be, Prospero's daughter, Miranda:

"Where should this music be? i'th' air or th' earth?

It sounds no more: and, sure, it waits upon
Some god o'th' island. Sitting on a bank,
Weeping again the king my father's wreck,
This music crept by me upon the waters,
Allaying both their fury and my passion
With its sweet air: thence I have follow'd it.
Or it hath drawn me rather. But 'tis gone.
No, it begins again.

ARIEL *sings*.

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell..."

(Shakespeare: *The Tempest*, act I, scene 2: 1863)



2. John Everett Millais,
Ferdinand Lured by Ariel,
1849-50, Makins

Collection, United
Kingdom

The artist submitted the picture to the Royal Academy, in May 1850, along with works by William Holman Hunt and James Collinson, all under The Pre-Raphaelite Brotherhood's auspices, and determined a negative reaction from the reviewers, who, seemed not

responsive at all to the appeal of the new art.

A critic at the London *Times* (1850: 5) commented that: “The picture of Ariel and Ferdinand (504), by the same artist, is less offensive in point of subject and feeling, but scarcely more pardonable in style. We do not want to see Ariel and the spirits of the Enchanted Isle in the attitudes and shapes of green goblins, or the gallant Ferdinand twisted like a posture-master by Albert Durer. These are mere caprices of genius; but whilst we condemn them as deplorable examples of perverted taste, we are not insensible to the power they indicate over some of the most curious spells of art.” and, according to *The Athenaeum*, “Great intuitive talents have here been perverted to the style of an eccentricity both lamentable and revolting. *Ferdinand Lured by Ariel* (504) by the same hand, though better in the painting, is yet more senseless in the conception: a scene built on the contrivances of the stage manager, but with very bad success.” (1850: 590-91)

As for Millais, in a letter addressed to Holman Hunt (1984: 74), he refers to his painting manner by mentioning that “you will find it very minute, yet not near enough for nature. To paint it as it ought to be would take me a month a weed – as it is, I have done every blade of grass and leaf distinct.” The reference reveals part of Millais’s artistic enterprise as well as the ‘struggle’ to converse his reading of the literary source text into a visual target text.

The painting, initially commissioned by the art dealer William Wethered, had been preceded by two other versions: an 1848 pen and ink drawing and an oil sketch drawn out between 1849 and 1850. The 1850 oil painting is the one that displays the minute details and striking colours of the Pre-Raphaelite style. In order to have his character painted, Millais resorted to Frederic George Stephens (a Pre-Raphaelite himself), who posed for the figure, while the costume is considered to have had as a source Camille Bonnard’s *Costumes Historiques*, representing the clothing of a fifteenth-century “young Italian”.

As far as conversion, the second stage of the reversed ekphrastic process, is concerned, I consider that, in this particular case, it occurs through a reframing of the source text, owing to the fact that the painter converses the narrative of the source text into a target text that permits the relatively effortless identification of the literary source text. In other words, the source text, though reframed in terms of iconic signs, may be easily recognizable in the visual target text.

In order to substantiate the conversion and attribute pictoriality to the target text, Waterhouse represents Ferdinand as he hears the song of Ariel, (who, in the meantime, tips his hat from the head), but, although his sight seemingly focuses upon the enchanter, he is not able to see it. Ariel and the weird green bats, which are believed to have been the final addition to the painting, contrast with the corporeality of the human figure; they are ethereal beings, invisible to the human eye, appearing as extensions of the background landscape, and apparently connected with the earthly animal world (the green lizard, in the right corner bush, which seems to perceive the presence of the eerie entities).

It is interesting to observe that, in accordance with the Pre-Raphaelite technique of detail rendering, the painting appears to display more of the natural landscape than the viewer’s eye is able to perceive. The spatial configuration, exhibiting a fracture between the distance objects are placed in and the extreme clarity of the details, turn the viewing of the image into a weird experience. The painter’s rendering of such detailed natural scenery does not only represent an accurate materialization of the living nature, but, more important, seems to augment the viewer’s perception of the natural element. This extreme, naturalistic setting forth of vegetal detail, almost claiming for the identification of each leaf or bush, acquires an even augmented strangeness, owing to the insertion of the supernatural beings (Ariel and the green bats).

The colours employed for the landscape range within a varied palette of greens and browns contrasting with the red, black, and white costume of Ferdinand and, together with the almost flattened perspective (which also accounts for the rigorous detail of the foliage far behind Ferdinand), induce the viewer’s sight to the human figure.

The new and significant approaches of the work of the Pre-Raphaelite artists provided by a series of art theorists and critics in the twentieth and twenty-first centuries as well as the observation that, despite the various explanations, classifications, and important quantity of terms, a reversed ekphrastic process expresses, in fact, a relational development between a literary source text and a visual target text, the conclusion that the Pre-Raphaelite paintings inspired by Shakespeare's plays represent target visual texts drawn out through reversed ekphrastic processes can be substantiated.

BIBLIOGRAPHY

- Athenaeum*. 1850. "The Royal Academy", 1 June, London. www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/A1jun50.h1.
- Christian Science Monitor*. 1917, March 23, Boston. www.johnwilliamwaterhouse.com/articles/cont.
- Hulea, Lavinia. 2016. "Waterhouse's *Ophelia* – A reversed Ekphrastic Approach of Shakespeare's *Hamlet, Prince of Denmark*", in *Journal of Romanian Literary Studies*, Issue no. 9/ 2016, Arhipelag XXI Publisher, Tirgu Mures.
- International Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Arts*. 1913. Volume fifty, comprising July, August, September and October, numbers 197 to 200, New York Offices of the International Studio, New York. <https://archive.org/stream/internationalstu50newy>.
- Millais, John Everett. 1984. *The Pre-Raphaelites*. Tate Gallery. London.
- Shakespeare, William. 1863. *The Works of William Shakespeare*. Edited by William George Clark, M. A. and John Glover, M. A., vol. I, Macmillan and Co., Cambridge and London. www.gutenberg.org/files/23042/23042-h/23042.
- Times*. 1850. "The Exhibition of the Royal Academy. Third Notice", 9 May, 5, London. www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/LT9may50.
- Trippi, Peter. 2002. *J. W. Waterhouse*. Phaidon, New York.

REFLECTIONS AND ONTOLOGICAL STRAINS IN CEZAR BALTAG'S POETRY

Maria-Zoica Balaban
Lecturer, PhD., „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca

Abstract: The main aim of this paper is to illustrate Cezar Baltag's poetry from an ontological perspective. His poems are the result of continuous questions addressed to consciousness and its deeper levels regarding the role and the place of the real poet in the world. Seen as a discontinuous poetry, Cezar Baltag's volumes reveal the silence of the self which gives semantic coherence to the lyrics. His poetry expresses a way of being both in expansion and in concentration.. Ready for everything, the real poet builds again and again and again and he never surrenders.

Keywords: time, ethics, life, revival, to be like

Moto: „Eu mie-mi sunt un grabnic drum / menit să nu mă mai întoarcă / La malurile lui Acum”. (Cezar Baltag, *Răsfrângere de arbore lacom*)

Cezar Baltag, membru marcant al generației 60, este autorul unei opere relativ restrânse, dar, care, în contextul mai larg al poeziei acestei generații, reprezintă un punct de reper. Poezia lui Cezar Baltag se naște dintr-un lung șir de întrebări adresate conștiinței și straturilor mai adânci ale acesteia privind rolul și locul Poetului adevărat în lume. El este cel care orchestrează, asemenea unui regizor nevăzut, întregul periplu al regăsirii de sine a poetului care se întreabă cu privire la rosturile lumii. Adevărata cunoaștere se realizează doar în singurătate, cu mintea și cu spiritul eliberate de conștiința duplicitară a realității, într-un spațiu privilegiat în care *timpul rostitor* și *timpul rotitor* își dau mâna într-un gest de supremă jertfă și iubire. Aceasta este poezia lui Cezar Baltag, un imn închinat Poetului, o asceză a tăcerii și un extaz al plenitudinii rostitoare.

În privința locului pe care Cezar Baltag îl ocupă în cadrul poeziei românești sunt interesante mărturiile lui Adam Puslojić: „Am auzit de la câțiva prieteni, care au participat la prima ediție a Festivalului de poezie de la Struga, unde erau doi poeți tineri din România: Nichita Stănescu și Cezar Baltag. Cei doi poeți, foarte apropiați între ei și foarte diferiți, au lăsat acolo o impresie fatală. Scrie: fa-ta-lă. Poezia lor a fost o lovitură și o trezire [...] neștiind, Cezar și Nichita au vorbit în numele unei țări întregi [...] cu ei totul devenea posibil, minunat și sfânt”.¹

Se spune despre poezia generației 60 că a adus un suflu nou în lirica secolului XX; prin poezia Anei Blandiana, a lui Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, suntem mai apropiați de veșnicie, oricare ar fi sensul acestui cuvânt: de la determinarea religioasă a atemporalului până la sfera ontologică a *devenirii întru devenire* și a *devenirii întru ființă*. Între deciziile temporalului și valorile eternului se așează poezia lui Cezar Baltag, o poezie a discontinuității, în care rolul rostitorului este acela de a recrea, prin intermediul versului, solitudinea esențială a poetului prin răsfrângerea *întru*.

Poezia lui Cezar Baltag este o poezie tipic ahoretică care trasează liniile de coerență pentru o întreagă maladie a lucidității. Luciditatea de a te răsfrânge întru ceva, nu doar simpla oglindire. Poezia lui Cezar Baltag are la bază ideea potrivit căreia totul ar fi organizat cu un anumit scop. Din acest punct de vedere, poezia lui propune o abordare teleologică a poeticului

¹Ungureanu, Cornel, *Despre Nichita Stănescu în Orizont*, nr.13 (833) / 31 martie 1984, anul XXXV, p.16.

în sensul în care ea este rezultatul unei suspensii teleologice a dimensiunilor conștiinței. Poezia lui Cezar Baltag se vrea etică, prin excelență, iar pactul pe care îl face poetul cu cuvântul rostitor nu mai este, ca la Nichita Stănescu, într-o fantă de ființă, ci într-o răsfrângere ale conștiinței. Poezia lui Cezar Baltag suspendă teleologic eticul, manifestările conștiinței bat la poarta realității, dar aceasta nu se mai deschide. *Închiderea ce se deschide* se deschide prin intermediul răsfrângerilor. Plăsmuirile conștiinței refac traseul inițiat al lumii în care Logosul se individualizează pe sine privind la suspensia teleologică a eticului. Eticul în poezia lui Cezar Baltag se definește prin raportare la distincția *generalitate - particularitate*. Particularitatea răsfrângerii este cea care dă caracterul de autonomie posibilului. Hegel postula ideea potrivit căreia înstrăinarea era cea mai importantă și deținea un loc privilegiat, adică exterioritatea care nu mai are nimic în comun cu răsfrângerea. Kierkegaard, de exemplu, privilegia interioritatea ca fiind singura în măsură să-l aducă pe om lângă valorile absolute ale divinității. Interioritatea îți oferă posibilitatea de a te singulariza și de a-ți găsi adevăratul loc în lume: „pentru tratarea etică a vieții (scopul oricărei poezii), sarcina este a particularităților, să se determine singure ca interioritate, înstrăinându-se și să se exprime în exterior”², cu alte cuvinte, prin intermediul răsfrângerilor care exprimă ceva mult mai adânc și mult mai puternic decât simpla oglindire sau umbră a unui lucru. În fond, un paradox, pentru că eticul trece dincolo de valorile generale acceptate de lumea imanentă, un etic care determină trăirea la un alt registru spiritual. Caracterele etice contradictorii nu lipsesc din poezia lui Cezar Baltag. În ciuda conceptelor mult prea abstracte, Cezar Baltag creează o poezie în care eticul paradoxal își face simțită prezența la nivelul ființării într-un Logos. Un etic paradoxal, specific morfologiei ahoreticului, reperabil în toate poeziile din volumul *Răsfrângeri* (1966). La un etic acceptat ca generalitate, poeticul își maschează unicitatea în mod involuntar: „etica, însă, nu cunoaște acel hazard și nici acel sentimentalism și nu posedă un concept așa de rapid al timpului. Prin ea se impun faptele unui alt punct de vedere. Cu etica nu se poate purta o dispută, fiindcă ea are categorii pure. Ei nu-i pasă de experiență și astfel este la adăpost de ridicol, ceea ce e mai ridicol ca orice, și înlăturându-l, făcându-l pe om isteț, mai curând îl smintește dacă acesta nu cunoaște nimic mai înalt decât ea. În cuprinsul eticii nu este niciun fel de hazard, neajungând la nicio clarificare, ea nu glumește cu demnitățile, pune o responsabilitate monstruoasă pe umerii încovoiați ai eroului, condamnă ca fiind cutezanță intenția de a te juca cu faptele providenței, dar condamnă, de asemenea, și intenția de a clarifica lucrurile prin propria suferință”³.

Poezia lui Cezar Baltag propune așadar o incursiune într-o lume a lucidității, tipic ahoretică, în care promisiunile gândului poetic trebuiau împlinite. Capitolul de față urmărește o abordare a modului în care tipologia ahoreticului poate fi identificată în volumul *Răsfrângeri* al lui Cezar Baltag. Acest volum se adresează unui lector avizat pentru care problematica ființei este chiar însuși felul de a fi al Poeziei. Volumul este construit în jurul a două simboluri: *oglină* și *ochiul*. Potrivit *Dicționarului de simboluri*, oglinda apare „ca suprafață care reflectă și care stă la baza unui simbolism extrem de bogat în ordinea cunoașterii”⁴, iar ochiul, asociat oglinzii și relaționat vederii, devine în poezie un simbol al percepției intelectuale. În jurul acestor două simboluri se construiește întreaga logică ontologică a volumului *Răsfrângeri*. Oglinda, în mod aproape perfect, asigură dublarea realului. Dar aceasta este numai o iluzie, pentru că prin simplul fapt al reflectării, se induce un indice de irealitate, o identitate în diferențiere, sau o sinonimie în cvasiantinomie.

Una dintre caracteristicile specifice ahoretiei este *polisomatia*, adică procesul continuu de reîntrupare, în cazul nostru, sub semnul răsfrângerilor. Răsfrângerea în oglindă nu determină scindarea eului și nici a celui care se vede pe sine privind. În această boală a ahoretiei,

² Kierkegaard, Søren, *Frică și cutremurare*. Traducere, cuvânt introductiv, note de Dragoș Popescu. Editura Antaios, Oradea, 2001, p.72.

³idem, ibidem, p.87.

⁴ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Allain, *Dicționar de simboluri*. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, Vol.2. Editura Artemis, București, 1995, p.369.

luciditatea își pierde din intensitate dar nu se lasă niciodată furată de iluzia optică. Răsfrângerea în oglindă devine un act bivalent: este un act provocat de ochi și suportat de privirea celui care se percepe pe sine privind într-un spațiu, prin definiție, al iluziilor spectrale, în care el, poetul, este atât obiect cât și subiect al acțiunii de răsfrângere. Poetul joacă rolul unei instanțe ființiale care vrea să se redescopere pe sine în preaplinul cunoașterii prin intermediul răsfrângerilor. Fiecare etapă a redescoperirii de sine definește una dintre caracteristicile ahoretiei. Toate aceste etape refac itinerariul intrării în cuvânt: de la redescoperirea anistoricului, prin intermediul miturilor, a legendelor și până la descoperirea unui timp istoric, a unei deveniri istorice care determină izvorul filozofiei și, până la un timp, al devenirii stimulate în care timpul logic devine un timp deformat care păstrează, totuși, indicele de realitate, prin intermediul răsfrângerilor.

Răsfrângerea, ca modalitate de redescoperire a sinelui și a poetului, a ființei de dincolo de cuvinte, dă definiția ahoretiei: „miracolul ahoretiei este că a obținut pozitivul chiar în forma extremă a negativului, sau acțiunea eficientă prin totală pasivitate”.⁵ Pozitivul se obține prin intermediul răsfrângerii în oglindă, care devine un instrument al timpului care consumă modelul ființei. Ahoretia este boala renunțării la determinării prin intermediul unui refuz categoric și total. Ochii devin simbolul percepției intelectuale, care renunță la toate determinările exterioare și la indicii realului, prin intermediul rememorării acestui timp al *devenirii întru devenire*. Toate poeziile care poartă titlul *Răsfrângeri* refac, într-un tot unitar, o linie de coerență a demersului baltagian, nereperabil în alte volume. Este vorba despre refacerea unui timp rotitor care poate fi comprimat sau extins oricât în funcție de conștientizarea existenței îngădite a poetului. Iluzia răsfrângerii în oglindă poate fi mărită sau micșorată în funcție de gradul de comprehensibilitate a limitelor timpului rotitor. Răsfrângerea, prin intermediul ochiului, asigură reciprocitatea conștiințelor, a poetului în calitatea sa de subiect, dar și de obiect, care se reflectă pe sine din cauza nevoii regăsirii cauzalității sale ascunse. Poetul are conștiința propriilor sale limite, dar, ca orice ahoretic, el dorește valorizarea pozitivă a acestora. Este vorba despre momentul în care, tipic ahoretiei, se produce un rapt existențial, necesar pentru ieșirea din forma timpului rotitor, suficient sieși.

Valorizarea pozitivă a limitelor reclamă o luciditate care nu se manifestă direct, ci prin intermediul răsfrângerii. Conștientizarea limitelor, în lipsa determinațiilor și a indicilor de realitate, se realizează printr-o recunoaștere mijlocită de iluzia răsfrângerii în oglindă, prin care „îți dai seama de limita pe care o atingi, de parțialitatea prin care îți dai seama că ofensezi universalul”.⁶ Întregul volum este construit pe baza dialecticii regăsirii întru răsfrângere, tipică morfologiei ahoreticului. Volumul încearcă o reconsiderare a temelor ce merită să fie tratate în poezie. Ca orice alt demers, intrarea în poezie și redescoperirea de sine se realizează greu, prin depășirea anumitor obstacole. *Răsfrângere cu spini* reface legenda lui Euridice, cea care dă timpului anistoric un fel de unitate organică, odată cu rotirea tuturor vârstelor și a generațiilor. În tipologia ahoreticului, iubirea deține un loc privilegiat. Demersul iubirii, cu toate obstacolele inerente, este mai important decât cel al cunoașterii. Spinul, din titlul poeziei, prin simbolistica sa, trimite la această idee de obstacol, de piedică care trebuie depășită. Potrivit *Dicționarului de simboluri*, spinul simbolizează o stare de precunoaștere, de dinaintea nașterii, un pământ virgin, nearat dar și mijlocul prin intermediul căruia se realizează apărarea firească a plantei. Prin reiterarea legendei lui Euridice „crin de doliu”, poetul conștientizează necesitatea depășirii primului obstacol în calea redescoperirii de sine. Redescoperirea se realizează prin intermediul unei imagini - reflex, a unei aparențe fără ființă, care ține de un alt registru al spiritului, pe tărâmul mitului și al legendei. Metafora „crin de doliu”, prin asocierea celor două principii - albul și negrul - , ca perfect și ireversibil opozabile, este un simbol al alegerii care operează exact acolo „unde raportul unu-multiplu este compensat, unde tensiunea dintre *a fi* și *a nu fi* face posibilă lumea lui *a fi ca*”⁷. Acest simbol

⁵Noica, Constantin, *Șase maladii ale spiritului contemporan*. Editura Humanitas, București, 1997, p.87.

⁶Noica, Constantin, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*. Editura Univers, București, 1984, p.40.

⁷Baltag, Cezar, *Paradoxul semnelor*. Esecuri. Editura Eminescu, București, 1996, p.71.

are o valoare ambivalentă, în același timp funebră și exaltantă. Crinul este simbolul alegerii demersului potrivit al iubirii, caracteristică esențială a morfologiei ahoreticului: „iubirea însăși, de altfel, în orice formă a ei, are ceva ahoretic și aproape ascetic în ea: este un refuz al lumii, spre a prefera o singură făptură a ei, în fericirea căreia vor încăpea tot mai puține determinații noi”.⁸

Crinul este, prin excelență, floarea iubirii, o iubire care poate, pe de o parte, să fie irealizabilă sau chiar refulată pe tărâmul realului, sau, pe de altă parte, o iubire sublimată pe tărâmul speculativului. De aici și starea de indiferență specifică unui ahoretic care iubește „alternativa în întregul ei” și nu ceea ce îi mai poate oferi realitatea în lipsa determinațiilor. Poetul nu se poate redescoperi pe sine în planul mitului și atunci se va face trecerea într-un alt registru de coerență, într-un plan real, al existenței, dar care este schizoid pentru că îi lipsesc determinațiile. Vor mai exista pendulări simultane între mit și realitate, dar poeziile, în general, construiesc acest univers real, al existenței lipsite de determinații factice. *Răsfrângere de demult* readuce o temă care necesită să fie reluată de poezia din orice loc și din orice timp. Este vorba despre suspensia teleologică a eticului în adevăratul sens al cuvântului, de aici și bucuria înfrângerii, specifică ahoreticului, și toată această paletă largă de gesturi, simboluri și atitudini ale poetului care șochează și contrariază. Această putere de atracție a refuzului construiește o întreagă dialectică a *limitației ce nu limitează* iar pendularea între cele două lumi nu se termină niciodată pentru că ahoreticul, prin definiție, nu poate lua decizii ontologice. Registrul lexical abundă în astfel de formule care mențin legătura între mit și realitate. Poetul simte nevoia redescoperirii de sine, dar adevărata luptă se dă în sânul cuvântului, așa cum se întâmplă și în poezia lui Nichita Stănescu. Ipostaza pre-ființială, de dinainte de convenția semnului, este conturată în versurile poeziei prin „șerpilor cei cu moarte”, „fierbințele”, alăturate unui registru pozitiv: „Și eram o știmă dulce și eram un șarpe-n lemn / și nu mai eram nimica, rămânând numai un semn” (Cezar Baltag, *Răsfrângere de demult*, p.3). Toată această pendulare are un scop bine definit, etic „vorbele-mi curate s-or spori întru a face”, dar eticul în poezie este suspendat teleologic din cauză că generalul nu poate fi determinat. Eticul, în calitatea sa de stadiu, este determinat de generalitate. Poetul caută redescoperirea de sine, se află în căutarea unui individual prin intermediul locuirii în Cuvânt. Dar locuirea nu se realizează ca o plenitudine, ci ca o stare latentă, uneori chiar de plictis existențial, situație în care zborul lui Stănescu este desemantizat în zburare „pe sub pământ”; ochiul nu se mai deschide, brațul nu se mai mișcă, asistăm la o atrofiere a simțurilor, la un fenomen de rapt existențial necesar trăirii profunde și reale a ahoretiei: „Pentru ca un om să poată fi orb, el trebuie să fie – prin chiar esența sa – o ființă înzestrată cu vedere. O bucată de lemn nu poate orbi niciodată. Dar dacă omul orbește, atunci rămâne încă întrebarea dacă orbirea provine dintr-o lipsă și o pierdere, sau dacă rezidă într-o abundență și un exces”.⁹ Gura, ca rostire, tace, o tăcere a Ființei, numai țipătul se mai aude, o odihnă în țipăt: „Nemișcare. Cutremur. Nemișcare. / Cutremur. Odihnă în Țipăt / a lumii, / oh, împietrită și veche și sfâșietoare / odihnă în Țipăt a lumii”.¹⁰ Nici rostire, nici cuvânt, ci doar țipăt, un fel de protest, acceptat cu seninătatea specifică ahoreticului, adresat lumii care se vede pe sine privind într-un univers specular în care determinațiile lipsesc. Întregul volum este construit pe baza dialecticii viață – moarte și țipătul poartă, în structura sa, un raport antinomic, afirmând atât nașterea, bucuria de a exista, cât și moartea cu acceptarea pasivă a trecerii în neființă. De aici circularitatea ontologică a țipătului care pune în relație două lumi care se construiesc și se destramă simultan din cauza lipsei determinațiilor, indiferent de natura acestora: determinații cu specific ontologic, determinații care țin de un raport al specificității animale și vegetale, etc. Din cauza lipsei determinațiilor țipătul înlocuiește un mod propriu de

⁸ Noica, Constantin, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, ed.cit., pp.92-93.

⁹ Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*. Traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv Constantin Noica. Editura Humanitas, București, 1995, p.217.

¹⁰ Baltag, Cezar, *Odihnă în țipăt* în vol. *Ochii tăcerii*, Studiu introductiv de Mircea Martin. Editura Minerva, București, 1996, p.36.

a ființa. Spațiul și timpul se construiesc și se destramă reciproc într-o stare de continuă curgere. Limitele spațio-temporale nu sunt clar delimitate, iar Mircea Martin identifica de fapt un spațiu-timp, un *cronotop* în poezia lui Cezar Baltag, în care ahoreticul nu mai călătorește; el doar înregistrează, într-un fel demiurgic, toată această cvasidimensionalitate a ființei la nivelul zero al existenței. Ahoreticul încearcă să găsească determinații într-un „fulger înnoptat”, „soare”, „arbore”, ca elemente palpabile ale terestruului, definibile prin intermediul simțului tactil. Caută determinații în reiterarea momentelor esențiale ale vieții: nunta, dragostea, moartea. Poetul, voit, tipic ahoreticului, favorizează angajarea teleologică a anumitor elemente terestre: „acționând oarecum din umbră, dar de fapt din miezul lucrurilor, spre a vedea pe alții dezlănțuindu-se. Mergea până la a-și risca propria înfrângere, în câte o discuție, spre a mobiliza mai bine pe ceilalți și a rămâne apoi deoparte, invalidat în aparență, dar agentul principal neștiut”.¹¹ Rolul poetului este al unui enciclopedist pentru care orice închidere trebuie să se și deschidă într-o altă deschidere. Appollo și Dyonisos apar ca entități esențiale în conturarea unui model al vieții prin delegație, o altă caracteristică a morfologiei ahoreticului. Între ascensiune și decădere, între beatitudine și plenitudine, între terestru și celest, poetul încearcă să se redescopere pe sine privind, de această dată prin ochii lui Appollo, simbol prin excelență al conștiinței care-și caută statutul de autonomie într-o lume a posibilului. Zeu solar și ideal al înțelepciunii, Appollo este unul dintre cele mai frumoase simboluri ale ascensiunii omenești: „Clipa plouă-n noi torențial”, atunci când „septembrie țese” iar „timpul plouă-n lucruri” (Cezar Baltag, *Răsfrângere în memoria soarelui*, p.4). Percepția asupra timpului este una a non-timpului, a non-curgerii și a non-petrecerii. Clipă și eternitate, efemeritate și veșnicie se succed simultan într-un spațiu al lui *neunde* și un timp al lui *nicicând*. *Răsfrângere de arbore lacom* conturează epistemologia particularului, prin identificarea acelor situații ontologice care converg înspre problematica restului. *Să-ți dai restul*, spune Noica într-un moment în care ahoreticului, pentru a merge mai departe spre particular, îi lipsește raptul existențial. Poetul se vede pus în fața unei alegeri, deloc ușoare: între *devenirea întru devenire* și *devenirea întru ființă*. Între *cel ce devin* și *cel ce sunt*, poetul-ahoretic pare a nu avea curajul alegerii și preferă situațiile-limită; nu răsfrângerea, nu oglindirea, ci, de această dată, umbra, care aduce o stare de situație-limită: „Eu mie-mi sunt un grabnic drum / venit să nu se mai întoarcă. / La malurile lui Acum. [...] curg orele, de teamă parcă / să nu-mi oprească umbra-n loc [...] Cel ce devin și cel ce sunt / se devastează reciproc. / Două incendii alergând / să nu-mi oprească umbra-n loc” (Cezar Baltag, *Răsfrângere de arbore lacom*, p.5). Umbra, un simbol al vieții în continuă evoluție. Dar alegerea este grea, pentru că între *devenirea întru devenire* și *devenirea întru ființă* nu este ușor de ales, dar, se pare, totuși, că opțiunea poetului rămâne pentru *devenirea întru devenire*. În lipsa determinațiilor, specifice ahoretiei, nu poate fi vorba despre un model al Ființei, se poate accede la modelul devenirii întru ființă, dar intervine blocarea în temporalitate. „Această instabilitate a spectacolului reflexelor, care ar avea nevoie de o imobilitate, de o fixitate a locurilor și a punctelor de vedere, se lovește în realitate de devenire, de temporalitatea care face ca ființele și lucrurile să nu rămână întotdeauna într-un raport static”¹²; din acest punct de vedere intervine umbra, nu doar imaginea reflex ci și imaginea-reflecție prin intermediul căreia umbra nu trebuie oprită în loc, cu alte cuvinte e nevoie de continua dublare a originalului, „umbra conferă ființă ne-ființei și reduce adevărul prezenței la o amăgire”.¹³

Umbra, asociată arborelui, reface un fel de drum ascensional necesar a fi străbătut pentru a se putea face mai ușor trecerea din lumea vizibilului în lumea invizibilului. Dar trecerea reclamă determinații care nu se pot da din cauza fascinației poetului pentru situațiile limită. Răsfrângerea în oglindă blochează și amăgește pentru că indicele de irealitate sucombează prezența realului. Oglinda creează o formă de existență fără niciun ajutor, fără nicio

¹¹ Noica, Constantin, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, ed.cit., p.99.

¹² Wunenburger, Jean - Jacques, *Viața imaginilor*. În românește de Ionel Bușe. Editura Cartimpex, Cluj, 1998, p.120.

¹³idem, ibidem, p.121.

determinație. Dar modelul mai mare și mai larg al Ființei înseamnă mult mai mult. El nu se întrupează nici prin intermediul răsfrângerii în oglindă și nici prin prelungirea acestui grad zero al ființei în umbră. Umbra dă un sens de continuitate acestei forme de existență, în fond o existență efemeră. „Reflexul nu este o a doua ființă, cu atât mai puțin o altă ființă, ci tocmai ceea ce asigură manifestarea vizibilă a ființei în altceva decât ființa”.¹⁴ Această situație limită a imposibilității de a trece din starea de *devenire întru devenire* în cea de *devenire întru ființă* este reflectată și de versurile poeziei *Răsfrângere de umbră*. Umbra și răsfrângerea sunt imagini ale dublului, dar, în același timp, pot reprezenta și proiecții în negativ ale unui adversar care ne incită la plăcerea luptei cu sfidarea destinului. Din acest punct de vedere se știe că ahoreticul trăiește „bucuria înfrângerii și nu tristețea biruinței”.¹⁵ Un miracol al ahoreticului care privește cu seninătate inclusiv moartea, „doamna surâsului final”. În echivalentul reflectării dublului său, poetul afirmă un sentiment puternic, al învinșilor. Nu întâmplător, poezia stă sub semnul lui Cronos, un inadapdat. Poezia aduce o altă situație-limită, blocarea în temporalitate și, implicit, afirmarea acelui grad zero de ființă care nu se mai recuperează decât prin intermediul ochiului impersonal al timpului - moartea. Cronos, personificare a timpului, este simbolul devorator și regenerator, care în situațiile ultime, găsește că cea mai bună opțiune este crearea unui puternic sentiment al duratei, necesar trecerii-petrecere. „Plutesc ținând în palmă rara / monedă a destinului. / Pe-o parte-i chipul tău, iubită / neîntâlnită nicăieri; [...] / Pe alta, inima mea bate / un ritm tenace și avid / pulsând în hohote viața-mi / spre-un infraroșu bănuț” (Cezar Baltag, *Răsfrângere de umbră*, p.22). Atitudinea care se degajă din poezie este aceea a unui puternic sentiment al retragerii voluntare din orice angajare, atitudine specifică ahoreticului.

Teoria restului dă naștere, în poezia lui Cezar Baltag, la un context de împrejurări de pe urma cărora câștigul va fi de partea învinsului. De la spațiul ondulatoriu, la zeul convalescent, prin suspendarea și continuitatea umbrei, de la situațiile pasivității - plutirea, nostalgia, chiar și iubirea, până la un punct, toate conturează un registru al învinșilor. Sigur, talentul poetului rămâne incontestabil mai ales în modul în care a reușit să desemantizeze conceptul de poezie și, probabil, în mod involuntar, a creat premisele identificării unei morfologii a ahoreticului prin intermediul teoriei restului. Necesitatea acestei teorii a restului „să-ți dai restul, adică să știi să te așezi bine în viață (adică să te retragi bine, după ahoretic), toți și toate îți devin aliați [...] Tu să n-ai destul, iar celălalt să-ți dea restul”¹⁶ - este intuită perfect de poet și exploatată în regândirea unui model existențial prin delegație, prin răsfrângere, la nivelul diferitelor categorii ale spiritului.

În *Răsfrângere de dragoste (Demeter)* dar și în *Răsfrângere de dragoste*, apare aceeași ipostază a învinsului, iar fiecare vers al poeziei anunță renunțările la care cuvântul este supus. „Răsar și apun între două / bătaie ale inimii ei. [...] / Întoarce-mă, cerc al memoriei, / la magic suavul hotar” (Cezar Baltag, *Răsfrângere de dragoste*, p.7). Poetul preferă circularitatea atemporală: „doi fluturi eterni urcând, coborând împreună, / doi fluturi cu-o singură pereche de aripi / a cărei bătaie enormă e vară ... / și toamnă / iarnă ... și primăvară” (Cezar Baltag, *Răsfrângere de dragoste*, p.11). Ideea este extinsă în poezia *Răsfrângere de nuntă* și în toate celelalte poezii care sunt construite în jurul noțiunii de iubire, sub diversele ei forme: nuntă, dragoste, răsfrângere de doi. Spațiul poeziei este în continuare nedelimitat, un spațiu ondulatoriu niciodată suficient sieși.

Apariția zeului convalescent este rezultatul ascezei în interiorul cuvântului. Se știe că în morfologia ahoreticului, iubirea și asceza sunt două concepte care merg mână în mână, „doi fluturi eterni”, „geloși pe iarbă, înviind și iarși / murind în undulări de orient” (Cezar Baltag,

¹⁴ Vernant, Jean-Paul, *L'individu, la mort, l'amour*. Gallimard, 1987 apud Jean - Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, ed.cit., p.126.

¹⁵Noica, Constantin, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, ed.cit., p.88.

¹⁶Noica, Constantin, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, ed.cit., p.104.

Răsfrângere de nuntă, p.7), o situație paradoxală pentru rezolvarea acestei probleme a solitudinii omului în starea de dinainte de logica semnului.

Răsfrângere de doi aduce o altă situație – limită: retragerea voluntară din orice angajare, specifică ahoreticului, refuzul nunții și al dragostei ridicată la rangul iubirii, refuzul de a-l aduce pe doi la un principiu al unului multiplu prin intermediul iubirii. Depersonalizarea iubirii se realizează prin translatarea iubitei la un nivel estetic: „De mână amândoi vom trece / în umbra orelor, curând, / femeie, tu, eroare blondă / a încordării care sunt. / E timp să fiu cutremur, poate, / să-mi smulg cocorii princiari / din unghiul de demult albastru / și sterp al ochilor tăi mari” (Cezar Baltag, *Răsfrângere de doi*, p.20). Această imagine a ochilor sterpi care nu mai văd și nu mai percep imaginea-reflex este doar o accentuare a determinării estetice a existenței. Iubitul și iubita, cele două ipostaze ale lui doi, se fragmentează reciproc, iubitul este „orb și fără nume”, iar iubita are ochii sterpi, tot un fel de orbire, de această dată pe tărâmul răsfrângerii, pentru că iubita apare ca o „eroare”, orbul devine așadar simbolul poetului itinerant care vede ceva mult mai adânc, dincolo de realitatea cu care ceilalți ne-am obișnuit. Pentru păstrarea artisticității iubirii este nevoie de păstrarea clipei „încordarea care sunt”; în momentul în care clipa se pierde, se distruge și orice șansă de a mai crea lumea pe care ți-ai propus să o crezi. Decât să piardă conștiința iubirii, mai bine vrea să nu o mai trăiască, nu vrea să se abandoneze senzualului, vrea să rămână la stadiul intelectului. Încordarea se transformă în odihnă: „ventuza spațiului absoarbe / odihna sângelui meu blând” (Cezar Baltag, *Răsfrângere de doi*, p.20). Gestul de a refuza răsfrângerea de doi în unu este refuzul tipic ahoreticului de a se retrage din orice tip de angajare, dar și a poetului itinerant de ahoretizare a propriei vieți. Iubirea este depersonalizată, ea rămâne o relație intermediară, rămâne departe, iar destinele celor doi nu se mai întâlnesc; iubirea sfârșește într-un fel de lamentație metafizică, într-o așteptare suspendată teleologic. Am putut și pot să trăiesc fără ea, iată mesajul poeziei, pentru că „poetii au cântat plângând” (Cezar Baltag, *Un zeu pe jumătate sunet* în vol. *Răsfrângeri*, p.10). Perechea ontologică *cântând-plângând* reflectă cel mai bine starea sublimă în poezie. Nu mai este starea de *râsu - plânsu* din poezia lui Nichita Stănescu, ci este un *râs - plâns* existențial în care „a atinge simplitatea e culmea sublimului aproape [...] Să poți să spui în câteva cuvinte, foarte simple, foarte de înțeles, neînțelesul, ceea ce nu ține de cuvânt și ceea ce nu ține de înțeles, este una dintre nenumăratele ogive, porți, cărări către sublim”.¹⁷ Poetul itinerant și-a riscat propria înfrângere spre a rămâne, în mod voluntar și conștient, invalidat, în aparență, dar, în esență, orchestratorul nevăzut al unei lumi care se segregă. Această stare care alternează cântecul cu plânsul este specifică tuturor spiritelor ahoretice. Prin cântec se poate trece dincolo de gradul zero al existenței. Pe linie heideggeriană, poetul interoghează existența, chiar și în lipsa determinațiilor. Prin interogațiile lui metafizice, poetul reclamă existența unui divin, a unui religios, care se ascunde privirilor imediate. Religiosul nu se reflectă în răsfrângere, deși nu puține sunt trimiterile textuale la o prezență nevăzută a acestuia (trăirea plenară a înfrângerii și reevaluarea pozitivă a categoriei învinsului). Receptarea depinde de gradul de sensibilitate al fiecăruia dintre noi: „Poezia nu înseamnă să lași frâu liber emoției, ea este un mod de a scăpa de emoție; ea nu este expresia personalității, ci un mod de a scăpa de personalitate. Dar, bineînțeles, doar acei care au personalitate și emoții, știu ce înseamnă să vrei să scapi de ele. [...] Emoția datorată artei este impersonală. Și poetul nu poate atinge această impersonalitate fără să se dăruie total operei pe care-o alcătuiește”.¹⁸ Poezia lui Cezar Baltag se reclamă, astfel, și de la sfera sacralului. Chiar dacă nevăzut, Dumnezeu este o instanță prezentă în poezia lui Cezar Baltag: „Țin să spun că Dumnezeul poeziei mele nu este o instanță de constrângere, un autocrat, ci o tulburătoare interogație. Nu știu nici măcar cu siguranță dacă El se implică în istorie. Ceea ce pot să spun este însă faptul, constrângător pentru mine, că în absența Lui, totul

¹⁷Babeți, Coriolan, *Despre sublim cu Nichita Stănescu*, în *Orizont* nr.13 (833) / 31 martie 1984, anul XXXV, p.11.

¹⁸Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*. De la romantism la avangardă. Ediția a II-a. Cu un Argument al autorului. Postfață de Ion Bogdan Lefter. Editura Paralela 45, Pitești, 2002, p.127.

devine o mare absurditate. Dacă Dumnezeu <moare> în numele <imperativului de adevăr>, atunci odată cu moartea Lui moare și realitatea lumii, adevărul ei”.¹⁹ Interogațiile din poezia lui Cezar Baltag sunt adresate, prin intermediul răsfrângerii, acestei prezențe-absențe a divinului în lume. Poezia sa reclamă existența unui religios în interiorul căruia se poate spera imposibilul, prin resemnarea în privința generalului cu scopul de a deveni particularitate. Într-un astfel de stadiu, poetul va fi oprit mereu în tensiunea construită din ambiguități. Tipologia ahoreticului ascunde o bună poziționare în religios. Poetul ahoretic are determinarea spirituală a eului său și este conștient că dincolo de el există veșnicia, regășibilă în imaginea lui Dumnezeu, în timp ce omul imediatului este determinat numai de temporalitate și nu descoperă esențele, aflându-se în imposibilitatea de a descoperi valorile; acestui om i se întâmplă ceva care-l duce la disperare, este destinul omului tragic care nu-și poate descoperi determinarea spiritului, în timp ce omul religios este determinat în transcendență.

Poezia *Răsfrângere* oferă schema poetică pentru descifrarea tensiunii ontologice. O primă stare este aceea a simplei oglindiri care mai păstrează încă indicele de luciditate necesar, de dinainte de desemantizarea categoriilor absolute. A doua stare identificabilă este aceea a momentului în care subiectul se proiectează pe sine în increat, un rapt existențial care reflectă tendința spre exces, specifică ahoreticului: „Inima mea / atunci / era Măine, / trupul meu / atunci / era Măine, / sângele meu / încălzea un timp nenăscut, / glasul meu netrezit / clătina în miezul semințelor / netrezitele ramuri” (Cezar Baltag, *Răsfrângere*, p.14). O a treia stare este cea în care subiectul se lasă răsfrânt, prin intermediul ascezei, în interiorul cuvântului. Rezultatul este nefast prin descoperirea tiparelor și a fixității. Ultima stare, reperabilă în poezie, este acea stare a indiferenței, când trebuie iubită alternativa, în întregul ei, fără rezerve: „vreau să pasc pe celălalt mal al inimii mele”, „numai galopul știe ființa să-mi depene” (Cezar Baltag, *Răsfrângere în flacăra drumului*, p.28). Cu alte cuvinte, ahoreticul nu renunță la această bucurie a înfrângerii, a galopului spre o zonă unde nu mai există răsfrângere, unde cuvântul nu mai poate fi resorbit: „cel mai neperisabil material a rămas cuvântul și, peste asta, o formă mai complexă a cuvântului a rămas poemul. Deci o invitație la poezie”.²⁰ Dialectica aceasta a iubirii dintre poet și realitate dispăre; teoria restului funcționează perfect; cineva să îți dea restul, cineva să te dimensioneze spațio-temporal, cineva să regăsească tensiunea ontologică. Un timp care este lipsit de prezent, un timp care poate fi dilatat oricât și a cărui circularitate ține de faptele trecutului și de promisiunile viitorului. Răsfrângerea în poezia lui Baltag nu este doar a poetului subiect și obiect al propriei sale iluzii, ci este răsfrângerea cuvântului în cadrul unui discurs liric organizat. Ahoreticul a știut să rețină din poezie mai mult cuvântul „în puritatea lui simțind că un cuvânt poate fi mângâiat sau compătimit ca o ființă vie”²¹, ale cărei reverberații trupești și sufletești le-am identificat pe parcursul poeziilor din volum: „Eu nu am lacrimi, / nici cuvinte, nici mâini, pentru îmbrățișare, nici aripi, / eu am numai drumul, și drumul e-n mine, / un ghem pe care doar goana poate să-l depene, / ascuns mie însumi alerg, eu, flacăra drumului, / numai galopul știe ființa să-mi depene, / numai galopul, / numai galopul, / numai galopul, / sparge în nopți furtuna inimii mele” (Cezar Baltag, *Răsfrângere în flacăra drumului*, p.28). Se știe că în morfologia ahoreticului, asceza tăcerii este cea care face să răsunе orice model de ființă. Această tăcere ontologică este reperabilă în jocul cu metaforele, specific poeziilor lui Cezar Baltag. În acest joc continuu al aparențelor și al esențelor, de ocultare și de revelare, tăcerea Ființei dă unitate semantică versurilor: „sensul nu este doar o simplă metaforă, o transproprie continuă, o perpetuă curgere referențială, ci, în cele din urmă, chiar o zonă, transreferențială, a propriului, un act de simbolizare în care simbolul și realitatea simbolizată coincid”.²² Într-un astfel de context folosirea metaforei este revelatoare. Fiecare dintre poeziile

¹⁹Baltag, Cezar în *Postfața* la vol. *Ochii tăcerii*, ed.cit., p.270.

²⁰Babeți, Coriolan, art.cit, p.11.

²¹Noica, Constantin, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, ed.cit., p.100.

²² Baltag, Cezar în *Postfața* la vol. *Ochii tăcerii*, ed.cit., p.270

analizate este purtătoarea unei metafore care dă un sens ontologic poeticului. În universul poetic al lui Cezar Baltag se poate locui prin intermediul metaforei regăsirii (*Răsfrângere cu spini*), a metaforei întemeierii (*Răsfrângere de demult*), a metaforei călătoriei (*Răsfrângere de arbore lacom*), a metaforei neființei (*Răsfrângere de umbră*), a metaforei iubirii (*Răsfrângere de dragoste*, *Răsfrângere de doi*, *Răsfrângere de nuntă*), a metaforei inițierii (*Răsfrângere în flacăra drumului*). Rolul metaforei este esențial, pentru că prin intermediul acesteia se prefigurează un sens, o lume, o existență și, de ce nu, o fantă de ființă. Dacă acceptăm termenii lui Mircea Eliade, atunci există două căi de acces ale conștiinței în infinitatea sacralului, una ontologică, care de fiecare dată șterge relația subiect-obiect și una cosmologică, „o experiență prin care, rămânând într-o realitate scindată, subiectul poate întrezări, indirect, prin transparența obiectului, Realul ultim”.²³ Este ceea ce propune și poezia lui Cezar Baltag, prin intermediul acestui raport ocultare-revelare, el „rămânând un poet al fervorilor abstracte. Suferința lui cea mai acută se dispensează de elemente fizice, materiale, amână țipătul visceral, învăluindu-se într-o meditație generalizantă. Esența intelectuală a poeziei sale nu se verifică numai în simetriile care o structurează, dar în dozarea emoțiilor, în convergența efectelor. Fiecare metaforă e gândită ca prefigurare a unui sens”.²⁴ Volumul *Răsfrângeri* este un volum al aventurii rostitorului, în care poetul, subiect și obiect al acțiunii de ocultare-revelare, bate la poarta Ființei, prin intermediul metaforei, în căutarea Sensului.

²³Baltag, Cezar, *Paradoxul semnelor*, ed.cit., p.151.

²⁴Martin, Mircea, *Cezar Baltag, poet al fervorilor abstracte* în studiul introductiv la vol. *Ochii tăcerii*, ed.cit., p.21.

**THE NARRATIVE INSTANCE
IN GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA'S THE LEOPARD**

Anamaria Milonean
Assist., PhD., Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract: This article sets out to illustrate the voice distribution mode in Giuseppe Tomasi di Lampedusa's novel *The Leopard* and the degree of insertion of the interior monologue of its protagonist, the Prince of Salina. It does so by pointing to the textual markers pertaining to the perceptive authority transfer and the stylistic virtues of the free indirect style in enunciation statements that raise new questions regarding the "voice" and "vision" rapport. The free indirect speech involves the presence of two enunciating and hence of two deictic centres, a primary and a peripheral one, whose co-presence enhances textual ambiguity. Even though this is a mode of discourse which is "absorbed" by the narrator's discourse, the indirect speech of the main character features residual traces of the original enunciation. In evidence of this stand the various peripheral deictics, expressive and evaluative elements. The voice of the main character thus comes across the "welder" of the narrator's lines within the textual spaces that illustrate thematic areas significant for the global semantics of the text, conveying a poliphonic dimension to the novel, the kind that can account for the greatness of Lampedusa's style.

Keywords: narrative instance, voice, poliphony, free indirect speech, deictic centre

Modul în care se configurează distribuția vocilor în romanul lui Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, gradul de inserție a discursului personajelor și mărcile textuale ale transferului de autoritate perceptivă reprezintă aspectele-cheie ce definesc aportul rețelei comunicative la conturarea sensului textual global.

Textul românesc este alcătuit din discursul naratorului, a cărui prezență este marcată prin recurgerea la figuri specifice (prolepse sigure, paralepse¹), și din discursul personajelor-actori, un *discurs exterior* raportat în stil direct (mai ales sub formă de dialog), respectiv un *discurs interior* raportat în stil direct (monolog interior/solilocviu²) sau transpus, mai cu seamă, în stil indirect liber.

Discuția pe care o propunem se referă, cu precădere, la modul de inserție a discursului interior al personajului principal, Fabrizio de Salina, de valoarea stilului indirect liber în enunțuri ce ridică noi semne de întrebare asupra raportului dintre *voce* și *viziune*, asupra posibilității/imposibilității stabilirii unei granițe precise între ele.

Discursul naratorului

Perspectivei auctoriale îi revin, în principal, pasajele textuale în care sunt prezentate personajele sau cele care trasează coordonatele spațio-temporale ale romanului. Privirea naratorului zăbovește asupra elementelor de decor, dând naștere amplelor descrieri care imprimă în imaginația cititorului atmosfera ce pecetluiește declinul unei epoci și al unui tip de estetică. Este vorba despre amurgul aristocrației în Sicilia mijlocului de secol XIX, perioadă marcată de luptele pentru unificarea statelor italiene.

¹ Paralepsa constă în oferirea unor informații care ar putea fi omise. Incursiunile în conștiința unui personaj sunt o formă de paralepsă. (Cf. Genette, 1976: 242-245)

² Termenul *solilocviu* trimite la undiscurs interior cuprinzând o suită de reflecții „conștiente”, ordonate. (Cf. Lintvelt, 1994: 92)

Fie că este vorba de grădina palatului familiei Salina³ (din partea întâi a romanului), de drumul spre Donnafugata, moșia preferată a Prințului⁴ (partea a doua), de plecarea la vânătoare⁵ (debutul părții a treia) sau de rățăcirile îndrăgostiților Tancredi și Angelica prin labirintul de săli ale palatului din Donnafugata⁶ (partea a patra), discursul auctorial se oprește asupra imaginilor-cheie ce devin emblema unui spațiu și a unui timp cu o dublă deschidere: Sicilia istorică (la 1860, în timpul mișcărilor revoluționare) și Sicilia anistorică, atemporală (un cronotop mitic, închis, încheiat).

Un spațiu și un timp în disoluție (fenomen marcat cu pregnanță la nivel lexical⁷), grefate pe un fundal al permanenței, al transistorizării, reprezintă punctul de convergență al descrierilor auctoriale cu discursul personajului Fabrizio de Salina, un discurs ce potențează valoarea lor evocativă, ridicându-le la rang de simbol.

Discursul personajului principal, Fabrizio de Salina

Discursul exterior al personajului principal, raportat în stil direct, este pus în umbră de discursul său interior (raportat sau transpus), care ocupă un spațiu extins în economia textuală. Majoritatea analepselor complete revin Prințului, realizându-se astfel un adevărat transfer de autoritate narativă dinspre Locutor⁸ spre locutorul reprezentat, personajul asumându-și adesea funcția de regie și funcția ideologică. Gândirea proiectivă a personajului Fabrizio de Salina devine astfel spațiul coagulant ce configurează într-un întreg pluridimensionalitatea romanului.

Stilul/discursul indirect liber redă comunicarea cuiva „fără a o face însă dependentă de un verb de declarație, fără a o introduce printr-o conjuncție și, când este cazul, păstrându-i intonația caracteristică (interogativă sau exclamativă)” (*Gramatica Academiei*, v. II, p. 7). Prin urmare, discursul indirect liber este tributary pe de o parte discursului indirect conjuncțional, a cărui structură implică transpunerea pronumelor și a timpurilor verbale⁹, pe de altă parte, discursului

³ Reproducem câteva fragmente textuale cu scopul de a pune în evidență structura lexicală care trimite la un cronotop în disoluție. Sublinierile din aceste fragmente ne aparțin.

„Închisă, cum era, între trei ziduri și una dintre laturile vilei, grădina avea, datorită înțărării, o înfățișare de cimitir, înfățișare întărită de movilele paralele ce mărgineau micile canale de irigație și care păreau mormintele unor uriași deșirați. Pe argila roșie, plantele creșteau într-o stufosă neorânduială: florile răsăreau la întâmplare, și gardurile de mirt păreau să fie puse mai mult ca să împiedice decât ca să îndrepte pașii. În fund, o Floră pătată de lichen galben-negru își arăta resemnată grațiile mai mult decât seculare; de o parte și de cealaltă, două bănci pe care se vedeau câteva perne brodate și făcute sul, tăiate în aceeași marmură cenușie; și într-un colț, aurul unui salcâm aducea o notă de veselie neașteptată. Din fiecare brazdă părea să se desprindă fiorul unei dorințe de frumusețe, repede frântă de moleșală. Dar grădina, strânsă și chinuită între ostrețe, răspândea parfumuri grase, carnale și ușor putrede, ca licorile aromatice prelinse din relicvele unor anumite sfinte; garoafele acopereau cu mirosul lor piperat mireasma protocolară a rozelor și pe cea uleioasă a magnoliilor, care atârnau grele prin colțuri; și sub acestea se mai simțea și aroma izmei, amestecată celei, copilărești, a salcâmului și, de bomboană, a mirtului. Iar pe deasupra zidului, livada își revărsa balsamul de alcov al celor dintâi flori de portocal.” (Tomasi di Lampedusa, 2003: 14-15)

⁴ „Trapul pe drum neted alterna repede cu lungi, încete și anevoioase urcușuri, cu coborâșuri făcute cu mare băgare de seamă [...]. Străbătuseră sate văruite în albastru-fraged, buimace; pe poduri de o stranie măreție trecuseră râuri în întregime secate; merseseră pe marginea unor disperate prăpăstii, pe care hrișca și grozama nu izbuteau să le înveselească. Nici un arbore, nici o picătură de apă: soare și praf.” (*Ibidem*: 53)

⁵ „Când vânătorii ajunseră în vârful muntelui, dintre tamariscii și arborii rari de plută li se dezvăluă încă o dată priveliștea adevăratei Sicilii, în fața căreia orașe baroce și livezi de portocali nu sunt decât niște neînsemnate zorzoane, priveliștea unei aridități tălăzuindu-se la infinit în spinări peste spinări, dezolate și iraționale, cărora mintea nu le putea descoperi liniile principale, concepute într-un moment de delir al genezei, o mare care ar fi împietrit deodată în clipa în care o schimbare de vânt ar fi înnebunit valurile.” (*Ibidem*: 101)

⁶ „Tancredi ținea ca Angelica să cunoască întreg palatul, cu toată babilonia lui încurcată de camere vechi și camere noi, apartamente pentru musafiri, saloane de recepție, bucătării, capele, teatre, galerii de tablouri, șoproane mirosind a piele, grajduri, sere înăbușitoare, geamlăcuri, scăărițe, terase și portice și mai ales un șir de apartamente uitate și pustii, părăsite de decenii și care formau un labirint întortocheat și misterios.” (*Ibidem*: 149)

⁷ Vezi sublinierile din fragmentele textuale citate în notele de subsol precedente.

⁸ Vom utiliza termenul ‘Locutor’ pentru a desemna entitatea discursivă care construiește enunțul cu toate componentele sale. Pentru o aprofundare a aspectelor teoretice referitoare la rețeaua enunțiativă, a se vedea Colceriu, 2010: 181-192.

⁹ Ca elemente ale deixei centrale.

direct, de la care moștenește cuvinte afective¹⁰ de tipul exclamațiilor, al interogațiilor, al interjecțiilor etc., ca reminiscențe ale intonației¹¹ enunțării originare.

Romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa abundă în secvențe de discurs interior transpus în stil indirect – cu precădere, liber. Acestea sunt, în marea lor majoritate, secvențe de tip reflexiv, introduse de verbe ale percepției, ale gândirii, ale evocării, sau de sintagme nominale aparținând aceleiași arii semantice: *se gândea, evoca, gândea, simțea, își aminti, văzu, își imaginea, își dădu seama, fantezii, senzația, gânduri, asocieri de idei, amintiri, halucinație*. Sunt secvențe însoțite uneori de replici scurte ale personajului, raportate în stil direct, care își fac apariția fie în debutul excursului, fie pe parcursul acestuia, fără a impieta asupra unității de viziune, asupra continuității fluxului de gândire aplecat asupra lumii¹².

Secvența textuală auctorială, din prima parte a romanului, ce descrie spectacolul vizual și olfactiv oferit Prințului de grădina palatului se încheie cu enunțul: „Totuși, pentru Prinț, parfumata grădină fu pricina unor întunecate împerecheri de idei”. Și urmează, de îndată, un enunț raportat, fără verb declarativ, ce exprimă direct gândul¹³ Prințului: „Acum miroase bine, dar acum o lună...” Șirul cugetării continuă (după cum o subliniază punctele de suspensie), însă gândurile, amintirile (vezi verbul a-și aminti¹⁴), sunt transpuse în stil indirect:

„Își aminti de greața pe care miasmele acelea dulcele o răspândiseră în toată vila înainte de a fi fost înlăturată pricina: cadavrul unui tânăr soldat din al cincilea batalion de vânători, care, rănit în încăierarea ce avusese loc la San Lorenzo cu trupele rebelilor, se târâse să moară, singur, sub un arbore de lămâi. Fusese găsit cu fața la pământ, în trifoiul des, cu capul afundat în sânge și în vărsătură, cu unghiile înfipite în țărână, acoperit de furnici [...]. Iar când camarazii lui, înduioșați, îl luaseră apoi de acolo (*ei, da!* Îl târâseră de umeri până la cotigă, astfel că umplutura din pânțelele momâii ieșise din nou afară), un De Profundis pentru sufletul necunoscutului fu adăugat rugăciunii de seară; și nu se mai vorbi nimic de aceasta, conștiința femeilor din casă arătându-se împăcată cu atât.” (Tomasi di Lampedusa, 2003: 15-16) (s.n.)

Discursul indirect cu verb declarativ la trecut (*își aminti* – din fraza inițială a paragrafului) este marcat de transpunerea formelor pronominale și a celor verbale: pronumele reflexiv de persoana a treia (*își*), perfectul simplu (imperfectul din textul original) *își aminti*, raportul de anterioritate verbală (*răspândiseră, înainte de a fi fost înlăturată*).

Ruptura operată la nivelul frazei prin cele două puncte, ce introduc pasajul apozitiv cu funcție cataforică (având drept termen regent substantivul *pricina*: „Își aminti de greața pe care miasmele acelea dulcele o răspândiseră în toată vila înainte de a fi fost înlăturată *pricina*: cadavrul unui tânăr soldat [...]”), este, însă, un semnal al schimbării de perspectivă: Prințului i se înfățișează din nou imaginea cadavrului găsit cu câteva luni în urmă în grădina palatului. Forța sugestivă a imaginilor se datorează faptului că evenimentul evocat își transcende statutul de simplă evocare: momentul pare a se crea din nou sub ochii Prințului ce contemplă și rememorează. Astfel, în romanul lui Tomasi di Lampedusa, peste nivelul diegetic se suprapune adesea o astfel de povestire de grad secund, metadiegetică, al cărei autor este personajul principal, Prințul de Salina.

Toate aceste observații, cărora li se adaugă apariția pauzei (marcată de cele două puncte) și absența verbului declarativ din frazele următoare, conduc la ipoteza evoluției discursului

¹⁰ „[...] elemente lexicale de orice natură care au drept scop actualizarea planului personajului locutor într-un context redactat, până în acel punct, în stil indirect”. (Mancas, 1972: 13)

¹¹ Originea stilului indirect liber în limba vorbită are drept mărturie esențială intonația. Citându-l pe Bally, autoarea menționează faptul că „stilul indirect liber derivă dintr-o tendință mereu mai accentuată a limbii literare de a se apropia de procedeele limbii vorbite”, din „nevoia de a suprima pe cât posibil semnele exterioare ale subordonării și de a reda gândirea în toată fidelitatea posibilă”. (Cf. *Ibidem*: 33-34)

¹² Fie aceasta o lume prezentă, a unor fapte contigue, fie o lume trecută, evocată prin analepse.

¹³ La care trimite acea „împerechere de idei”.

¹⁴ Considerăm că imperfectul *ricordava* din textul italian este mai sugestiv decât perfectul ales de traducătorul român *își aminti*, având în vedere valoarea semantică a celor două timpuri verbale. Imperfectul, ca timp al continuității, permite o trecere mai puțin bruscă spre discursul indirect, asigurând acea continuitate de gândire de care aminteam, dar menținând, în același timp, ambiguitatea surselor enunțative.

indirect legat spre discursul indirect liber. În sprijinul acestei afirmații subliniem rolul exclamației („ei, da! Îl târâseră de umeri până la cotigă, astfel că umplutura din pântecele momâii ieșise din nou afară”), expresie a unei maxime indignări, ce păstrează modulațiile vocii locutorului reprezentat.

Discursul indirect liber este o formă tributară atât discursului direct, a cărui intonație o păstrează, cât și discursului indirect, a cărui subordonare sintactică implică diversele forme de transpoziție. Este o formă discursivă ce presupune prezența a două centre enunțatoare și deci a două centre deictice, unul primar și altul periferic – reprezentat de deicticele spațio-temporale și de elementele expresive, care pot fi menținute ca atare. În acest fel, personajului i se rezervă un minim acces la enunțare: vocea Prințului se face auzită în cadrul discursului indirect liber ca ecou al unui discurs direct, devenind și un semnal al investirii personajului cu statutul de creator al unei lumi de nivel secund, metadiegetic.

Fragmentul reprodus mai sus, precum și cele câteva exemple analizate în continuare, sunt pagini de analepse puse pe seama personajului, analepse ce permit, datorită decalajului temporal, o dedublare a eului. Dedublarea personajului este (alături de multiplicarea instanței narative și de disimulare) una dintre căile de producere a polifoniei (cf. Vlad, 2003: 127-131). Prințul de Salina este, în același timp, un personaj al lumii narate și un narator al unor lumi de rang diegetic superior, în interiorul cărora se autoproiectează (prin dedublare) ca personaj.

Vocea interioară a Prințului răzbate, în punctul culminant al anamnezelor, ca un ecou, prin țesătura deasă a vorbelor Locutorului, devenind o voce individuală, capabilă să creeze o lume căreia să îi atribuie un maximum de sens: sensul unei existențe singulare care se conturează printr-un efort permanent de a se regăsi în dubla ipostază de obiect contemplat și de conștiință contemplatoare¹⁵.

Forme de alternare a discursurilor

Pasajelenarativeauctoriale alternează cu pasajeleactoriale, alunecarea făcându-se mereu spre o lume de grad secund, integrată perfect lumii narate. Momentele de „abstracțiune” ale Prințului sunt tot atâtea analepse complete, cu un conținut indispensabil firului narativ central. Redăm din nou un citat din prima parte a romanului, pentru a putea argumenta, plecând de la sublinierile făcute în text, în ce constă structura și apoi configurația polifonică a discursului, indicând totodată și felul în care pătrunde discursul indirect liber al personajului principal în cadrul discursului auctorial.

„*DonFabrizio* zgârie puțin lichen de pe picioarele Florei și începu să se plimbe în sus și în jos: soarele, în asfințit, îi proiecta umbra enormă peste rondurile funerare. De mort nu se mai vorbise, e adevărat; și, la urma urmei, soldații sunt soldați tocmai ca să moară apărându-l pe rege. Dar imaginea aceluia trup îi revenea deseori în amintire, ca pentru a-și cere dreptul lui la pace în singurul chip cu putință pentru *Prinț*: depășind și justificându-și marea lui pătimire printr-o necesitate generală. Să mori pentru cineva sau ceva, bun, e în firea lucrurilor; dar trebuie să știi, sau cel puțin să fii sigur că există cineva care știe pentru cine sau pentru ce ai murit; asta cerea fața aceea pângărită; și tocmai aici pornea să se îngroașe ceața”. (Tomasi di Lampedusa, 2003: 16-17)

Aflat în continuarea fragmentului analizat mai sus, pasajul reprezintă unul dintre nenumăratele eșantioane textuale plurivocale. Prima frază este dominată de vocea Locutorului care își însoțește personajul în traseul său prin grădina palatului; stau mărturie, în acest sens, formele pronominales de persoană a treia (*îi*), sintagmele nominale (*Don Fabrizio*, *Prinț*), verbele la imperfect. Forma verbală impersonală „*nu se mai vorbise*” (din fraza a doua) marchează începutul unui enunț de care se face responsabilă o voce colectivă¹⁶; forma sa sentențială permite utilizarea, într-un context cu verbe la trecut, a verbelor la prezent indicativ

¹⁵ A se vedea, în acest sens, episodul morții Prințului din partea a VII-a a romanului.

¹⁶ Ea ține de existența unor entități discursive diferite de locutor, respectiv de alocutor: terții individuali sau colectivi (cf. *ScaPoLine*, 2004: 39-40). Este o formă de „discurs străin disimulat”, ce ține de o motivație pseudo-obiectivă. (Cf. și Bahtin, 1982: 162-163)

sau conjunctiv (*sunt soldați, să moară*). Locutorul se poate integra sau nu acestei colectivități, asociindu-se sau disociindu-se de principiile și valorile ei; ralierea locutorului la sentința colectivității (*soldații sunt soldați tocmai ca să moară apărându-l pe rege*) este semnalată însă de sintagma concludivă *la urma urmei*, prin intermediul căreia întregul discurs anterior își caută (dar oare își găsește?...) o validare.

Trebuie să ne întrebăm, în acest moment al analizei, cui îi aparține vocea care se aliniază vocii colectivității? Este aceasta vocea Locutorului care își face din nou apariția în debutul fragmentului, sau este vocea personajului? „De mort nu se mai vorbise, e adevărat; și, la urma urmei, soldații sunt soldați tocmai ca să-l apere pe rege”. Vocea din acest enunț poate aparține Locutorului, venind în continuarea unei fraze în care este clară prezența naratorială („Don Fabrizio zgârie... îi proiecta umbra enormă peste rondurile funerare”) sau poate aparține personajului, a cărui intonație se face auzită prin intermediul adverbului discursiv „e adevărat”. Celor două voci li se adaugă, după cum am subliniat deja, vocea colectivității: „soldații sunt soldați tocmai ca să-l apere pe rege”, inserție polifonică care se naște tocmai din necesitatea unei confirmări, din dorința de a afla un posibil răspuns, prin raportarea la opinia unui terț.

Și textul continuă: „Dar imaginea aceluia trup îirevenea deseori în amintire, ca pentru a-și cere dreptul lui la pace în singurul chip cu putință pentru Prinț”. Imaginea cadavrului acestui soldat necunoscut îi apare Prințului ca și cum evenimentul s-ar desfășura din nou sub privirea lui și își cere izbăvirea printr-o justificare („depășind și justificându-și marea lui pătimire printr-o necesitate generală. Să mori pentru cineva sau ceva, *bun*, e în firea lucrurilor; dar *trebuie să știi*, sau cel puțin *să fii sigur* că există cineva care știe pentru cine sau pentru ce ai murit; asta cerea fața aceea pângărită”). Se menține și aici întrepătrunderea celor două voci: vocea colectivă (sau/și a Locutorului) și vocea personajului (locutor reprezentat), al cărui centru deictic periferic¹⁷ se păstrează, transformând discursul indirect într-unul indirect liber.

Căutarea anevoioasă a adevărului se desfășoară pe fundalul conștiinței personajului principal, ale cărui gânduri transpar sub forma discursului indirect, semnalat și de prezența deicticului *aici*: „...și tocmai *aici* pornea să se îngroașe ceața”. Nici opinia generală, nici părerea unui alt membru al clasei din care face parte (cumnatul său Mălvica – alocutorul Prințului într-un discurs proiectat –, apărător al valorilor monarhice¹⁸, a cărui voce se amestecă cu alte voci partizane suveranului („Dar a murit pentru rege, scumpe Fabrizio, e limpede, i-ar fi răspuns cumnatul său Mălvica dacă *don* Fabrizio l-ar fi întrebat – Mălvica, veșnicul purtător de cuvânt al prietenilor lui. Pentru Rege, care reprezintă ordinea, continuitatea, cuviința, dreptul, onoarea; pentru Rege, singurul apărător al Bisericii, singurul care împiedică împărțirea proprietății, ținta supremă a sectei.”), nu vor împrăști această ceață. „Cuvinte frumoase, care înfățișau tot ce avea Prințul mai scump în adâncul inimii sale. Dar ceva scârțâia și aici.” (Tomasi di Lampedusa, 2003: 16-17)

Absența răspunsului așteptat ca izbăvire duce la sporirea asaltului întrebărilor:

„Astfel stând lucrurile ce era de făcut? Să te agăți de prezent fără a mai face salturi în necunoscut? Pentru *asta* era nevoie de pocnetul sec al împușcăturilor, așa cum răsunaseră nu demult într-o mohorâtă piață din Palermo; dar împușcăturile înseși la ce serveau?”

Este un fragment de discurs interior transpus în stil indirect liber, semnalat de prezența deicticului *asta*, de forma interogativă a frazelor, de prezentul verbelor la conujunctiv sau la

¹⁷Semnalat de prezența adverbului discursiv *bun* și de valorile imperative ale verbelor subliniate – indicii ale indignării personajului.

¹⁸Deși reprezentant cu renume al aristocrației, Prințul se apleacă cu luciditate asupra momentului de ruptură marcat de trecerea spre o nouă orânduire politico-socială. El nu va milita, dar nici nu se va opune noii ordini, descifrându-i sensul în acele cuvinte faimoase ale nepotului său Tancredi (produs, acesta din urmă, al lumii noi, în plină ascensiune): „*Dacă vrem ca totul să rămână cum e, trebuie mai întâi ca totul să se schimbe*” (Tomasi di Lampedusa, 2003: 32). Conceptul de monarhie stă de acum sub semnul declinului, romanul lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa conținând o suită de metafore ale morții monarhiei, „această monarhie care avea de pe acum semnele morții pe față”.

indicativ (*să te agăți, serveau*), toate elemente ale deixei secundare, reminiscență a intonației locutorului reprezentat. Fragmentul se încheie cu un enunț în stil direct liber (adresat tovarășului de plimbări, câinele Bendicò), enunț ce pune capăt meditației personajului pe marginea valorilor monarhice: „- Nu ajungi la nimic cu nici un fel de «pum! pum!» Nu-i așa, Bendicò?” (*Ibidem*: 21).

Pasaje polifonice în arii tematice predilecte

În romanul Ghepardul există câteva arii tematice care devin spațiul predilect de desfășurare a unor ample pasaje polifonice. Naratorul extradiegetic regizează traseul actorului: Prințul traversează grădina; mai târziu îl vom regăsi traversând sălile palatului, terenurile de vânătoare, ținuturile Siciliei. Sunt spații ce se succed pe o axă ascendentă¹⁹ sau spații într-o perspectivă tot mai amplă²⁰. Sunt trasee care oferă prilej de meditație, configurându-se, la nivel discursiv, în ample și bogate pasaje polifonice.

Tematic, aceste pasaje (în marea lor majoritate analeptice) trimit la coordonatele principale ale existenței Prințului: statutul politico-social (individual și de clasă)²¹ și stigmatele condiției umane (pasiuni, slăbiciuni, compromisuri), ambele căutându-și răspunsuri prin proiectarea într-o lume superioară, a intelectului pur, lumea rece și imparțială a spațiului celest. Atracția constelațiilor, drumul ritualic, în urcare, spre observatorul palatului și priveliștea oferită de spațiile siderale, sunt o garanție a existenței unei lumi în care contrastele și enigmele cotidiene se șterg, se anulează.

„«[...] La înălțimea observatorului, fanfaronadele unuia, cruzimea celuilalt se topesc într-o netulburată armonie. Adevărata problemă e să poți continua să trăiești viața spirituală în momentele ei cele mai sublime, cele mai asemenea morții». Astfel gândea Prințul, uitându-și toanele dintotdeauna, capriciile carnale din ajun.” (*Ibidem*: 44)

Moartea însăși se configurează în imaginea Prințului ca un drum spre stele, ca o cartare a întregii ființe într-un spațiu în care totul se redefineste, împlinindu-se, armonizându-se. Drumul de întoarcere de la palatul Ponteleone îi oferă Prințului imaginea memorabilă a apropierei răsăritului:

„Din fundul unei străduțe oblice se ivi partea de răsărit a cerului, deasupra mării. Venus era acolo, înfășurată în turbanul ei de cețuri autumnale. Întotdeauna credincioasă, ea îl aștepta pe *don Fabrizio* în plimbările lui matinale la *Donnafugata*, înainte de vânătoare, sau ca acum, după bal. *Don Fabrizio* suspină. Când se va hotărî, oare să-i dea o întâlnire mai puțin efemeră, departe de gunoaie și sânge, acolo, în împărăția eternelor certitudini?” (*Ibidem*: 223) (s.n.)

Alunecarea spre moarte era pentru el reprezentată de „senzația unei continue și foarte mărunte fărâmițări a ființei sale, unită cu presimțirea nebuloasă a recreării ei altundeva, în dimensiuni (*har, Domnului!*) mai puțin conștiente, dar mai ample. Firele de nisip nu se pierdeau, ele dispăreau, dar se adunau nu se știe unde, ca să cimenteze o arhitectură cu mult mai durabilă.” (*Ibidem*: 227-228) (s.n.)

Toate aceste citate reprezintă pasaje polifonice în care vocea naratorială se împletește cu vocea personajului, a cărui intonație se face auzită din nou în secvențele interrogative sau exclamative subliniate. Densitatea semantică a fragmentelor analizate se datorează, pe de o parte, complexității punctelor de vedere ierarhice, iar, pe de altă parte, jocului subtil propus cititorului prin polifonia disimulată a discursului indirect liber.

¹⁹ Urcarea muntelui la vânătoare, spre exemplu (vezi partea a treia a romanului).

²⁰ Traversarea sălilor palatului Ponteleone, loc de desfășurare a balului. Vezi partea a șasea a romanului.

²¹ Includem aici raporturile, pe scară ierarhică, cu stăpânirea, dar și cu supușii (arendăși, slujbași, oamenii de rând de pe moșii), și, în mod special, cu conceptul însuși de stat monarhic.

Partea a șaptea a romanului, care descrie (pe doar câteva pagini) moartea Prințului, este spațiul textual predilect al manifestării, al prezenței marcate a vocii personajului. Aceasta debutează cu un pasaj ce pune sub semnul întrebării identitatea instanței narative:

„*Senzația aceea* *don Fabrizio* o *cunoscuse* dintotdeauna. De zeci de ani *el* *simțea* cum fluidul vital, facultatea de a exista, viața, într-un cuvânt, și poate și voința neistovită de a trăi se scurgeau *din el* încet, dar neconținut, așa cum firele de nisip se îngrămădesc și alunecă unul câte unul, fără grabă și fără oprire, prin gâttelețul îngust al unei clepsidre. În unele clipe de intensă activitate, de atenție încordată, *sentimentul acesta* de continuă părăsire, dispărea, ca să se înfățișeze iarăși, neclintit, la cel mai neînsemnat prilej de tăcere sau de interiorizare [...]. În toate *acele clipe* nu-*i* trebuise decât o ușoară *ciulire a simțurilor* ca să *audă* fâșăitul firelor de nisip lunecând, ușoare, ale fărâmelor de timp ce-*i* fugeau din suflet și îl părăseau pentru totdeauna. La început, *senzația aceasta* nu era legată de nici o indispoziție. [...] era *senzația* unei continue și foarte mărunte fărâmițări a personalității sale, unită cu presimțirea nebuloasă a recreării ei altundeva, în dimensiuni (*har, Domnului!*) mai puțin conștiente, dar mai ample.” (*Ibidem*: 227) (s.n.)

Prezența grupului nominal *don Fabrizio* și a pronumelor de persoană a treia (*el, din el, -i*) trimite spre un discurs al Locutorului, în timp ce o întreagă suită de sintagme nominale și de verbe semnalează deplasarea spre zona discursului indirect liber de tip reflexiv: *senzația, cunoscuse, simțea, atenție încordată, sentimentul, tăcere, interiorizare, ciulire a simțurilor, să audă*. Șirul elementelor lexicale aparținând câmpurilor semantice ale gândirii, ale simțirii, ale percepției și ale proiecției subiective, continuă și în enunțurile următoare, pregătind invazia discursului locutorului reprezentat, fie acesta un discurs interior raportat în stil direct (solilocviu), fie un discurs indirect liber:

„Firele de nisip nu se pierdeau, ele dispăreau, dar se adunau nu se știe unde, ca să cimenteze o arhitectură cu mult mai durabilă. «*Arhitectură*», *reflectase* el, nu era totuși, cuvântul nimerit, legat cum era de noțiunea de greutate; «*fire de nisip*», nici atât, de altminteri. Erau, mai curând, ca niște particule de vapori de apă desprinzându-se de pe fața unui lac închis ca să urce în cer și să formeze acolo uriașii nori ușori și liberi. Uneori *se mira* că rezervorul unei ființe putea să mai adăpostească totuși încă puțină viață după atâția ani de pierderi. «*Chiar de-ar fi mare cât o piramidă*.» Alteori, și cel mai adesea, *el se împăuna cu gândul* de a fi aproape singurul care percepe *această* fugă continuă [...]” (*Ibidem*: 227-228) (s.n.)

Ghilimelele interioare semnalează prezența unor „insule textuale” (cf. *ScaPoLine*, 2004: 77-83) care pot fi fie inserții de monolog interior/solilocviu (vezi inciza *reflectase*)²², fie un indiciu al întoarcerii discursului locutorului reprezentat asupra lui însuși, o „punere în abis”, o „zăbavă” metalingvistică. Susținem a doua ipoteză, plecând în primul rând de la absența ghilimelelor în textul din limba italiană²³, absență care exclude existența unui monolog interior și susține ideea inserției acestor sintagme în structura unui discurs indirect. Considerăm că, în acest fragment, prezența Locutorului este semnalată doar de câteva elemente („*Uneori se mira că*”, „*Alteori, și cel mai adesea, el se împăuna cu*”), prin care se face oricum trecerea spre discursul indirect liber al personajului (vezi spațiul textual de mediere – verbul *a se mira* și locuțiunea verbală *a se împăuna cu gândul*). Debutul fragmentului, deși pare a semnala prezența vocii Locutorului, este tot în stil indirect liber, iar această informație o putem recupera „cataforic”, plecând de la acel *reflectase el*²⁴. Tot la un discurs indirect liber trimite, de altfel, și deicticul *această* (*fugă*).

²² Manifestare a discursului locutorului reprezentat (Prințul) în cadrul discursului Locutorului.

²³ Ghilimele nu apar decât în enunțul „Chiar de-ar fi mare cât o piramidă.”

²⁴ În textul original, discursul indirect liber este clar semnalat încă de la început prin prezența, repetată în fragment, a celor două puncte și NU a unui punct care separă citatul nostru (în română) de enunțul precedent: „[...] e per lui, avvezzo a scrutare spazi esteriori illimitati, a indagare vastissimi abissi interiori essa [la sensazione] non era per nulla sgradevole; era quella di un continuo, minutissimo sgretolamento della personalità congiunto però al presagio vago del riedificarsi altrove di una individualità (grazie a Dio) meno cosciente ma più larga; quei granellini di sabbia non andavano perduti, scomparivano, sì, ma si accumulavano chissà dove per cementare una mole più duratura.” (Tomasi di Lampedusa, 2004: 215-216) Traducătorul renunță și la adverbul discursiv *sì*, iar toate aceste alegeri dovedesc a avea un anumit impact asupra structurii discursive a textului.

Formele discursive eterogene ale acestui fragment sunt caracteristice întregii părți a șaptea. Ele se datorează atât amestecului de voci (în special vocea Locutorului și cea a personajului principal – locutorul reprezentat), cât și diferenței de plan narativ. Vocea personajului ia treptat în stăpânire teritoriul discursiv: Prințul are capacitatea de a se autoproiecta într-o lume de nivel secund, în care se contemplă în starea de muribund. El este, încă o dată, personaj al lumii narate și, în cadrul acesteia, locutor al unei lumi diegetice de grad secund.

Partea a șaptea, în întregime, ni-l înfățișează pe Prinț în această dublă calitate. Toate evenimentele și stările sunt reflectate prin imaginea personajului: el simte (*simțea*), aude (*nu auzea*), vede (*în fața lui*). Cititorul nu are acces la nimic din ceea ce personajul nu aude și nu vede:

„Așezat într-un fotoliu, pe terasa hotelului «Trinacria», cu picioarele înfășurate într-un pled, *simțea* cum viața se scurgea din el, în largi valuri repezi, zguduindu-i ființa cu vuietul acela năprasnic pe care îl dezlănțuie cascada Rinului. Era într-o luni la amiază, pe la sfârșitul lui iulie, și marea, marea de la Palermo, compactă, uleoasă, inertă, se întindea *în fața lui*, neverosimil de încremenită [...]. Tăcerea era desăvârșită. Sub înalta lumină, *don Fabrizio nu auzea* alt sunet decât acela, lăuntric, al vieții care țâșnea cu furie afară din el. [...]” (*Ibidem*: 229).

Momentele de colaps, în care personajul, din cauza bolii, își pierde cunoștința, sunt momente în care nu se mai aude nicio voce (vocea naratorială nu intervine):

„Poate că leșinase, pentru că *nu-și mai amintea* cum ajunsese la trăsură; se pomenise în ea cu picioarele înțepenite, numai cu Tancredi lângă el.” (*Ibidem*: 230)

Prințul, obișnuit așadar „să scruteze nelimitate spații exterioare, să cerceteze vaste abisuri interioare” (*Ibidem*: 227), se privește acum „enorm”, ca pentru ultima oară:

„*Don Fabrizio se privi* în oglinda șifonierului – *își recunosc* mai curând costumul decât pe el; *foarte lung, slăbit, cu obraji scobiți, cu o barbă de trei zile*, semăna cu unul din acei englezi maniaci care circulă prin gravurile cărților lui Jules Verne, pe care i le dăruia lui Fabrizioetto de Crăciun. Un Ghepard în *cea mai jalnică formă. De ce oare nu vrea domnul să murim cu fața noastră cea adevărată?*” (*Ibidem*: 231)

Avem și aici o trecere treptată spre discursul indirect liber²⁵: intrarea aparține naratorului, în timp ce verbele *a privi* și *a se recunoaște* semnalează sursa diferită a punctului de vedere: personajul; restul fragmentului este constituit din enunțuri în stil indirect liber, cu elemente de deică secundară specifice instanței reprezentate (adjectivele de apreciere și interogația finală).

„În umbra care urca începuse să socotească timpul pe care îl trăise cu adevărat. *Mintea i se încurca* în cele mai simple calcule [...]. *O lua de la capăt*. «Am șaptezeci și trei de ani, totalul celor pe care i-am trăit, pe care i-am trăit cu adevărat, ar fi doi...trei ani cel mult.» Și durerile, plictiseala câți însumaseră? De prisos să se mai oboască a socoti: tot restul, șaptezeci de ani”. (*Ibidem*: 237-238)

Semnalăm aceeași alternare de discurs naratorial și discurs indirect liber (cu interpunerea unui scurt solilocviu), fenomen caracteristic și ultimului paragraf din partea a șaptea, pe care îl redăm mai jos.

Este un fragment dominat de punctul de vedere al personajului, care simte, vede, „transmite” ceea ce trăiește. Stau mărturie verbele simțirii (*simți, îl orbea*), a doua frază cu puncte de suspensie care redă intensitatea trăirilor, raportarea la un alt personaj pe care nu-l identifică din cauza tulburării (*cineva*), evaluativul (*ciudat*) și fraza exclamativă (*Ciudat, așa tânără cum era, să i se dăruie lui!*).

²⁵Mai pregnantă, din nou, în cazul textului original (vezi observațiile din nota precedentă): „*Don Fabrizio si guardò nello specchio dell’armadio; riconobbe più il proprio vestito che sé stesso; altissimo, allampanato, con le guance infossate, la barba lunga di tre giorni [...]*” (Tomasi di Lampedusa, 2004: 219).

„Simți că mâinile lui nu mai strângeau pe ale nepoților. Tancredi se ridică repede și ieși... *Nu un fluviu țâșnea din el acum, ci un ocean vijelios, zburlit de spumă și valuri înnebunite...* Poate că avusese o altă sincopă, pentru că își dădu dintr-o dată seama că fusese întins pe pat. *Cineva îi lua pulsul. De pe fereastră, oglinda crudă a mării îl orbea.* [...] Deodată, prin micul grup își făcu loc o tânără doamnă; zveltă, în costum cafeniu de călătorie, cu o largă tournure și pălărie de pai împodobită cu o voaletă cu bobite ce nu izbuteau să-i ascundă grația malițioasă a chipului. Ea își trecea o mână înmănușată în antilopă printre coatele celor care plângeau, cerea iertare, se apropia. Era ea, ființa dintotdeauna dorită, care venea să-l ia. *Ciudat, așa tânără cum era, să i se dăruie lui!* Ora de plecare a trenului părea să fie aproape. Ajunsă în fața lui, ea își ridică voaleta, și așa, pudică, dar gata să i se dea, ea îi apăsă cu mult mai frumoasă ca în timpurile când o zărea prin nemărginirile stelare.

Vuietul mării se liniști dintr-o dată.” (*Ibidem*: 238)

Și, odată cu el, se stinge și vocea interioară a Prințului, acea voce care a însoțit în permanență vocea Locutorului, conferind valoare țesăturii narative prin jocul polifonic fin al alternanțelor vocale. Absența vocii personajului din partea finală a romanului explică lipsa de rezonanță a acesteia. Atmosfera decadentă, superficialitatea personajelor (fiicele necăsătorite ale Prințului, ajunse la bătrânețe), inconsistența amintirilor sunt dublate de o tonalitate monocordă. Pentru că nu sunt străbătute de ecoul vocii Prințului, enunțurile par a fi lipsite de ritm, căci simfonia vieții acestui personaj exemplar conferise tonalități simfonice întregului discurs românesc. Partea a opta, și ultima, pare a-și motiva prezența în arhitectura romanului doar prin funcția ei de element discordant, atât pe plan narativ²⁶, cât și la nivelul rețelei enunțiative a textului.

Analiza rețelei comunicative a romanului *Ghepardul* a evidențiat felul în care se configurează distribuția vocilor în text, modul de inserție a discursului interior al personajului principal, Fabrizio de Salina, prin sublinierea mărcilor textuale ale transferului de autoritate perceptivă (diferitele structuri deictice). Discursul indirect liber implică prezența a două centre enunțiatore și deci a două centre deictice (unul primar, celălalt periferic) care pot fi menținute ca atare, sporind ambiguitatea textului. Chiar dacă este o formă discursivă „absorbită” de discursul naratorului, discursul indirect liber al personajului principal păstrează urme ale enunțării originare (stau mărturie diferitele deictice periferice, elementele expresive, evaluative). Vocea Prințului se face auzită astfel ca ecou al unui discurs direct, ce semnalează, în același timp, investirea personajului cu statutul de creator al unei lumi de nivel secund, metadiegetic. Prin dedublare, Prințul este un personaj al lumii narate și, totodată, un narator al unor lumi de rang diegetic superior, în interiorul cărora se autoproiectează ca personaj.

Vocea sa răzbate prin „hățișul” vorbelor Locutorului/naratorului în spații textuale ce ilustrează arii tematice importante pentru configurația semantică globală a textului, conferind multor pasaje ale romanului o densitate polifonică pe seama căreia poate fi pusă, printre altele, măreția stilului lampedusian.

BIBLIOGRAPHY

***, 1963, *Gramatica Academiei*, București, Ed. Academiei RSR, vol. II.

Bahtin, Mihail, 1982, *Probleme de literatură și estetică*, trad. în limba română de Nicolae Iliescu, București, Univers.

Booth, Wayne C., 1976, *Retorica romanului*, trad. în limba română de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Univers.

²⁶ Desigur, vorbim de o discordanță în raport cu unitatea de conținut narativ și de structură textuală enunțiativă având ca punct de referință existența personajului principal, fără a eluda valoarea de concluzie a acestei părți la nivelul ideologiei românești de ansamblu: câinele Bencicò împăiat, aruncat de la o fereastră, reprezintă punctul culminant al rupturii cu trecutul. (Pe spatele plicului scrisorii către Enrico Merlo di Tagliavia, care însoțea manuscrisul romanului, autorul ține să precizeze: „Fii atent, câinele Bencicò e un personaj foarte important și aproape că este cheia romanului.” – cf. Tomasi di Lampedusa, 2011: 8)

Colceriu, Anamaria, 2010, *Prospettive sull'enunciazione nel testo narrativo, dall'approccio strutturalista alla visione ScaPoLine*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia”, nr. 1/2010, pp. 181-193.

Genette, Gérard, 1976, *Figure III*, Torino, Einaudi.

Lintvelt, Jaap, 1994, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, trad. în limba română de Angela Martin, Bucureşti, Univers.

Mancaş, Mihaela, 1972, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică.

Nølke, Henning *et alii*, 2004, *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Editions Kimé.

Vlad, Carmen, 1985, „Identité-altérité dans le sens narratif de la première personne”, în *Revue roumaine de linguistique*, XXX nr. 5, pp. 505-510.

Vlad, Carmen, 2006, „Persoana întâi şi reţeaua comunicativă a textului”, în *Limba română – aspecte sincronice şi diacronice*, Actele celui de al 5-lea Colocviu al Catedrei de Limba română (8-9 decembrie 2005), coord. Gabriela Pană Dindelegan, pp. 549- 554.

Vlad, Carmen, 2003, *Textul aisberg*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă.

Texte

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 2003, *Ghepardul*, trad. din limba italiană de Taşcu Gheorghiu, Bucureşti, Humanitas.

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 2004, *Il Gattopardo*, Milano, Felt

NARRATIVE ANALYZES IN DENIS DIDEROT'S (ANTI)NOVELS

Ana-Elena Costandache

Assist., PhD., "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Great representative of the Enlightenment, Denis Diderot remained in French an universal literature as the innovator or the Romanesque structures of his time and the main publisher and founder of the Encyclopaedia (L'Encyclopédie française), work who announced the French Revolution at the end of the 18th century. Even if these are work written about two centuries ago, that does not prevent his work from being considered modern. Our study is based on the idea that modernism is not limited to its time, but on the contrary, the elements that Denis Diderot has added to his (anti)novelistic writings (Rameau's Nephew, Jacques the Fatalist and his master), philosophical (Philosophical Thoughts, Letter on the Blind) and dramatic (The Natural Son, The Family Father) present him as a writer and a philosopher still current.

Keywords: (anti)novel, narrator, narrative analysis, character(s), Denis Diderot

Introduction

Romancier, philosophe, dramaturge – Denis Diderot a donné des œuvres qui, depuis le XVIII^{ème} siècle, représentent un grand point d'intérêt pour tout lecteur. Par l'intermédiaire de ses écrits, l'auteur ne se propose pas d'offrir au lecteur une morale, selon le modèle des romans traditionnels d'autrefois, mais au contraire, les trames narratives montrent un narrateur qui a renoncé à son omniscience et a offert au lecteur la liberté d'interpréter les contenus et de s'imaginer les fins ouvertes. D'ailleurs, les personnages, les fils narratifs et les fins ouvertes sont les point-clés qui contribuent à l'art d'écrire de Denis Diderot, qui s'avère être encore moderne.

L'art de l'écriture de Denis Diderot : l'écriture diderotienne se définit par une organisation parfaite des œuvres, des points de vue inattendus de l'auteur, des formes dialoguées des romans. C'est pour cela que notre attention tourne vers l'analyse de ses romans, *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste et son maître*, en soulignant : les grands thèmes romanesques, les constructions narratives et les relations du narrateur avec le lecteur.

Denis Diderot n'a jamais affirmé que *Jacques le Fataliste* est un roman, mais au contraire, il a affirmé (dans son œuvre) que son écriture n'était pas « un roman » proprement dit : « Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. »¹ Et l'auteur ajoute dans le contenu de son roman : « Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques : et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore. »² Donc, il affirme, de façon indirecte, que *Jacques le Fataliste* est un antiroman dans le sens de la parodie du genre romanesque et des techniques du roman, qui créent une sorte d'illusion romanesque.³

L'auteur refuse d'être un narrateur omniscient, qui agit comme un Démonstrateur. Par contre, il critique les romanciers qui veulent motiver et comprendre tous les actes humains, en faisant

¹Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits », p. 18

²Ibidem, pp. 47-48

³Curial, Hubert, *Jacques le Fataliste – Denis Diderot. Profil d'une œuvre*, Ed. Hatier, Paris, p. 85

aux personnages une étude psychologique très rigoureuse. D'habitude, l'intrigue romanesque est critiquée par Denis Diderot ; elle ne reflète pas la réalité, parce qu'elle n'a pas d'équivalent dans l'existence réelle.

En défiant les techniques du roman traditionnel et en intervenant dans la narration, Denis Diderot a réinventé le genre : la forme de son roman est ouverte et on ne pourrait pas affirmer qu'il appartient à un genre ou à un autre ; c'est seulement « la longueur et l'apparence »⁴ qui présentent *Jacques le Fataliste* sous la forme d'un roman. Le fatalisme ne joue pas son rôle, sauf dans la vie et les histoires de Jacques, mais aussi dans le fil narratif. Tout ce que l'auteur décrit est soumis au hasard, à une fatalité, même s'il soutient plusieurs fois qu'il peut diriger et changer la narration selon sa volonté, parce que « tout est écrit là-haut... » (phrase reprise plusieurs fois dans le contenu du roman).

Analyse narratologique des antiromans diderotiens. Analogies et distinctions

Le Neveu de Rameau et *Jacques le Fataliste et son maître* – les deux antiromans de Denis Diderot, les plus connus du XVIII^{ème} siècle – sont les titres qui résument en petits mots de grands écrits. Leurs structures narratologiques les distinguent : types de personnages, points de vue du narrateur, cadres du déroulement des événements. On pourrait faire, quand même, des analogies en ce qui concerne la manière où ils sont organisés, à part la forme dialoguée. Les antiromans de Denis Diderot ont un fort caractère conversationnel ; les personnages racontent ce qu'ils ont vécu et on identifie des relations de type locuteur-interlocuteur entre le narrateur et les personnages, qui s'adressent toujours l'un à l'autre. D'ailleurs, la forme dialoguée des antiromans fait penser aux pièces de théâtre, ce qui assure la véridicité des œuvres. Les dialogues « obligent » le lecteur de se confondre avec les personnages. L'utilisation alternative des « je » et « tu » assure la subjectivité qui devient plus forte, car il y a une relation de subordination entre ces personnages principaux. « Moi » est supérieur à « lui », paraît-il, car le Philosophe est supérieur au Neveu ; ce dernier n'est qu'un parasite, alors que Jacques est inférieur à son maître, car il n'est qu'un valet. Cependant, les titres renversent cette relation et Jacques est poussé en avant, avec un statut supérieur. Cette fois-ci, c'est Jacques qui parle et le maître qui écoute. Si, dans l'incipit du roman *Le Neveu de Rameau* le cadre général est bien tracé et le narrateur suggère ce qui va se passer dans la narration, dans *Jacques le Fataliste et son maître* il y a des différences à cause du narrateur, qui refuse de donner des informations supplémentaires sur les personnages et l'histoire.

Quant au contenu, les correspondances consistent dans le fait que toutes les deux œuvres critiquent, avec subtilité, et dans la manière de Diderot, les pouvoirs et la société du XVIII^{ème} siècle. Du point de vue narratologique, on a proposé une analyse des traits principaux des antiromans de l'écrivain, en nous appuyant sur le modèle de l'étude de Gérard Genette, critique et théoricien du XX^{ème} siècle. Ce sont, en fait, les caractéristiques qui font la distinction entre un simple roman traditionnel et un antiroman :

A. Le mode narratif

a/ La fonction du narrateur

- Fonction testimoniale : dans *Le Neveu de Rameau*, le narrateur est impliqué dans la narration, c'est-à-dire dans le dialogue. En tant que personnage, il atteste le fait que son histoire est vraie, donc il a une fonction testimoniale.
- Fonction de régie : dans *Jacques le Fataliste et son maître*, le narrateur commente l'organisation de la narration ; il a une fonction de régie.
- Fonction de communication : le narrateur s'adresse directement au lecteur : « Vous voyez, lecteur... »

b/ La distance

⁴Ibidem, p. 91

- Style indirect libre : quant à la distance entre le narrateur et son histoire, dans *Le Neveu de Rameau* on identifie un discours transposé dans un style indirect libre. Le narrateur n'introduit pas de connecteurs logiques à travers les paroles et les actions des personnages : « Il m'aborde... Ah, ah, vous voilà, M. le philosophe ; et que faites-vous ici parmi ce tas de fainéants ? Est-ce que vous perdez aussi votre temps à pousser le bois? »⁵
- Discours rapporté : dans le cas de *Jacques le Fataliste et son maître*, on identifie un discours rapporté, car le narrateur rapporte les paroles et les actions des personnages selon qu'elles se passent : « ...il regardait au loin, et en regardant au loin, il dit à Jacques : « Ne vois-tu pas quelque chose sur ta gauche ?... » »⁶ ; « C'est précisément ce qui lui arriva lorsqu'il dit : « Mon cher maître... » »⁷ ; « M. de Guerchy dit : « J'en suis très fâché, et j'offre telle réparation qu'on voudra... » ».⁸

B. L'instance narrative

a/ La perspective narrative

- Focalisation interne : la focalisation, ou le point de vue adopté par le narrateur, est un autre élément de nouveauté dans les deux antiromans de Denis Diderot. L'auteur ignore la focalisation zéro, la préférée des romans traditionnels, où le narrateur omniscient savait plus que ses personnages ; il les domine, en contrôlant leurs actions. L'écrivain a libéré ses personnages de ce type de narrateur et leur a permis de se construire la propre narration. Cependant, les points de vue sont différents dans les deux antiromans. Dans *Le Neveu de Rameau*, la focalisation est interne ; le narrateur autodiégétique en sait autant que son interlocuteur, le Neveu. Il n'y a pas d'autres personnages dans *Le Neveu de Rameau*, donc la focalisation interne varie entre « lui » et « moi ».
- Focalisation externe : dans *Jacques le Fataliste et son maître*, la focalisation est externe parce que le narrateur admet qu'il ne contrôle pas les actions et les gestes des personnages, il refuse de donner des informations ou des détails, donc il sait moins que ses personnages : « Je vous entends, lecteur : vous me dites : « Et les amours de Jacques?... Croyez-vous que je n'en sois pas aussi curieux que vous ? » »⁹ Mais il proclame, en même temps, sa suprématie en tant que narrateur : « Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. »¹⁰

b/ Le temps de la narration

- Les narrateurs multiples font que la narration, dans les deux œuvres, soit une narration intercalée. Dans *Le Neveu de Rameau*, le Philosophe-narrateur raconte les événements au moment où ils se passent. En ce qui concerne le Neveu-narrateur, celui-ci raconte ce qu'il avait vécu dans un passé plus ou moins éloigné, donc il y a un passage de la narration simultanée à la narration ultérieure, ce qui mène à une narration intercalée.
- En ce qui concerne le roman *Jacques le Fataliste et son maître* la narration est toujours simultanée et les temps alternent.

c/ La voix narrative

- Narrateur autodiégétique : les narrateurs s'impliquent dans la narration de toutes les deux œuvres. Cependant, dans *Le Neveu de Rameau* le narrateur est présent dans

⁵ Diderot, Denis, *Le neveu de Rameau*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection « À tous les vents », Volume 236 : version 1.01, p. 10

⁶ Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître*, Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits » p. 58

⁷ Ibidem, p. 71

⁸ Ibidem, p. 148

⁹ Ibidem, p. 223

¹⁰ Ibidem, p. 5

l'histoire racontée et il y devient un personnage. On a à faire, donc, avec un narrateur autodiégétique.

- Narrateur homodiégétique : dans *Jacques le Fataliste et son maître*, le narrateur n'ajoute que des commentaires, sans intervenir et devenir, lui-même, un personnage dans l'histoire narrée. Il est absent de l'histoire racontée, donc, on a à faire avec un narrateur homodiégétique.

C. Les niveaux

- Dans *Le Neveu de Rameau*, au niveau extradiégétique se trouve le récit du Philosophe, qui commence à raconter ses habitudes, telles que la promenade quotidienne au Palais-Royal, vers les cinq heures du soir, ou la rencontre avec le Neveu. Mais la conversation reste au niveau intradiégétique. À travers les dialogues des personnages, on arrive au niveau metadiégétique, où se trouve l'histoire de Jacques chez Bertin et l'histoire du Juif et du Renégat.
- Quant au roman *Jacques le Fataliste et son maître*, on identifie un niveau metadiégétique de la narration. Au niveau extradiégétique se trouve Diderot et l'histoire de Jacques et son maître, au niveau intradiégétique se trouve Jacques et l'histoire de ses amours, alors qu'au niveau metadiégétique se trouve la femme aubergiste et l'histoire de Mme de La Pommeraye, mais aussi le maître et son histoire avec Agathe.

D. Le temps du récit

a/ L'ordre

- Digressions et achronies : tous les deux antiromans abondent en digressions et achronies. Les actions des personnages ne sont pas présentées dans l'ordre chronologique de leur déroulement. Il y a un désordre qui soutient l'ordre de la narration, car l'ordre réel des événements racontés ne correspond pas à leur présentation dans le récit.
- Analepses et prolepses (I) : *Le Neveu de Rameau* reste une longue conversation. Le noyau de la narration est fait des sujets de l'entretien ; elle comprend, en même temps, d'autres histoires telles que celle de Rameau chez Bertin et chez Mlle Hus, celle du Juif et du Renégat, ou celle du cadet de Carthagène. Les premières deux histoires sont racontées par le Neveu, tandis que la dernière est dite par le Philosophe. *Le Neveu de Rameau* comprend des analepses, qui sont des histoires insérées dans la narration principale (la rencontre de « lui » et « moi »). À la fin du roman on découvre un exemple de prolepse – le récit de Dauvergne (compositeur Français) à l'Opéra où le Neveu ira après son rendez-vous avec le Philosophe.
- Analepses et prolepses (II) : *Jacques le Fataliste et son maître* propose, au milieu de la narration principale, c'est-à-dire l'histoire du voyage de Jacques et de son maître, d'autres histoires racontées par Jacques, son maître ou d'autres personnages. Toutes les histoires insérées ne sont que des analepses, qui ont lieu, chronologiquement, avant la rencontre de Jacques et son maître. Les analepses sont présentes à chaque degré de la narration et chaque narrateur de l'antiroman raconte au moins une histoire : Diderot et l'histoire de Gousse, Jacques et l'histoire du père Ange, l'aubergiste et l'histoire de Mme de la Pommeraye, le marquis d'Arcis et l'histoire de Richard. On identifie une prolepse dans la seule histoire racontée par le maître, c'est-à-dire son histoire avec Agathe, Saint-Ouin et leur enfant : le fait qu'il ira chez son « enfant adoptif » pour « payer à ces gens ce qui leur est dû, le retirer, et le mettre en métier. »¹¹ En même temps, on pourrait considérer comme prolepses les trois fins que Diderot propose pour sa narration.

b/ La vitesse narrative

¹¹Ibidem, p. 344

- Le temps du récit – le temps de la narration : dans les œuvres de Denis Diderot la durée de l'histoire ne correspond pas à la durée de la narration. La nouveauté consiste dans le fait que l'écrivain a séparé le temps du récit du temps de la narration, en employant ce que Genette a nommé « scène », ou plus précisément « dialogue ». Dans une scène, le temps du récit correspond au temps de l'histoire, mais Denis Diderot a inséré dans les dialogues des micro-narrations qui ralentissent la narration proprement-dite. Cette particularité du *Neveu de Rameau* et de *Jacques le Fataliste* a rendu plus difficile la lecture et l'analyse, mais a innové l'art d'écrire un roman au XVIII^{ème} siècle.
- Pause de la narration : dans *Le Neveu de Rameau*, on pourrait considérer les pauses de narration comme des fragments ou morceaux où le Philosophe se tait ou le Neveu fait des mimes. En ce qui concerne *Jacques le Fataliste et son maître*, les pauses de la narration consistent dans les commentaires faites par l'auteur même. Dans *Le Neveu de Rameau*, tout comme dans *Jacques le Fataliste et son maître*, les histoires insérées peuvent être des sommaires ou raccourcis, qui ne procurent pas un effet d'accélération, mais au contraire, un effet de ralentissement.
- Ellipses : dans les deux antiromans, on identifie les ellipses à la fin – dans *Le Neveu de Rameau* l'ellipse est représenté par le récit à l'Opéra, alors que dans *Jacques le Fataliste et son maître*, l'ellipse est le dénouement de l'histoire des amours de Jacques.

c/ La fréquence événementielle

Les événements passés dans les deux œuvres sont narrés une seule fois ; de là, le mode singulatif, où l'on raconte une seule fois ce qui s'est passé une fois.

Conclusions : suite à notre analyse, on est arrivé à la conclusion que, même s'il y a des différences entre les deux œuvres, toutes les deux gardent le même statut d'antiromans qui ont révolutionné le style traditionnel d'écriture littéraire. *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le Fataliste et son maître* ont des points communs quant au temps du récit et aux niveaux de la narration, mais ils diffèrent en ce qui concerne le mode, la perspective et la voix narrative. En outre, ce ne sont pas les personnages et leur(s) histoire(s) qui évoluent, mais c'est le lecteur ; les personnages gardent leur statut pendant toute la narration, tandis que le lecteur, qui est habitué avec le type traditionnel de la narration, doit déchiffrer la trame narrative des antiromans de l'écrivain. C'est pour cela que le vrai « interlocuteur » de Denis Diderot, avec lequel il a développé ses idées à travers ses œuvres, reste le « maître-lecteur ».

BIBLIOGRAPHY

- Diderot, Denis. *Le neveu de Rameau*. Québec : La Bibliothèque électronique du Québec, Collection « À tous les vents », Volume 236 : version 1.01.
- Diderot, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*. Édition du groupe « Ebooks libres et gratuits.
- Curial, Hubert. *Jacques le Fataliste – Denis Diderot. Profil d'une œuvre*. Paris : Ed. Hatier.

rinelli

“ARCHITECTURAL EMBELLISHMENTS”: SPACE FORMS IN THE ASSIGNATION AND THE FALL OF THE HOUSE OF USHER

Adela Livia Catană

Assist. Prof. PhD., Military Technical Academy

Abstract: This article is based on two well-known short stories written by American author Edgar Allan Poe– The Assination (1834) and The Fall of the House of Usher (1839)– and aims to offer a close analysis of the relation character/observer and chamber/ house.

Keywords: death, dream, reverie, space, symbols

Edgar Allan Poe was deeply influenced by the Gothic fiction in creating his complex narrative spaces which combine real and fantastic elements in order to trigger an overwhelming atmosphere. The American writer succeed in revealing an unusual mutual relation between the material surroundings and the inner torments of his characters, rendering space as a reflection but also as a source of psychological conflicts. Poe’s horror invested space can be seen as an entity in its own right, which embodies symbolic value. His tragic heroes are madmen whose obsession with death turns their existence rather impossible in the actual material world. Positioned in a room, house or other enclosure, these introverted characters are rarely ever brought outside. When this happens, however, nature does its best to repress, confine and enclose the characters. In general, the separation from everything that is part of the outside world enables characters to transcend time and space and reach a specific stage of existence–the reverie and the dream. In this sense, the protagonist in Poe’s *The Assination* confesses: “To dream . . . has been the business of my life. I have therefore framed for myself, as you see, a bower of dreams. In the heart of Venice could I have erected a better? You behold around you, it is true, a medley of architectural embellishments.” (Poe, *TA* 147). The mental state of the character produces the setting and atmosphere, which usually result in the manifestation of everything that is feared. The character manipulates his environment and uses tangible buildings and their contents as talismans to outwit death. The object of its fear is not death itself, but the experience of dying. Tragically, despite all the efforts of the character death comes anyway.

In the course of time, critics came up with various interpretations regarding the space imagined by Poe in his short-stories. J.R. Lowell, for instance, stated that, Poe had chosen to “exhibit his power chiefly in a dim region which stretches from the very utmost limits of the probable into the weird confines of superstition and unreality” (qtd. in Carlson 13). In order to achieve this, he combined two faculties which are seldom found united: a “power of influencing the mind of the reader by the impalpable shadows of mystery”, and a “minuteness of detail which does not leave a pin or a button unnoticed” (13). His idea was later developed by Philip Pendleton Cooke, who said that Poe liked to adventure into a world “Out of space, out of time,” wholly leaving “beneath and behind him the wide and happy realm of the common cheerful life” (qtd. in Carlson 26). There, his narrator “dealt in mysteries of life in death,” dissected monomanies and exhibited “convulsions of the soul” (26). On the other hand, Baudelaire assumed that Poe’s protagonist finds refugee in dreams, as he wants to escape from the minds of a “greedy world, hungry for material things” (26). The day Poe wrote “All certainty is in dreams,” he became again the true poet, Philip Pendleton Cooke said, “doubtless obeying the

ineluctable truth which haunts us like a demon, he uttered the ardent sighs of the fallen angel who remembers heaven; he lamented the old age and the lost Eden; he wept over all the magnificence of nature shrivelling up before the hot breath of fiery furnaces..." (qtd. in Carlson 47). Poe's narrative texts overlap various supernatural elements whose only purpose may seem to be the evocation of horror. Discerning readers, however, have concluded that such phantasmagoria is a clear evidence of Poe's "pre-adolescent mentality" and stressed — to recall here T. S. Eliot's statement—that his "otherworldly tales amount to little more than gimcrackery" (qtd. in Carlson 212). Even those with a scholarly regard for Poe's achievement sometimes assume (as the author invited us to) that the mystical elements in his fiction serve mainly to secure a necessary "single effect" (212). Moreover, collectively examined, his tales reveal the complex function of the supernatural- that of pushing the character to overcome or surrender to his tragic destiny- death. The intrusion of the uncanny generates becomes, in Lovecraft's view, a "cosmic panic" and poses "the troubling paradox at the center of Poe's dark vision" (qtd. in Harris 111).

As a true Romantic poet, Poe identified imagination with dream, but unlike many other writers of his time, he observed the phenomena of dream with clinical precision, carefully distinguishing the various states through which the mind passes on its way to sleep. Poe's character has to pass from wakefulness to reverie, from reverie to a hypnologic state and from the hypnologic state to a deep dream. During this process, his "half-closed eye" can retain an infinite procession of dynamical forms that are in a permanent change. His special look melts the material structures of reality and makes him perceive beyond the forms of the objects that he sees. Immersed in a dream, the character is no longer a reliable one (Wilbur 258). *The Assignment* (1834) or *The Visionary* (as it was also entitled) and *The Fall of the House of Usher* (1839) can function as clear examples of this idea.

The protagonist-narrator in *The Assignment* begins his story by confessing to have poor memories and to be confused: "It is with a confused recollection that I bring to mind the circumstances of that meeting. Yet I remember—aah! how should I forget?— the deep midnight, the Bridge of Sighs, the beauty of woman, and the Genius of Romance that stalked up and down the narrow canal" (Poe 139). This statement can be regarded, in fact, as a disclaimer; the character denying the responsibility for the events he intends to share, or a deliberate highlight of the fact that the story itself is just a plastering of a confused mind, a fabulation. This phenomenon can be explained through the principle of condensation summarized by Freud in this formula: "each element in the content of a dream is "overdetermined" by material in the dream-thoughts; it is not derived from a single element in the dream-thoughts, but may be traced back to a whole number" (qtd. in Bloom 91). In other words, the narrator in *The Assignment*, (just like the one in *Fall of the House of Usher* and almost all of Poe's characters) is awestruck by numerous images which he continues to analyse in great detail. His disturbed mind renders him, however, unable to differentiate between reality and memory/imagination/dream: "Who does not remember that, at such a time as this, the eye, like a shattered mirror, multiplies the images of its sorrow, and sees in innumerable far-off places, the wo which is close at hand?" (Poe, TA 140). Imagination is not rejected at all. On the contrary; it is embraced and cultivated by the narrator who feels that there is no fault in it and moreover, no one to blame for it:

There are surely other worlds than this —other thoughts than the thoughts of the multitude —other speculations than the speculations of the sophist. Who then shall call thy conduct into question? who blame thee for thy visionary hours, or denounce those occupations as a wasting away of life, which were but the overflowings of thine everlasting energies? (139)

The narrator meets a man of great imagination who happens to be now dead and the scene takes place on "one night of unusual gloom" after "the great clock of the Piazza had sounded the fifth hour of the Italian evening" (139). The square of the Campanile is quiet and the lights

in the doge's palace are going out. As the narrator arrives to the square in a gondola via the Grand Canal, the silence is broken by "one hysterical and long continued shriek" (139). This horrifying sound does not only produce a special disturbance but also a mental one, as from this point on the narrator loses his inner balance- "Startled at the sound, I sprang upon my feet" (139). The gondolier lets his single oar slip away "in the pitchy darkness beyond a chance of recovery" and from this moment on, the narrator finds himself left at the guidance of the current, just as if he were hopelessly lost to the power of thoughts/ dreams or virtually passing the point of no return. One might easily say that the gondolier is actually Charon or Kharon, the ferryman of Hades, who carries the souls of the newly deceased across the Styx river to world of the dead. The idea that the narrator reaches actually the 'Inferno' is further sustained by the sight of "a thousand flambeaux" that "turned all at once that deep gloom into a livid and preternatural day" and by the fact that he (just like Dante from the *Divina Comedie*) will witness some of the most condemnable sins: laziness, avarice, adultery, crime and suicide (140). A uniquely beautiful woman, Marchesa Aphrodite, trapped in an unhappy marriage, tries to drown her only child, thinking that this way, she will be taken to prison and hopefully executed. Meanwhile, her husband, old Mentoni, is trapped in his world of richness and decadence, and totally unable to realise the gravity of the event. A young man rescues the child and Marchesa's self-destruction falls apart. The baby is saved, but "another's arms" take him away, as if he would be lost for ever or dead (141). The mysterious rescuer turns out to be the lover whom she deserted (back in England), in order to marry a man she did not love, but who could offer her a title and wealth. The narrator overhears Marchesa telling the rescuer, that "thou hast conquered—one hour after sunrise—we shall meet—so let it be" (141). The statement puzzles the narrator. By his act she must go with his plan, and accept the "assignation" that he arranged in his apartments. There they will unite themselves in a tragic marriage – a double suicide. Their only escape lies in a dream beyond this world; one that derives from their unrequited love.

It is extremely interesting that the narrator recognizes the young man from previous encounters and offers him a ride home in his gondola; it is as if the two unite their destinies. The young man, who is actually an alter ego of Poe, chooses to estrange himself from the so-called "real world" hiding in his astonishing Palazzo, which "towers above the waters of the Grand Canal in the vicinity of the Rialto" (Poe, *TA* 141). In fact, all Poe's heroes are invariably enclosed or circumscribed. They exclude themselves from the consciousness of the so-called real world, the world of time and reason and physical facts. Although they are placed in secluded and richly-furnished rooms of remote and mouldering mansions, they are in the process of dreaming their way out. When the narrator sees the Palazzo, he is struck by the abounding extravagance of the surroundings which are beyond what he had ever expected. The fact that he mentions the time of his arrival, "shortly after sunrise," indicates the fact that he is still aware of his temporal existence but, in order to approach the master's private chamber, he must climb a "broad winding staircase of mosaics" (141). Poe uses this image as a symbol of the obscure and wandering movement of the mind. The stairs and the passages that the character walks through render him confused as to place and direction. Confusion becomes, therefore, a first step towards reverie. When the character reaches this state he begins to lose any sense of locality and time so he achieves an infinite freedom regarding space (Wilbur 268).

The master's chamber has a dazzling, astonishing and original architecture. It is a difficult space to measure because of the wall-to-wall carpeting: "Rich draperies in every part of the room trembled to the vibration of low, melancholy music, whose origin was not to be discovered" (Poe, *TA* 143). This fluid shifting of figure, definitely suggests the symptoms of the hypnagogic state. It increases the architectural ambiguity, creating "a sensation of uncertainty and of a dream floating" (qtd. in Wilbur 270). Here, the character finds himself out of Space and out of Time and the apartments he inhabits are "bowers of dreams" (270). In a chapter on decorative art, Paul Souriau states that in the very principal of decoration with

figures, there is “something irrational and like a slight fissure, that is decidedly very characteristic of this art” (22-23). Certainly, decorative art “is not the product of pure reason” (22); it is an art which “gives free rein to fantasy and caprice...” (94). The trembling image triggers the great loss of consciousness; a “vertige which is nearly fatal”, Souriou says (94). He recognises that ornament can create anxiety and obsession but invites the reader to fantasize on ornamental decor, as “true hallucinations transform the very principles of vision” (77). When the narrator enters the apartment feels “blind and dizzy with luxuriousness,” and confesses: “I could not bring myself to believe that the wealth of any subject in Europe could have supplied the princely magnificence which burned and blazed around” (Poe, *TA* 142). The room is overwhelming due to its Greek paintings, Italian sculptures, Egyptian carvings, luxurious draperies, tinted panes of glass, and carpets embellished with Chile gold. All these pieces of furniture act as the material manifestation of the decorator’s mental furniture and their eclectic combination reflects the soul’s visionary transcendence of spatial and temporal limitations. In Gaston Bachelard’s view, “to attain this constancy of the dream, we must hold before our eyes more than real images. We must trace these images born in us and living in our dreams, these images charged with that rich oneiric matter which provides inexhaustible substance for the material imagination” (1994: 20).

Poe’s chamber of dream is autonomous in every other respect. The narrator confesses that “although, the sun had arisen, the room was still brilliantly lighted up” (Bachelard 1994: 20). Surprisingly, this light doesn’t come from a usual source; it is the light of a dreaming soul, a spiritual light, which unlike the sun, is of divine nature. Although no breath of air enters from the outside world, the draperies are stirred by magical and intramural air currents. Likewise, the music that can be heard inside the room has no earthly origins. The sense of smell is “oppressed by mingled and conflicting perfumes, reeking up from strange convolute censers” (Poe, *TA* 143). In other words, space becomes an entity in its own right, whose existence can be acknowledged only at a superior level of spiritual evolution, far from the material reality. Only inside it the dreaming psyche can separate itself wholly from the bodily senses- the “rudimental senses,” as Poe called them. These are dependent on objective stimuli- on the lights, sounds and smells of the physical world. But the sensuous life of dream is self-sufficient and immaterial, and consists in the imagination’s Godlike enjoyment of its own creations (Wilbur 274). The protagonist of “The Assignation” needs to acquire a new kind of subjectivity: “Once I was myself a decorator; but sublimation of folly has palled upon my soul.... Like these arabesque censers, my spirit is writhing in fire, and the delirium of this scene is fashioning me for wilder visions of that land of real dreams whither I am now rapidly departing” (Poe, *TA* 147). The decorator may have given up the folly of decor, but he indicates that the arabesque is to the decorator what the sublime is to the romanticist- “a transcendental conduit” (Berman 129). The delirious decor helps the character to experience “wilder visions of that land of real dreams” (129). The physical isolation of the character reflects the triumph of irrational. Only by being imprisoned, the character can become the victim of imagination and dream, of delirium and madness. According to Richard Wilbur, there are three notions about Poe’s typical building. First of all, it is set apart in a valley or a sea or a waste palace, and this remoteness is intended to express the retreat of the poet’s mind from the worldly consciousness into a dream. Secondly, the building is a tottery structure, and this indicates that the dreamer within is in that unstable threshold condition called hypnagogic state. Finally, it is crumbling or decomposing, suggesting that the dreamer’s mind is moving toward a perfect freedom from his material self and the material world (Wilbur 267). On the other hand, Bachelard’s idea that Poe’s narrative buildings may evoke a maternal figure is not to be ignored either. An inhabited space has a notion of “home”, Bachelard says, when a human being finds shelter comfort and protection in it (1969: 30). Moreover, the HOUSE becomes a maternal figure in which we store out treasures from previous years and which equally invest with certain feelings:

it is not a question of describing houses, or enumerating their picturesque features and analyzing for which reasons they are comfortable. On the contrary, we must go beyond the problems of description -whether this description be objective or subjective, that is, whether it give facts or impressions--in order to attain to the primary virtues, those that reveal an attachment that is native in some way to the primary function of inhabiting". (Bachelard 1969: 30).

In *The Fall of the House of Usher*, Roderick and Lady Madeline live in a mansion that they have not left for years. This manor house is islanded in a bog, which is surrounded by the family domain above which "clouds hung oppressively low in the heavens" (Poe, *TFHU* 177). This circumscribed space can be resembles, in a Bachelardian perspective, to a shell (1969: 27). According to the French epistemologist, shells are constructed by some kind of transcendental geometry, which stands out from the disorder of most perceptible things. The dreamer retreats himself into its own private corner, which limits its mobility but also offers him provides shelter and an area for meditation. Moreover, the private corner is a prolific place where symbolic analogies can reinforce each another in "a steely web of causes and effects" (Bachelard 1969: 27). In the same line of ideas, the House of Usher becomes "a real cosmos in every sense of the word" that seems to defend Roderick and his sister in depth (1969: 28). Inside this space, they seal themselves, giving up friends, ideas and progress. Just like the place they live in, the two characters become musty and mildewed, and sick unto their souls as a consequence of the lack of contact with the outside world. When the house itself is swallowed up by the waters of the tarn, the characters die with it, their disappearance becoming a sign of their inaccessible nature.

Typically for Gothic texts, this short-story, too, opens with the description of a solitary rider passing through "a singularly dreary tract of country" (Poe, *TFHU* 177). The man is oppressed by "a sense of insufferable loom", when, as evening draws on, he approaches the remote, dilapidated, and melancholic House of Usher (177). The climax of the scene occurs when the rider takes his horse at the brink of "a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling," and experiences "a shudder more thrilling than before" as he sees in the silent black waters "inverted images of the grey sedge, and the ghastly tree-stems a, and the vacant and eye-like windows" (178). At this stage, the new comer has a dual experience the house, as reality is contaminated by the "dream of the reveller upon opium" (177). Apparently, Poe's characters are either alcohol or drug addicts and as Bachelard states, the daydream deepens to the point where an immemorial domain opens up for the dreamer of a home beyond man's earliest memory (1969: 28). The return to the House of Usher, which is in Bachelard's terms an Immemorial place, overwhelms the protagonist with old memories and triggers his travel back in time, to the land of "Motionless Childhood" (1969: 28). The reader is informed by the visitor that the house of his childhood friends was totally different from the one he finds in front of his eyes; perhaps beautiful and welcoming. However, now, things have deeply changed although the visitor is not very conscious of this fact:

*There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart --an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it --I paused to think --what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression. (Poe, *TFHU* 177)*

Bachelard believes that the poetic image emerges into our consciousness as a direct product of the heart, soul and being of a man. He believes that the image comes before thought and

therefore he looks not at the phenomenology of the mind but that of the soul (1969: 28). This idea can very well explain the connection narrator/observer and the mood-invested space. The visitor does not experience this place at the conscious level but at the emotional one. "The Haunted Palace" is seen to be a possible key to the general meaning of Poe's architecture. The poem is recited by Roderick and accompanied with wild guitar improvisations, becoming a symbol of Roderick Usher, himself. Poe said about it that: "I mean to imply a mind haunted by phantoms — a disordered brain" (Wilbur 263). Poe uses a representation of an abstract or spiritual meaning through concrete and material forms to provide the image of a man's head when literally he is describing a palace. Each stanza describes a different part of a once sane soul that has rotten, hence the mad laughter at the end of the poem: *In the greenest of our valleys,/ By good angels tenanted,/ Once fair and stately palace --/ Radiant palace --reared its head./ In the monarch Thought's dominion --/ It stood there!/ Never seraph spread a pinion/ Over fabric half so fair.* (Poe, TFHU 183).

The "Radiant palace" that stands at the centre of the "greenest of our valleys" represents the man's mind. Guarded by "good angels" his mind is "the circumscribed Eden of dreams" (183). "The monarch Thought's dominion," is a symbol of the man's exclusive awareness of exalted and spiritual elements (183). The two "luminous windows" of the palace resemble to the man's eyes; two mirrors to his soul (183). The "pearl and ruby" door represents the man's mouth with red lips and pearl pearly white teeth; the place where the mind and soul materialise taking the shape of words (183). "Porphyrogene" makes reference to royalty/perfection of a mind in control of its thought, the consciousness sitting on its throne. The beautiful Echoes which issue from the pearl and ruby door are the poetic utterances of the man's harmonious imagination, here symbolized as an orderly dance. The last two stanzas of the poem describe the physical and spiritual corruption of the palace and its domain. Illness and death take the form of a civil war and disrupt the domain of the monarch Thought. Poe's use of this figurative treatment illustrates the coming of death and the reaction of the frail human beings: *But evil things, in robes of sorrow,/ Assailed the monarch's high estate;/ (Ah, let us mourn, for never morrow/ Shall dawn upon him, desolate!)/ And, round about his home, the glory/ That blushed and bloomed/ Is but a dim-remembered story/ Of the old time entombed* (Poe, TFHU 183). For most of our lives, we are sane people that are free of thoughts of death until we start to reach an age in which death becomes the key element that drives us nearly to insanity: *And travellers now within that valley,/ Through the red-litten windows, see/ Vast forms that move fantastically/ To a discordant melody;/ While, like a rapid ghastly river,/ Through the pale door,/ A hideous throng rush out forever,/ And laugh --but smile no more* (184).

The evil spirits in the palace are, metaphorically, thoughts of the inevitable demise. The valley becomes barren, like the domain of Roderick Usher; the eye-like windows of the palace are no longer "luminous," but have become "red-litten" like the bloodshot eyes of a drunkard or a madman (184). Its mouth is now "pale" rather than "pearl and ruby," and through it come no sweet Echoes, as before, but the wild laughter of a ravished mind (184). The echo of laughter and the absence of smile, which are stressed by the end of the poem, reveal the approach of an insane death.

In "The Haunted Palace," the monarch Thought transcends, just like Roderick Usher, from one state of mind to another one. Although at an initial stage, in his early childhood, he experiences an imaginative harmony, in his adult life, its consciousness is more and more invaded by the corrupt and corrupting external world. In other words, he succumbs to passion and irrationality. This is the main reason for which the character has to experience a mental torment. Struggling between imagination and the intellect or the moral sense, the character is no longer able to create a serene image of the world. It strives to annihilate the outer world by turning in upon itself. Although imagination is usually considered to be the faculty of forming images, Bachelard showed that it is also capable of "deforming the images offered by

perception, of freeing ourselves from the immediate images; it is especially the faculty of changing images” (1994: 19). In other words imagination plunges the character into irrationality and dream; and all its dreams are efforts both to recall and to simulate its primal, unfallen state.

The relation between the house-man symbol and the tarn is made obvious by a crack in the structure of the mansion. This crack announces the imminent collapse of Roderick Usher’s ruined personality: “Perhaps the eye of a scrutinising observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn” (Poe, *TFHU* 184). The House of Usher, which is in a state of extreme decay, and the stagnant tarn exert an extraordinary influence on Roderick’s life and the lives of his ancestors. The stonework of its facade is so decomposed that it reminds the narrator “of the specious totality of old woodwork which has rotted for long years in some neglected vault” (184). The Usher mansion is so extremely dilapidated and gives the impression that it will collapse at any moment. It remains, however, standing only because the atmosphere of Usher’s domain is perfectly motionless and dead: “...about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity – an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the grey wall, and the silent tarn – a pestilential and mystic vapour, and leaden - hued” (Poe, *TFHU* 179). Poe’s narrative atmosphere approaches the definition given by the popular Cyclopaedia compiled by Abraham Rees; it is “a kind of sphere formed by the effluvia, or minute corpuscles emitted from them” (qtd. in Walker 49). The atmosphere has in the same time a material and moral effect over the space and its inhabitants. Roderick believes, for instance, that the “atmosphere” arising from the stagnated tarn and decay house is responsible not only for the strange characteristics of his family, but also for his own miserable existence:

Its- evidence of the sentience – was to be seen, he said (and here I started as he spoke); in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and walls. The result was discoverable, he added, in that silent, yet importunate and terrible influence which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made him what I now saw him. (Poe, *TFHU* 185).

On the night of the catastrophe, the “atmosphere” is particularly dense and wraps the entire house: “But the under surfaces of the huge masses of agitated vapour, as well as all terrestrial objects immediately surrounding us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible laseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion” (188). The air becomes dangerous like a poison and increases the character’s mental torment. In this regard, Richard Wilbur sees *The Fall of the House of Usher* as “an allegorical journey into the depths of the self” (265). He says that it must be understood “as a dream of the narrator’s, in which he leaves behind him the waking, physical world and journeys inward toward his ‘moi intérieur’, toward his inner and spiritual self” (Wilbur 265). Roderick Usher is that inner whereas the spiritual self is of the narrator, himself. The only way the narrator can reach this stage is that of reverie. However, reverie is, as Bachelard claims, “not a mind vacuum. It is rather the gift of an hour which knows the plenitude of the soul” (1994: 48). As the narrator enters the mansion, he must pass, just like the protagonist in *The Assignment*, through “many dark and intricate passages” in his progress to the master’s studio. Symbolically, these passages can be seen as a labyrinth where the narrator loses his special orientation and falls into the state of reverie:

Much that I encountered on the way contributed, I know not how, to heighten the vague sentiments of which I have already spoken. While the objects around me--while the carvings of the ceilings, the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode, were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy--while I hesitated not to acknowledge

how familiar was all this--I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up. (Poe, *TFHU* 179)

The valet, “of stealthy step”, who conducts him through the passages, can be easily associated with Charon, as he opens him the door of another world of the shadows and ushers him to the master (Poe, *TFHU* 179). The room that he discovers has an irregular architecture and excessive interior décor. It is very large and lofty. The windows are long, narrow, and pointed, and at so vast a distance from the black oaken floor as to be altogether inaccessible from within. Feeble gleams of crimsoned light make their way through the trellised panes and render sufficiently distinct the more prominent objects around. The eye struggles to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling. The immensity of the room is explained by Bachelard, through the fact that daydreamers allegedly contemplate grandeur and transport themselves to a world that bears the mark of infinity. Bachelard suggests that when we revere things, for example, a large forest full of tall impressive trees, we often exaggerate them in our minds to become immense and never ending. This exaggeration can be seen as an effort of making sense of the infinite nature of the universe. Although, in general, Poe’s dreaming rooms are richly furnished and combine elements from different western and oriental cultures, here the idea of special and temporal freedom is conveyed in a different manner: “The general furniture was profuse, comfortless, antique, and tattered. Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene. I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all” (Poe, *TFHU* 180).

Roderick Usher’s library with all its rare and precious volumes from various historical contexts and counties, represents a concrete symbol of the timeless and spaceless of the dreaming mind. “The house that we experience is not an inert box; it transcends geometrical space – Bachelard says– and Poe’s character, Roderick Usher “is far removed from any reference to simple geometrical forms” (Bachelard, 1969: 47). The extreme decay of the House of Usher can be seen as the decay of his state of mind. Living in the same house with Roderick, the visitor starts to identify himself with his host’s mental state, dreaming of being freed from his physical body, and material world (Bachelard, 1969: 47). Roderick is in a sort of hypnagogic state. This is a condition of semiconsciousness in which the closed eye beholds a continuous procession of vivid and constantly changing forms. These forms sometimes have colour but they often abstract, strange. In his reflections, titled *Marginalia* (1845-1849), Poe claims that the hypnagogic state is the visionary condition par excellence, and that its “rapidly shifting abstract images” are actually “glimpses of the spirit’s outer world” (20). These visionary glimpses “arise in the soul...only at those mere points of time where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams” and one can be aware of them “only upon the very brink of sleep, with the consciousness that [he is] so” (19). The visitor recognizes in Usher an inconsistent behaviour. He is in a state of altering excitement and depression: “His action was alternately vivacious and sullen” (Poe, *TFHU* 180). His music is distorted by a “morbid condition of the auditory nerve,” and he plays a “certain singular perversion of and amplification of the wild air of the last waltz of Von Weber” (180). Roderick certifies the break-up of his own mind, due to the presence of a strange painting:

A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white and without interruption or device.... No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in aghastly and inappropriate splendour. (Poe, *TFHU* 183).

The music, the poem and the painting are shocking proves of Usher’s emotional and intellectual derangement. More sounds create the effect of pulling space together, connecting the subterranean vault, from which the sounds come, with the upper floor, where the visitor and

Roderick are at the time. In the *Poetics of Space*, Bachelard introduces the idea of “sound miniature”, inviting us to hear the impossible sounds, of the poet’s imagination by starting with Poe’s auditory hallucinations (68). Roderick claims to hear Madeline’s “first feeble movements” in the coffin and her steps on the stairs of the outside door (Poe, *TFHU* 190). In fact, he might be really able to hear them but this is due to his hypnagogic state and to the unusual bond he shares with his twin sister and with the house. Before Madeline’s death, the narrator suggests that she was afflicted by “a settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although a transient affections of a partially cataleptical character . . .” (182). One evening, shortly after his arrival at the House of Usher, Roderick tells him that Madeline is dead and that he will preserve her corpse for a fortnight in a vault in the building rather than bury her in the remote family burial ground (quite a common practice back in those times). Thus, she is placed “at great depth, immediately beneath that portion of the building in which was [the narrator’s] sleeping apartment” (186). The description of the burial place is made in great detail, leaving the impression that it is actually part of another time and world:

The vault “had been so long unopened that our torches, half smothered in its oppressive atmosphere gave us little opportunity for investigation) was small, damp, and entirely without means of admission for light.(...)It had been used, apparently, in remote feudal times, for the worst purposes of a donjon-keep, and, in later days, as a place of deposit for powder, or some other highly combustible substance, as a portion of its floor, and the whole interior of a long archway through which we reached it, were carefully sheathed with copper. The door, of massive iron, had been, also, similarly protected. Its immense weight caused an unusually sharp grating sound, as it moved upon its hinges. (186).

These details are important: the air in the vault which half smothers the torches, indicates a lack of sufficient oxygen; the floor of the vault and the passageway to it are copper covered-making it even more difficult for air to enter; the lid of the coffin is screwed down (Madeline’s body is secured within the coffin); the door is huge and made of iron. In short, the body of the young woman is deposited in a place which, even if she is still alive, she cannot escape from. Still, Madeline reappears in the door opened by the storm, falls upon her brother and takes him to the world of dead. Even she seems to be real, she is only a hallucination, a ghost that seeks revenge. At this point, Poe’s goal is not that of revealing Roderick’s insane but also that of the visitor’s. Although at the beginning of the tale he tries to oppose himself to the “atmosphere” of the Usher House: “I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere which...had reeked up from the decay trees...,” by the end of it, he gets contaminated by his friend (Poe, *TFHU* 179). He admits that he feels sinking in Roderick’s black world by “slow yet certain degrees”, to suffer from nightmares, and hear sounds (179). However, only one of these men dies, and it is definitely not be the one who tells the story. The visitor-narrator represents the “MADMAN,” who sinks all the evidence, characters and setting, in a “deep and dark tarn at my feet” in order to continue to live a life of personhood in a material and tormenting world (Wilbur 267).

The in depth analysis of Edgar Allan Poe’s narrative space depicted in *The Assigination* and *The Fall of the House of Usher* helps us better understand the complex role of the setting in these texts as well as the mutual relation that exists between it and the characters particularly the protagonist narrator. We conclude that an important key in understanding Poe’s system of thought and composition lies in the way in which he conceives his special representations, Gothic atmosphere, rich typology of symbols and, above all, the subtle use of the process of reverie and dreaming.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Reverie*. Trans. Maria Jola. Boston: Beacon Press, 1994.

- , *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jola. Boston: Beacon Press, 1969.
- Berman Jacob Rama. "Domestic Terror and Poe's Arabesque Interior". *journals.library.ualberta*, 2007.
- Bloom, Clive. *Reading Poe Reading Freud: The Romantic Imagination in Crisis*. New York: St. Martin's Press, 1988.
- Carlson, Eric W. *The Recognition of Edgar Allan Poe: Selected Criticism since 1829*. Michigan: University of Michigan Press, 1970.
- Harris, Laurie Lanzen. *Nineteenth-Century Literature Criticism*. Gale Research Company, 1985.
- Poe, Edgar Allan. "The Assignment ." *Complete Stories and Poems*, New York: Doubleday, 1966, pp. 139–147.
- Poe, Edgar Allan. "The Fall of the House of Usher." *Complete Stories and Poems*, New York: Doubleday, 1966, pp. 177–190.
- Poe, Edgar Allan. *Marginalia*. University Press of Virginia, 1981.
- Souriau, Paul. *L'Imagination de l'artiste*. Paris: Alcan, 1986.
- Wilbur, Richard. *Modern Critical Views on Edgar Allan Poe*. New York: Chealsea House Publishers, 1985.

VIEWS ON THE MORPHOLOGY AND SYNTAX CONCEPTS IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN LANGUAGE

Cipriana Elena Peica

Assist. PhD., Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract: A definition of grammar without making the main reference to its most important constituents, Morphology and Syntax, cannot be conceived correctly and completely, all the more so since grammar has been divided into Morphology and Syntax since Antiquity.

Over time, Morphology has become the study of the flexionary forms of words, doubled by the study of their grammatical meaning; thus, Morphology is a science of word both in terms of expression and in terms of content.

The meaning given to the word Syntax and to its research purpose has varied throughout the history of grammar. Nevertheless, the organisation of communication, i.e. the combinations of words, remains at the centre of syntactic research.

We will present and argue the reasons why we do not agree to remove the words Morphology and Syntax from the name and content of the new academic treatises. From our point of view, the interpenetration between Morphology and Syntax, the fact that many morphological phenomena can only be explained by reference to syntax and vice versa, does not take away their individuality and is not a sufficient argument for them to be viewed as something else than the two major pillars of grammar, in the vision that we consider to be viable, i.e. the one in which grammar is separate from semantics, pragmatics etc., all these subjects being naturally interdependent.

Keywords: Morphology, Syntax, word, statement, Grammar.

În Antichitate, *gramatica* a fost inclusă în cadrul filosofiei și al logicii, treptat desprinzându-se și conturându-se ca disciplină autonomă. Acesta ar putea fi unul dintre motivele pentru care, în continuare, prin acest termen se denumeste, pe de o parte, structura gramaticală a unei limbi, distinctă de vocabular, care ordonează gândirea, discursul scris și discursul oral, iar, pe de altă parte, totalitatea ramurilor din domeniul lingvisticii.

Fără îndoială, *gramatica* (lat. *grammatica*, gr. *grammatiké*) - „știința literelor” sau „arta de a citi și de a scrie” - este legată și de vocabular, de formarea cuvintelor, de structura fonetică a acestora, de ortografie și de punctuație, de morfosintaxă, de stilistică, de pragmatică, de retorică, de logică, precum și de orice altă știință care se ocupă în vreun fel de cuvânt, dar, nu trebuie să uităm că, dintre toate domeniile enumerate, doar gramatica are rolul principal de a avea în vedere regulile morfologice și sintactice după care se construiește orice discurs, din orice domeniu.

De aceea o definire a gramaticii fără a face principala referire la cele mai importante părți constitutive ale acesteia, *morfologia* și *sintaxa*, nu poate fi concepută în mod corect și complet, cu atât mai mult cu cât, încă din Antichitate, *gramatica* a fost împărțită în *morfologie* și *sintaxă*.

I. Termenul *morfologie* provine din limba greacă, *morphe* (gr.), semnificând *formă*, iar *logos* (gr.), *învățătură*. *Morfologia* poate fi definită ca parte a structurii gramaticale din cadrul unei limbi care cuprinde regulile privitoare la forma cuvintelor și la modificările acesteia în vorbire și în scriere.

Dicționarul de științe ale limbii definește *morfologia* ca fiind „disciplină lingvistică, ramură a gramaticii, al cărei obiect de studiu este *nivelul morfologic* (...)”¹, cu precizarea că unitatea de bază a nivelului morfologic are calitatea de semn lingvistic. „În lingvistica românească, *morfologia* se ocupă, prin forța tradiției, de studiul flexiunii, al categoriilor gramaticale și al părților de vorbire, deci de tot ceea ce interesează, sub aspect gramatical, nivelul cuvântului, distingându-se tranșant, pe de o parte de *sintaxă*, studiul componentului/componentelor de dincolo de cuvânt, iar pe de alta, de *formarea cuvintelor*, lăsată integral în seama lexicologiei și ca rezultat, și ca reguli de combinare a morfemelor derivative”².

Conform etimologiei, *morfologia* era înțeleasă ca știința formelor, studiul flexiunii cuvintelor făcându-se inițial numai din punctul de vedere al expresiei, fără a avea în vedere înțelesul gramatical de care se ocupă *sintaxa*. În timp, *morfologia* a devenit studiul formelor flexionare ale cuvintelor, dublat de studiul sensului gramatical al acestora, astfel, prin morfologie înțelegându-se o știință a cuvântului atât ca expresie, cât și la nivelul conținutului.

Pe de altă parte, conform școlilor structuraliste, obiectul *morfologiei* nu ar fi studiul cuvintelor, ci al *morfemelor* (unități lingvistice minimale dotate cu semnificație), iar *cuvântul* este privit ca un derivat al morfemelor. Prin urmare, având în vedere că *sintagma*, reprezintă obiectul sintaxei, precum și faptul că aceasta cuprinde, în sens larg, cuvântul și grupul de cuvinte, rezultă că, în acest mod, cuvântul devine și obiect al sintaxei³.

Vom prezenta în continuare modul în care este văzută această importantă ramură a gramaticii în principalele lucrări de specialitate.

A. Potrivit ***Gramaticii Academiei din 1963***, *morfologia* este acea parte a gramaticii care promovează reguli referitoare la forma cuvintelor, realizează taxonomia părților de vorbire și se ocupă de flexiunea și de structura cuvintelor⁴.

Considerăm definirea *morfologiei* din GLR ca fiind cuprinzătoare și servind obiectivelor oricărei lucrări, deoarece în cadrul acestei definiri cuvântul este urmărit sub aspect strict gramatical și în opoziție cu *sintaxa*, care are în vedere combinațiile de cuvinte și funcțiile lor sintactice.

B. În literatura de specialitate, definițiile sunt nuanțate de la fiecare autor în parte.

Pornind de la ideea că definirea și delimitarea celor două părți componente ale gramaticii, morfologia și sintaxa, reprezintă una dintre sursele contradicțiilor în lingvistica actuală, **Iorgu Iordan și Vladimir Robu** demonstrează că între cele două diviziuni ale gramaticii există o legătură organică și astfel sistemul morfologic al limbii nu poate avea existență concretă în comunicare decât prin intermediul sintaxei. „Cuvintele specificate în clase sau categorii morfologice (*substantive, adjective, pronume, verbe*) și modalizate prin marcarea lor cu morfemele categoriilor de gen, număr, caz, mod, timp, persoană etc., intră în sistemul relațiilor sintactice și, în felul acesta, structura morfologică se întrepătrunde în structura sintactică.”⁵

Mioara Avram definește *morfologia* ca fiind acea parte a gramaticii care cuprinde reguli referitoare la forma cuvintelor și la modificările formale ale acestora. Autoarea subliniază, de asemenea, legătura strânsă între cele două părți constitutive ale gramaticii care se servesc

¹Angela Bidu-Vrăncianu, Cristina Călărășu, Liana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii (DSL)*, București, Editura Nemira, 2001, p. 328.

²*Ibidem*, p. 328.

³Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, Editura Științifică, 1967, pp. 42-54.

⁴„Morfologia este partea gramaticii care cuprinde reguli privitoare la forma cuvintelor și la modificările formale ale cuvintelor studiate în părți de vorbire. Morfologia de ocupă deci de clasificarea cuvintelor în părți de vorbire, de modificările lor formale în diferite întrebuințări (adică de flexiune) și de structura de organizare internă a cuvintelor din punctual de vedere al valorii elementelor componente”. (*Gramatica limbii române*, vol. I, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei, 1966, p. 29).

⁵Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 332.

reciproc⁶, dar și distincția de natură metodologică dintre acestea, fiecare tratând problemele dintr-un punct de vedere specific.

Corneliu Dimitriu subliniază faptul că flexiunea cuvintelor este un element definitoriu pentru morfologie, aceasta descriind cuvintele din punctul de vedere al flexiunii lor: „Flexiunea cuvintelor este în strânsă legătură cu sensul cuvintelor și cu funcțiile lor sintactice”⁷.

Valeria Guțu Romalo definește morfologia având în vedere tot etimologia cuvântului: parte a gramaticii care studiază flexiunea cuvintelor, variațiile flexionare ale acestora⁸.

Pornind de la ideea că limba reprezintă „un sistem de sisteme care generează în actul lingvistic structuri specifice, dar interdependente”⁹, **Dumitru Irimia**, prezintă *morfologia* și *sintaxa* ca elemente constitutive ale *sistemului gramatical*, nu prin ele însele, ca individualități, ci formând împreună o relație de interdependență *morfologie-sintaxă* în cadrul căreia sistemul lexical se poate înscrie. Autorul consideră *cuvântul* și *enunțul* ca fiind unitățile lingvistice fundamentale, motiv pentru care își formulează și argumentează intenția de a abandona distincția explicită *morfologie-sintaxă* și de a îmbrățișa interpretarea dată structurii gramaticale a limbii române în noua ediție a *Gramaticii limbii române*, realizată sub egida Academiei Române (Editura Academiei, București, 2005), în cele două volume ale sale, *Cuvântul* (cu o abordare dinspre *morfologie* spre *sintaxă*) și *Enunțul* (cu o abordare dinspre *sintaxă* spre *morfologie*)¹⁰.

Ștefan Găitănanu¹¹ afirmă că definițiile bazate pe etimologia cuvântului morfologie sunt valabile doar dacă se ține cont de ambele tipuri de flexiune, și anume atât de *flexiunea sintetică* (relațiile homeosintagmatice, cele dintre morfeme în cadrul unui cuvânt), cât și de *flexiunea analitică* (relațiile heterosintagmatice, reprezentând cuvinte diferite).

De asemenea, autorul consideră inadecvată definirea morfologiei prin intermediul noțiunii *cuvânt*, deoarece „cuvântul însuși are structură morfematică sau participă la realizarea unei structuri morfematice”¹². Cu toate acestea, autorul acceptă ca domeniul morfologiei nu poate fi înțeles fără a se înțelege definirea cuvântului, în funcție de aceste relațiile fiind homeosintagmatice și heterosintagmatice.

Lingvistica actuală a depășit insuficiența termenului prin stabilirea unor noțiuni precum: semn lingvistic, fonem, morfem, semantem etc., motiv pentru care considerarea *cuvântului* ca unitate dotată cu expresie și conținut (= semn lingvistic) ajută la depășirea acestui impas.

O situație diferită întâlnim, în cadrul **noilor tratate academice, GALR și GBLR**, care situează structura gramaticală a limbii române între *sistem* și *discurs* și au în vedere, pe de o parte, *cuvântul* privit ca unitate a *sistemului*, dar și a discursului, iar, pe de altă parte, *enunțul*¹³ ca unitate a *discursului*, tributară din punct de vedere constructiv *sistemului*¹⁴.

GALR este considerată de către autorii ei ca fiind *gramatica actuală* care se înscrie în coordonatele cercetărilor descriptive și normative, propunând o descriere a structurii gramaticale și a modului de funcționare a limbii române în ipostaza ei literară actuală, considerată în *dinamica* și *diversitatea* ei. Faptul gramatical este privit nu numai din punctul de vedere al

⁶În acest sens, autoarea precizează că: „sintaxa se servește de morfologie folosind modificările formale ale cuvintelor, pentru a îmbina cuvintele între ele și pentru a exprima raporturile create din îmbinări, iar morfologia se servește de sintaxă folosind în flexiune îmbinări de cuvinte”. (Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986, p. 9.)

⁷Corneliu Dimitriu, *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, Iași, Editura Institutul European, 1999, p. 5.

⁸Valeria Guțu Romalo, *Limba română contemporană* (I. Coteanu, coordinator), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1985, p. 86.

⁹Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Ediția a III-a revăzută, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 15.

¹⁰Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Ediția a III-a revăzută, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 18.

¹¹Ștefan Găitănanu, *Gramatica actuală a limbii române*, Pitești, Editura Tempora, 1998, p. 7.

¹²*Idem*.

¹³A se vedea și Peica, C-E, 2014, „Enunțul – O unitate comunicativă, sintactică și/sau relațională?” în *Revista de Lingvistică și Cultură Românească*, numărul 2 din decembrie 2014, <http://limbaromana.org/>, ISSN-L 2392-6589.

¹⁴Vezi capitolul „Introducere” din *Gramatica limbii române, Cuvântul*, vol. I, București, Editura Academiei Române, 2005, p. 1.

statutului care îi este conferit de poziția în sistem, ci și sub aspectul utilizării în activitatea de transmitere a informației¹⁵.

În GBLR se precizează că „morfologia înseamnă flexiune, adică schimbarea formei unui cuvânt pentru a exprima valori / categorii gramaticale”¹⁶, iar abordarea agreată va fi cea *morfosintactică*, o abordare nouă în studiul limbii care „comportă o viziune integratoare între cele două subdiviziuni tradiționale, morfologia și sintaxa, și care are ca obiect de studiu urmărirea intercondiționată a fenomenelor sintactice și morfologice, examinând implicațiile sintactice ale diverselor fapte flexionare și, invers, manifestările morfologice pentru faptele considerate prin tradiție ca aparținând sintaxei.”¹⁷

Prin urmare, noile gramatici impun, ca unități de bază ale limbii, *cuvântul*, care aparține atât sistemului, cât și comunicării, actului discursiv, și *enunțul*, care, fără a fi o componentă a sistemului, reprezintă unitatea de bază a comunicării¹⁸, renunțând la distincția tradițională și formală *morfologie-sintaxă*, pe considerentul că este imposibil, pentru multefenomene, să fie împărțite între morfologie și sintaxă.¹⁹ Astfel, cele două nu mai sunt văzute și analizate ca individualități ale *sistemului gramatical*, ci din prisma relației de interdependență pe care o formează.

Prin urmare, din punctul nostru de vedere, prin conceptul *morfologie* se înțelege acea ramură a gramaticii care are ca obiect de studiu părțile de vorbire pe axa paradigmatică, orientare trasată de Ferdinand de Saussure²⁰ și îmbrățișată printre alții de A. Martinet²¹ și L. Hjelmslev²².

Nu agreăm abordarea morfosintactică din noile tratate academice, deoarece, din punctul nostru de vedere, întrepătrunderea dintre morfologie și sintaxă, faptul că numeroase fenomene morfologice pot fi explicate doar prin raportare la sintaxă și viceversa, nu reprezintă un element care le lipsește de individualitate și nu constituie un argument suficient pentru ca acestea să fie privite în alt mod decât ca fiind cei doi mari piloni ai gramaticii, în viziunea pe care o considerăm viabilă, și anume cea în care gramatica este disciplină aparte în raport cu semantica, pragmatica etc., între acestea existând gradul firesc de interdependență.

II. Termenul *sintaxă* provine din limba greacă, *sintaxis* (gr.) semnificând *îmbinare*. Accepțiunea care s-a acordat termenului *sintaxă* și obiectului de cercetare al acestei discipline a variat în cursul istoriei gramaticii.

Vom prezenta în continuare modul în care este văzută și această importantă ramură a gramaticii în principalele lucrări de specialitate.

În *Gramatica limbii române din 1966*, pornindu-se de la ideea conform căreia „morfologia servește sintaxa în sensul că sintaxa folosește modificările formei cuvintelor pentru a le îmbina între ele, pentru a exprima raporturile dintre cuvintele unei propoziții”²³, sintaxa este definită ca fiind „partea gramaticii care cuprinde regulile privitoare la îmbinarea cuvintelor în propoziții și fraze”²⁴. Gramatica tradițională admite următoarele unități sintactice: partea de

¹⁵Vezi capitolul „Prefață” din *Gramatica limbii române, Cuvântul*, vol. I, Editura Academiei Române, București, 2005, pp. VIII-IX.

¹⁶*Gramatica de bază a limbii române*, coordonator Gabriela Pană Dindelegan, București, Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan – AL. Rosetti”, 2010, p. 3.

¹⁷Vezi „Introducere. Prezentarea conceptelor esențiale” din *Gramatica de bază a limbii române*, coordonator Gabriela Pană Dindelegan, București, Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan – AL. Rosetti”, 2010, p. 2.

¹⁸Vezi capitolul „Prefață” din *Gramatica limbii române, Cuvântul*, vol. I, București, Editura Academiei Române, 2005, p. X.

¹⁹*Gramatica de bază a limbii române*, coordonator Gabriela Pană Dindelegan, București, Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan – AL. Rosetti”, 2010, p. 4.

²⁰Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Publicat de Charles Bally et Albert Sechehaye, Iași, Editura Polirom, 1998, pp. 135-136.

²¹Vezi André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, 3^e ed., Paris, Armand Colin, 1963.

²²Vezi Louis Hjelmslev, *Preliminarii la o teorie a limbii* (traducere din limba engleză de D. Copceag), București, Centrul de Cercetări Fonetică și Dialectale 1967, p. 33 și urm.

²³*Gramatica limbii române*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei, 1966, vol. I, p. 11.

²⁴*Ibidem*, p.7.

propoziție, îmbinarea de cuvinte (grup de cuvinte, sintagmă), propoziția și fraza. Dintre acestea, propoziția este considerată unitatea fundamentală, cea mai mică unitate a sintaxei care poate apărea de sine stătătoare și a cărei esență este predicția, iar fraza este unitatea sintactică superioară propoziției, fiind alcătuită din două sau mai multe propoziții.

În ceea ce privește conceptul de *sintaxă*, în *literatura de specialitate*, definițiile sunt nuanțate de către fiecare autor în parte.

În lucrarea *Limba română contemporană*, **Iorgu Iordan** descrie sintaxa ca fiind „ansamblul regulilor privitoare la îmbinarea cuvintelor în propoziții”²⁵.

În *Gramatica pentru toți*, **Mioara Avram** definește sintaxa ca fiind „partea structurii gramaticale (și a gramaticii ca studiu al acesteia) care cuprinde regulile privitoare la îmbinarea cuvintelor în propoziție și a propozițiilor în fraze”²⁶. Rezultatul acestei îmbinări a cuvintelor este chiar comunicarea, iar studiul sintaxei reflectă mecanismul de funcționare a limbii, modul în care cu un număr limitat de cuvinte se realizează un număr nelimitat de propoziții și fraze.

În aceeași lucrare, în cadrul capitolului intitulat *Unitățile sintaxei*, se face doar o referire la noțiunea *enunț*: „În definiția sintaxei se vorbește de două unități ale ei – deosebite ierarhic – prin care se poate realiza comunicarea sau, mai exact, care pot constitui comunicări de sine stătătoare, exprimând judecăți logice sau idei cu caracter afectiv sau volitional: propoziția, ca unitate de grad mai mic, și fraza, ca unitate de grad mai mare (rezultată dintr-o îmbinare de cel puțin două propoziții). Uneori se folosește termenul *enunț* ca termen supraordonat și nedistinct pentru propoziție (independentă) și pentru frază.”²⁷, concluzia fiind tot aceea că propoziția este unitatea fundamentală a sintaxei, cea mai mică unitate care poate apărea de sine stătătoare, care poate constitui singură o comunicare, iar fraza este unitatea sintactică superioară propoziției din punctul de vedere al organizării, fiind o comunicare mai complexă decât propoziția datorită faptului că este o îmbinare de două sau mai multe propoziții. Grupul de cuvinte și partea de propoziție, ambele fiind lipsite de predicție, sunt catalogate ca fiind inferioare propoziției. Acestea nu pot apărea autonome și nu pot constitui unități de comunicare decât prin încadrarea într-o propoziție.

Ion Diaconescu în *Probleme de sintaxă a limbii române actuale*²⁸ definește sintaxa drept acea parte a gramaticii care se ocupă cu studiul unităților sintactice – *parte de propoziție, sintagmă, propoziție, frază* – privite dintr-o dublă perspectivă: relațională și funcțională. Perspectiva relațională pune în evidență elementele de expresie, iar cea funcțională, elementele de conținut. Studiul *relațiilor* va releva tipologia unităților sintactice, normele și mijloacele de construcție, în timp ce studiul *funcțiilor* va conduce la determinarea și definirea unităților de conținut.

În alte lucrări domeniul sintaxei a fost extins, atribuindu-i-se ca obiect și studierea sensurilor presupuse de modificările morfologice, punerea în evidență a valorilor categoriilor gramaticale care se relevă prin participarea lor la anumite tipuri de construcții, de combinații de cuvinte. Un exemplu în acest sens se găsește în lucrarea comună aparținând autorilor **Al. Rosetti și J. Byck**, *Gramatica limbii române*²⁹, unde partea de sintaxă cuprinde, alături de sintaxa propoziției și sintaxa frazei, un capitol intitulat „Sintaxa părților vorbirii”, capitol în care se discută valoarea și întrebuințarea *formelor* de număr, caz, persoană etc.

C. Din perspectiva noilor tratate academice, GALR și GBLR, sintaxa „studiază combinarea cuvintelor în grupuri de cuvinte și în propoziții, după reguli foarte stricte, specifice fiecărei limbi, reguli care variază de la o clasă lexico-gramaticală la alta, iar, în cadrul aceleiași clase, de la o subclasă la alta [...]. Unitățile sintactice sunt, în ordinea crescătoare a extinderii

²⁵Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, București, Editura Ministerului Învățământului, 1956 p. 494.

²⁶Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1986, p. 237.

²⁷*Idem*.

²⁸Ion Diaconescu, *Probleme de sintaxă a limbii române actuale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p.15.

²⁹Al. Rosetti, J. Byck, *Gramatica limbii române*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Universul, 1944, p.125 și urm.

și a complexității lor, cuvântul, grupul sintactic, propoziția”³⁰. Conceptul fundamental al sintaxei moderne este grupul sintactic. Acesta este prezentat ca fiind sinonim cu *sintagmă*, denumirea preferată fiind cea de grup. Grupul sintactic reprezintă o proiecție a unui *cap lexical/centru de grup*, realizată pe baza actualizării disponibilităților combinatorii ale centrului și se caracterizează „prin coeziune sintactică și sintactico-semantică, asigurată prin restricții de formă gramaticală impuse de centru (regim cazual, regim prepozițional, restricții de acord sau de topică), mai rar, și prin restricții impuse de componente unele asupra altora (în GV, de exemplu, subiectul, termen subordonat, impune centrului verbal restricții de acord), precum și prin constrângeri semantice impuse de centrul de grup subordonaților (cum ar fi atribuirea de roluri tematice)”³¹.

Cu toate aceste variații, în centrul cercetării sintactice rămâne modul de organizare a comunicării, și anume, îmbinările de cuvinte. Orice tip de sintaxă³² – tradițională sau clasică, analitică sau structuralistă, sintetică sau generativ-transformațională – „se ocupă de modul de organizare a unităților de comunicare, de îmbinările de cuvinte indiferent de concepția asupra limbii și de metodele de cercetare folosite de specialiști”³³.

În concluzie, din punctul nostru de vedere, limba trebuie analizată ca un sistem ale cărui componente funcționează pe baza relațiilor dintre ele³⁴, iar prin termenul *sintaxă* se denumește acea ramură a gramaticii care are ca obiect de studiu îmbinarea cuvintelor în propoziții și a propozițiilor în fraze, pornind de la formă spre conținut, elementele limbii fiind studiate pe axa sintagmatică³⁵.

Având ca punct de pornire sintaxă funcțională, linia teoretică a lucrării de față s-a raportat la abordarea tradițională și structurală a sintaxei, aderând la teoria sintaxei neotradiționale inițiate de Școala clujeană de sintaxă³⁶ pentru care „gramaticii îi corespunde structura gramaticală”³⁷, „gramatica este alcătuită din morfologie și sintaxă”³⁸, iar acestea două, „chiar când sunt concepute și definite separat (morfologia ca având drept obiect flexiunea, iar sintaxa – îmbinările, raporturile), își face loc necesitatea afirmării – suplimentar, ulterior definițiilor – a legăturii dintre ele; această legătură, înțeleasă ca una de aservire a morfologiei de către sintaxă (morfologia - mijlocul, sintaxa – scopul, punctul de sosire), conduce la o ierarhizare a termenilor ei: flexiunea („nivelul morfologic”) situată dedesubtul îmbinărilor, raporturilor dintre cuvinte etc. („nivelul sintactic”), conform scării uzuale: fonetică, lexicologie, morfologie, sintaxă”³⁹.

BIBLIOGRAPHY

1. Avram, M., 1986, *Gramatica pentru toți*, București, Editura Academiei Române (ediția a II-a - 1997, ediția a III-a - 2001, București, Humanitas).
2. Bidu-Vrăncianu, A., Călărășu, C., Ionescu-Ruxăndoiu, L., Mancaș, M., Pană Dindelegan, G., 2001, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira.

³⁰*Gramatica de bază a limbii române*, coordonator Gabriela Pană Dindelegan, București, Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan – AL. Rosetti”, 2010, p. 15.

³¹*Ibidem*, pp. 16-17.

³²În literatura română de specialitate o privire generală asupra diferitelor tipuri de sintaxă o găsim la Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973, pp. 9 - 28.

³³Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978, pp. 538-541.

³⁴Vezi și Peica, C-E, 2015, „Relația – element esențial al lingvisticii moderne”, în Revista de Lingvistică și Cultură Românească, numărul 3 din martie 2015, <http://limbaromana.org/>, ISSN-L 2392-6589.

³⁵Ferdinand de Saussure consideră că sintaxa studiază elementele limbii pe axa sintagmatică (vezi Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Publicat de Charles Bally et Albert Sechehaye, Editura Polirom, Iași, 1998, pp. 135-136.).

³⁶Fondatorul acestei școli, D. D. Drașoveanu, nu neagă abordarea modernă, analitică a sintaxei, ci o înglobează în sintaxa relațională neotradițională.

³⁷D. D. Drașoveanu, *Teze și anititeze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997, p. 26.

³⁸D. D. Drașoveanu, *Teze și anititeze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1997, p. 26.

³⁹*Ibidem*, p. 25.

3. Diaconescu, I., 1989, *Probleme desintaxă a limbii române actuale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
4. Dimitriu, C., 1999, *Tratat de gramatică a limbii române. Morfologia*, Iași, Editura Insitutul European.
5. Dimitriu, C., 2002, *Tratat de gramatică a limbii române. Sintaxa*, Iași, Editura Insitutul European.
6. Drașoveanu, D. D., 1997, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium.
7. Găitănar, Șt., 1998, *Gramatica actulă a limbii române*, Pitești, Editura Tempora.
8. Graur, A., M. Avram, L. Vasiliu (coord.), 1966, *Gramatica limbii române*, 1-11, ediția a doua revăzută și adăugită, București, Editura Academiei.
9. Guțu-Romalo, V., 1985, *Limba română contemporană* (I. Coteanu, coordonator), Editura Didactică și Pedagogică București.
10. Guțu Romalo, V. (coord.), 2005/2008, *Gramatica limbii române*(GALR), București, Editura Academiei Române (ediția I: 2005; tirajul nou, revizuit: 2008).
11. Guțu Romalo, V., 1973, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
12. Hjelmslev, L., 1967. *Preliminarii la o teorie a limbii* (traducere din limba engleză), București, Editura Științifică.
13. Iordan, I., Guțu Romalo, V., Alexandru Niculescu, Al., 1967, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, Editura Științifică.
14. Iordan, I., Robu, V., 1978, *Limba română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
15. Irimia, D., 2008. *Gramatica limbii române*, Ediția a III-a revăzută, Iași, Editura Polirom.
16. Martinet, A., 1963, *Éléments de linguistique générale*, 3^e ed., Paris, Armand Colin.
17. Pană Dindelegan, G. (coord.), 2010, *Gramatica de bază a limbii române*, București, Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan – AL. Rosetti”.
18. Peica, C-E, 2014, „Enunțul – O unitate comunicativă, sintactică și/sau relațională?” în *Revista de Lingvistică și Cultură Românească*, numărul 2 din decembrie 2014, <http://limbaromana.org/>, ISSN-L 2392-6589.
19. Peica, C-E, 2015, „Relația – element esențial al lingvisticii moderne”, în *Revista de Lingvistică și Cultură Românească*, numărul 3 din martie 2015, <http://limbaromana.org/>, ISSN-L 2392-6589.
20. Rosetti, Al., Byck, J., 1944. *Gramatica limbii române*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Universul.
21. Saussure, F., 1998, *Curs de lingvistică generală*, Publicat de Charles Bally et Albert Sechehaye, Iași, Editura Polirom.

REPRESENTATIONS OF DOBRUJAN TOWNS IN THE DIARIES OF THE SCOTTISH NURSES FROM THE GREAT WAR

Costel Coroban

Assist., PhD., "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This article is intended to present an outline of the Scottish Women's Hospitals' (SWH) sojourn to Romania before turning to its full purpose, an analysis of the instances in which Romanian towns are mentioned in the diaries and letters of the SWH during their stay on the Eastern Front. The hypothesis is that most of the nurses' representations of towns were written in a tragic tone. This was owing, on the one hand, to the fact that the destruction of important urban centres as elements of European civilization was part of the general devastation caused by the Great War and, on the other hand, to the immediate feelings of sorrow, disappointment and hopelessness of the Scottish women who travelled and worked in a country ravaged by war. The Tragic mode of emplotment, as one of Hayden White's archetypes which the scholar opposes to Comedy, lays emphasis on a gain in consciousness for the spectators of the fall of the protagonist (White 1973, 9). The spectators, in the case of the present research, are the nurses who visited Romania in the First World War, while the protagonist whose fall they tragically witness is the country for whose engagement in the war they were initially enthusiastic.

Keywords: SWH, Romania, World War I, Constanța, Medgidia, Tulcea, War diaries

A premise that this article relies on is that cities represent "an aggregation or accumulation, not just in demographic, economic or planning terms, but also in terms of feeling and emotion" (Preston and Simpson-Housley 2002, 1). Similarly, Robert Alter, in a study of the representation of the city in 19th-century literature, shows that "...to live [...] to walk the city streets, to enter the urban crowds, to be exposed to the exponential increase of noise and bustle, to inhabit an apartment building or tenement [...] The perception of the fundamental categories of time and space, the boundaries of the self, and the autonomy of the individual began to change" (Alter 2005, xi). Therefore, given the range of experiences awakened by the situation of the individual in the urban space – and more so, in times of war – our intention is to discuss aspects such as sentiments, reactions, passions, fears and thoughts awakened by the Romanian towns in the minds of their Scottish visitors, as revealed by the writings these nurses and doctors have left us, as well as to illustrate the way they describe these localities.

Another important premise for the subject of this chapter is that the importance of city space as a literary symbol cannot be overstated. In 19th-century culture, for example in the works of Wordsworth or Dickens, the city tended to be described both as a place of confusion and crowdedness, as well as an alluring location of excitement (Preston and Simpson-Housley 2002, 4). In the nurses' descriptions this multiplicity is present: Romanian towns are sometimes described as fascinating as well as teeming with people, perhaps owing to the cultural baggage of the British visitors, yet the realities of war have an important part in this as well. Towns were attractive and busy – except if facing enemy bombardments – for the reason that they were among the few places where food and supplies – most of the time in small quantities and for high prices – were available. As we shall see, the fragments include accounts about Medgidia, Constanța, and Hârșova as well as Tulcea. This corresponds to the areas of the front where they were active, namely the southeast of Romania. Impressed or not, amazed at the lively boulevards, appalled by the seeming indifference of the townspeople or taken aback by the traumatic effects of bombardments, the nurses and doctors of the SWH included all these

localities in their accounts. This was perhaps due to the importance of space and time in Victorian culture, in which these concepts had been standardized earlier than other European cultures (Pettitt 2012). As can be imagined, the nurses felt the need to always situate themselves in time and space owing to the long tradition of diary writing in Britain and to their being used to exact quantifications of time and distance, of which plentiful examples will be provided.

On 24 September 1916, the Scottish Women Hospitals unit left Odessa towards Medgidia, where the Russian military headquarters in Dobruja were found. The train trip to Reni, which on a normal day should have lasted six hours, took three days and four nights. On their arrival in Reni at 6:30 in the morning, one of the nurses, Yvonne Fitzroy, describes the view as similar to the Scottish Lowlands. They finally arrived in Medgidia on 30 September 1916, in the evening (at 11:00 p.m.), where Dr. Elsie Inglis was given a barrack to turn into a campaign hospital, while 12 members of the unit plus the transport sub-unit, were sent to Bülbul Mic (which mostly appears as Bul-Bul Mic in the diaries of the Scottish medical women, today the village Ciocârlia de Jos, Constanța County) under Dr. Chesney to establish another hospital closer to the front.

Nurse Margaret Fawcett writes later about their arrival in Cernavodă on 30 September 1916, where they were met by someone more familiar than most people they met on the eastern front. The arrival occurred at three o'clock in the afternoon, when the nurses were greeted by an Irishman, whose name they recorded as Bryson. The Irishman conveyed them on the recommendation of the Russian military command in Dobruja to open a hospital at Medgidia. The nurses left Cernavodă at 8:30 and arrived in Medgidia at 9:15, where Dr. Elsie Inglis discussed with the military authorities and planned what course of action was to be taken there (Cahill 43).

The nurses did not receive an enthusiastic welcome in Medgidia, some of them having to spend the night in the train, which was probably a consequence of bureaucratic confusion in the organization of field hospitals at the time.

The first two days in Medgidia meant cleaning the barrack for proper hospital hygiene while the personnel set up tents to sleep in. The same Yvonne Fitzroy was wondering in her journal what it would be like to be near a dying man, but she soon found out that when the wounded were pouring in from the battlefield there was too much to do and little time for contemplation. When the situation returned to normal everybody took advantage of the break and accepted the proximity of death as a daily routine, as she bravely tells us in her journal. The same situation is described by Katherine Hodges, who, looking back to this extraordinary experience, tells us that the chaos of the war in Romania made the women who were unfamiliar with it quickly adapt. Hard and continuous work meant that nobody had the time to think too much about the tragedy of the situation. The bad news from the front and the increasing numbers of wounded caused a serious drop in morale, but what kept the Scottish women going was the correspondence they received from their families (Leneman 1994, 76-77).

The journal of Miss Yvonne Fitzroy also mentions the existence in Medgidia of a unit of the Russian Red Cross. Generally, the soldiers agreed that the Scottish nurses were more professional and offered better treatment, but this does not mean, for example, that patients did not sleep on hay mattresses on the floor, even in the Scottish women's hospital. And even though they were all women they still accepted the help of men, especially using a Serbian soldier whom they called "Chris" for translation. Miss Fitzroy remarks in her diary that he was rather tall and that he really did not appreciate having to explain to his fellow patients "the mysteries of (forgive me) a British bedpan" (Fitzroy 1918, 37). He would take quite a few moments to detach himself from his other occupations in order to explain to other soldiers that they would sadly have to lose a limb, or that they should not eat a certain thing if their stomach was injured. Of course, nobody envied Chris and his role, but he was extremely useful to the

Scottish women, who also appreciated the help of the Russians, even though it took even longer for them to offer a helping hand (Fitzroy 1918, 37-38).

The daily schedule of the Scottish medical women, while at Medgidia in Dobruja, is very interesting, and we are lucky that the same Yvonne Fitzroy described it in her journal: waking up at 6:00 a.m.; breakfast at 7:00 a.m.; at 7:30 a.m. the roster was called and tents were inspected; 7:45 a.m. meant the beginning of the work day; at 11:30 a.m. a snack was served, followed by lunch at 12:30 p.m.; tea was served between 3:15-4:00 p.m. and dinner at 8:00 p.m. The women could take up to 3 hours off every day, but this of course depended on the number of patients in their care (Fitzroy 1918, 42).

Once, in Cernavodă, Yvonne Fitzroy took the time to describe the locals in a letter to her mother. She mentioned that the “real Roumanians”, the urbanites, had been charming to them, and that the men and women are “pretty and delightful”, which she considered a pity in the case of the former, as she would have preferred Romanian soldiers to be more ready to fight, much like their Cossack (Russian) allies (Cahill 131). In those times Cernavodă was an urban commune totalling 2,235 inhabitants, of which less than three-quarters were Romanian (1,532). It was a rather cosmopolitan locality, with many Muslim inhabitants (537), but there were also Roman Catholics and Jews. The most impressive architectural monument at that time was the St. Constantine and Helena Church, but there were also two mosques and a Muslim school, besides the two Romanian primary schools (Lahovari, Brătianu and Tocilescu 1900, 330). Still, what captivated people’s imagination about Cernavodă were not its religious edifices, but the “Carol I” Bridge, the outstanding engineering accomplishment of Anghel Saligny, that had been built between 1890 and 1895 under the patronage of the Romanian Royal family.

One of the greater and better known towns of Romania at the beginning of the 20th century, Constanța was also among the first the nurses explored. According to the Great Geographical Dictionary published at the turn of the century under the aegis of the Romanian Geographic Society, in the early 20th century Constanța was an urban commune, the same as Medgidia and Cernavodă, with 62 streets, including magnificent boulevards (such as Elisabeta, Carol I, Ovidius) and important edifices: the St. Peter and Paul Cathedral, the “Carol I” Hotel, the “Casino”, and other accommodation centres such as Gambeta, Central, Regal, the “Prince Ferdinand and Princess Marie” Primary School, the Azizia Mosque, the Communal Hospital, the Town Hall Palace, Greek church, Prince Sturdza Palace and, of course, the statue of Ovid. Constanța had a population of 10,419 people at the census in 1894, but it had unquestionably become larger by the outbreak of the Great War. There were eight mosques in the town, more than the number of Orthodox, Catholic and Protestant churches, which gave it an oriental flair, even though the civilians were dressed after the European fashion. The most important function of the town was that of being a port, and the importance of the commerce that was taking place there was highlighted by the impressive number of foreign representatives who were found there, such as the Consuls of Austria-Hungary, Belgium and the Ottoman Empire, the Vice-Consuls of Germany, France, Russia, Great Britain, Spain, Sweden-Norway, and consular agents of Italy, Bulgaria and Greece. The ambience surrounding Constanța was very pleasant, with hot weather in summer but a lot of dust, while the autumns were rainy and muddy (Lahovari, Brătianu and Tocilescu 1900, 610-620).

In October 1916, the Scottish women travelled to Constanța, conveniently situated rather close to their hospitals in Medgidia and Ciocârlia de Jos, in order to acquire food and items needed for the daily running of their camps. Later on, after 22 October 1916 when Constanța had to be abandoned to invading German and Bulgarian troops (Kirițescu 1989, 383), the nurses made frequent references to it being occupied or suffering in the wake of occupation, which means that they understood how important the port of Constanța was for Romania’s position in the war. An interesting discussion may arise here concerning the question to what extent the perceived strategic importance of the Black Sea Romanian city is reflected in the nurses’ few

but valuable Romantic evocations of this place. More likely, the women were charmed by the seaside glamour of Constanța, as it was the only location on the Black Sea shore they had reached. Another possible factor was that they may have heard from the locals that the Russian Imperial family visited Constanța in 1914, when Tsar Nicholas II met King Carol I of Romania in order to discuss terms for Romania's entry into the War on the side of the Entente (Agrigoroaiei 2000, 110-111). This high profile diplomatic meeting had made such an impression on the public that the newspapers of the time reported that as many as 100,000 people travelled to the seaside to witness the historic event (Pauleanu 2005, 40-52). Finally, Constanța's prestige was also owed to the fact that it was the summer residence of the Romanian Royal family. King Carol I was one of the greatest supporters for the integration of Dobruja into the Romanian Kingdom and the proponent of vital projects for the city and the region, such as the Carol I Mosque, the "Anghel Saligny" Bridge and even the port, which the King had personally inaugurated on 27 September 1909 (Pauleanu 2005, 19-39).

Turning to the nurses' chronicles of this Romanian Black Sea port, from the diary entry of Lois Turner that is dated 15 October 1916, the reader is informed that she had a glorious day travelling to Constanța from Medgidia with her colleague, Miss Henderson, which took the women one and a half hours on a straight road (Cahill 59). It is not surprising that Lois Turner emphasized what a glorious day that was considering that until the Second Battle of Cobadin (19-25 October 1916) the Central Powers forces, mainly consisting of the Bulgarian Third Army, were held in check at a distance of approximately 25 kilometers south of the port city (Toshev 2007, 184). Nurse Lois Tuner noted that there were few woods in that part of Romania and that the roads were crowded with Russian and Romanian troops and army logistic units, but there were already refugee Romanian peasants. Lois Turner finds them picturesque, appreciating their bright-coloured traditional clothing, which she found more interesting than those of the Russian peasants. The nurse also noticed the existence of a large Turkish community in Dobruja (Cahill 59).

About the Black Sea port she wrote the following:

Constantza is an awfully jolly town, like what I imagine Monte Carlo to be – white houses, and the sea and the sky. We did not have much time there, as we had a good deal of serious shopping to do. Everything is ruinously expensive. We wanted a couple of little roasting tins and shelves for our stove, and they asked twenty francs. They are absolutely sold out of cigarettes, so we are getting the Roumanian government to send us large consignments for our canteen (Cahill 59).

As we can see in the beginning, the account of this short trip to Constanța begins with the decription of the roads. This is a subject that always surfaces, given how important roads were for their activity (let us remember that the SWH had an ambulance unit that depended on the – rather precarious – existence of roads). Roads are almost always swarming with soldiers, supplies, convoys or refugees. The tone of the description of Constanța is quite positive, it being compared to Monte Carlo, one of the symbol landmarks of Monaco. Thus, Constanța is seen as a leisurely place, with beautiful white dwellings and marked by the striking presence of the sea. Unfortunately, the nurses' presence in Constanța on 15 October 1916, did not allow them much time for enjoying the sights, as they had to return to their task of buying supplies. Even kitchen items are described as expensive, perhaps due to the rapacity of the Romanian traders, and there were no cigarettes¹ to be bought in town. Towards the end of this diary entry, the subject shifts from the pleasant visit to Constanța to the traumatic reality of bombardments.

¹ A less known aspect of the culture of the Great War was that cigarettes were considered almost as important as food. Through the involvement of Lady Denman (1884-1954), the founder and president of the Smokes for Wounded Soldiers and Sailors Society charity, some 265 million cigarettes and large quantities of tobacco were sent to the frontline. She helped the suffragist

The last visit of the nurses to Constanța, before it was occupied by the Central Powers, took place on 20 October 1916, when Nurse Mary Henderson was given a lift there by one of the ambulance drivers:

The last few days the sound of the guns got nearer and nearer, and the order to evacuate came on 19 October. We went back to a village near Medgidia, where we stayed one night. The next day I had occasion to go on business to Constantza, one of the Transport drivers, Miss Mackenzie-Edwards, driving me in the staff car. I found the city practically deserted, and the enemy took it the next day. On the return from Constantza we got into the midst of the retreating Roumanian army. The enemy must have been very near, for the soldiers were crouching low as they went along, taking what they could (Henderson 1917).

It is not clear which village next to Medgidia she is mentioning, perhaps it was actually Ciocârlia de Jos or some other settlement. This time there is no romanticism or metaphors to be found in the description of the city, since the people had gone and only soldiers could be seen everywhere. Next, the difficulty of getting around Dobruja in those times is again mentioned. Perhaps the nurses acquired the impression that the country was like a labyrinth, given how long it took – them and, thankfully, the enemy as well – to get around.

Another account of a visit to Constanța from before 20 October 1916 is painted in warmer hues:

I did my shopping with Bell. I like her very much. She is the first person I spoke to in Liverpool, one of the Buffs, a widow of a few months. She longs, as I do, to get away from the crowd... We did not know the way to Constantza, but she is a *beautiful* driver. We went over hills and moors – no real roads, just tracks. We had taken the wrong road, but we didn't care – we seemed so free, away from everyone. It was glorious, and so was the day – bright mid-summer weather, the first day I have really loved, just being away with a kindred spirit. Bell was in breeches, so of course they thought she was a man, with her short hair (Cahill 52).

It was provided by the SWH cook, Mary Milne, who visited Constanța with one of the ambulance drivers, Miss Bell, to whom she took a liking. Once more, roads appear as non-existent, but on this occasion there is no immediate danger. The nurses took their time and Mrs. Milne expressed her joy at spending a bright autumn day in Constanța. She remarked how her colleague and driver was taken for a man by the inhabitants of the town, which was not a unique occurrence, as we will see later. Perhaps the charm exercised by the port town on the Black Sea coast augmented Mary Milne's feelings for her colleague, whose beauty she mentioned in the journal entry. Manifesting a certain amount of wanderlust that was probably owing to the difficult conditions of war work, the two women did not mind taking the wrong road, thus spending more time together on that wonderful day on the Romanian seaside.

As mentioned in the beginning, the fall of Constanța (on 22 October 1916) is described by the nurse Elsie Bowerman on their retreat from Medgidia to Brăila, on 23 October 1916. She wrote that pandemonium reigned at Făurei as there were huge crowds of refugees for whom no provisions had been supplied by the authorities. All of them were trying to get on trains by whatever means possible, in a general panic and despair, and Elsie Bowerman was wondering what became of stretcher cases. The only ones whose morale was higher were Russian reinforcements who were heading in the opposite direction, towards the front. The Russian soldiers are the only ones who seem to be in "excellent spirits", compared to the local population (Cahill 67). Hearsay about the occupation of Constanța pervades through those dramatic

movement by having the cigarette packs, like, for example, the Black Cats trademark, illustrated with images of women taking masculine jobs, in order to acquaint the soldiers with the efforts of their mothers, sisters or daughters on the home front (Huxley 63).

moments, when, in Făurei, refugees lacking provisions were struggling to get away from the front, while the nurses themselves were trying to transport the hospital equipment to Galați.

The next account, provided by Yvonne Fitzroy, is more detailed. It is also set during the retreat from Dobruja and it dates from 22 October 1916. It portrays the beauty of the scenery, the ubiquitous dysfunctional roads, and provides a description of the native peasants showing how well informed the nurse was about the history of the place they had gone to and finally how the nurses arrived in Gălbiori, named by its Turkish name which was in use at the time – Saragea – much like all the other locations they visited in Dobruja:

The whole country is in retreat, and we had an extraordinarily interesting drive, Behind we could see the shells exploding, and the sky was alight with the glow of burning villages. On our right a bigger glow showed the fate of Constantza, which fell today. The road was indescribably dilapidated and crammed with refugees, troops and transport. The retreating troops seem mostly Roumanians; I gather the Russians are protecting our rear (Fitzroy 45).

The bombardment of Constanța is alluded to by the “bigger glow” the nurses witnessed to the right (east) on their retreat northwards. The harshness of war conditions was temporarily abated by the enjoyment of frugal snacks, but even these would become increasingly hard to obtain. The only joy that could be found on the front in Romania consisted of cigarettes and Turkish delight, the first provided by the government whenever possible and the second obtainable from shops in towns and some larger villages, if available at all (Cahill 72).

The occupation of Constanța on 22 October 1916, caused a great exodus of people, who fled the city in the afternoon of that day, together with the General Staff of the 5th Army Corps. The Russian commander, Volkovitzky, had decided that petrol should be released out of the fuel tanks in the town once the troops had been evacuated (Cojoc 401). This created a huge explosion that could be seen from miles away – described by the Scottish nurses as a “bigger glow” – the moment the Central Powers began their bombardment prior to occupying the town and port. The Russians believed they could at least hold the port for a longer time, but they were proved wrong. In spite of the efforts of General Pavlov or Admiral Patton to delay the disaster, Russian troops retreated out of Constanța in a chaotic and hasty manner, toppling refugee wagons on their way north. In order to buy time for the retreat of the civilians and other troops, a single Romanian detachment, armed with only a machine-gun and a few other firearms, opposed resistance to the invaders in the area of Țepeș Vodă Street. Needless to say, they were massacred by the invading forces, some of them even decapitated and disfigured (Cojoc 401). The following day the fall of Constanța was announced across diplomatic channels. Many understood that the entire Dobruja would soon face a similar tragic fate (Cojoc 402).

In the context of the retreat, the nurses always seem to remind themselves with great regret about the loss of Constanța: “They have got Medgidia and Constantza and our only outlet remains into Roumania proper across the Danube. There is a stretch of flat marshy country between the mountain cliffs and the river itself” (Cahill 91). In this account belonging to Lois Turner and written on the way from Hârșova to Bessarabia, the nurse describes the landforms in Dobruja. We find out that the winds were – just like in the present day – exceptionally strong, and the Danube Delta was situated between Dobruja’s mountains and the river Danube, which is not entirely accurate.

Katherine Hodges, one of the drivers, described the building that was used by her and her colleagues in Tulcea after 14 December 1916, on whose parquet floor they slept while billeted in Tulcea. The public building the nurses were given this time did not leave so much to be desired as their other building from Medgidia. It even had a romantic “gigantic ballroom”, which must have been used by the nurses as a hospital ward. Despite the adequacy of the location and perhaps to the nurses’ regret, the nurses had to move across the Danube and eventually reached a monastery, where they even established a field hospital (Cahill 151). The

location was probably the Celic-Dere nunnery, which is situated 25 km away from Tulcea and had been established in 1835.

Earlier than their arrival in Tulcea was their passing through Hârşova. Lois Turner left a revelatory account dated 25 October 1916:

Still on trek. Last night we landed near Hirsova, a most picturesque town on a hill commanding the Danube and capped by its cathedral. I wish we could have seen the city. All day we had hurried through quite beautifully hilly country. We did not start till midday. I had to go up very early and found wood and water and made tea over a real camp fire – how we enjoyed it. We then had time to cook the goose in the cream which had been looted for us, but we kept it and hung it on the back of our cart and heated it up over a camp fire in the evening. Last night we had quite a beano – wine and the Turkish delight which I had kept. Early in the morning I was up again with another camp fire heating up the remains of the stew for breakfast (Cahill 98).

It seems Hârşova exercised the type of fascination that Constanţa and Brăila had done on the imagination of the nurses. It appears as a perfect little town, crowned by its cathedral and surrounded by picturesque hills. What is more, the day spent around Hârşova ended with a plentiful dinner. These happy moments did not last for long. As the enemy was advancing, the nurse had to leave the scenic town of Hârşova and continue towards the pontoon bridge (Cahill 98). At the beginning of the 20th century, Hârşova was a district situated between the Constanţa and Tulcea districts and bordering the Danube in the West. The town had twelve to fourteen streets, and was at that time divided in two neighbourhoods, Varoş (in the west) and the Tatar neighbourhood (in the east). It had a population of only 2,718 souls, but the fact that it was a port town on the Danube awarded the locality a special liveliness. The architectural attractions in pre-World War I Hârşova were the St. Nicholas church, which was described and appreciated by Lois Turner in the paragraph above, as well as two mosques – reflecting its past within the Ottoman Empire, even though the number of Muslims in the town was considerably lower than the number of Christians (Lahovari, Brătianu and Tocilescu 1900, 710).

Comparatively, their initial description of Tulcea was much briefer, perhaps due to them being in a hurried retreat. Around the time of World War I, Tulcea was one of the most ethnically diverse urban communes in Romania, with different quarters and neighbourhoods for its Tatar, Turkish, Bulgarian, Lipovan, German and Jewish communities. It was a picturesque town with a special flair that could be best admired reaching the locality by taking the ship from Galaţi to Sulina. The houses were painted in various colours but all of them had white roofs, the domes of the Romanian and Lipovan churches would shine brightly from afar, while any visitor could also admire the countless windmills on Tulcea's hills. The total population of the town was some 18,880 and its most important architectural assets were St. Nicholas Cathedral (Romanian) and the Annunciation Cathedral (Russian) (Lahovari, Brătianu and Tocilescu 1900, 656-657). Nurse Birkbeck appreciated that Tulcea was one of the few places in Romania at that time that had a "stone road" (Cahill 165).

All in all, we have witnessed how the nurses' descriptions of and comments on Medgidia are not as rich and detailed as, for example, those relating to Constanţa. Medgidia, despite being the headquarters of the SWH for almost a month, did not elicit as much interest as Constanţa, owing to the town being abandoned because of its situation too close to the front. Furthermore, the burden of continuous work allowed little time for contemplation and autobiography, although the nurses did preserve some very sensible descriptions of the surroundings of their hospital at Medgidia.

A GENESIS OF MONSTERS AND THEIR ARTIFICIAL CREATION. FROM FICTION TO CONTEMPORARY MEDICINE

Marius Uzoni

Assist., PhD., „Iuliu Hațieganu” University of Cluj Napoca

Abstract: This paper is intended on pointing out the various means through which human imagination has, in the course of time, created the things that go bump in the night. What are the things that we fear? They are, most likely, figments of our collective imagination, derived from our inability, at a certain point in history, to comprehend a deviance from what it was thought of as normal, natural. This paper will outline the evolution of monstrosity from zoomorphism to humanoids and to the more recent medical advances.

Keywords: monster, zoomorphism, humanoid, anthropomorphism, genetic engineering, transplant

Mythological Monsters

Mythology is what must be taken into account when outlining a history of the unnatural body. The basis for European monstrosity lies in the stories of Greek and Christian mythology. Most of the monsters of the ancient Greeks were born into this world by the gods and by other monsters. On the other hand, some of them are created by the gods, to inspire awe and fear to mortal men. Hesiod's Theogony describes the birth of the Mother of monsters, as she has been known throughout history, with her zoomorphic characteristics:

“And in a hollow cave she bare another monster, irresistible, in no wise like either to mortal men or to the undying gods, even the goddess fierce Echidna who is half a nymph with glancing eyes and fair cheeks, and half again a huge snake, great and awful, with speckled skin, eating raw flesh beneath the secret parts of the holy earth.” (Hesiod: 295-305)

The next lines of the Theogony describe Echidna's ‘fierce offspring’: Orthus the hound of Geryones, ‘Cerberus who eats raw flesh, the brazen-voiced hound of Hades, fifty-headed, relentless and strong’, the Hydra of Lerna, the Chimaera, the deadly Sphinx and the Nemean lion. (Hesiod: 306-332). All of her offspring were used by the gods with one purpose or another, usually to remind men of their mortality and frailty in comparison to their makers. The unusual aspect of all of these second-generation monsters is that they have no human characteristics.

If we go seven-eight centuries past Hesiod, to the period of Pliny, we find that the depiction of monsters changes to a large extent. Zoomorphism is still present, but a vast majority of anthropomorphic monsters come into being. They are catalogued John B. Friedman as being the Plinian Races, since he based his research on Pliny's work.

The monstrous races are situated to the far ends of the known world of the first century – India, Africa. They are, nonetheless, human races: the Amyctyrae (large-lipped, eating raw meat), the Anthropophagi (bluntly put, savage cannibals), the Artibatirae (walk on all fours), the Astomi (have no mouth, live on smell, can be killed by foul smells), the Blemmyae (with their faces on their chests), the Cynocephali (dog-headed men), the Garamantes (do not practice marriage), the Giants, the Hippopodes (with hooves instead of feet), the Pandae (give birth to only one child during their life, large ears, eight fingers and toes), the Pygmies, the Scipods (only one large foot, they use it for shade) and the list could go on. Many of these monsters have a natural explanation – such as the Amyctyrae (there are some African tribes in which it

is customary for women to pierce their lips and insert round clay discs of up to 12 centimetres in diameter¹) or the Anthropophagi which were, as their name states it, man-eaters. Thus, the basis for monstrosity shifts from the animals that inspired fear and awe to humans with characteristics that do not fit a common, natural matrix.

This is yet another evidence to sustain the idea that monsters are the solution that humanity has found in order to explain things that are different from the cultural and/or physiological frames of a certain group, in this case the Europeans. These Plinian monsters abounded in European culture from late Antiquity to the Middle Ages, when they reached their peak, being depicted at the edge of the world in virtually every map created in the period. (Friedman 2000: 1)

The Inner Monster

The other major source of monstrous imagination for the Europeans is derived from Christian belief. In fact, when saying Christian belief I should point out that reference is made to the Old Testament in particular, thus to the Judaic belief system, but since the Hebrew Torah is part of the Christian Bible, it is to this belief system that reference will be made to henceforth.

The genesis of Christian monsters is to some respects different from that of the Greek ones. Monstrosity receives another dimension; it becomes, in a way, self-generated. The main Christian monster is the Devil and his host of former angels that were dark within: "For if God spared not the angels that sinned, but cast [them] down to hell, and delivered [them] into chains of darkness, to be reserved unto judgment." (2 Peter 2:4)

A major source for monstrosity in the Christian tradition is the lineage of Cain, the slayer of his own kin. "Some writers argued that the races were distorted in form because they were descendants of the children of Adam who disregarded his warnings not to eat certain herbs. Others took them to be the descendants of Cain or of Noah's son Ham, who had been guilty of crimes that earned them exile." (Friedman 2000: 89) This is directly linked to the idea that disrespect of the rules instituted by divinity or by the ruler is a monstrous act in itself and will lead to the banishment of the culprit, which will be reflected even in his appearance and in that of his successors.

From this moment onward, Europeans begin to view monstrosity as something more related to humanity than ever before. Of course, monsters proper still exist, (dragons, manticores, giant octopi etc.), but some of the most fierce and feared are those that were human beings once. This is due to the fact that that which can come from within yourself or from within those around you inspires more fear than a dragon or any other creature you can easily notice and protect yourself from.

"Monstrous births were understood as warnings and public testimony; they were thought to be 'demonstrations' of the mother's unfulfilled desire. The monster was then seen as a visible image of the mother's hidden passions." (Huet 1993: 6) This is how monstrous births were seen in the 17th century. This supports the idea that humanoid monsters had lost their normal traits due to internal deviations from the norm. These deviations could have taken place either in the mother, during the pregnancy, imbuing the offspring with faulty characteristics as a public proof of the mother's trespasses, or in the human itself – as is the case of witches. It is common knowledge that witches gained their monstrous characteristics only after indulging in their craft, communing with the Devil himself. The warts, the elongated nose, their shrieks, their overall sickly looks were the direct cause of their dealing with the dark powers.

As I have stated before, Lucifer's monstrosity lies mainly in the constitution of his soul – a perverted, sinful one. He is depicted in art as a horrendous creature, half man, half goat, with features that inspire fear, precisely due to the medieval conception that the outside reflects that which lies within.

¹ For more information, visit < <http://www.mursi.org/introducing-the-mursi/Body%20Art/lip-plates> >

Therefore, the great shift in the origins of the monstrous takes the fears of mankind from the zoomorphic to the anthropomorphic, from the physical to the spiritual. Interestingly enough, mankind seems to be constantly afraid of the unknown and so, has a seemingly endless supply of sources for fear.

The Monstrosity of Science

So far, I have described three of the major ways in which monsters came to be – divine creation, birth (of other monsters or humans) and outer monstrosity derived from the inner one. But there is another highly productive manner through which monsters come to see the light of day and that is science.

The two precursors to artificially created monsters are the Jewish golems (creatures made of clay and under the control of a rabbi) and Victor Frankenstein's monster – the humanoid jigsaw puzzle conceived through the assembling of body-parts taken from corpses and revived in a science laboratory. "When Victor Frankenstein animates the lump of flesh and skin and bones that he has assembled in his 'filthy workshop of creation', he brings to life body horror." (Halberstam 2000: 28) This is evidence to another change in what the source of monstrosity is. We witness a return to the bodily monstrosity per se, irrespective to any correlation to the soul. This outer monstrosity is definable as a deviance from the standard body, as anything grotesque: "By focusing on the body as the locus of fear, Shelley's novel suggests that it is people (or at least bodies) who terrify people, not ghosts or gods, devils or monks, windswept castles or labyrinthine monasteries." (Idem)

Going over a century into the future, the perception of monstrosity is made from an entirely fresh perspective: that of science. Developments in science have ensured a new dimension and an infinite array of possibilities to create monsters.

The two main topics I would like to discuss here are genetic engineering and transplants. Genetic engineering is possibly the first monstrosity of science since it implies altering the natural state of a being, in order to imbue it with new characteristics (iridescent animals, more productive plants etc.) or toying with genetics in order to recreate a living being (as was the famous case of Dolly).

The main debate concerning genetic engineering is centred on its ethics, or lack thereof. (Hodge 2009: 151) It is clear that this scientific advancement can be put to good use, but to what cost? The main international concerns of this being not ethical are those that arise from humanity's fear of undermining divinity, no matter its form. The fact that one could create various body parts in a laboratory, organs that would prove vital for some terminally-ill patients, fades in importance to the fact that this would mean that the scientist plays the part of a god in this process. As far as monstrosity goes in terms of its unnaturalness, human body parts (ears) have been grown on mice, DNA sequences from various species have been mixed (LeVine 2006: 1), clearing the path for infinite possibilities in terms of monstrous creations.

The biggest fear that this emergent field of research has risen in humanity is that of cloning another human being. In 2004, claims were made on a successful human cloning, which were proven false. Then, 2008 brought about the creation of embryos from a researcher's own skin cells that survived for five days. (Hodge 2009: 151) This was indeed a breakthrough for science, whereas for society it meant that the imagination could go astray. Sci-Fi movies and public opinion seemed to go hand in hand from that point onward.

It is clear that advancements in science and technology have been made and that they will continue to be made in a more and more alert rhythm in the near future, but their pros and cons are surrounded by uncertainty.

As far as transplants are concerned, medicine seems to be perfecting Victor Frankenstein's work. The possibility of performing liver, kidney, heart transplants delight the public opinion due to their life-saving character. They are not viewed as monstrous acts, since they do not leave visible marks on the body, except for a scar. But recently, transplants have taken a step

further into murky waters. Limbs and faces are being transplanted ever since the brink of the new millennium.

Transplants of both arms² or both legs³ have been successfully performed in Europe and the United States, as well as face transplants. Transplanting another person's face, as well as limbs, involves high physical and psychological risks. The ethics of these procedures are not that controversial, since the family of the donor has to agree to the transplant and since the receiver undergoes extensive psychological therapy. Nonetheless, this is one of the major developments in science that instantaneously make a person find monstrosity in the act. This is probably due to Shelly's monster, which is, to some respects, the precursor image of the result of a transplant.

Thus, it is safe to conclude that monstrosity is not something that lingers merely in the mists of history, but rather an ever-evolving concept, adapting to the realities of its time and, more accurately, to the vision of society.

BIBLIOGRAPHY

Friedman, John Block. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse University Press, 2000;

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, 2000;

Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*, Harvard University Press, 1993;

Hesiod's *Theogony*, translated by Hugh G. Evelyn-White, online: <http://www.sacred-texts.com/cla/hesiod/theogony.htm>;

Hodge, Russ. *Genetic Engineering: Manipulating the Mechanisms of Life*, Infobase Publishing, 2009;

King James Bible, online: <http://www.kingjamesbibleonline.org/>;

LeVine, Harry. *Genetic Engineering: A Reference Handbook*, ABC-CLIO Inc., 2006;

The Telegraph Online, <http://www.telegraph.co.uk/>.

² For instance, view the case of Brendan Marrocco <
<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/9835400/US-soldier-undergoes-successful-double-arm-transplant.html>>

³< <http://www.telegraph.co.uk/health/healthnews/8979693/Patient-with-worlds-first-dual-leg-transplant-takes-first-steps.html>
>

THE JEW WHICH SHAKESPEARE DREW

Liliana Tronea-Ghidel
Assist., PhD., University of Craiova

Abstract: The main objective of this paper is the analysis of the Jewish presence in England since Medieval to Shakespeare's time and the presence of Jews in England, which can be traced back to an early period in its history. There is no clear evidence whether they accompanied Julius Caesar in his invasion of Britain in 55 B.C.; but – as we have already seen – they came over in considerable numbers during the Norman period, and subsequently – as in all other countries where they ever settled – played an important part in determining and regulating the economic condition of the kingdom. It is therefore not surprising to find references about Jews in every section of English literature. Most of these references should embody the popular Middle Ages stereotypes inspired by intense religious fanaticism, profound racial antipathy, and a profound ignorance of the personality of the Jew.

Keywords: Jews, Turks, Marranos, Venice, racism.

To begin with, in the few early specimens of English ballads, as in the Scottish *The Jew's Daughter*, the feeling is anti-Jewish. The same must be said of the Chaucer's "Prioress's Tale" in *The Canterbury Tales*, where the terrible blood-accusation against the Jews finds a double reference. Similarly, in William Langland's *Vision of Piers Plowman* there is an allusion which can be fairly termed sympathetic. The poet prophesies a time when there shall be –

"Such a pees amonge the people and a perfit trewthe,
 That Jewes shall wene in here witte and waxen wonder glade,
 That Moises or Messie be come into this erthe,
 And have wonder in here hertis, that men beth so trewe."

Langland evidently felt that the abundant peace to which he looked forward could only be reached by allaying the feud between the Jew and the Gentile. Even when his Christianity leads him to desire the conversion of all who are outside his own religion, a friendly, almost universalist feeling betrays itself.

They who were afterwards stigmatized in the Book of Common Prayer as "Jews, Turks, infidels, and heretics," were not so utterly outcast but that the poet could say "Cryste cleped us alle... Sarasenes, and scismatickes. and Jewes" – Saracens and Jews especially, the one representing a branch and the other the root of Christianity. Both, because of their religious kinship, are to be taught and gently entreated. In what way the poet arrived at this generous estimate of the Jew can only be matter for conjecture. His knowledge of Jews was probably obtained from travellers, a supposition in some measure borne out by his reference to Avignon, then a place of protection for Jews.

A more recent example since Shakespeare's time is Stephen Gosson's *School of Abuse* (1579), in which there is mention of a play "The Jew shewn at the Bull," of which, unfortunately, no copy is extant. The production of the *Jew of Malta*, by Marlowe, marks a considerable advance, if not in any more favourable conception of the Jew, at least in the artistic treatment of him. Did sufficient historical materials exist, it would be extremely interesting to discover who were the prototypes of Barabbas and his daughter Abigail. Were they merely the creations of fancy or were they drawn from living types? For, although Jews were still legally forbidden to reside in England during Marlowe's lifetime, it is well known that many Jews –

some even of note, such as Roderigo Lopez, Queen Elizabeth's personal physician – lived in that sovereign's reign.

A further example is a ballad, *Gernutus, a Jew* which appeared about the same period. Interestingly enough, it is based on a story of a bond akin to that which forms the central incident in *The Merchant of Venice*. Then a play ascribed to Robert Greene, *The First Part of the Tragicall raigne of Selimus, Emperour of the Turks*, appeared in the years following Marlowe's death. In this play we meet with a Jewish character which bears a striking resemblance to, and was evidently suggested by the career of the unfortunate Lopez.

This proposal is assented to by Abraham, who not only gives the poisoned liquid to Bajazet and his lords, but drinks it himself. That Lopez is the prototype of the Jew in Selimus is made still more evident when we note that Abraham calls himself an old man, which was likewise the case with Lopez.

Following hard on this play, or perhaps contemporary with it, appeared Shakespeare's *The Merchant of Venice*. It is not our intention to add to the already numerous criticisms which exist on this play, except to observe that popular interest in the Jew would seem to have been greatly aroused at that period. Whence Shakespeare drew his inspiration remains still a matter of dispute. It is generally agreed that he owed nothing to foreign travel for his knowledge of the Jew but, from a coincidence of dates in the respective lives of Lopez and the dramatist, it would appear highly probable that the latter enjoyed a personal acquaintance with the former, and that Lopez served, if not wholly, at least in part, for the portrait of "the Jew which Shakespeare drew."

One element which greatly adds to the dimension of otherness in *The Merchant of Venice* is the setting. The explanation resides in the historical development of the city: from the fifteenth century onwards Venice established itself as a dominant maritime power whose access to Turkey and to the trade routes of the eastern Mediterranean contributed to its reputation as a multicultural republic. Although it had no natural resources to speak of, it was the richest city in Renaissance Europe, located where the products of Asia could most conveniently be exchanged with those of Western Europe. As a town of traders, Venice was full of foreigners: Turks, Jews, Arabs, Africans, Christians of various nationalities and denominations. By sixteenth-century standards, the city was unusually tolerant to diversity. This relative tolerance was intimately linked with the city's wealth: its legal guarantees of fair treatment for all were designed to keep its markets running smoothly.

In 1591, James I, still king James VI of Scotland, first published his epic poem, *The Lepanto* (republished in 1603, when he became James I of England. We have all reasons to believe that at least a segment of Shakespeare's audiences were familiar to it and to the description of Venice. Here is an excerpt:

"Go quickly hence to Venice town,
And put into their minds
To take revenge of wrongs the Turks
Have done in sundry kinds.
No whistling wind with such a speed,
From hills can hurl o'er heugh
As he whose thought doth furnish speed,
His thought was speed anough
This town it stands with the sea,
Five miles or thereabout,
Upon no isle, nor ground, the sea
Runs all the streets throughout.
[...]
The angel then arrived into

This artificial town,
And changed in likeness of a man
He walks both up and down..." (89-100; 111-14) ^[1]

It is an unexpected conclusion for this royal commentator of the town: according to the King, Venice is an "artificial town" which only exists through art, and human intervention, not naturally.

To Shakespeare's audience, although Venice was no longer what it had been, it remained a romantic land, with the trappings of empire still about itself – an efficient, stable, and long-established government over wealthy merchants and skillful seamen with territory and bases here and there in the Mediterranean. What's more, Shakespeare's century saw Venice reach its artistic heights. Titian and Tintoretto were sixteenth-century Venetians, for instance. Then too, even in decline, Venice remained Europe's shield against the Turks throughout Shakespeare's lifetime and for several decades after his death.

The title of the play – *The Merchant of Venice* – may be misleading, as far as Shylock is concerned. Actually, the Norton Shakespeare gives the following title: *The Comical History of the Merchant of Venice, or Otherwise Called the Jew of Venice*. ^[2] The play's "List of Roles" mentions Antonio – Christian merchant of Venice and friend of Bassanio – while Shylock is simply referred to as 'Shylock the Jew, a Venetian usurer'. It is perhaps the first definite distinction that the audience encounters. Irrespective of the mixture of tragedy and comedy, or the permanent conflicts – Christian vs. Jew, law vs. mercy, money vs. love – what is important for us is again the geographical space of the play, the same virgin Venice which is primarily a trade post.

Antonio's ships are compared to the rich merchants who dominate the sea trade and to whom their less fortunate competitors dutifully bow. Shylock contributes his own comment on the intense Mediterranean trade and as exemplified by Antonio's successful commercial endeavours:

SHYLOCK

He [Antonio] hath an argosy bound to Tripoli, another to the Indies; I understand moreover upon the Rialto, he hath a third at Mexico, a fourth for England, and other ventures he hath squandered abroad. But ships are but boards, sailors but men; there be land rats, and water rats, water thieves, and land thieves – I mean pirates – there is the peril of waters, winds and rocks. (MV, 1.3.16-23) ^[3]

We can extract some useful information from Shylock's comments: Antonio, like all Venetian merchants of his time, traded heavily with the port of Tripoli in the Levant (eastern Mediterranean). On the other hand, up to the beginning of the 17th century, the principal shipping lanes of the Indian Ocean shifted from the northern half (the Red Sea and the Persian Gulf) to the southern half (the Cape route). The references to Mexico and England simply demonstrate the diversity of Antonio's financial interests, as well as the risks in which he is currently involved, though possibly an exaggeration, designed to produce a particular effect.

¹James VI and I, *The Lepanto*, in *Reading Monarch's Writing: The Poetry of Henry VII, Mary Stuart, Elizabeth I and James VI/I*, ed. Peter C. Herman (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002). Cited in Kim F. Hall, ed. *Othello, Texts and Contexts*. 251-56.

²Regarding the title of the play, the Norton Shakespeare gives the following explanation: "The title *The Jew of Venice* does not appear in any printed text of the play. It was used, however, when the play was entered on the Stationers' Register in 1598. Since the theatrical company, not a bookseller, was responsible for the entry, the Oxford editors believe that members of Shakespeare's company considered *The Jew of Venice* an acceptable alternative title" (Norton, 1119).

³ Even the word "argosies" has historical and geographical connotations. It sends back to a city founded on the eastern shore of the Adriatic in the seventh century by refugees. The new city was named Ragusium, better known to us in the Italian version of the name, Ragusa. Ragusa was, for a time, a flourishing trading city, much like Venice itself, or like Genoa and Pisa. Ragusa was particularly known for its large merchant ships, which were called *ragusea*. In English the first two letters were transposed and the word became "argosy."

In the cosmopolitan city of Venice (or London, as the case may be), the visibility of the black Other was an uncontested reality. On the other hand, due to their physical traits, the Jews could easily pass for white, therefore Christian, and hence English. Any analogy between the two races was out of the question, but analogies between blackness and Jewishness were not only possible, but also desirable. According to Anthony Barthelemy, since ancient times blackness was associated with sin and evil, and this association was readily adopted by Christianity and overlaid with a narrative of salvation and damnation: white became the color of the saved, black the color of the damned. ^[4]

Writing about the conversion of the Spanish Jews, Jerome Friedman mentions a 1604 biography of King Charles V of Spain which supports the idea that the Jews would have been the first among the damned:

“Who can deny that in the descendent of the Jews there persists and endureth eevil inclination of their ancient ingratitude and lack of understanding, just as in Negroes [there persists] the inseparability of their blackness? For if the latter should unite themselves a thousand times with white women, the children are born with the dark color of the father. Similarly, it is not enough for a Jew to be three parts aristocrat or Old Christian for one family-line [i.e., one Jewish ancestor] alone defiles and corrupts him.” (Friedman16-17) ^[5]

The biographer equals Jewishness with “ingratitude” and “lack of understanding” – such traits are as persistent as the blackness of blacks, that they will not be erased by the Jews’ marriage with Christian women just as the child of a black-and-white inter-racial marriage will bear the black skin of the father. In Shakespeare’s *Merchant of Venice*, Shylock’s daughter Jessica seems to anticipate this equation when she describes her father as a countryman “to Tubal and Chus” (3.2.285) – the former is a Jew, and the latter a mythical originary black African. ^[6]

Such a connection between blacks and Jews as alien others offered one of the building blocks towards the construction of the racialized notion of Englishness. As a consequence of their skin colour – which was no different than that of the English – the Jewishness of the London Marranos were not always perceived as threats to the then emerging notion of Englishness. Roger Prior went as far as to discover an integrationist Italian Jewish community in Tudor London. These Italian Jews were not very much different from the Portuguese Jews: they had the advantage of royal patronage, engaged in trade, and maintained close connections to the Jewish community in Antwerp. They lived in the same places in and outside London as their Portuguese counterparts did, but they integrated into English society far more thoroughly through marriage to Christians (see Prior 138). ^[7]

Prior is convinced that Shakespeare draws a clear-cut distinction between converted Italian Jews, like Emilia Bassano – better known now as the poet Emilia Lanier – the woman alleged to be the dark lady of his sonnets, and Portuguese converts like Lopez whose resistant Jewishness was seen as a threat to English identity. ^[8] We can neither confirm nor deny Prior’s claims about Emilia Bassano, but relevant documents regarding the Italian Jewish community in London at the time Shakespeare wrote *The Merchant of Venice* suggest the existence of

⁴Barthelemy, Anthony. *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne* (Baton Rouge: University of Louisiana Press, 1987).

⁵Friedman, Jerome. “Jewish Conversion, the Spanish Pure Blood Laws and Reformation: A Revisionist View of Racial and Religious Antisemitism.” *Sixteenth Century Journal* 18 (1987): 3-29.

⁶1578 adaptation of the biblical narrative of Ham and his sons by George Best, an English traveler, is a possible source for Jessica’s reference to Chus. See HakluytR., *The Principal Navigations, Voyages Traffiques, and Discoveries of the English Nation* (ed. Walter Raleigh, London, 1600) .

⁷Prior, Roger. “A Second Jewish Community in Tudor London,” *Transactions of the Jewish Historical Society of England* 31(1990): 137-52.

⁸For more on the influence of Lopez, see Katz, David S. *Jews in the History of England* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

competing notions of Jewishness. The construction of Jews as “deserving” (as they would later be labeled in the state documents calling for their readmission to England) or alien may have functioned to authorize the social and political agendas of British imperialism and the racialism it depended on. ^[2]

There are a number of major political questions that add to Foxxe’s concerns: How would the English distinguish resistant and finally unintegrable Jews like Lopez or Gaunse from more cooperative and thus “truly” convertible Jews like Bassano? How could they affirm this distinction without denying the meaning and promise of conversion to Christianity? And how could English Christians define the Jew’s difference both as a difference of nature and as a difference of faith involving the act of will faith requires? Summing up, these issues constitute Shakespeare’s challenge in *The Merchant of Venice* – a challenge he meets by presenting Jessica as a “fair” Jewish alternative to Shylock.

Shylock, the Venetian money-lender, first appears in Shakespeare’s play in Act I, scene 3. We shall proceed to a detailed account of this scene, crucial for the ethnic conflict in the play. According to Isaac Asimov, Shakespeare invented the name himself:

“Shylock is not a Jewish name; there was never a Jew named Shylock that anyone has heard of; the name is an invention of Shakespeare’s which has entered the common language (because of the power of the characterization of the man) to represent any grasping, greedy, hard-hearted creditor. I have heard Jews themselves use the word with exactly this meaning, referring back to Shakespeare’s character. Where did Shakespeare get the name? There is a Hebrew word *shalakh*, which appears twice in the Bible (Leviticus 11:17 and Deuteronomy 14:17). In both places, birds of prey are being listed as unfit articles of diet for Jews. No one knows exactly what bird is meant by *shalakh*, but the usual translation into English gives it as ‘cormorant.’” (Asimov, I-510)

Shylock’s Jewishness first manifests itself during the same scene, when he declines Bassanio’s invitation to what was meant to be a pure business dinner:

“Yes, to smell pork, to eat of the habitation which *your prophet the Nazarite* conjured the devil into!” (MV, 1.3.31-33, emphasis added)

By refusing to eat pork, Shylock simply observes the restriction imposed upon the Jews by the eleventh chapter of the Book of Leviticus – which later became the hallmark of the Jews-Gentiles difference, and a way for the converted Jews to prove that they had really abandoned their old religion:

“And the swine, though he divide the hoof, and be cloven-footed, yet he cheweth not the cud; he is unclean to you. Of their flesh shall ye not eat, and their carcase shall ye not touch.” (Leviticus, 11:7)

Unsure of his audience’s knowledge of the Old Testament and Hebrew religion, Shakespeare has Shylock refer to a chapter in the New Testament – Matthew’s story about Jesus evicting the devils from a possessed man, and sending them into a herd of swine: the devils “went into the herd of swine and, behold, the whole herd of swine ran violently down a steep place into the sea, and perished in the waters.” (Matthew, 8:32)

Pursuing his intention of depicting an evil character, Shakespeare put into Shylock’s mouth rather mocking remarks at Christianity which the Jews of the time were careful to avoid: the superstitious tales the religion was made up of, or references to “your prophet the Nazarite”. It is also evidence that neither Shakespeare nor his audience had had any close contacts with real Jews in London – so scarce and, with the exception of the famous Doctor Lopez, almost invisible – to accurately write and speak about their most intimate thoughts.

²The term “deserving” is used in a 1656 document in which a committee of the Council of State argues for the readmission of Jews to England. see Samuel, Edgar. “The Readmission of the Jews to England in 1656, in the Context of English Economic Policy” in *Transactions of the Jewish Historical Society of England* 31 (1990): 153-70.

Shakespeare conformed to the Early Modern stereotypes about Jews, so his audience was again satisfied: the Jew on the stage was as evil as the New Testament Jews who had rejected Jesus and requested his crucifixion. The same evil Jews had opposed and persecuted the Apostles, and, during the Crusades, gruesome stories were being circulated about Jews poisoning the wells, and even sacrificing Christian children as part of the celebration of the Passover. Thus, the very use of the word, whether sensible or not, indicated Shylock's Jewishness, and that is what Shakespeare wanted it to do.

It is a useful addition to the general picture of the villainous Jew, one that would convince the audience that there was no difference whatsoever between the Jew on the stage and the Jews of the Old Testament. It also gives Bassanio an opportunity to comment, in an aside, that "The devil can cite Scripture for his purpose" (*MV*, 1.3.95) – which is another reference to the Bible, this time to both the Old and the New Testament [¹¹]. It gives Shylock the chance to viciously, and hatefully attack Antonio:

Signior Antonio, many a time and oft
In the Rialto you have rated me
About my moneys and my usances.
Still have I borne it with a patient shrug.
For suffrance is the badge of all our tribe.
You call me misbeliever, cutthroat dog,
And spit upon my Jewish gaberdine. (*MV*, 1.3.103-9, emphasis added)

We have all reasons to believe that, when he says "suffrance is the badge of our tribe", Shylock alludes to the yellow Jewish badge (see Chapter Four above). Also, by mentioning the "Jewish gaberdine" he alludes to the long cloak that pilgrims were supposed to wear when going to a shrine, as a distinctive sign of their humility. In Venice, besides the obligation of wearing such items that would distinguish them from the Christians, the Jews had to face a further humiliation: they were forced to live in the ghetto.¹²

In Act II, we meet the second Jewish character in the play – Jessica, Shylock's daughter – and have a glimpse of an Elizabethan Jew's home life. Changes are taking place in Shylock's household as Launcelot Gobbo, his Christian servant decides to leave his Jewish master in favour of Bassanio. Jessica's reaction reveals a few details of her family life:

"I am sorry thou wilt leave my father so;
Our house is hell, and thou a merry devil
Didst rob it of some taste of tediousness." (*MV*, 2.3.1-3)

The key words here are "hell", "merry devil" and "tediousness". Though Shakespeare does not give any clue in support of the supposition that Shylock is not a loving father and a good family man, the audience may presume that a Jew's house is nothing but hellish and that Launcelot-the-Christian was the one who managed to rob it of any "taste of tediousness". With Jessica, we have another cliché favoured by the Elizabethan audience: the villainous *Other* – be him a Jew, a Turk, or of any other nation – has a beautiful daughter who falls in love with a handsome Christian and finally elopes with him and is converted to her lover's faith.

To Jessica, her Jewish origin is a sin, and the only way out – which will allow her to share Lorenzo's love and be accepted into the Venetian Christian community – is conversion to the Christian religion.¹³ Jessica's resolution demonstrates that during the Middle Ages the

¹¹In Matthew, 4:6 we have the story of the temptation of Jesus by the devil in the desert: the devil urges Jesus to jump off the roof of the Temple in Jerusalem and thus prove that the angels of God would help him: "... for it is written, He shall give his angels charge concerning thee: and in their hands they shall bear thee up, lest at any time thou dash thy foot against a stone."

¹²*Ghetto* (in Italian, "iron foundry"); it was the name of one of the islands on the Venetian lagoon where the authorities had decided – about eighty years before *The Merchant of Venice* was written – to move all the Jews for better protection and control.

¹³For a detailed analysis of the conversion of the Jews and the status of the "Marranos" in medieval England and Europe

religious prejudice against the Jews prevailed over the racial one. At surface value, conversion would bring about acceptance by and equality with the “old Christians”.

It is a much-cited, pathetic appeal to humanity and understanding of the *Other*, but in Shylock's own terms. He does not want to become a Christian, like his daughter; he wants to remain a Jew among Jews. The humiliated, tormented Shylock does not even claim to be better than a Christian, and he is simply satisfied that he is no worse.

In the end, Shylock, becomes a victim of a perverse world, a victim of people who mislead, misuse and prejudge him – and force him to take a desperate stand and lose everything. The Christians, meanwhile, live on happily ever after, allowing the play to be called a comedy. But it is not a true comedy. At the end, while Christians exult in their victory at Belmont, one can imagine Shylock walking the streets of the Rialto or the Jewish ghetto looking for his dignity and the glow of a friendly candle. As Nicholas Rowe has observed,

“There appears in *The Merchant of Venice* such a deadly spirit of revenge, such a savage fierceness and fellness, and such a bloody designation of cruelty and mischief, as cannot agree either with the style or characters of comedy” (Rowe, 83)

To conclude, Shakespeare's intent in *The Merchant of Venice* may have been subversive: to challenge and subvert the anti-Semitic stereotypes of his day. As Jonathan Bate points out, the Christians in the play are ‘no better’ than the Jews while Shylock, the Jewish money-lender, is a complex figure, ‘one of the most memorable characters in all literature’.^[14]

BIBLIOGRAPHY

BARTHELEMY, Anthony Gerard. *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*. (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987)

HAKLUYT, Richard, ed. *The Principal Navigations, Voyaiges, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, 12 vols. (Glasgow: J. Maclehose and Sons, 1904)

HALL, Kim. *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. (Ithaca: Cornell University Press, 1995)

HUNTER, G. K. “The Theology of Marlowe's *The Jew of Malta*.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964): 211-40, cited in Mary Janell Metzger, ““Now by My Hood, a Gentle and No Jew”: Jessica, *The Merchant of Venice*, and the Discourse of Early Modern English Identity”

JAMES VI and I, *The Lepanto*, in *Reading Monarch's Writing: The Poetry of Henry VII, Mary Stuart, Elizabeth I and James VI/I*, ed. Peter C. Herman (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002).

KATZ, David S. *Jews in the History of England* (Oxford: Oxford University Press, 1994)

PRIOR, Roger. “A Second Jewish Community in Tudor London,” *Transactions of the Jewish Historical Society of England* 31(1990): 137-52.

SHAPIRO, James. *Shakespeare and the Jews* (Columbia University Press, 1996)

¹⁴ Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London, Picador, 1998), p. 127.

THE ENGLISH SLANG TERMINOLOGY RELATED TO BIRDS AND INSECTS

Corina Mihaela Geană
 Assist., PhD., University of Craiova

Abstract: Our article aims at focusing on words or phrases belonging to the slang linguistic compartment, which is a section less approached by linguists, precisely because of its moral character, since the slang expressions designate some intriguing aspects of language that might seem filthy or vulgar. The English language has a vocabulary at least as plentiful as the Romanian language, therefore, if the long list of the English synonyms for a certain slang word were translated through one and the same filthy expression, the Romanian reader would be deprived of the contact with the lexical abundance and figurative imaginativeness of the Romanian language. The slang expressions related to birds and insects are numberless, as for almost each and every bird or insect we can find a figurative connotation that gives rise to a slang phrase.

Keywords: bird, insect, slang, derivative, synonym.

In this article we will reveal to what extent the slang expressions and their compounds or derivatives related to birds and insects have made their mark not only in the British English but also in the other Anglophone countries – The American English, the English spoken in Canada, Australia, New Zealand or South Africa. The headwords are given in alphabetical order and they are written in capital letters, while the slang words or expressions connected with them are placed in italics. Unless a word is used in all parts of the English-speaking world, the country of origin or the country in which the word is most prevalent is given between brackets. If a certain slang word or expression has more than one meaning, the meanings are all listed and separated by semicolons. If a word or phrase is used, with different meanings, in more than one country, the meanings are numbered: e.g. 1. (American English); 2. (British English). We have had as a reference book, among others, Volceanov's, Nicolae's and P. Volceanov's "*Dicționar de argou englez- român*"¹. Here are some examples:

ANT / ANTS:

- *(to) have ants in one's pants* (American English) = (to) be on the anxious seat, (to) be agitated;
- *(to) white ant* = to denigrate, to throw dirt at somebody;
- *white ants* (Australian English) = madness, deliration.

BEE / BEES:

- *bee* (American English) = an insignificant dose of marijuana;
- *bee bites* (American English) = marks of the pricks which are let by the drug injections;
- *bees* = cheese, collateral, cabbage (all used as slang words related to *money*);
- *bee-stings* (American English, humorous) = small-sized breasts;
- *beeswax* = 1. (American English) business, matter, deal; 2. (British English, humorous) a tax rate;
- *bees winger* (British English, humorous) = forks, hooks (used as slang words related to *fingers*);
- *bumblebees* = amphetamine;

¹ Volceanov, George, Nicolae, Raluca, Volceanov, Paul George, *Dicționar de argou englez- român*, Niculescu Publishing House, Bucharest, 2015

- *busy bee* (British English) = an angel, bad grass (used as slang expressions related to a kind of animal tranquilizer);
- *killer bees* (American English) = legal advisers used by a certain company in its attempt to take over another company;
- *put the bee on somebody* = to put pressure on somebody in order to get one's money back;
- *queen bee* = a homosexual's concubine.

BEETLE / BEETLES:

- *beetle* = 1. (British English, noun) a Volkswagen automobile made in the sixties; 2. (British English, verb) to hurry up, to make haste;
- *beetlebrain* (deprecatory meaning) = dumb, pumpkin head;
- *beetles / beetles and ants* (British English, humorous) = G-string, panties.

BIRD / BIRDS:

- *bird* (American English) = a baby doll, a girl; a light woman, a prostitute; a young man troubled in his mind; a plane; a satellite;
- *birdbrain* = timber-headed, dumb;
- *bird dog* (American English, verb) = to cut out with one's girlfriend; to keep a close watch on somebody;
- *bird farm* = a carrier;
- *birds* (British English, humorous) = knees;
- *bird's nest* (British English, humorous) = chest, pecks;
- *bird-watcher* (American English) = a womanizer, a lover boy;
- *birdwood* (American English) = marijuana;
- *birdy* = nuts, half-gone, strange;
- *blackbirds* (American English) = amphetamine pills;
- *boo-bird* = someone who is clamouring down during a sports or an artistic event;
- *dicky bird* (British English, humorous) = a word, a talking;
- *dolly-bird* (British English) = a beauty, a queen of hearts;
- *early bird* = 1. (American English) an early riser, a morning person; the first person who arrives at a party or other social event; 2. (British English, humorous) syllable, word;
- *flip somebody the bird* = to give somebody the finger;
- *for the birds* (American English) = good-for-nothing, rejectable;
- *geezerbird* (British English) = a mannish girl / woman;
- *odd bird* (American English) = odd, eccentric;
- *rare bird* (American English) = a person with remarkable qualities;
- *red bird* = a second pill;
- *snow-bird* = 1. (British English) a drug addict; 2. (American English) an inhabitant of the northern America who spends the winter in the south;
- *strange bird* = an eccentric person;
- *T-bird* = a woman who is attracted to transsexuals;
- *whirly bird* = a helicopter;
- *yardbird* (American English) = a prisoner; a rough soldier; a rambler.

BUG / BUGS:

- *bug* = 1. (British English) a computer error; deliration, insanity; a hidden microphone; an expert, a specialist; 2. (American English) an impulse, a motivation;
- *bug and flea* (British English, humorous) = tea;
- *bug-brothers* = a group of men which are HIV positive;
- *bug-chaser* = a man who desires to become HIV positive;
- *bugged* = furious, mad;

- *bugger* = a lurker, a spy;
- *buggy* = a write-off, an old vehicle;
- *bug house* (American English) = a mental institution, a psychiatric hospital;
- *bug juice* = 1. (British English) a hard liquor, a schnapps; 2. (American English) fruit juice; an antibiotic (medical term);
- *bug off!* (American English, expression) = chase yourself!
- *bug out* (verb) = to get mad;
- *bug run* (British English) = a part, a parting;
- *Bugs* (British English, humorous) = cheese, collateral, cabbage (all used as slang words related to money);
- *cable bug* (British English, medical term) = a tiny dust particle which irritates the skin and produces skin rash;
- *rug bug* (American English) = an infant, a baby.

BUTTERFLY:

- *butterfly boy* (British English) = Don Juan, a lady's man, a womanizer;
- *butterfly queen* = a homosexual who enjoys oral sex.

CANARY:

- *canary* = a songstress; a barbituric capsule; a leaker, a whistleblower;
- *hairy canary* (British English) = little chance.

CHICKEN / CHICKENS:

- *chicken* = 1. (British English) a coward; a gay teenager; a runaway child; a baby doll, a girl; 2. (British English, humorous) a church;
- *chicken feed* (American English) = an insignificant sum of money;
- *chickenhawk* = an active homosexual; Don Juan, a lady killer;
- *chicken-head* (American English) = a stupid woman;
- *chickens come home to roost* (British English) = one good turn deserves another;
- *chicken's neck* (British English, humorous) = a cheque;
- *for chicken feed* (American English) = free of charge, on the house;
- *playing chicken* (American English) = a game in which two automobiles head for each other at full speed and one of the drivers avoids collision at the last moment;
- *spring chicken* = an unexperienced young woman.

COCK:

- *cock* (British English) = a guy, a fellow; nonsense; a penis; (of men, verb) to have sex with a woman;
- *cock and hen* (British English, humorous) = ten shillings; ten pounds; ten;
- *cock a snook* (British English) = to laugh at, to make fun of;
- *cock diesel* (American English) = a potent man;
- *cock linnet* (British English, humorous) = a minute;
- *cock sparrow* (British English, humorous) = nuts, mad, crazy;
- *half a cock* (British English, humorous) = five pounds;
- *hoist a cock* = to win a canoeing race.

CROW:

- *crow* (British English) = a soldier;
- *not know from a crow* (British English) = to have no notion of what somebody looks like;
- *sparrow crow* (Australian English) = an unpleasant fellow;
- *stone the crows!* (expressing disgust) = aw!; shucks!.

CUCKOO:

- *cuckoo* = senseless; mad, crazy.

DOVE:

- *dove* = 1. (British English) an attractive young woman; 2. (American English) a pacifist;
- *white dove* = ecstasy, a kind of drug.

DUCK / DUCKS:

- *dead duck* (American English) = an action which is doomed to failure;
- *do a duck / duck one's nut* (British English) = to go into hiding, to melt into thin air;
- *duck* = 1. (British English) a red sparkling wine; urinal; a guy, a fellow; 2. (American English) an ugly woman;
- *duck butt* (American English) = a short person;
- *duck dive* (British English) = hard times; an escape, a getaway;
- *ducks* = 1. (British English, an appellation) honey, dear; 2. (American English) tickets;
- *ducks and drakes* (British English, humorous) = an attack of nerves, hysteries;
- *ducks and geese* (British English, humorous) = the police;
- *duck's arse* (British English, humorous) = a leaker, a whistleblower;
- *duck's breakfast* (British English, humorous) = a glass of water;
- *duck shoot* (American English) = a piece of cake;
- *duck's neck* (British English, humorous) = a cheque;
- *duck weather* (Australian English) = a rainy weather;
- *extra ducks* = additional staff employed to wait on tables at different events, such as weddings or banquets;
- *flying duck / roasted duck / rubber duck / Russian duck* (British English, humorous) = intercourse;
- *know the ins and outs of a duck* (British English) = to know one's business perfectly;
- *sitting duck* = a victim of a terrorist attack;
- *(to) teepee duck* (Canadian English) = to bent down so as not to touch the doorcase with one's own head;
- *tight as a duck's arsehole* (British English) = evil to the core.

EAGLE:

- *eagle-eye* (American English) = a detective; an exceptional visual acuity; a supervisor; an alert, open-eyed man;
- *eagle freak* (American English) = a fervent ecologist;
- *legal eagle* (American English) = an attorney-at-law, a counsellor;
- *when the eagle flies* (American English) = pay day.

FLEA / FLEAS:

- *flea* = a leaker, a whistleblower;
- *flea and louse* (British English, humorous) = a house;
- *flea circus* (Australian English) = a sordid cinema;
- *flea pit* (British English) = a flat; a sordid cinema;
- *flea powder* = drugs of an inferior quality;
- *fleas and ants* (British English, humorous) = pants, trousers.

FLY / FLIES:

- *and no flies!* (British English) = no kidding!; cross my heart and hope to die!;
- *fly* (American English) = a good-looking fellow; a ridiculous man who has an exaggerated sense of his own importance; great, excellent;
- *fly boy* = a military pilot;
- *flygirl* (American English) = a young woman who is fond of hip-hop music;

- *fly man* (British English) = a number one thief; a criminal to be feared;
- *no flies on somebody* (American English) = a dynamic person.

GANDER:

- *gander* (American English) = a squint, a glance;;
- *take a gander* (American English) = to peep at somebody / something.

GOOSE / GEESE:

- *be geese* (American English) = to fly away, to take off;
- *golden goose* (British English) = a perpetual source of prosperity;
- *gone goose* (American English) = a played out person; a lost object;
- *goose* (American English) = an unexpected acceleration; a fool, a gullible person;
- *goose and duck* (British English, humorous) = intercourse; a lorry;
- *gooseberry* (British English, humorous) = a consort, a partner; the fifth wheel (used figuratively);
- *goose egg* (American English) = scoreless (in sport); lump; a fiasco, a complete failure;
- *gooser* (Canadian English) = a queenie, a gay;
- *goose's / goose's neck* (British English, humorous) = a cheque;
- *goosy* = excited, nervous, troubled;
- *green goose* (British English) = a young prostitute;
- *like shit through a goose* (Canadian English) = in a tick, in no time.

GRASSHOPPER:

- *grasshopper* (British English) = a grass smoker; a leaker, a whistleblower; a cop, a police officer.

HAWK:

- *night hawk* = a house breaker; a night walker, a prostitute.

HEN:

- *guinea-hen* (British English) = a courtesan, a light woman;
- *hen* (British English) = a consort, a partner;
- *hen fruit* (American English) = hen eggs;
- *hen party* (American English) = a party where women meet and gossip;
- *hen's fruit and hog's body* (British English) = bacon and eggs;
- *water hen* (British English, humorous) = ten.

INSECTS:

- *insects / insects and ants* (British English, humorous) = pants, trousers.

LADY-BIRD:

- *lady-bird* = a vicious man / woman.

LARK:

- *lark* (British English) = a matter, some business, a branch.

LOUSE:

- *louse* = a bastard, a disgusting fellow;
- *louse ladders* (British English) = whiskers.

MAGGOT:

- *maggot* = a cigarette; a bastard, a disgusting fellow; means, riches, money.

OWL:

- *night owl* (Australian English) = a person who prefers working at night.

PARROT:

- *dead parrot* (British English) = a man who has no chance of survival;
- *Jerusalem parrot* (British English, humorous) = a flea, a hopper;
- *sick as a parrot* (British English) = very angry, up the wall.

PIGEON / PIGEONS:

- *petrol pigeons* (British English) = an air crew whose members belong to the navy;
- *pigeon* = a fool, a person good for nothing; a leaker, a whistleblower; an amateur drug addict;
- *stool pigeon* = a leaker, a whistleblower.

SPIDER / SPIDERS:

- *(to) see spiders* (American English) = to get drunk; to have a hang-over;
- *spider* (British English) = a refresher with ice cream on top.

STORK:

- *(to) stork* = to get a woman with child;
- *visit from the stork* (American English) = a child's birth.

SWAN:

- *swan* = 1. (British English, humorous) a cookie; 2. (British English, verb) to ramble, to walk about.

TURKEY:

- *cold turkey* = to suddenly give up drug consumption, followed by the withdrawal syndrome;
- *jive turkey* = idiot, imbecile;
- *kick cold turkey* (American English) = to suddenly give up drugs;
- *(to) talk turkey* = to practise oral sex;
- *turkey* = thickhead, gawk; off-grade drugs; withdrawal.

WASP:

- *WASP* (American English, deprecatory meaning) = a white Anglo-Saxon Protestant;
- *wasp* (British English) = traffic warden.

Our article has tried to highlight, as we have seen so far, that the slang words or expressions connected with birds or insects are numerous and extremely suggestive and innovative. A great number of the slang expressions, which are used figuratively, are taken from the animalist universe and they are so frequently used that we can talk about some "publicistic hackneyed expressions" which spontaneously expand into real metaphoric series². In recent years, the most frequently invoked names of birds or insects are: *the bird* (used to designate a light woman, a prostitute), *the pigeon* (used to refer to a fool, a person good for nothing or to a leaker, a whistleblower), *the goose* (used to designate a fool, a gullible person), *the canary* (used to refer to a leaker, a whistleblower), *the dove* (used to mean an attractive young woman), *the grasshopper* (used to mean a leaker, a whistleblower or a cop, a police officer), *the lady-bird* (used to refer to a vicious man or woman), *the hen* (used to designate a female partner, a consort). As it can easily be seen, most of the feminine forms of certain nouns which denote names of different birds are used as slang words to designate a light woman, a prostitute. This is a logical association between the females of different species of birds and the female (either a girl or a woman) of the human race. On the other hand, the masculine forms of the nouns which denote names of different birds are used as slang words to refer to a police officer or to a leaker, a whistleblower.

The linguistic imaginativeness characteristic of the users of the slang expressions prefers the associations and resemblances to objects that belong to the material world. This is precisely the reason for which the semantic fields in which the slang metaphors are functioning belong to the human relations, the inanimate nature or to the animal world and the world of birds and insects. The similarities between the human universe and the universe of certain

² Zafiu, Rodica, *Diversitatea stilistică în româna actuală*, The University of Bucharest Publishing House, Bucharest, 2001, p. 57.

creatures are numberless when we refer to the slang register. Thus, the ways of behavior of the people in comparison with those of the animal world are subject to irony. Animal metaphors are deprecatingly used when they refer to human flaws. It is difficult to distinguish between the slang register and the vulgar tongue, in which, among the most contemptible flaws, one can also mention: stupidity, prostitution, the incapacity of keeping a secret, etc.

BIBLIOGRAPHY

Ayto, John, Simpson, John, *The Oxford Dictionary of Modern Slang*, Oxford, New York, 1992

Balaban, Ștefan, *Dicționar de argou, eufemisme și expresii familiare englez-român*, Teora Publishing House, Bucharest, 1999

Nimară, Ștefan, *Dicționar de argou englez-român*, Paco Publishing House, Bucharest, 1993

Oxford Idioms. Dictionary for Learners of English, Oxford University Press, 2006

Trofin, Aurel, *Dicționar englez-român. Expresii idiomatice și locuțiuni*, Scientific Publishing House, Bucharest, 1996

Volceanov, George, Nicolae, Raluca, Volceanov, Paul George, *Dicționar de argou englez-român*, Niculescu Publishing House, Bucharest, 2015

Zafiu, Rodica, *Diversitatea stilistică în româna actuală*, The University of Bucharest Publishing House, Bucharest, 2001

A GRAMMATICAL CLASSIFICATION OF THE OBJECT IN ROMANIAN LANGUAGE

Adelina Patricia Băilă

PhD. student, Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca

Abstract: Both in the traditional romanian grammar and the modern one, the classification of the object is done by extra grammatical standards. The designations 'direct object', 'indirect object', 'secondary object' don't mean anything, statistically speaking about the morphosyntactic in the romanian language, and those as 'object of place', 'object of time', 'object of manner' etc. have a purely semantic explanation, not at all grammatical. For this specific reason, in the given article, we aim to realise an exclusively morphosyntactic classification of the object, having regard to, first of all, the relational/syntactical standards, and on the flip side, the morphological ones. More specifically, we will classify the object by the way it subordinates to it's primal term – by the derivation of nouns depending on cases, preposition, adherence or verbal affixes of manner – and by the lexico-grammatical classes by which it expresses it's self.

Keywords: the object, classification, semantic criteria, syntactic criteria, morphological criteria

0. Argument

Atât în gramatica tradițională a limbii române, cât și în cea modernă, clasificarea complementului este făcută după criterii extragramaticale. În GLR, complementul este clasificat astfel: complementele de bază – cel direct, indirect și de agent – și complementele circumstanțiale – de loc, de timp, de mod, de scop, de cauză, instrumental etc.¹ În mod evident, complementele circumstanțiale sunt clasificate strict din punct de vedere semantic. Când despre complementele de bază, putem afirma că denumirile „complement direct” și „complement indirect” nu exprimă nimic în sens gramatical, iar dacă, cel puțin în cazul celui direct, aveam ca marcă de identificare cazul acuzativ², cel indirect apărea atât în dativ, cât și în acuzativ, cu sau fără prepoziție³. GALR și GBLR vin cu câteva noutăți în ceea ce privește funcția în discuție. Pe de-o parte, noile tratate de gramatică introduc în sfera complementului funcții precum subiectul, numele predicativ, complementul predicativ al obiectului sau predicativul suplimentar⁴, iar pe de altă parte, propun noi tipuri de complemente: secundar, prepozițional, posesiv⁵. Mai mult, gramaticile moderne redefinesc complementul drept o poziție sintactică obligatorie⁶, clasificând astfel circumstanțialele în complemente circumstanțiale (cele care sunt cerute obligatoriu de semantica verbului) și circumstanțiale (care apar facultativ)⁷, și introduc funcția de complement în sfera nominalului⁸, funcție care, în gramatica tradițională, era una de tip atributiv. Or, din punctul nostru de vedere, toate aceste modificări au la bază un criteriu strict semantic, nu unul gramatical. Cu excepția complementelor secundar și prepozițional, care au la bază principiul unicității în sintaxă (deși, din nou, denumirea „complement secundar” nu ne

¹GLR 1966, vol. I, p. 149-150.

²GLR 1966, vol. I, p. 154.

³GLR 1966, vol. I, p. 163-164.

⁴Vezi GBLR 2010, unde subiectul, numele predicativ și complementul predicativ al obiectului sunt considerate complemente matriciale (cerute obligatoriu de grila semantico-sintactică a verbului), iar predicativul suplimentar, complement nematricial (cu apariție facultativă).

⁵GALR 2005, II *Enunțul*, p. 413-417, 438-453, 463-472, GBLR 2010, p. 447-453, 466-475, 498-506.

⁶GBLR 2010, p. 21-22, 386.

⁷GBLR 2010, p. 495.

⁸GBLR 2010, p. 386-389.

spune nimic din punct de vedere gramatical, mai ales că nu se află în opoziție cu un „complement primar”), restul complementelor sunt clasificate după criteriul obligatoriu vs. facultativ, criteriu ce are la bază sfera semantică a verbului în calitate de termen regent, iar considerarea subiectului ca funcție de tip complement pe lângă verb se bazează, credem noi, pe faptul că verbul-predicat este caracterizat prin autonomie comunicativă și nicidecum pe un criteriu sintactic.

Luând în considerare cele de mai sus, în articolul de față propunem o clasificare exclusiv gramaticală a complementului din limba română, bazându-ne pe două criterii: unul relațional/sintactic, prin care vom avea în vedere mijloacele de subordonare ale complementului față de verb și față de adjectiv, și unul categorial/morfologic, prin care vom urmări clasele lexico-gramaticale prin care se exprimă complementul.⁹

1. Premise

Pentru realizarea unei clasificări categorial-relaționale a complementului, am pornit de la câteva premise pe care le vom expune în continuare.

a) Funcția sintactică reprezintă grupul format dintr-o relație de subordonare (Rs) și un termen subordonat (Ts).¹⁰

b) „Relația sintagmatică interlexematică” este „solidaritatea dintre un sens relațional și un relatem”¹¹; „Relația împreună cu cei doi termeni ai săi – sintagma – constituie **unitatea**, unitatea relațională – și *minimală*, și *maximală* – a nivelului sintagmic.”¹²

2. Clasificarea gramaticală a complementului în limba română

Pentru a realiza o clasificare exclusiv gramaticală a complementului din limba română vom ține cont de două criterii:

a) criteriul relațional/sintactic – aici vom avea în vedere modul în care se realizează relația de subordonare între complement, ca termen subordonat, și termenul său regent; cu alte cuvinte, vom urmări mijloacele de subordonare ale complementului față de termenul său regent;

b) criteriul categorial/morfologic – aici vom avea în vedere clasele lexico-gramaticale prin care se exprimă complementul.

2.1. Clasificarea relațională (sintactică) a complementului în limba română

În limba română, mijloacele de subordonare la nivel intrapropozițional sunt: flexiunea cazuală, acordul (sintagmatic), prepoziția, aderența și afixele verbale de mod. Complementul se poate subordona prin flexiune cazuală, prepoziție, aderență și afixe verbale de mod.¹³

2.1.1. Complementul cazual

Complementul subordonat prin flexiune cazuală este un *complement cazual*. Din punctul nostru de vedere, în limba română avem cinci cazuri: nominativ, acuzativ, genitiv, dativ și vocativ¹⁴, iar complementul se poate subordona prin flexiune cazuală în acuzativ și dativ.

a) Complementul subordonat prin flexiune cazuală în acuzativ se va numi *complement acuzativ*.

Exemple: 1) Nu-l cunosc *pe Andrei*.

2) Ana mă învață *germană* de câte ori ne întâlnim.

3) Îmi trăiesc *viața* așa cum vreau eu, nu cum vor ceilalți.

4) Clujul se umple de studenți *toamna*.

⁹ Clasificarea gramaticală a complementului pe care o propunem aici are drept model clasificarea categorial-relațională a atributului, realizată de lingvistul G. G. Neamțu. Vezi Neamțu 2014 (b), p. 381-416.

¹⁰ Drașoveanu 1997, p. 47.

¹¹ Drașoveanu 1997, p. 29.

¹² Drașoveanu 1997, p. 34.

¹³ Ne referim aici la complementul subordonat verbului sau adjectivului. Nu luăm în considerare „complementul substantivului” (complement exprimat printr-un adjectiv pronominal posesiv și subordonat prin acord unui substantiv) care apare în GBLR 2008, p. 386-389, și pe care noi îl considerăm un atribut adjectival.

¹⁴ Vezi GALR 2005, I. *Cuvântul*, p. 70-71, și GBLR 2010, p. 56, unde se vorbește despre un al șaselea caz, numit „caz direct/neutru”. Pentru argumente care susțin inexistența unui al șaselea caz, vezi Neamțu 2012-2013.

b) Complementul subordonat prin flexiune cazuală în dativ se va numi *complement datival*.

Exemplu: 5) *I-am cumpărat Dianei un buchet de levănțică.*

2.1.2. Complementul prepozițional

Complementul subordonat prin prepoziție va fi denumit *complement prepozițional*.

a) Complementul prepozițional în acuzativ

Exemple: 6) Am vorbit *despre problema* lui Andrei toată ziua.

7) Am dansat *cu Alina* toată noaptea.

8) Îmi place să scriu doar *cu stiloul*.

9) Mergem *la mare* duminica viitoare.

10) Îi așteptăm *de la ora 13* și încă nu au ajuns!

b) Complementul prepozițional în dativ

Exemple: 11) Am acționat *conform planului* tău și totul e mers bine.

12) *Datorită* ție mi-am luat examenul.

c) Complementul prepozițional în genitiv

Exemple: 13) Nu vreau să votez *împotriva Angelei*.

14) *Din cauza Cristinei* mi-am picat examenul.

15) Casa învățătorului se află chiar *în dreapta școlii*.

16) Am ajuns la petrecere *înaintea Mariei*.

Observația 1. Complementul subordonat prin prepoziție și exprimat printr-un substantival poate apărea, în funcție de regimul prepoziției, în cazurile acuzativ, dativ sau genitiv. Totuși, nu vom utiliza denumirea *complement prepozițional acuzativ/dativ/genitiv* pentru a nu se înțelege că respectivul complement s-ar subordona prin două mijloace: prepoziție și flexiune cazuală. Eventual, putem utiliza denumirea *complement prepozițional* cu precizarea *în acuzativ/dativ/genitiv*.

Observația 2. În studii de specialitate recente, prepozițiile cu genitivul sunt considerate „substantive semiindependente”¹⁵. În cazul în care acceptăm această teorie, nu vom mai avea complementul prepozițional în genitiv.

Observația 3. Inventarul prepozițiilor cu dativul variază de la un autor la altul.¹⁶

d) Complement prepozițional

Exemple: 17) Aici vorbim *despre a munci*, nu *despre a chiuli*.

18) Plec *de acasă* înspre Timișoara abia mâine.

2.1.3. Complementul aderent

Complementul care se subordonează prin aderență va fi denumit *complement aderent*.

Exemple: 19) Festivitatea de premiere va avea loc *mâine*.

20) Studentul din Italia vorbește *bine* limba română.

21) Merg *acasă* fiindcă e ziua mamei.

2.1.4. Complement modal

Complementul care se subordonează prin afixe verbale de mod va fi denumit *complement modal*.

Exemple: 22) A învățat a scrie în limba română.

23) Vine de la școală *râzând* și *chiuind*.

2.2. Clasificarea categorială (morfologică) a complementului în limba română

În limba română, complementul se exprimă prin următoarele clase lexico-gramaticale: substantiv, pronume, numeral, verb, adverb, interjecție. În funcție de acestea și ținând cont de mijloacele de subordonare a complementului prezentate anterior, realizăm, în continuare, clasificarea categorial-relațională a funcției discutate.

¹⁵ Neamțu 2012-2013.

¹⁶ Vezi GLR 1966, vol. I, p. 328, GALR 2005, I. Cuvântul, p. 613 și 628-629, GBLR 2010, p. 324, Neamțu 2008, p. 38.

2.2.1. Complementul substantival

a) Complementul substantival acuzativ

Exemple: 24) *Toamna* se deschid porțile școlilor.

25) L-am văzut *pe Vlad* la antrenamente.

26) Mă învață *o poezie* de trei zile încoace.

Observația 4. În articolul de față considerăm că unitățile precum *toamna, noaptea, luna* etc. care exprimă timpul sunt substantive în „acuzativul timpului”.¹⁷

b) Complementul substantival datival

Exemple: 27) I-am telefonat *Anei*, dar nu *mi-a* răspuns.

28) Stai *locului* odată!

c) Complementul substantival prepozițional

c1) Complementul substantival prepozițional (în acuzativ)

Exemplu: 29) Mă întâlnesc *cu Ana* zilnic.

30) Dansează *de fericită* ce este.

Observația 5. În articolul de față preluăm ideea susținută de G. G. Neamțu, conform căreia elementele „roșie” și „rea” din contextele „*Din roșie* s-a făcut albă.”, „*Plânge de rea* ce e.” sunt substantive (provenite din adjective, cu o conversiune nemarcată prin articol) cu funcție sintactică de complement (în opinia noastră, un complement prepozițional), nu adjective.¹⁸

c2) Complementul substantival prepozițional (în dativ)

Exemplu: 31) *Datorită părinților* mei am putut studia la facultate.

c3) Complementul substantival prepozițional (în genitiv)

Exemplu: 32) Nu voi vota niciodată *contra colegei* mele.

2.2.2. Complementul pronominal

a) Complementul pronominal acuzativ

Exemplu: 33) *Pe ele* nu *le* voi mai vedea niciodată.

b) Complementul pronominal datival

Exemplu: 34) *Lor le* voi citi povești în fiecare zi.

c) Complementul pronominal prepozițional

c1) Complementul pronominal prepozițional în acuzativ

Exemplu: 35) Mă gândesc *la tine* în fiecare zi.

c2) Complementul pronominal prepozițional în dativ

Exemplu: 36) *Grație lui* sunt astăzi ceea ce sunt.

c3) Complementul pronominal prepozițional în genitiv

Exemplu: 37) A luptat *împotriva lor* și a câștigat.

2.2.3. Complementul numeral

Observația 6. În opinia noastră, numeralul este o clasă lexico-gramaticală autonomă în care are loc opoziția *numeral* (fără alte valori morfologice) vs. *adjectiv numeral*.

a) Complementul numeral acuzativ

Exemplu: 38) *Pe doi* dintre ei îi cunosc, dar *pe al treilea* nu l-am mai văzut până acum.

b) Complementul numeral datival

Exemplu: 39) *La trei* dintre elevi le-au dat manuale noi.

c) Complementul numeral prepozițional

c1) Complementul numeral prepozițional în acuzativ

Exemplu: 41) Merg la teatru *cu două* dintre prietenele mele.

¹⁷ Neamțu 2008, p. 57.

¹⁸ Neamțu 2014 (a). Pentru ideea conform căreia exemplele în discuție reprezintă complemente exprimate prin adjectiv, vezi GBLR 2010, p. 325.

c2) Complementul numeral prepozițional în dativ

Exemplu: 42) Mi-am luat examenul *datorită a două* dintre colegile care stăteau lângă mine.

c3) Complementul numeral prepozițional în genitiv

Exemplu: 43) A acționat *împotriva a doi* dintre subalternii săi.

Observația 7. Exemplele cu complement numeral prepozițional în dativ și cu complement numeral prepozițional în genitiv reprezintă construcții corecte și posibile în limba română, dar care astăzi par învechite, nenaturale.

2.2.4. Complementul verbal

a) Complementul verbal prepozițional

a1) Complement infinitival prepozițional

Exemplu: 44) Aici vorbim *despre a munci*, nu *despre a chiuli*.

a2) Complement supinal

Exemplu: 45) Mama l-a trimis *la învățat*, dar el nici nu vrea să audă.

Observația 8. Având în vedere că supinul apare întotdeauna cu prepoziție, elementul „prepozițional” adăugat denumirii „complement supinal” ar fi de prisos.

b) Complementul verbal modal

b1) complement infinitival modal

Exemplu: 46) A învățat *a scrie* și *a citi* în limba română.

Observația 9. Exemplele cu complement infinitival modal sunt corecte și posibile în limba română, dar astăzi par niște construcții învechite, rar utilizate.

b2) complement gerunzial

Exemplu: 47) A plecat de la noi *plângând*.

Observația 10. Deoarece nu am identificat un complement gerunzial prepozițional căruia să i se opună cel modal, propunem denumirea *complement gerunzial* (considerând-o suficientă) pentru complementul verbal modal exprimat prin gerunziu.

Observația 11. În cercetări de sintaxă mai vechi și mai recente¹⁹, verbele la moduri nepersonale au, intrapropozițional, funcția sintactică de *propredicat*²⁰, reprezentând contrageri ale unor propoziții coordonate sau subordonate. E lesne de înțeles că, odată acceptată această perspectivă, nu ar mai putea fi vorba despre existența unui complement verbal modal.

2.2.5. Complementul adverbial

a) Complementul adverbial aderent

Exemplu: 48) Cântă foarte *frumos* la pian!

49) Mihnea este un copil *bine* crescut.

b) Complementul adverbial prepozițional

Exemplu: 50) Pleacă *de acasă* luni și se întoarce abia miercuri.

2.2.6. Complementul interjecțional

a) Complementul interjecțional aderent

Exemplu: 51) A sărit *tup-tup* prin iarbă.

b) Complementul interjecțional prepozițional

Exemplu: 52) Umblă pe stradă *ca vai* de el.

3. Patru perspective asupra clasificării complementului

¹⁹ Drașoveanu 1997, p. 248-275, și Neamțu 2012-2013.

²⁰ Conceptul *propredicat* îi aparține lui D. D. Drașoveanu. Vezi Drașoveanu 1997, p. 248.

Având în vedere clasificarea complementului în gramatica tradițională, noutățile aduse de GALR și de GBLR și clasificarea propusă de noi, redăm, în tabelul de mai jos, o paralelă între cele patru perspective aduse în discuție în articolul prezent.

GLR	GALR	GBLR	Opinia noastră
Complement direct	Complement direct	Complement direct	Complement acuzativ
	Complement secundar	Complement secundar	
Complement indirect	Complement indirect	Complement indirect	Complement dativ
	Complement posesiv	Complement posesiv	
	Complement prepozițional	Complement prepozițional	Complement prepozițional
Complement de agent	Complement de agent	Complement de agent	Complement prepozițional
-	Complement comparativ	Complement comparativ	Complement acuzativ
Complement circumstanțial de loc	Circumstanțial de loc	Complement circumstanțial de loc	Complement prepozițional
		Circumstanțial de loc	Complement aderent
			Complement dativ
Complement circumstanțial de timp	Circumstanțial de timp	Complement circumstanțial de timp	Complement prepozițional
		Circumstanțial de timp	Complement aderent
			Complement acuzativ
Complement circumstanțial de cauză	Circumstanțial de cauză	Circumstanțial de cauză	Complement prepozițional
Complement circumstanțial de scop	Circumstanțial de scop	Circumstanțial de scop	Complement prepozițional
Complement circumstanțial de mod (propriu-zis, care arată măsura, comparativ)	Circumstanțial de mod	Complement circumstanțial de mod	Complement prepozițional
		Circumstanțial de mod	Complement aderent
Complement circumstanțial instrumental	Circumstanțial instrumental	Circumstanțial instrumental	Complement prepozițional

Complement circumstanțial sociativ	Circumstanțial sociativ	Circumstanțial sociativ	Complement prepozițional
Complement circumstanțial de relație	Circumstanțial de relație	Circumstanțial de relație	Complement prepozițional
			Complement aderent
Complement circumstanțial condițional	Circumstanțial condițional	Circumstanțial condițional	Complement prepozițional
			Complement aderent
Complement circumstanțial concesiv	Circumstanțial concesiv	Circumstanțial concesiv	Complement prepozițional
			Complement aderent
Complement circumstanțial opozițional	Circumstanțial opozițional	Circumstanțial opozițional	Complement prepozițional
Complement circumstanțial cumulativ	Circumstanțial cumulativ	Circumstanțial cumulativ	Complement prepozițional
			Complement aderent
Complement circumstanțial de excepție	Circumstanțial de excepție	Circumstanțial de excepție	Complement prepozițional
			Complement aderent
-	Circumstanțial cantitativ	Complement circumstanțial cantitativ	Complement prepozițional
			Complement aderent
		Circumstanțial cantitativ	Complement acuzativ
	Circumstanțial consecutiv	Circumstanțial consecutiv	Complement prepozițional
-	-	Circumstanțial de modalitate	Complement prepozițional Complement aderent

Observația 12. Complementul intern, care este amintit în tratatele de gramatică, dar care nu este inclus în nicio clasificare²¹, se încadrează, după părerea noastră, la complementul acuzativ.

Observația 13. Nu am inclus în tabel funcțiile sintactice de subiect, nume predicativ, complement predicativ al obiectului, predicativ suplimentar și complement al numelui, funcții care se găsesc, în GBLR, la capitolul dedicat complementului. Considerăm că o discuție despre aceste funcții ar constitui subiectul unui alt articol și, din rațiuni de spațiu, nu o vom deschide aici, limitându-ne la a preciza, pe scurt, unde se încadrează fiecare dintre acestea în opinia

²¹ GBLR 2010, p. 277.

noastră: subiectul este o funcție sintactică ce nu intră în sfera complementului fiindcă nu se subordonează verbului²², numele predicativ, complementul predicativ al obiectului și predicativul suplimentar se încadrează în sfera atributivului, nesubordonându-se verbului niciuna dintre ele²³, iar complementul numelui reprezintă, de fapt, un atribut (adjectival/substantival/pronominal etc.).

4. Concluzii

Aplicând criteriile relațional/sintactic și categorial/morfologic pentru clasificarea complementului în limba română, am obținut șaisprezece tipuri de complement: complementul substantival acuzativ, complementul substantival datival, complementul substantival prepozițional, complementul pronominal acuzativ, complementul pronominal datival, complementul pronominal prepozițional, complementul numeral acuzativ, complementul numeral datival, complementul numeral prepozițional, complementul infinitival modal, complementul infinitival prepozițional, complementul gerunzial, complementul supinal, complementul adverbial aderent, complementul adverbial prepozițional, complementul interjecțional aderent, complementul interjecțional prepozițional.

Suntem conștienți de faptul că o asemenea clasificare determină reducerea numărului de complemente din gramatica limbii române, dar nu considerăm că acest aspect este unul negativ. De asemenea, ținând cont de noua direcție integratoare a gramaticii limbii noastre, în care morfosintaxa, semantica și pragmatica se află într-o relație de interdependență, propunem și o clasificare semantică a fiecărui tip de complement identificat în articolul prezent, clasificare ce va constitui obiectul cercetărilor noastre viitoare. Totodată, rămâne de studiat modul în care putem aplica principiul unicității²⁴ în sfera complementului, ajungând, eventual, la o redefinire²⁵ a acestuia din punct de vedere sintactic și semantic.

BIBLIOGRAPHY

Drașoveanu 1958 – D. D. Drașoveanu, *Despre natura raportului dintre subiect și predicat*, în CL, III, 1958, p. 175-182.

Drașoveanu 1967 – D. D. Drașoveanu, *Despre elementul predicativ suplimentar*, în CL, XII, 1967, nr. 2, p. 235-242.

Drașoveanu, 1997 – D. D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Cluj-Napoca, Editura Clusium.

GALR, 2005 – Valeria Guțu Romalo (coord.), *Gramatica limbii române, I Cuvântul, II Enunțul*, tiraj nou, revizuit, București, Editura Academiei Române.

GBLR, 2008 – Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold.

GLR – Alexandru Graur (coord.), *Gramatica limbii române*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Republicii Socialiste România.

Neamțu 1986 – G. G. Neamțu, *Predicatul în limba română. O reconsiderare a predicatului nominal*, București, Editura științifică și enciclopedică.

Neamțu, 2008 – G. G. Neamțu, *Teoria și practica analizei gramaticale. Distincții și... distincții*, Pitești, Editura Paralela 45.

Neamțu, 2012-2013 – G. G. Neamțu, *Curs de Sintaxa limbii române contemporane*, ținut la Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, Facultatea de Litere.

²² Drașoveanu 1958, Neamțu 1986, p. 18-23.

²³ Drașoveanu 1967, Neamțu 1986, Neamțu 2012-2013.

²⁴ Drașoveanu 1997, p. 59-72, GBLR, p. 24.

²⁵ Așa cum este enunțat de către D. D. Drașoveanu, principiul unicității nu poate fi aplicat complementelor identificate în acest articol, deoarece într-un exemplu precum *Merg la mare cu părinții mei.*, *la mare* și *cu părinții* reprezintă două complemente de același fel – substantivale prepoziționale – subordonate aceluiași termen regent – verbului *merg* – și necoordonate între ele.

Neamțu 2014 (a) – G. G. Neamțu, *Observații pe marginea grupării „prepoziție + adjectiv” în română*, în *Studii și articole gramaticale*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Nova, p. 289-296.

Neamțu, 2014 (b) – G. G. Neamțu, *O clasificare categorial-relațională a atributului în limba română*, în *Studii și articole gramaticale*, Cluj-Napoca, Editura Napoca Nova, p. 381-416.

**LE PERSONNAGE D'ALBERTINE SIMONET
DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DE MARCEL PROUST**

Anca Lungu Gavril

PhD. Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract :The article is part of a research about translating the Proustian idiolect into Romanian and views at defining the complex character of Albertine, along with her particular language, as compared to other idiolects in the Proustian novel. Founding our assertions on works written by J-Y. Tadié, R. Coudert, A. Bouillaguet, J. Dubois, S. Becket, C. Bidou-Zachariasen, Justin O'Brian and many others, we underline what makes of Albertine such an important and difficultly definable character : her relation to love, death, time, vice and lie. Considered the most important character of the novel, Albertine is often referred to as a personnage de fuite, hardly understandable and explainable, because of her social insecurity, because of the gap between what she is and what she wants to be taken for or intends to become. Leader of l'entredeux (Dubois), Albertine is along with Charlus the symbol of the vice, top figure of Gomorrah, causing to Marcel doubt, jealousy, questioning and finally separation, all described in the fifth and sixth parts of the novel. Changing physically, linguistically and socially from Les Jeunes Filles to La prisonnière, Albertine is contradictory in language : at first she uses argot and petit bourgeois French, then she arrives to master the joli language of a Swann or a Charlus, perfectly imitating Proust's language of grande bourgeoisie, in describing ice-creams, in discussing about architecture or literature. Albertine is as much sensual by the place she occupies in the plot as by the tongue she uses, a tongue physically and linguistically meant to tease and torture Marcel.

Keywords :Proust, Albertine, character, idiolect, translation.

Considérée unanimement le personnage¹ le plus important de RTP², malgré son apparition tardive dans les plans du romancier (après la Grande Guerre, après la mort d'Alfred Agostinelli en 1914, dans la version en cinq volumes de 1918), Albertine coagule l'intrigue, l'intérêt et le devenir romanesque notamment dans *J.F.*, *S.G.* et *Pr.* Appelée *Marie* dans les premiers manuscrits, elle est absente de *Sw.* et *T.R.*, incipit et conclusion de l'œuvre, mais son nom est repris 2360 fois par l'auteur, avec Swann et la grand-mère étant le plus rappelé. Si Françoise est symbole de Combray, Albertine domine l'horizon et la digue à Balbec, intrinsèquement liée non plus à l'enfance, mais à la jeunesse du narrateur, âge de l'apprentissage et des révélations.

Personnalité et personnage de fuite, la figure d'Albertine rassemble souvenirs, traits et événements en relation avec plusieurs proches de Proust (six en tout) : Alfred Agostinelli, Henri Rochat, Albert le Cuziat, etc. La multitude des clés par lesquelles on peut percevoir le personnage d'Albertine explique par la suite l'agglomération des physiques, des situations sociales et des caractères attribués à ce personnage. Elle incarne le grand amour du héros, amour tragique et décevant, modifié à maintes reprises à travers les pages romanesques, étape finale de son devenir affectif et littéraire, somme des expériences personnelles intérieures, après les amours innocents ou idéalisatrices pour Gilberte Swann (et sa mère!) et Oriane de Guermantes. Appartenant à la petite bourgeoisie, orpheline "sans feu ni lieu"(Chaudier, 116), adoptée par Madame Bontemps dont elle hérite snobisme et langage, caractère volontaire, masculin, indépendant, ici soumise, là révoltée, possédant un passé incertain, des liaisons douteuses et un

¹ Le personnage "qui joue le plus grand rôle et amène la péripétie" *Corr. apud* Tadié, 188.

²Nous adoptons cette abréviation usitée pour le titre du roman, tout comme les références aux sept parties du roman se retrouveront sous les abréviations *Sw.*, *J.F.*, *C.G.*, *S.G.*, *Pr.*, *A.D.*, *T.R.*

physique changeant, Albertine intrigue et semble faite de morceaux assemblés à la hâte, insouciamment, aux traits paradoxaux et au destin vacillant. Elle représente la figure centrale des jeunes-filles en fleurs, les *Bloomenmadchen* de Parsifal, les filles du feu de Nerval et/ou les vierges en fleurs de Baudelaire en *Lesbos* (Bouillaguet, 534). Amour-obsession sur le modèle d'amour-jalousie de Swann pour Odette, on peut décoder la passion de Marcel pour cette fille inférieure par un souci de découverte de la sexualité féminine, du plaisir gomorrhéen ancré dans le passé de Mlle Simonet, par un désir inassouvi d'expérimenter l'inaccessible. "La fanciulla prigioniera e fuggitiva è la piu emblematica figura allegorica dell'opera proustiana e perennemente sfuggente" (De Agostini in *Personnages proustiens*, 1993, 14), prisonnière d'un auteur araignée (Deleuze) voulant en extraire le secret, fugitive parce que impossible à traduire dans un langage connu par le héros et allégorique puisque plus qu'un être en chair et os, Albertine constitue une idée, une image, un idéal qui "sopravviverà solo nel ricordo" (De Agostini, 35).

L'importance d'Albertine réside dans le fait qu'elle met en rapport l'œuvre *RTP* avec des éléments autobiographiques et représente l'élément unificateur du roman "facendo convergere su di sè gran parte delle tematiche che Proust vi affronta" (De Agostini, 34). Feuillerat entend ce personnage par le fait que Proust a fondu en elle "toutes les personnes qui avaient tenu une place dans le cœur du narrateur. C'est toute une vie de désirs déçus, de soupçons, de tromperies vraies/imaginaire" (217). L'importance du personnage a été soulignée également (Tadié, 222) par le rapport qu'elle entretient avec les autres : Albertine et Odette partagent l'origine modeste, l'érotisme, le snobisme, l'incapacité à dire la vérité, Gomorrhe et l'habileté à susciter la jalousie ; Albertine et Gilberte ont en commun l'âge et l'amour pour le héros ; Albertine et Orianese rejoignent par l'amour irréalisable et les robes de Fortunio ; Albertine et Charlus sont liés par l'inversion, la folie et l'outrage ; Albertine et Swann partagent Balbec, la peinture et Elstir ; Albertine et Françoise se rencontrent dans Paris, sont toutes les deux prisonnières de Marcel et ont une priorité incontestable dans la vie du héros ; Albertine et la mère représentent le sacré et le profane, partageant les discussions avec le narrateur sur les écrivains et sont protagonistes de l'attente du baiser ; Albertine et la grand-mère se retrouvent dans la mort ; Albertine et Morel ont en commun l'inversion, le mensonge et la fuite.

Profil romanesque

Le nom *Albertine* additionne les sonorités de Balbec, le fond cadre où le héros la voit pour la première fois, et de Alfred Agostinelli, nom auquel le personnage a le plus souvent été rattaché dans la vie du romancier. Son nom entier Albertine Simonet (nom d'un père mort annonçant presque l'échec du personnage) est perçu par Coudert (1998, 47) comme empreinte de judaïsme et de virilité à la fois, alors que la présence du son *R* dans le prénom, son fétiche de la musique proustienne, renvoie selon Richard (90) à un continuum érotique. Cette clé du personnage est étayée fréquemment par les mots écrits par Agostinelli et que Proust rend comme tels dans le roman sous la plume d'Albertine, en référence à leur dernière promenade "je n'oublierai pas cette promenade deux fois crépusculaire puisque la nuit venait et que nous allions nous quitter" (*apud* Bouillaguet, 41). Le nom apparaît pour la première fois dans le roman dans *J.F.* (I, 512) sur les lèvres de Gilberte "une petite qui venait à mon cours... la fameuse Albertine... elle a une drôle de touche" (*apud* Tadié, 1971, 69).

Aperçue à Balbec (dont le paysage de nuage, flots, mer et vagues sera inséparable du personnage, Poulet, 34), chevauchant sa "bécane", fille rose aux cheveux noirs et aux joues pleines, Albertine Simonet (avec un seul N!) attire le héros par son émancipation. Symbole du vice aux côtés de Charlus, possédant à elle seule Gomorrhe au travers de liaisons supposées passées avec la blanchisseuse, Andrée, Mme Verdurin ou Mlle Vinteuil, Albertine surprend, déconcerte et court-circuite la logique romanesque du lecteur. Opposée à Françoise ou à la mère,

elle fait figure de courtisane (Chaudier, 59), de vicieuse charmante, d'Eliza Doolittle que le héros façonne culturellement dans de longs paragraphes magistraux sur l'art - la musique, la littérature et la peinture. C'est dans l'amour charnel avec Albertine que le héros profane la figure sacrée de la mère, doublement désacralisée, d'abord par la relation des corps, "source de scandale" (Chaudier 303), et puis par un corps déjà taché d'entrelacements de mauvais genre : profanation du langage maternel (argotique chez Albertine) et du baiser du soir (charnel et vicieux de l'amante). Représentant le paradis de Marcel à Paris, elle devient son enfer après sa fuite dans *A.D.*, son obsession et l'objet hyperbolique de sa jalousie. Le héros reconnaît en elle la petite paysanne française montrant "la courtoisie envers le hôte et l'étranger, la décence, le respect de la couche" (*C.G.II*, 662), et devient symboliquement fille de Saint-André des Champs (Chaudier, 116). Détestée par Françoise, elle est une idole proustienne, crainte, adorée et fuite, mysticisée finalement, "une grande déesse du Temps" (*Pr.III*, 888). S'échappant à la possession de l'amant auquel elle refuse constamment l'aveu, son paradis représente pour celui-ci l'enfer, l'incompris saphique, déconcertante curiosité pour le héros³. Mais n'oublions pas qu'elle est le seul amour accompli du héros et qu'elle "partage étroitement sa vie à plusieurs moments" (Dubois, 23)⁴. Après sa mort, lors des contemplations du ciel la nuit, le héros l'associe à la lune, à l'astre païen pleinement féminin qui, encore, en illustre l'ambivalence : "au-delà de ce clair de lune qu'elle aimait, je tâchais de hausser jusqu'à elle ma tendresse pour qu'elle lui fut une consolation de ne plus vivre" (*A.D.IV*, 93). Insaisissable et fugitive par excellence, Albertine l'est non seulement par ses dénis et mensonges, mais également dans son amour pour et par Marcel. Détachée ou attachée à lui à contre-temps, le désirant quand il ne veut plus d'elle, le relâchant quand elle est sa prisonnière, sa tête semble souvent absente, égarée dans des souvenirs de liaisons cachées, regrettant un avenir possible, se voulant coquette et bien habillée comme Oriane de Guermantes ou Odette Swann, mais n'arrivant en raison de sa classe à s'élever aux exigences de la grande bourgeoisie. Par la "multitude⁵ des profils et des horizons spatio-temporels qui démultiplient son identité" (Bouillaguet, 2004, 360), Albertine s'inscrit dans le cubisme, le futurisme et la phénoménologie naissante. Désirée et aimée, rejetée⁶ et idéalisée, Albertine reste vivante même après sa mort "parce que je le désirais je crus qu'elle n'était pas morte; je me mis à lire des livres sur les tables tournantes, je commençai à croire possible l'immortalité de l'âme" (*A.D.IV*, 93). Héroïne révélatrice, Albertine constitue une leçon pour Marcel, son être fuyant et insaisissable lui apprenant que l'amour se trouve dans l'inaccessible, que posséder équivaut à rendre indifférent et à ennuyer, que "on n'aime que ce qu'on ne possède pas" (*Pr.III*, 885).

Avec le baron de Charlus, elle représente un caractère osé et souvent perçu comme fou (*Cahiers MP*, 1975, Deleuze, 88), une figure d'une singularité déroutante. L'impression de folie vient du manque de cohérence de sa personnalité, personnalité multiple s'effilant en séries. Deleuze soutient son avis de la folie d'Albertine (*ibid.* 91) par le fragment décrivant le premier baiser à Albertine, structure en trois étapes, lorsque le visage de la bien-aimée se décompose et recompose, changeant constamment lors du rapprochement du narrateur du corps de la femme aimée : 1. la nébuleuse du visage, 2. le rapprochement et le trajet des lèvres vers la joue, et 3. sa bouche atteint la joue et il n'est plus qu'un corps aveugle. Le thème de la folie apparaît d'ailleurs explicite à travers les mots prêtés par Proust à Andrée - peut-être bien qu'Albertine

³ "Cet amour entre femmes était quelque chose de trop inconnu, dont rien ne permettait d'imaginer avec certitude, avec justesse, les plaisirs, la qualité" (*Pr*, 371).

⁴ "Si je considérais maintenant non plus mon amour pour Albertine, mais toute ma vie, mes autres amours n'y avaient été que de minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour... l'amour pour Albertine" (*Pr*, 240).

⁵ "Ce fut surtout ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertine, qui était son seul mode d'existence en moi" (*A.D.*, 529).

⁶ Certes, je n'aimais nullement Albertine : fille de la brume de dehors, elle pouvait seulement contenter le désir imaginaire que le temps nouveau avait éveillé en moi et qui était intermédiaire entre les désirs que peuvent satisfaire d'une part les arts de la cuisine et ceux de la sculpture monumentale, car il me faisait rêver à la fois de mêler à ma chair une matière différente et chaude, et d'attacher par quelque point à mon corps étendu un corps divergent..." (*C.G.II*, 649).

était folle. (*Cahiers MP*, 1975, p.113)

Fidèle à la conception proustienne de versatilité et d'instabilité des personnages (Feuillerat, 13), Albertine change de la première version entreprise après la révision de 1915 et jusqu'à celle finale de 1922. D'abord elle est énigmatique, appartient à une famille de bonne bourgeoisie, a une institutrice anglaise, joue au golf et véhicule un langage correct et distingué, pour que son image se dégrade dans la deuxième version où elle est, selon Feuillerat (147) beaucoup adnotée, quand Proust perce son mystère et en "fait un portrait analytique de six pages" où le vulgaire et l'argot surprennent. Dans cette deuxième version, le personnage d'Andrée apparaît en opposition avec celui d'Albertine, la première acquérant un rôle plus important. Toujours dans la deuxième version, Feuillerat remarque que l'auteur s'attarde sur la douleur du narrateur après la perte d'Albertine, sur le minutieux de la jalousie, les doutes et l'obsession pour son mauvais genre.

D'inéduquée et simple, Albertine devient dans la deuxième version artiste : elle peint, joue du pianola, collectionne la vieille argenterie, reconnaît les restaurations et a du goût en architecture, dont elle use des termes dans la description des glaces. De midinette elle devient bourgeoise distinguée, d'une bonne fille franche, elle se transforme en une fourbe mensongère (*ibid.* 259).

La rangeant dans la classe moyenne, aux côtés de Rachel et de Bloch (Dubois, 48), Proust rend explicite son caractère éclectique et indépendant qui lui permet, en tant que *femme* d'aller à vélo, de porter un polo, de désirer un yacht offert par le héros, d'aller au casino et de danser seins contre seins avec Andrée, de jouer au furet et de se tuer finalement à cheval. C'est la classe la moins prisee par Marcel, celle qui sociologiquement nourrit le désir "éperdu de parvenir et de singer la distinction des élites" (Dubois, 117).

Le physique

Albertine est le seul personnage de *RTP* dont nous ayons une description physique détaillée, principalement de la perspective érotique. Bras, nez, grain de beauté (qui change de place!), joues, hanches, seins, visage, cuisses, peau et regard défilent dans des associations rappelant, des fois, le cygne "emblème de Gomorrhe" (Chaudier, 321), lors des instants d'amour physique, d'autres fois "une sainte chrétienne, musicienne et domestique" quand elle joue du pianola dans la chambre du narrateur, pareille à un "sanctuaire éclairé, ... œuvre d'art qui, tout à l'heure, par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose" (*Pr III*, 884). Selon Bouillaguet, aucun autre corps n'est aussi présent que celui de Albertine, son corps sur la plage à Balbec, ses robes de Fortuny (qui l'assimilent au décor de Venise et à l'art, Tadié, 95), son sommeil, les costumes à vélo. Être désirable par le physique, mais inaccessible par le tempérament, elle devient par la souffrance causée au héros le catalyseur de son devenir en tant qu'écrivain, source de révélations qui desserre les déversoirs de son inspiration. Mais si l'affection du héros pour la jeune fille en fleurs vacille, son apparition devient caricaturale, son physique s'altère "quand elle était tout à fait sur le côté, un certain aspect de sa figure que je ne pouvais souffrir, crochu comme en certaines caricatures de Léonard, semblant révéler la méchanceté, l'âpreté au gain, la fourberie d'une espionne, dont la présence chez moi m'eut fait horreur et qui semblait démasquée par ces profils-là" (*Pr III, apud Brunel*, 1997, 180). D'autres fois, Albertine est corpulente comme Charlus, cet embonpoint leur conférant un caractère sexué (Coudert, 234) marqué par le vice, synonyme de la laideur des monstres.

Le physique de la jeune femme est à plusieurs reprises comparé à celui d'un animal⁷ ou d'une plante, soit chienne (*S.G.*), soit grosse chatte (*Pr III*), soit "longue tige en fleur" (*Pr.*) ; Brunel voit dans ces associations le sourire grotesque du narrateur qui traduit le sommeil de sa

⁷ "c'est comme une chienne encore qu'elle commençait aussitôt à me caresser sans fin", "comme si en dormant elle était devenue une plante" (*Pr*).

bien-aimée par une déshumanisation atteignant le minéral, après les passages successifs de l'animal vers le végétal : “ dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait d'être seulement la plante qu'elle avait été, son sommeil c'était pour moi tout un paysage” (*apud* Brunel, 238). Dans son sommeil, Albertine est un gisant, comparée à la figure de pierre sur les tombes, à un détail sur les images des Jugements derniers du Moyen Âge, sa tête....attendant...la trompette de l'Archange”(Pr. *apud* Bouillaguet 194). Son visage se modifie d'un jour à l'autre, dans son expression, sa forme, sa matière, elle “se métamorphose et se multiplie créature mi-marine, mi-animale, mi-humaine” (Coudert, 80), sommet de toutes les passantes décrites et convoitées par le narrateur.

Comme pour d'autres héros proustiens, le romancier insiste sur la voix, le ton et le rire d'Albertine, y encryptant la sensualité et le désir. Pareille à Oriane, Albertine a une voix rauque, “crapuleuse”(encore renvoyant à l'idée de lesbianisme), son rire est moqueur, source de plaisir, pareil à un roucoulement, tributaire encore du monde végétal :son rire a la couleur et l'odeur des géraniums (*apud* Becket, 68).

Une importance significative acquiert la couleur *rose* souvent attribuée par l'auteur au personnage d'Albertine, symbole du désir sexuel et de la jeunesse. Le rose renvoie à l'érotisme et à la fraîcheur des peaux, à savoir au libidinal par excellence (Coudert, 67).

“Bacchante à bicyclette” devient synonyme de “être de fuite”, elle est constamment en mouvement, vers des rendez-vous inconnus, vers des personnes qui suscitent la jalousie du héros. Il existe des inadvertances dans la présentation de son physique, elle est soit “lourde, opulente”(Pr), soit “maigre, enlaidie”(A.D.), une parisienne “blême, étiolée par le manque d'air” (Pr), ici ayant les cheveux noirs et les yeux bleus (Pr), là apparaissant aux yeux noirs (S.G.), selon Feuillerat, 211. Son visage change avec le temps : déesse du temps qui passe, “ses yeux semblaient être passés à l'état liquide”(A.D.) ; elle est l'héroïne dont les liens avec le temps sont les plus forts, son physique change d'un instant à l'autre et elle “est liée au passé et à l'avenir, à la fuite”(Tadié, 339).

L'amour

Étroitement liée au thème de l'amour et de l'inversion, après sa mort dans le roman, il n'est plus question d'amour dans *RTP*, “elle a épuisé le sujet”(Chaudier, 380) ; elle a accompagné le héros dans son chemin de maturation comme adulte et comme écrivain, dans sa “descente aux enfers”(Chaudier, 383). La connaître et la posséder restent impossibles, comme impossible est l'atteinte de toute essence des autres : “N'avais-je pas deviné en Albertine une de ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitent plus d'êtres cachés, je ne dis pas que dans un jeu de cartes encore dans sa boîte, que dans une cathédrale fermée ou un théâtre avant qu'on n'y entre, mais que dans la foule immense et renouvelée?”(Pr.III, 601). Albertine est d'abord infinie et incontinue, elle est une foule (Chaudier, 390), pour être réduite en A.D. (51), quand le narrateur comprend ne plus l'aimer, à son seul nom. Elle est la vanité de l'amour (Czapski, 2011, 62), synthèse des expériences érotiques et sentimentales antérieures du héros, qui rassemble la sensualité d'une Odette, la jeunesse de Gilberte (ébauche précoce d'Albertine⁸) et l'élégance vestimentaire et langagière d'Oriane, summum de l'idéal féminin du protagoniste. Gilberte et Albertine se confondent à maintes reprises, les deux ayant le même âge, celui de la génération des jeunes filles, constituant des étapes successives dans le devenir sentimental du héros, l'une menteuse et l'autre sournoise (de Lattre, 60), leurs noms contenant une sonorité similaire. Et Gilberte et Albertine ont le visage flou, montrent de l'indifférence à l'égard du héros, agissent par dérobades et font preuve de trahison. Les deux filles se connaissent pour avoir fait des études dans le même établissement et leurs signatures se confondent, raison d'étonnement dans A.D., lorsque, désespéré par son départ, le héros reçoit une lettre parlant mariage, qu'il croit

⁸ Becket (42) considère que le rapport Gilberte-Albertine vaut celui entre la sonate et le septuor, la musique aidant ainsi à exprimer l'ineffable de l'expérience Albertine.

signée par Albertine (après l'annonce de sa mort) et non par Gilberte lui faisant part de son mariage avec Saint-Loup.

L'importance de sa personne vient moins des qualités humaines, artistiques ou féminines que de l'imaginaire "déployé autour d'elle" (Bouillaguet, 47) par le héros. Albertine constitue selon Deleuze une source inépuisable de signes que le narrateur s'emploie à déchiffrer, à décoder, à traduire, signes qui l'habillent de profondeur et de fécondité spirituelle. C'est autour du costume en caoutchouc pour son vélo que le narrateur tisse des désirs et de la fantaisie, empreignant ce personnage féminin d'une attitude d'indépendance convoitée par le regard du protagoniste. Avec Oriane et Odette, Coudert range Albertine parmi les trois conceptions proustiennes du désir et de la sensualité, "des érotiques qui s'opposent et où il faut convoquer Gomorrhe" (128).

Si dans la première version de l'œuvre, Albertine est plutôt une passionnète pour laquelle Marcel a des sentiments superficiels, dans la deuxième, elle est protagoniste d'une vraie histoire d'amour marquée par "la violence de regrets et le ton douloureux" (Feuillerat, 211), l'angoisse et la perte. La première Albertine permet une relation d'une simplicité reposante, car elle n'a rien dans sa tête ; la deuxième rend l'amour irréalisable parce que trop intellectuelle et voue au héros un amour plutôt fraternel.

Le vice

Albertine incarne une personnalité vicieuse par nature, par tempérament, figure tutélaire du lesbianisme, mais également détestable par le mensonge qu'elle manie sans intelligence. À l'encontre d'Odette qui avouera sa trahison, Albertine (représentante de Gomorrhe) persiste dans le mensonge, nie et rend le héros fou de jalousie envers toute femme passée, présente ou future qui trouve refuge dans ses bras. La faisant chevaucher une bicyclette, Proust lui associe des qualités masculines qui la placent avec Charlus (représentant de Sodome) dans la catégorie du troisième sexe (Bouillaguet, 149), deux figures des plus dérangeantes de *RTP*. Le Vice de la bien-aimée oblige Marcel à subir des souffrances terribles, voisines avec le martyre et exagérées par le doute et une recherche obsessionnelle de la vérité du personnage Albertine. Albertine et Gomorrhe sont synonymes, Gomorrhe ayant paru pour d'aucuns exégètes comme étant le thème majeur de *RTP*, qu'il traverse d'un bout à l'autre sous un aura de "passion douloureuse" (Bouillaguet, 477). La complexité de cette figure féminine étonne par la complication des sentiments que le héros ressent pour elle : il est épris d'elle, mais aussi rejeté par elle, jaloux d'elle mais également incapable de la rejoindre dans ce qu'elle a de plus secret et de plus essentiel - l'attraction pour les femmes. Milton Miller (*Lectures*, Tadié, 1971, 147) entend la préférence de Proust pour les personnages bisexués comme une solution pour mieux vivre sa propre homosexualité, "liée à son amour pour sa mère, doublé de sa rivalité avec son père et son frère", un décodage freudien rendant gérable le paradoxe du génie lié au vice.

Orpheline dans un monde de femmes, Albertine ne peut être, selon Coudert, que gomorrhéenne. Le mot apparaît neuf fois dans *RTP*, à côté d'autres mots du même champ sémantique auxquels Albertine est mise en relation : *saphisme*, *lesbianisme*, *drôle de genre*, *avoir mauvais genre*, *en être*, *avoir ces goûts*. Le vice et l'érotisme se confondent dans son personnage et font d'Albertine la protagoniste des plus nombreuses scènes de plaisir (peu fréquentes, d'ailleurs, dans *RTP*, s'élevant au seul nombre de sept). Coudert en inventorie quatre : la scène des chatouillements à Paris, la scène des glaces, le sommeil d'Albertine (décrit sur six pages) et la nudité d'Albertine (ou Coudert décrypte en fait... l'autre sexe, 220). La jeune fille est également au cœur de deux autres scènes qui affirment son homosexualité : la danse avec Andrée au casino et celle évoquée par la lettre d'Aimé qui avoue la liaison d'Albertine avec une blanchisseuse. Les exégètes assimilent souvent ces épisodes à des scènes de voyeurisme, ayant toujours au cœur le mauvais genre (comme la scène de Montjouvain et l'épisode Charlus-Jupien).

Le tragique

La mort est présente dans *RTP* par des rumeurs, outre les morts de la grand-mère et de Bergotte. On se demande avec curiosité pourquoi Proust a fait mourir les personnes les plus chères dans son livre - Swann (père spirituel et frère aîné de Marcel), Saint-Loup (l'Ami avec majuscule), Albertine (l'amour capital). Au bal de têtes, le héros se découvre entouré de masques, des caricatures des idéaux d'antan, sans l'ami le plus cher, sans son maître en art, amour ou écriture, sans le grand amour de sa vie qui fut Albertine. Miller (*Lectures, id.*) affirme qu'Albertine doit mourir "parce que l'hétérosexualité ne peut mener au mariage et à l'accouchement et que la punition doit intervenir d'abord", punition par la mort qui ne survient pas naturellement, mais par accident. Cette vision chrétienne, punition des péchés et des vices, rejoint en quelque sorte les observations de Coudert qui souligne que le bonheur en couple, les enfants et le modèle féerique de l'amour n'existe pas chez Proust. Vice, mort, trahison, adultère tachent toujours les ménages proustiens, exception faisant le couple parental. La mort d'Albertine est expliquée par Dubois comme un empêchement au vieillissement, l'héroïne symbolisant "la grande figure adolescente du roman" (63).

Le langage d'Albertine

Albertine intervient directement dans le texte du roman par quinze entrées dans *J.F.*, sept dans *C.G.II*, vingt-deux dans *S.G.II*, cinquante dans la *Pr.* et vingt-trois dans *A.D.* Sur les sept parties du roman, quatre l'accueillent en abondance, dont *Pr.* et *A.D.* lui sont presque entièrement consacrés. De naissance et de fortune pauvres, orpheline, sa culture est médiocre tout comme son langage, de nature vulgaire et petit bourgeois. Ses interventions langagières se font par des façons diverses - dialogue, style indirect, télégramme, pastiche, mots, lettres.

En relation avec Albertine, la langue renvoie également à l'organe qui assure le plaisir, la saveur, l'appel du baiser. C'est une langue érotique "comme un pain quotidien, où contre ma langue passait sa vie, cette petite langue tirée comme pour un appel, des caresses avec sa langue le long du cou, sa langue, sa langue maternelle, incommestible, nourricière et sainte" (*Pr.*, *apud* Pierron, 2005, 182). La langue d'Albertine transporte la fraîcheur, l'érotisme, mais certainement pas la transparence puisqu'elle véhicule des mensonges.

Comme tout personnage proustien, en concordance avec le personnage, sa langue est changeante. Au début principalement argotique, voyou et non-soignée, de l'époque des Jeunes Filles à celle de Sodome et Gomorrhe, Albertine évolue dans *C.G.II* (44,46). Son discours acquiert des phrases et des mots types comme *C'est un type* pour dire que quelqu'un est bizarre, *magnifique* pour répondre à des reproches, ou *Je n'ai pas d'argent à perdre*, dans une acquisition léguée par sa mère adoptive, Mme Bontemps, suivant une tradition non-écrite d'initiation par la mère de la fille. En lui collant le sociolecte bourgeois et vulgaire de sa famille d'adoption, Proust fait le portrait de la bien-aimée, la situant sur des échelles sociales inférieures pour ainsi assurer au protagoniste une place de prédilection. Dans la *Pr.*, ses expressions sont littéraires sous l'influence du héros qui en constate les anacoluthes et insiste sur sa prononciation charnelle et douce, particulièrement en relation avec les moments d'intimité quand elle conquiert le protagoniste de son *mousmé* (*C.G.II*, 46). Pour le héros, le langage d'Albertine est "un perpétuel sujet d'étonnement et d'enchantement" (Coudert, 105), sa voix et son ton nasal la lui rendent désirable, car langage et Albertine signifient érotisme.

L'un des échantillons les plus significatifs du langage d'Albertine reste la scène de jouissance des glaces⁹, aliment "qui se déguste et se détruit avec la langue" (Pierron, 185) où

⁹Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'elles désaltéreront mieux que des oasis (et ici le rire profond éclata, soit de

nombreux ont identifié un auto-pastiche de Proust et que tous s'accordent à voir comme un texte érotique et non pas gastronomique, car des mots comme *jouissance*, *gosier*, *ma langue*, *ma gorge*, *désert brûlant*, *mes lèvres* décrivent un plaisir qu'Albertine paraît s'offrir toute seule et que le héros ne peut partager. Glaces, corps et architecture dansent dans des associations et des syntagmes qui rattachent au plaisir du goût celui sexuel et celui esthétique. On lit *temples*, *églises*, *rochers*, *colonne*, *piliers*, *obélisque*, *granit rose*, qui chantent dans un "hymne sensuel" (Chaudier, 391) le plaisir des sens et de l'âme. Texte aveu avançant soif et envie gomorrhéennes, le fragment profane selon Chaudier (391) la langue poétique. Pierron considère que dans cette scène, femme et langue se libèrent, dénotativement et connotativement, dans un discours très littéraire (189). Vis-à-vis de cette scène, Richard (1974, 19), interprète Albertine comme une femme qui mange des mots, des glaces, des mots-nourritures, "femme ogresse suçante et non-mordante", sensorielle et sensuelle, ainsi apte à justifier l'imaginaire érotique dont le héros la comble.

Un autre aspect saillant de son langage qu'on pourrait confondre aux mensonges, sont les dénégations qui, sans exception, veulent dire le contraire de ce qu'elles dénotent : "Proust qualifie métaphoriquement les dénégations d'Albertine d'anagrammes, parce qu'elles doivent être lues à l'envers" (Genette, 1969, 284). Le héros est tellement épris d'elle et le narrateur tellement à fond dans son obsession de la jeune fille que Tadié remarque à juste titre que dans la *Pr.*, à l'intérieur des dialogues entre les deux amoureux, "les paroles au style indirect s'intègrent au commentaire, si bien qu'on ne sait plus ce que pense la jeune fille, que l'on n'a plus que la méditation du narrateur" (168). L'idiolecte d'Albertine illustre pleinement la théorie du style d'auteur, puisque derrière tout parler des personnages, nous devons constamment saisir la présence du langage de Proust, auteur et homme.

L'argot

C'est la manière de parler qui caractérise Albertine pendant la période des jeunes filles en fleurs. C'est le langage codé par lequel les jeunes filles peuvent se comprendre sans être comprises, mêlé à un registre familier, voire vulgaire, où les *E* caducs sont élidés. Son vocabulaire passera dans la langue commune, contenant des termes "si voyous et criés si fort" (*J.F.*) et montrant comment argotique, familier et populaire arrivent à se confondre. L'argot ensemble avec la bicyclette (la *bécane*) font traits de modernité pour ce personnage : à l'époque, une femme à vélo est une effrontée. Erman interprète l'idiolecte albertinien comme "volontairement désinvolte" (71), prouvant psychologiquement son manque d'assurance sociale et affective, dans un monde où elle veut s'affirmer et où la sexualité transgresse les barrières conventionnelles.

Illustratif surtout dans *J.F.* et *S.G.*, l'argot réapparaîtra dans *Pr.* (où Albertine fait montre d'un langage plus soigné), par l'expression qui lui échappe de la bouche dans un accès de colère : *se faire casser le pot*¹⁰ (*Pr.*, 1857). L'expression ressuscite un passé qu'elle veut laisser croire enterré, héritage social et acquisition dus au vice qui plane au-dessus de sa personne

satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, soit, hélas ! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance). Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même, si la glace est au citron, je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir. La glace a beau ne pas être grande, qu'une demi-glace si vous voulez, ces glaces au citron-là sont tout de même des montagnes réduites à une échelle toute petite, mais l'imagination rétablit les proportions, comme pour ces petits arbres japonais nains qu'on sent très bien être tout de même des cèdres, des chênes, des mancenilliers ; si bien qu'en en plaçant quelques-uns le long d'une petite rigole, dans ma chambre, j'aurais une immense forêt descendant vers un fleuve et où les petits enfants se perdraient. De même, au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront (la volupté cruelle avec laquelle elle dit cela excite ma jalousie) ; de même, ajouta-t-elle, que je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurai épargné (*Pr.III*, 636).

¹⁰ "Albertine évoque la sodomie en termes grossiers" Erman, 31.

surtout en *A.D.* L'expression révèle au héros "la plus atroce" Albertine, "la dernière des grues n'emploie pas avec un homme cette affreuse expression... Avec une femme seulement, si elle les aime, elle dit cela pour s'excuser de se donner tout à l'heure à un homme" (*Pr. apud* Tadié, 152).

Le joli langage

Ainsi appelé par Justin O'Brien (1965), ce langage - "a flowery speech" (262) que la jeune fille emprunte en fait au héros et que tout lecteur pourra reconnaître en pastiche dans *Pr.*, présente un langage évolué par rapport à celui argotique des *J.F.* C'est un langage qui prouve qu'elle n'est plus "une petit enfant", appris de Madame Bontemps, qui promeut des expressions comme *à mon sens ; j'estime ; mousmé* - une apparition aphrodisiaque (Genette, 1969, 225) à grande force connotative; *distingué ; sélection ; laps de temps ; je trouverais cela assez terrible ; je suis très touchée ; nuit complète ; mignarde* = petite moue gentille ; *c'est vrai?* - répété plusieurs fois, qui fait marque de galanterie, selon Tadié (170) ; la question transmet une déclaration d'amour du genre "vous savez que j'ai un grand amour pour vous, que je suis dans un état d'excitation terrible" (*Pr*) ; *je suis confuse ; un pied de rouge* (Tadié, 324).

Bouillaguet (223) interprète ce langage forcé de la petite bourgeoise comme des exercices de style que Proust s'amuse à faire faire à sa bien-aimée, alors que Genette (1969, 225) se les explique par une sorte d'appropriation que le narrateur se fait de la jeune-fille en lui collant un langage supérieur afin de l'accepter dans son milieu éduqué de grande bourgeoisie. Ce serait, selon Genette, "une émancipation prometteuse des plus vifs plaisirs", langage, amour et érotisme se fondant et se confondant dans l'esprit du héros. L'adoption du *joli langage* par Albertine démontre un changement social mais également de maturité, elle ne parle plus en jeune fille mais en dame du monde, statut auquel elle veut accéder par un éventuel mariage avec Marcel.

Le *joli langage* est une imitation où Albertine "strings metaphors in arpeggios and speaks too well and much like a book" (O'Brien, 261), à la manière de Legrandin. Mein (1979, 148) entend cette imitation langagière comme une hérédité spirituelle transmise entre les deux amoureux. D'autres personnages l'emploient, car Proust le prête également à Swann, Bergotte et Charlus qui s'avèrent tous des "dazzling conversationalists" (*ibid.*, 265), ce qui montre l'addiction de l'auteur à ce style particulier, "cette qualité inconnue d'un monde unique" (*Pr*).

Conclusion

Énigme sociale, sexuelle et affective, personnage singulier, jeune fille impertinente, mobile et insaisissable, Albertine constitue un amour hors genre pour le narrateur, une femme qu'il avait "toute chance statistique de ne pas rencontrer sur le marché amoureux" (Dubois, 36), mais que la plage, en lieu favorable, a introduite dans l'univers du héros. Dubois (170) la qualifie de championne de l'entredoux, ambivalente et duale par excellence : son profil se situe entre terre et mer, sa classe est de petite bourgeoisie (par naissance) et de grande bourgeoisie (par adoption), elle est femme et homme à la fois, et en *A.D.* on la voit entre la vie et la mort, physiquement, mais également dans la mémoire du narrateur. Amante et lesbienne, peintre et cycliste, flâneuse et consommatrice, petite bourgeoise et petite noblesse (Fortuny), Albertine Simonet reste l'un des personnages les plus inclassables de la littérature universelle.

L'importance, le tragisme et l'attachement que le romancier a attribués à ce personnage excentrique sont admirablement surpris dans la définition que Jean Cocteau donne de l'œuvre proustienne : "Une cathédrale de papier d'où la recherche du temps perdu s'élevait et bâtissait en l'air une nef dont Albertine serait l'ange au sourire détruit, et les autres, les saints, les damnés et les gargouilles" (*Lectures*, Tadié, 1971, 57).

BIBLIOGRAPHY

- PROUST, MARCEL, 2015, *À la recherche du temps perdu*, vol.I-VII, en un volume, Gallimard, Paris
- ALBARET, Céleste, 1973, *Monsieur Proust*, Robert Laffont
- BARTHES, R., 1995, *Œuvres complètes*, Tome III pp.827-836 et 993, 994, Paris: du Seuil
- BECKETT, Samuel, 1978, *Sur Proust*, New York
- BENJAMIN, Walter, 2015, *Sur Proust*, Nous
- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine, 1997, *Proust sociologue*, Descartes et Cie
- BOUILLAGUET, Annick, et Brian G. ROGERS, 2004, *Dictionnaire Marcel Proust*, Honoré Champion
- BRUNET, Étienne, 1983, *Le vocabulaire de Marcel Proust*, Genève-Paris
- CHAUDIER, Stéphane, 2004, *Proust et le langage religieux: la cathédrale profane*, Honoré Champion
- COMPAGNON, Antoine, 2013, *Proust entre deux siècles*, du Seuil, Paris
- COUDERT, Raymonde, 1998, *Proust au féminin*, Grasset
- CZAPSKI, Joseph, 2011, *Proust contre la déchéance*, Noir sur blanc
- DE LATTRE, Alain, 1984, *Le personnage proustien*, José Corti
- DELEUZE, Gilles, 1993, *Proust et les signes*, PUF, 8e édition
- DAUDET, Charles et Ramon Fernandez, 1927, *Répertoire des personnages de RTP*, Gallimard
- DUBOIS, J., 2011, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, du Seuil, Paris
- ENTHOVEN, Jean-Paul et Raphaël ENTHOVEN, 2013, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Grasset, Paris
- ERMAN, M., 2016, *Les 100 mots de Proust*, PUF, 2e édition
- FEUILLERAT, Albert, 1934, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale University Press
- FRAISSE, Luc, 1995, *L'esthétique de Marcel Proust*, Sèdes
- GENETTE, Gérard, 1969, *Proust et le langage indirect*, Figures II, Seuil, pp.223-294
- GENETTE, Gérard, 1966, *Proust palimpseste - Figures I*, du Seuil, pp. 39-67
- MEIN, Margaret, 1979, *Thèmes proustiens*, Paris
- MILLY, JEAN, 1991, *Proust et le style*, Genève
- MILLY, Jean, 1983, *La phrase de Proust*, Slatkine Reprints
- O'BRIEN, Justin, 1965, *Proust et le 'joli langage'*, PMLAA, juin, pp.259-265
- PERCHE, Louis et Jean MOUTON, 1948, *Le style de Marcel Proust*, Correa
- PICON, Gaëtan, 1979, *Lecture de Proust*, Paris
- PIERRON, Sylvie, 2005, *Ce beau français un peu individuel: Proust et la langue*, Presses Universitaires de Vincennes
- POULET, Georges, 1988, *L'espace proustien*, Paris
- RAIMOND, Michel, L. Fraisse, 1989, *Proust en toutes lettres*, Paris
- RICHARD, Jean-Pierre, 1974, *Proust et le monde sensible*, le Seuil
- SPITZER, Léo, 1970, *Études de style*, NRF
- TADIÉ, J-Y., 1971a, *Proust et le roman*, Gallimard
- TADIÉ, J-Y., 1971b, *Lectures de Proust*, Armand Colin
- Cahiers Marcel Proust 7, *Études proustiennes II*, NRF, Gallimard, 1975
- Personnages proustiens*, Colloque 11 mars 1993, Parme

APHASIA IN BILINGUAL INDIVIDUALS**Réka Incze (Kutasi)****PhD student, "Lucian Blaga" University of Sibiu**

Abstract: Nowadays most of us speak more than one language. We all use language in order to communicate with others. Damage to the brain due to certain neurological disorders, such as stroke, can lead to language impairment defined as aphasia. A lot of studies were performed with reference to the mechanisms involved in language production in case of monolingual aphasic patients but little attention was attributed to bilingualism in cognitive neuropsychology research. Due to the language differences that frequently appear as a result of this disorder, it is vital to perform speech-language evaluation in each of the languages the patient is proficient in, as these can distinctively be affected thus, testing only one language cannot evaluate the severity of the impairment. Understanding language organization and processing in bilingual aphasic speakers is important for the understanding of the structure and function of bilingual speech in people who do not suffer from any kind of language impairment.

Keywords: aphasia, language disorder, monolinguals, bilingual aphasics

Nowadays most of us speak more than one language. It is impressive how a person can learn and use more languages. Discoveries performed in the past regarding bilingualism managed to enhance our knowledge about its implications for language and cognition. One of the results of imaging and studies carried out on patients is the fact that in bilingual individuals both languages are regularly active (cross-language interaction).¹ Thus, a great demand is imposed on the bilingual speaker to control the language that is not supposed to be used in order to be fluent in the target one. Bilingualism may affect L1 (native language) as well as L2 (second language) and it seems to mirror a restructuring of the brain networks.

Healthy individuals generally produce spoken and written language without any effort but in case of a neurological disorder, such as aphasia, this process is realized in a difficult way and it is full of errors. A lot of studies were performed with reference to the mechanisms involved in language production in case of monolingual aphasic patients but little attention was attributed to bilingualism in cognitive neuropsychology studies. Bilingualism started to occur more and more often in neurogenic language impairments and according to Paradis 'it is a phenomenon every clinic must be prepared to cope with.'² If until now monolinguals were considered as normal language users and bilinguals as a special group, in recent years a shift has been observed in this respect. Thus, a lot of research in cognitive psychology and neuroscience and linguistics was carried out with regards to this special group.³

It is of utmost importance to understand language organization and processing in bilingual aphasic speakers in order to develop successful treatment plans. These findings can also be useful for the understanding of the structure and function of bilingual speech in people who do

¹ Judith, Kroll, Paola, E. Dussias, Cari, A. Bogulski & Jorge R. Valdes Kroff, *Juggling two languages in one mind. What bilinguals tell us about language processing and its consequences for cognition*, in *Psychology of Learning and Motivation*, vol. 56, 2012, p. 230.

² Michel, Paradis, *Bilingual aphasia 100 years later: consensus and controversies*. In M. Paradis (Ed.) *Aspects of bilingual aphasia*, Tarrytown, NY: Pergamon, 1995, p. 219.

³ Judith, Kroll, Paola, E. Dussias, Cari, A. Bogulski & Jorge R. Valdes Kroff, *Juggling two languages in one mind. What bilinguals tell us about language processing and its consequences for cognition*, in *Psychology of Learning and Motivation*, vol. 56, 2012, p. 248.

not suffer from any kind of language impairment. Literature concerning bilingual aphasia highlights that the left hemisphere is dominant for language in L1 as well as L2.⁴

The question researchers wanted to find an answer to was which of the two languages returned first, the mother tongue, L1 or the second language, L2 and why a language recovers to a greater extent than the other. In 1895 Pitres was the first who described seven cases in which patients presented differential retrieval of the two languages they were proficient in. He elaborated the hypotheses according to which patients were inclined to recover the language they were more familiar to. Pitres also suggested that the language which failed to recover was not lost but it could not be recovered due to the inhibitory effects caused by the disorder.⁵

More, neurolinguistic studies were performed in order to find out whether all the languages spoken by an individual are found in the same or in different parts of the brain. In 1897, Scoresby-Jackson suggested that a person's mother tongue is illustrated in Broca's area while languages learned later are represented in cortical sites anterior to Broca's area. In 1931, Veyrac rejected Scoresby and Jackson's theory after performing a post-mortem study of the brain of a multilingual speaker. The examination revealed that the cortical sites anterior to Broca's area mentioned by his predecessors were not altered.⁶

Francois Grosjean⁷ defines bilinguals as 'those people who use two or more languages in their everyday lives'. According to Grosjean⁸ a bilingual person should not be regarded as two monolinguals in a single body. This can also be applied for the diagnosis and treatment of these individuals. In recent decades, due to the growing number of bilingual or multilingual speakers, research regarding aphasia in this population has arisen.

The Routledge Dictionary of Languages and Linguistics defines bilingualism as 'a speaker's competence in two or more languages and their use in everyday communication.'⁹ There are many factors that have an impact on the patterns of damage and recovery in bilingual aphasic patients. The most important ones are age, level and method of acquisition of the second language. In the majority of the cases, most of us master our mother tongue (L1) and not the second language (L2). However, there are cases when people move from one country to the other and possibly they forget their L1 and use L2 more often.

Pathological mixing,¹⁰ pathological switching¹¹ and translation disorders¹² are the most common symptoms observed in bilingual aphasics. Thus, aphasics either mix the languages they are aware of within a single utterance or they alternate between diverse languages within a single utterance. Regarding transition, four types were identified: *inability to translate, spontaneous, paradoxical translation or translation without comprehension*.

Besides the tests used for the assessment of monolinguals, special tests are used for the assessment of bilingual aphasic patients, such as the bilingual aphasia test (BAT). Due to the differences that frequently appear after aphasia, it is vital to perform speech-language evaluation in each of the languages that are used, even if one of the languages has formerly

⁴ Robert, Zattore, *On the Representation of Multiple Languages in the Brain: Old Problems and New Directions*, in *Brain and Language*, vol. 36, 1989, p.130.

⁵ Franco, Fabbro, *The Neurolinguistics of L2 Users*, in *Portraits of the L2 Users* edited by Vivian Cook, UK: Multilingual Matters LTD, 2002, p. 199; available at <https://goo.gl/odYA7K>, accessed 10 October 2017.

⁶ *Ibidem*, p.200.

⁷ François Grosjean, *Neurolinguists, Beware! The Bilingual Is Not Two Monolinguals in One Person*, in *Brain and Language*, vol. 36, 1989, p.4.

⁸ *Ibidem*, p.4.

⁹ Hadumod, Bussmann, *Routledge Dictionary of Languages and Linguistics*, translated and edited by Gregory P. Trauth and Kerstin Kazzazi, London: Routledge, 1996, p. 130.

¹⁰ Eleonora, Rossi, Gianfranco, Denes and Roelien Bastiaanse, *A single case study of pathological mixing in a polyglot aphasic*, in *Brain and Language*, vol. 87, 2003, p.46.

¹¹ Franco, Fabbro, Miran, Skrap, Salvatore, Aglioti, *Pathological switching between languages after frontal lesion in a bilingual patient*, in *Journal of Neurology, Neurosurgery, and Psychiatry*, vol. 68, 2000, p. 650-652.

¹² Michael, Paradis, Marie-Claire, Goldblum and Raouf Abidi, *Alternate Antagonism with Paradoxical Translation Behavior in Two Bilingual Aphasic Patients*, in *Brain and Language*, vol. 15, 1982, p. 55-69.

been spoken the most. Paradis affirms that 'because two languages can be affected differentially, testing in one language only cannot assess the severity of aphasia.'¹³

According to the impairment model, bilingual aphasia can be classified as: parallel¹⁴, selective¹⁵ and differential¹⁶. A parallel impairment pattern refers to the fact that the aphasic patient uses both languages equally. A selective impairment pattern invokes that there was only one language preserved as a result of brain damage while the differential pattern indicates that one of the languages was more impaired than the other one.

When assessing bilingual aphasics one has to take into consideration several factors that may have an impact on the impairment the aphasic patient suffers from and the recovery procedure he has to follow. Here we can mention the pre- and postmorbidity level in each language, the age when the patient started learning the language and the method used for its acquisition, linguistic environment and language characteristics, which refers to the resemblance between the two languages.

Lexico-semantic, syntactic and morphologic impairments have been observed in bilinguals suffering from aphasia.

One of the problems bilingual aphasics deal with is represented by word-finding difficulties in production as well as comprehension. There are various methods used in the examination of lexical access in bilingual people. Comprehension tasks like word matching or word-picture matching are poorly performed. Bilingual aphasics often exhibit paraphasias, circumlocutions during conversation or spontaneous speech. Word omissions and errors during picture naming tasks can also be observed. All these errors are observable in speech production. As there are other languages that may interfere in bilinguals, 'wrong language' errors may appear together with "an impairment in cognate/homograph production and comprehension."¹⁷

Samantha Siyambalapitiya et al.¹⁸ investigated the case of a 70-year-old bilingual speaker suffering from nonfluent aphasia whose mother tongue Italian and her second language was English. She was tested on cross- and within-language semantic priming by taking into account the patient's comprehension. The authors reached to the conclusion that 'the mechanism of impairment was confined in the delay or inhibition of lexical access in their patient rather than a deficit in lexical representation of words as the priming was partially preserved.'¹⁹

In respect of production Roberts and Deslauriers²⁰ performed a study by which they wanted to find out whether cognate status has an influence on accuracy in naming and types of errors by applying a confrontation naming task. Cognates are defined as pairs of words which have a similar form and meaning in two languages. We can mention here French/English examples like 'tigre/tiger' but such examples can also be found in English/Romanian: 'apartment/apartament', 'lift/lift', and 'garden/grădină'. These cognate words, which actually are nouns, are more rapidly recognized by bilinguals than non-cognate ones.²¹ Homographs, on

¹³ Michel, Paradis, Gary, Libben, *The Assessment of Bilingual Aphasia*, New York: Psychology Press, 2014, p.23.

¹⁴ Franco, Fabbro, *The bilingual brain: bilingual aphasia in Brain and Language*, vol. 79, 2001, p. 205.

¹⁵ Michel, Paradis, Marie-Claire, Goldblum, *Selective crossed aphasia in a trilingual aphasic patient followed by reciprocal antagonism*, in *Brain and Language*, vol.36, 1989 p. 63.

¹⁶ Ruth, Silverberg, Harold, W.Gordon, *Differential aphasia in tow bilingual individuals in Neurology*, vol.29, no.1, 1979, p. 51.

¹⁷ Elvira, Khachatryan, Gertie, Vanhoof, Hilde, Beyens, Ann, Goeleven, Vincent, Thijs and Marc, M. Van Hulle, *Language processing in bilingual aphasia: a new insight into the problem*, in *WIREs Cognitive Science*, vol. 7, 2016, p.186.

¹⁸ Samantha Siyambalapitiya et al., *Lexical-semantic representation in bilingual aphasia: Findings from semantic priming and cognate repetition priming*, in *Aphasiology*, vol. 27, no.11, p. 1302-1321.

¹⁹ Elvira, Khachatryan, Gertie, Vanhoof, Hilde, Beyens, Ann, Goeleven, Vincent, Thijs and Marc, M. Van Hulle, *Language processing in bilingual aphasia: a new insight into the problem*, in *WIREs Cognitive Science*, vol. 7, 2016, p.186.

²⁰ Patricia, M. Roberts, Louise Deslauriers, *Picture naming of cognate and non-cognate nouns in bilingual aphasia*, in *Journal of Communication Disorders*, vol. 32, 1999, p. 2.

²¹ Annette M.B., de Groot and Gerard, L.J. Nas, *Lexical representation of cognates and noncognates in compound bilinguals*, in *Journal of Memory and Language*, vol.30, 1991, p. 96.

the other hand, are words with the same form but different meaning. Bilinguals, as opposed to monolinguals, recognize cognates more easily than homophones.²²

It was concluded that semantic and 'no response' errors are similar in both monolingual and bilingual aphasic patients while the 'wrong language' does not appear in monolinguals and self-correction attempts are usually successful in bilingual aphasics. It is very important that bilingual aphasics to be examined by clinicians who are bilingual and have an accurate knowledge of both languages. Why? As in this way they can respond to and correct the errors performed by bilingual aphasics.

Grammatical disorders which are characteristic for aphasia depend on the structure of each language. These disorders often lead to agrammatism. Omission and substitution errors and naming difficulties are common in both monolingual and bilingual aphasic patients. When investigating bilingual speech one has to take into consideration the differences between morpho-syntactic structures of languages and the interaction between them as well as the features of language acquisition. Cholin et al.²³ investigated the case of a German-English bilingual aphasic patient who instead of using the irregular form of the verbs regularized them (added the *-ed* affix) in both languages. The patient had a preference for the language which had a more regular structure but from a morphological point of view was more fix. Mireia Hernandez et al.²⁴ described the case of a Spanish-Catalan bilingual male patient who presented difficulties in naming verbs compared to nouns in both languages. The linguistic problems exhibited by the patient were represented by word-finding problems and by not using Catalan (L2) in spontaneous speech. The patient was unable to name verbs in L1 ('no response') and in L2 the principal error type was 'wrong language.' The errors performed by the patient were dependent on the set of stimuli used by the researchers. The naming and picture-matching test revealed that it was more difficult for the patient to name verbs than nouns instead he was able to name the first syllables or phonemes of the words he could not remember. This highlights that the patient had access to the semantic representation of the word he could not name. It was concluded that grammatical deficit can be seen as a result of the lexical one. The patient's L2 is also characterized by grammatical deficit. He was tested with the same set of stimuli for L2 as well as just in case of L1 he had more difficulties in naming verbs than nouns. The errors that occurred during the performance of the different tasks were 'no response' and 'wrong language' errors, the patient providing the responses in L1 (Spanish). All in all, the patient showed the same pattern of grammatical category-specific deficit in his L1 and L2. The authors concluded that 'the two languages are organized following the same governing principles.'²⁵

Impaired syntax prohibits people to express their feelings and communicate their thoughts. These refer to impairments at the semantic and morpho-syntactic level. However, during sentence production patients may omit pronouns, articles or can omit or substitute words, a process defined as agrammatism. In case of bilinguals, the communication process is more complicated as they often mix and switch languages, which is defined as *pathological mixing and switching*. Complex sentences are usually more difficult to be understood by aphasic patients. Faustino Diéguez-Vide et al.²⁶ described the case of a Chinese-Spanish-Catalan trilingual aphasic patient whose language recovery was different for all three languages. They concluded that language recovery depends on language typology and the similarity between

²² Judith, F. Kroll, Susan, C. Bobb and Noriko Hoshino, *Two languages in mind: Bilingualism as a tool to investigate language, cognition, and the brain*, in *Current Directions in Psychological Science*, vol. 23, no. 3, 2014, p.160.

²³ Joana, Cholin et al., *The nature of the processing distinction between regular and irregular verbs: Evidence from an English-German bilingual aphasic speaker*, in *Brain and Language*, vol. 103, 2007, p. 61-62.

²⁴ Mireia Hernandez et al., *Grammatical category-specific deficits in bilingual aphasia*, in *Brain & Language*, vol. 107, 2008, p. 68-80. p

²⁵ *Ibidem*, p.75.

²⁶ Faustino Diéguez-Vide et al., *Chinese-Spanish-Catalan trilingual aphasia: A case study*, in *Journal of Neurolinguistics*, vol. 25, 2012, p. 630-641.

them. Artemis Alexiadou and Stavroula Stavrakaki²⁷ presented the case of a Greek-English bilingual patient, with Broca's aphasia having difficulties in adverb and verb movement in sentences. While asked to name the verbs presented to him, the patient made more omission errors in English and more substitution errors in Greek illustrating that language typology has an important role in language processing. Regarding the ordering task, the patient was asked to find the optimal position of an adverb in a certain sentence. The patient performed better in his mother tongue (Greek) than in English, which was his second language. This is because in Greek the structure of the language is 'fixed' while in English it is 'free'. Tom O. Abuom, Emmah Shah and Roelien Bastiaanse²⁸ studied sentence comprehension in Swahili (Bantu language)-English bilingual patients with agrammatism based on four principles: order of the words, embedding, the use of the relative pronoun 'who' and language. The authors concluded that patients presented difficulties in understanding sentences in derived order and performance in both languages was the same. So, sentence comprehension does not depend on the morphological distinction regarding the verb inflection system of the two languages. The vast majority of the errors were observed in sentences where the object was placed before the subject ('The woman is rescued by the man.')

Lesion location is another factor that influences syntax processing in bilingual aphasics. In their study Tschirren et al.²⁹ exposed, after carrying out a study on 12 bilingual aphasics, that besides the age of acquisition of the second language the site of the lesion is also a key factor in syntax processing. Syntactic impairment in the second language was greater in patients with anterior lesions while syntactic processing in L1 was preserved in aphasics with anterior lesions.

In order to develop a correct and rigorous treatment plan for aphasic patients a systematic evaluation of language impairments has to be performed. The question whether there is a necessity to rehabilitate only one language or should all languages known by the aphasic patient be rehabilitated needs to be answered to. According to studies, currently only one language is rehabilitated depending on the family's or the patient's choice. Understanding language organization and processing in bilingual aphasic speakers is important for the understanding of the structure and function of bilingual speech in people who do not suffer from any kind of language impairment.

BIBLIOGRAPHY

1. Abuom, O. Tom, Shah, Emmah, & Bastiaanse, Roelien, *Sentence comprehension in Swahili-English bilingual agrammatic speakers*, in *Clinical Linguistics and Phonetics*, vol. 27, no. 5, 2013, p. 355-370.
2. Alexiadou, Artemis, Stavrakaki, Stavroula, *Clause structure and verb movement in a Greek-English speaking bilingual patient with Broca's aphasia: Evidence from adverb placement*, in *Brain and Language*, vol.96, 2006, p. 207-220.
3. Bussmann, Hadumod, *Routledge Dictionary of Languages and Linguistics*, translated and edited by Gregory P. Trauth and Kerstin Kazzazi, London: Routledge, 1996.
4. Cholin, Joana et al., *The nature of the processing distinction between regular and irregular verbs: Evidence from an English-German bilingual aphasic speaker*, in *Brain and Language*, vol. 103, 2007, p. 61-62.

²⁷ Artemis, Alexiadou, Stavroula, Stavrakaki, *Clause structure and verb movement in a Greek-English speaking bilingual patient with Broca's aphasia: Evidence from adverb placement*, in *Brain and Language*, vol. 96, 2006, p. 207.

²⁸ Tom, O. Abuom, Emmah, Shah & Roelien, Bastiaanse, *Sentence comprehension in Swahili-English bilingual agrammatic speakers*, in *Clinical Linguistics and Phonetics*, vol. 27, no. 5, 2013, p.355-370.

²⁹ Muriel, Tschirren et al., *Language and syntactic impairment following stroke in late bilingual aphasics*, in *Brain & Language*, vol. 119, 2011, p. 238.

5. De Groot, M.B. Annette, and Nas, L.J. Gerard, *Lexical representation of cognates and noncognates in compound bilinguals*, in *Journal of Memory and Language*, vol. 30, 1991, p.90-123.
6. Diéguez-Vide, Faustino et al., *Chinese–Spanish–Catalan trilingual aphasia: A case study*, in *Journal of Neurolinguistics*, vol. 25, 2012, p. 630-641.
7. Fabbro, Franco, Skrap, Miran, Aglioti, Salvatore, *Pathological switching between languages after frontal lesion in a bilingual patient*, in *Journal of Neurology, Neurosurgery, and Psychiatry*, vol. 68, 2000, p. 650-652.
8. Fabbro, Franco, *The bilingual brain: bilingual aphasia* in *Brain and Language*, vol. 79, 2001, p. 201–210.
9. Fabbro, Franco, *The Neurolinguistics of L2 Users*, in *Portraits of the L2 Users* edited by Vivian Cook, UK: Multilingual Matters LTD, 2002, p. 199-218, available at <https://goo.gl/odYA7K> , accessed 10 October 2017.
10. Grosjean, François, *Neurolinguists, Beware! The Bilingual Is Not Two Monolinguals in One Person*, in *Brain and Language*, vol. 36, 1989, p.3-15.
11. Hernandez, Mireia et al., *Grammatical category-specific deficits in bilingual aphasia*, in *Brain & Language*, vol. 107, 2008, p. 68–80.
12. Khachatryan, Elvira, Vanhoof, Gertie, Beyens, Hilde, Goeleven, Ann, Thijs, Vincent and Van Hulle, M. Marc, *Language processing in bilingual aphasia: a new insight into the problem*, in *WIREs Cognitive Science*, vol. 7, 2016, p.180-196.
13. Kroll, F. Judith, Bobb, C. Susan and Hoshino, Noriko, *Two languages in mind: Bilingualism as a tool to investigate language, cognition, and the brain*, in *Current Directions in Psychological Science*, vol. 23, no. 3, 2014, p.159-163.
14. Kroll, Judith, Dussias E. Paola, Bogulski A.Cari & Valdes Kroff R. Jorge, *Juggling two languages in one mind. What bilinguals tell us about language processing and its consequences for cognition*, in *Psychology of Learning and Motivation*, vol. 56, 2012, p. 229-262.
15. Paradis Michel, *Bilingual aphasia 100 years later: consensus and controversies*. In M. Paradis (Ed.) *Aspects of bilingual aphasia*, Tarrytown, NY: Pergamon, 1995, p. 211-224.
16. Paradis, Michael, Goldblum, Marie-Claire and Abidi, Raouf, *Alternate Antagonism with Paradoxical Translation Behavior in Two Bilingual Aphasic Patients*, in *Brain and Language*, vol. 15, 1982, p.55-69.
17. Paradis, Michel, Goldblum, Marie-Claire, *Selective crossed aphasia in a trilingual aphasic patient followed by reciprocal antagonism*, in *Brain and Language*, vol.36, 1989 p.62–75.
18. Paradis, Michel, Libben, Gary, *The Assessment of Bilingual Aphasia*, New York: Psychology Press, 2014.
19. Roberts, M. Patricia, Deslauriers, Louise, *Picture naming of cognate and non-cognate nouns in bilingual aphasia*, in *Journal of Communication Disorders*, vol. 32, 1999, p.1-23.
20. Rossi, Eleonora, Denes, Gianfranco and Bastiaanse, Roelien, *A single case study of pathological mixing in a polyglot aphasic*, in *Brain and Language*, vol. 87, 2003, p. 46-47.
21. Silverberg, Ruth, Gordon, W. Harold, *Differential aphasia in two bilingual individuals* in *Neurology*, vol.29, no.1, 1979, p. 51–55.
22. Siyambalapitiya, Samantha et al., *Lexical-semantic representation in bilingual aphasia: Findings from semantic priming and cognate repetition priming*, in *Aphasiology*, vol. 27, no.11, p. 1302-1321.

23. Tschirren, Muriel et al., *Language and syntactic impairment following stroke in late bilingual aphasics*, in *Brain & Language*, vol. 119, 2011, p. 238-242.
24. Zattore, Robert, *On the Representation of Multiple Languages in the Brain: Old Problems and New Directions*, in *Brain and Language*, vol. 36, 1989, p.127-147.

A FEW WORDS ABOUT THE ACCOMPLISHMENT OF LAW

Celin Herța
PhD., University of Craiova

Abstract : Realization of the right involves "transforming the rule of law - as a theoretical concept – in the real social relations", a work which takes two forms: making the law enforcement activity and compliance with laws and conducting law by applying legal norms by state bodies.

Keywords: legal norm, real social relations, metaphor, pyramid, linguistic knowledge

Misterul dreptului¹

La întrebarea ce este dreptul, de ce trebuie să existe, Ph.Malaurie și P.Morvan răspund: „dreptul este legat de absolut și relativ, de etern și temporal, de istorie și de prezent, de dreptate și de forță, de națiune și de univers, de rațiune și de pasiune, câte ceva din toate acestea există în drept, și nu numai; sensul său, forța și rațiunea sa de a fi păstrează o parte ireductibilă de mister”².

Parte din aura de mister vine și din faptul că, pentru drept, noi utilizăm o metaforă - metafora dreptului³ - în majoritatea limbilor noțiunea de justiție este legată de cea de rectitudine: linia dreaptă este privită ca simbol al binelui -, ce provine din limbajul matematicii.

Dincolo de numeroasele sale definiții⁴, dreptul este instituția, instrumentul și expresia civilizației, căci prin drept de edifică orice civilizație, și tot prin el justiția, pacea, prosperitatea

¹ Ph.Malaurie, P.Morvan, *Drept civil Introducerea generală*, (trad.D.Dănișor), Editura Wolters Kluwer, București, 2011, p.13.

² *Idem*.

³ Cuvântul *drept* vine din latinul *directum*, participiul trecut al verbului *dirigo* ce semnifică „a pune în linie dreaptă; în sens figurat, *directum* înseamnă „care este conform legilor. Acesta provine, de altfel, de la verbul *rego* care conține și el ideea de ordine, de comandament, verb de la care s-a format cuvântul latin *regula* care are, și în sens propriu, și în sens figurat, aceleași accepțiuni ca și cuvântul *regulă* din română. Ca derivat de la verbul latin *dirigere* care înseamnă a „a redresa, a regla, a trasa în linie dreaptă, a alinia, el însuși derivat din latină, de la verbul *regere* „a reglementa, a ghida, a conduce, româna a preluat mai ales sensul de „just, de onest, de loial. *Dictionnaire des sciences philosophiques*, tome II, dir. M. Ad. Frank, Hachette, Paris, 1845. A se vedea: D.Dănișor, *The metaphors of Law*, Journal of Romanian Literary Studies, nr.8/20016, p.924 și urm. <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/d/droit> În cazul altor dicționare, cuvântul *drept* este literalmente traducerea latinului *rectum* și a sensului cuvântului grec *orthon* (ορθον) care înseamnă ceea ce este în linie dreaptă, care trebuie servit ca regulă și ca măsură. Germana și engleza preia acest sens al lui *rectum* în *recht* și *right*. *Dictionnaire des sciences philosophiques*, tome II, dir. M. Ad. Frank, Hachette, Paris, 1845.

⁴ Dreptul, în sens de drept obiectiv, este un ansamblu de norme care organizează viața, este o tehnică a conviețuirii umane cu finalități anume. R. Nițoiu, *Teoria generală a dreptului*, Editura Universitaria, Craiova, 2003, p.96. Dreptul obiectiv reprezintă totalitatea normelor juridice, a regulilor de comportament instituite în societate, conduita legiferată. I Corbeanu, *Teoria generală a dreptului*, Editura Lumina Lex, 2008, București, p.18. Dreptul este ansamblul unitar al regulilor de conduită obligatorii, susceptibile de a fi aduse la îndeplinire prin puterea de stat. S.Ghimpu, *Dicționar juridic selectiv*, Editura Albatros, București, 1985. Într-o primă accepțiune cuvântul drept înseamnă totalitatea regulilor, a preceptelor, a legilor care cărmuiesc activitatea omului în societate și care se pot impune la un moment dat prin forța publică. La întrebarea ce este dreptul obiectiv, răspunsul este simplu: totalul legilor, înțelegându-se prin cuvântul lege tot ce se impune prin forța publicului, adică fie legea propriu zisă, fie obiceiurile cu valoare legală, fie preceptele care se impun fără nici un fel de text, legiutorului chiar. N.Titulescu, *Drept civil*, vol.I-II, Editura All Beck, București, 2005, p.6. Prin drept obiectiv vom înțelege ansamblul normelor juridice emise într-o societate dată. În viziunea lui Jean-Louis Bergel, dreptul obiectiv reprezintă ansamblul regulilor care reglementează viața socială și a căror respectare este garantată de puterea publică. Jean-Louis Bergel, *Théorie Générale du Droit*, édition 3e, Dalloz, Paris, 1999, p.62. I.Vida, *Teoria generală a dreptului*, support de curs, Școala Națională de Studii Politice și administrative, Facultatea de Administrație Publică, București, p.9. <https://www.scribd.com/document/118232084/Suport-de-Curs-Ioan-Vida-TGDA> se vedea și: I. Dogaru, D.C. Dănișor, Gh. Dănișor, *Teoria generală a dreptului*, Editura Științifică, București, 1999; A. Naschitz, *Teorie și tehnică în procesul de creare a dreptului*, Editura Academiei, București, 1969; S. Popescu, *Teoria generală a dreptului*, Editura Lumina Lex, București, 2000; H. Bergman, *The Historical Background of American Law*, in Talks an American Law, New York; E.Moroianu, *Teoria generală a dreptului*, note de curs, Tg-Jiu, 2003; N. Popa, M.C. Eremia, S.

și înflorirea oamenilor sunt asigurate⁵; din contră, când dreptul nu există ori când este nesocotit sau violat, civilizația se dezrădăcinează, avem de-a face cu decadența, cu regimul bandiților, cu deriva intelectuală și morală, cu mizeria, cu imensele suferințe și marile dezastre.⁶ De aceea, de-a lungul istoriei, oamenii au luptat pentru drept, manifestând unele dintre cele mai mari virtuți: setea și simțul dreptății, inteligența, curajul, tenacitatea și depășirea de sine⁷.

Dreptul are mai mulți stăpâni; timpul este unul dintre ei, unul ambiguu, adică acum inhibant, acum eroziv – când șterge sau distruge o prerogativă legală, de ex.prin prescripție sau amnistie – acum static, când joacă un rol de-a dreptul conservator, acum dinamic, când crează ori modifică o anumită situație juridică. Istoria, ca și tălăl său timpul, este și ea stăpână a dreptului; într-adevăr majoritatea instituțiilor juridice sunt produsul evoluției dreptului de-a lungul secolelor, căci istoria le-a cizelat. De aceea se și spune că, înainte de a fi un fenomen moral, cultural, economic, rațional, social sau politic, dreptul este un fenomen istoric; martor tăcut și factor permanent al dreptului este istoria, căci „sentimentul dreptului nu este înăscut, ci dobândit în funcție de mediul istoric”.⁸ Dar istoria, și mai ales memoria și greutatea trecutului pot fi și o scleroză care frânează progresul dreptului⁹, deoarece se poate spune că istoria nu este decât o suită de orori și cruzimi¹⁰.

Relația dintre drept și timp/istorie este evidentă pentru că, încă din antichitatea clasică, dreptul era socotit ca avându-și izvorul într-un anumit context politic apărut spontan în relațiile interumane¹¹; contextul vine înaintea oricărei normări, fie ea și juridică. De aceea activitatea de normare nu poate evita confruntarea cu o realitate socio-politică deja existentă, după cum și orice formă de guvernământ nouă apare decât atunci când condițiile socio-economice o impun¹².

Dreptul este atât expresie a unei identități naționale – idee afirmată de Savigny în următoarele cuvinte: dreptul pozitiv este o emanație spontană a conștiinței comune, a spiritului Poporului – cât și aspirație către o ordine universală¹³. Așa este, atât în Franța lui Malaurie cât și în România noastră, dreptul care ne guvernează nu mai este doar drept intern, dar și drept al Uniunii Europene, în care suntem stat membru, și drept care decurge din convențiile internaționale la care suntem parte.

Cristea, *Teoria generală a dreptului*, Editura All Beck, București, 2003, Gh. Mihai, Radu I. Motica, *Fundamentele dreptului, Teoria și filosofia dreptului*, Editura All, București, 1997.

⁵ Pentru Hesiod, justiția, măsura și pacea sunt originea însăși a dreptului. Ph.Malaurie, P.Morvan, *Drept civil Introducerea generală*, (trad.D.Dănișor), Editura Wolters Kluwer, București, 2011, p.3.

⁶Idem. R.von Ihering, în *La lutte pour le droit*, trad.O.de Leulenaere, 1890, afirmă: “Nu propovăduiesc deloc lupta pentru drept în toate contestațiile, ci doar acolo unde atingerea adusă dreptului implică o subestimare a persoanei”. “Toate marile cuceriri pe care le înregistrează istoria dreptului: abolirea sclaviei, a servituții personale, libertatea proprietății funciare, a industriei, a credințelor au trebuit să fie câștigate cu prețul unor lupte ardente, adesea continuate timp de secole; calea urmată de drept este marcată uneori de torente de sânge, dar întotdeauna de drepturile suprimate. Dreptul este Saturn devorându-și copii; el nu poate să întinerească decât făcând tabula rasa din propriul său trecut”. P.Coulombel, *Force et but dans le droit selon la pensée juridique de Ihering*, Paris Sirey 1957, p.609.

⁷E.Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Traduit de l'Allemand en français par Victor Delbos (1862-1916) à partir de l'édition de 1792.

http://classiques.uqac.ca/classiques/kant_emmanuel/fondements_meta_moeurs/fondem_meta_moeurs.pdf

⁸ Ph.Malaurie, P.Morvan, *Drept civil Introducerea generală*, (trad.D.Dănișor), Editura Wolters Kluwer, București, 2011, p.11; R. von Jhering, *Histoire du développement du droit romain*, Paris, Librairie A.Marescq, traducere de O. de Meulenaere, 1900, p.58.

⁹ “Legile și dreptul, asemănătoare unui rău ereditar, se transmit din generație în generație și se întind pe nesimțite de la o țară la alta; inteligența devine prostie, binefacerea chin”. F.K.von Savigny, *Traité de droit romain*, Firmin Didot Frères, 1840, p.40.

¹⁰Istoria este o țesătură de josnicii și cruzimi, unde câțiva stropi de puritate strălucesc din loc în loc. Ph.Malaurie, P.Morvan, *Drept civil Introducerea generală*, (trad.D.Dănișor), Editura Wolters Kluwer, București, 2011, p.11;

¹¹ Gh.Dănișor, *Filosofia drepturilor omului*, Editura Universul Juridic, 2011, p.220 și urm.

¹²Idem. „A lega dreptul de un anumit context socio-politic, înseamnă a-l relativiza, a-l limita, limita fiindu-i realitatea socio-politică pe care trebuie să o urmeze; dacă această limită dispăre, dreptul cade în voluntarismul subiectivist”. A se vedea și: D.C.Dănișor, *Democrația deconstituționalizată*, Editura Universitaria Craiova, 2013, p.72-74

¹³ Ph.Malaurie, P.Morvan, *Drept civil Introducerea generală*, (trad.D.Dănișor), Editura Wolters Kluwer, București, 2011, p.12.

Realizarea dreptului

Realizarea dreptului este legată de o funcție a limbajului legislativ care trebuie să rezolve opoziția dintre claritate și complexitate; pentru că se adresează mai ales inițiaților, acest limbaj trebuie să fie complex, dar deoarece *nimeni nu se poate prevala de necunoașterea legii*¹⁴, textul acesteia trebuie să fie clar pentru toți cei cărora li se aplică. Însăși funcția legii obligă legiuitorul să concilieze aceste două opoziții, producând o lege clară, concisă și precisă, comprehensibilă pentru toată lumea: „Numai o redactare corectă și clară a textelor legislative le poate garanta eficacitatea”¹⁵.

Afirmația este corectă căci iată ce afirma Portalis în al său *Discurs preliminar*: Legile nu sunt pure acte de autoritate; sunt acte de înțelepciune, de dreptate și de rațiune. Legiuitorul exercită mai puțin o autoritate, și mai mult un sacerdoțiu. Nu trebuie să piardă deloc din vedere că legile sunt făcute pentru oameni, și nu oamenii pentru legi; că ele trebuie să fie adaptate caracterului, obiceiurilor, situației poporului pentru care sunt făcute; că trebuie să fii moderat în noutate în materie de legislație pentru că, dacă este posibil, într-o situație nouă, să calculezi avantajele pe care teoria le oferă, nu se poate să cunoști toate inconvenientele pe care numai practica le poate descoperi; că trebuie să lași binele pentru mai bine; că atunci când corectezi un abuz trebuie să vezi mereu pericolele corecției însăși, că ar fi absurd să lași pradă unor idei absolute de perfecțiune în lucruri care nu pot fi susceptibile decât de o valoare relativă; că în loc să schimbi legile, este aproape întotdeauna mai util să le prezinți cetățenilor noi motive pentru a le iubi; că istoria de-abia dacă ne oferă promulgarea a câtorva legi bune în intervalul a câteva secole; că, în fine, nu le revine sarcina de a propune schimbări decât acelor care s-au născut suficient de fericiți pentru a penetra, printr-o lovitură de geniu, și printr-un fel de iluminare bruscă, întreaga constituție a unui stat¹⁶.

Elaborarea dreptului, a actelor normative nu reprezintă un scop în sine¹⁷, deoarece prin elaborarea lor se urmărește reglementarea relațiilor sociale în sensul dorit, în vederea realizării unor sarcini ale societății, sarcini complexe de genul: garantarea suveranității naționale și a integrității teritoriale, asigurarea ordinii constituționale, consfințirea și garantarea drepturilor și libertăților cetățenilor, exploatarea resurselor naturale în concordanță cu interesul național, valorificarea potențialului creator și productiv al tuturor forțelor sociale, dezvoltarea culturii și științei, protejarea patrimoniului cultural național, ocrotirea mediului și asigurarea echilibrului ecologic, crearea condițiilor necesare pentru creșterea calității vieții și pentru protecția socială a cetățenilor, atragerea tuturor cetățenilor la viața politică a societății, organizarea cooperării cu alte state etc., într-un cuvânt, acestea sunt sarcinile care se urmăresc prin crearea de norme ce reglementează relațiile din domeniile amintite.

Prin urmare, reglementarea, crearea de norme, oricât de corectă și de bună ar fi reglementarea, nu constituie decât primul pas în realizarea sarcinilor amintite, căci la fel de important este cel al realizării normelor, a îndeplinirii scopurilor urmărite prin reglementare. Tocmai de aceea se spune că aceste două procese de creare și de realizare a dreptului¹⁸ se

¹⁴ *Nullum censetur ignorare legem*

¹⁵ D. Dănișor, *Interpretarea Codului civil Perspectivă jurilingvistică*, Editura C.H. Beck, București, 2015, p.52; A.-F. Bisson, *L'interaction des techniques de rédaction et des techniques d'interprétation des lois*, în *Les cahiers de droit*, vol. 21, no 3-4, 1980, p. 514.

¹⁶ J.E.M. Portalis, *Discurs preliminar pentru primul proiect de Cod civil*, Discurs pronunțat pe 21 martie 1801 http://mafr.fr/IMG/pdf/discours_1er_code_civil.pdf

¹⁷ D. Baltag, A. Guțu, *Teoria generală a dreptului*, Chișinău, 2002, <https://bibliotecalibera.files.wordpress.com/2008/04/tgd-dumitru-baltag-alexei-gutu-chisinau-2002.pdf>

¹⁸ Realizarea dreptului este „un proces prin care normele generale și abstracte se caracterizează într-un anumit tip de societate, prin conformarea conduitei subiecților față de prescripțiile lor și printr-un ansamblu de acțiuni statale menite să asigure aplicarea acestora în vederea binelui comun”. I. Dogaru, D.C. Dănișor, Gh. Dănișor, *Teoria generală a dreptului*, Editura Științifică, București, 1999, p.347.

interpătrund, deosebirea dintre ele poate și trebuie să fie făcută din punct de vedere teoretic, dar greu de realizat, uneori, în practică. Analiza conceptului realizării dreptului este de fapt analiza modului de implementare a normei de drept în viața socială, a modului în care societatea primește norma de drept, o încorporează în patrimoniul psihologic al individului.

În acest sens este și François Terré care spune explicit că pentru a înțelege ceea ce caracterizează realizarea dreptului, trebuie examinate datele fundamentale ale inserției sale într-un grup social, și aceasta pentru că „Regula de drept nu este destinată să rămână o simplă creație spirituală: prin natura sa ea trebuie să se aplice situațiilor concrete, să se realizeze”¹⁹.

Odată elaborată norma juridică, despre care știm că este generală și abstractă, ea trebuie să treacă de la universal la particular²⁰, de la abstract la concret, anume fie prin respectarea sa de către cei cărora li se adresează, fie prin aplicarea de către autoritatea statală investită în acest sens.

Respectarea dreptului cea mai importantă și de dorit modalitate de realizare a dreptului constă în conformarea conduitei umane comandamentelor normelor juridice. În marea majoritate a cazurilor, oamenii, luați ca subiecte individuale de drept, se supun comandamentelor normelor juridice, nu le încalcă și se supun dispozițiilor regulilor de conduită apărute de forța coercitivă a statului²¹. În cazul unei reacții negative a subiecților de drept față de normele juridice, manifestată prin înfrângerea, nerespectarea dispozițiilor normelor juridice, vorbim de aplicarea sancțiunilor juridice, de intervenția răspunderii juridice a persoanelor care au încălcat legea, menită să restabilească ordinea juridică și să repună subiectul de drept în starea anterioară încălcării drepturilor sale.

Prin urmare, realizarea dreptului presupune „transformarea ordinii de drept – ca un concept teoretic – în relații sociale reale”²², operă care îmbracă două forme: realizarea dreptului prin activitatea de executare și respectare a legilor, și realizarea dreptului prin aplicarea normelor juridice de către organele statului²³.

BIBLIOGRAPHY

- Bergel J.-L., *Théorie Générale du Droit*, édition 3e, Dalloz, Paris, 1999;
 Bergman H., *The Historical Background of American Law*, in *Talks an American Law*, New York;
 Corbeanu I., *Teoria generală a dreptului*, Editura Lumina Lex, 2008, București;
 Coulombel P., *Force et but dans le droit selon la pensée juridique de Ihering*, Paris Sirey 1957;
 Dănișor D., *The metaphors of Law*, *Journal of Romanian Literary Studies*, nr.8/20016;
 Dănișor D.C., *Democrația deconstituționalizată*, Editura Universul Juridic, Editura Universitaria Craiova, 2013;

¹⁹ Fr. Terré, *Introduction générale au droit*, 5 édition, Dalloz, Paris, 2000, p.371 și urm.

²⁰ R. Nițoiu, *Teoria generală a dreptului*, Editura Universitaria, Craiova, 2003, p.275.

²¹ Motivele acestei supunerii nu pot fi descoperite cu ușurință. I.Vida, *Teoria generală a dreptului, support de curs*, Școala Națională de Studii Politice și administrative, Facultatea de Administrație Publică, București, p.68. A se vedea și: Dana Diaconu, *Codul civil și conceptul de „aplicare a dreptului”*, *Revista de Științe juridice*, nr. 1/2006, <http://drept.ucv.ro/RSJ/images/articole/2006/RSJ1/0116DiaconuDana.pdf>

²² R. Nițoiu, *Teoria generală a dreptului*, Editura Universitaria, Craiova, 2003, p.276; D.C.Dănișor, *Drept constituțional și instituții politice*, vol.I, Editura Științifică, București, 1997, p.236.

²³ Aplicarea dreptului este o activitate a autorităților și instituțiilor publice sau chiar a persoanelor juridice de utilitate publică de implementare a normelor juridice. Această activitate, prin excelență statală, rezidă în împuternicirea unor autorități publice, în delegarea acestei împuterniciri unor regii autonome, unor instituții publice sau chiar unor persoane juridice private, de a duce la îndeplinire prevederile legii, prin acte sau fapte juridice proprii, date sau efectuate în virtutea legii. I.Vida, *Teoria generală a dreptului, support de curs*, Școala Națională de Studii Politice și administrative, Facultatea de Administrație Publică, București, p.68.

- Dănișor D.C., *Drept constituțional și instituții politice*, vol.I, Editura Științifică, București, 1997.
- Dănișor Gh., *Filosofia drepturilor omului*, Editura Universul Juridic, 2011;
- Dictionnaire des sciences philosophiques*, tome II, dir. M. Ad. Frank, Hachette, Paris, 1845;
- Dogaru I., Dănișor D.C., Dănișor Gh., *Teoria generală a dreptului*, Editura Științifică, București, 1999;
- Ghimpu S., *Dicționar juridic selectiv*, Editura Albatros, București, 1985;
- Ihering R. von, *La lutte pour le droit*, trad.O.de Leulenaere, 1890;
- Kant E., *Fondements de la métaphysique des mœurs*, Traduit de l'Allemand en français par Victor Delbos (1862-1916) à partir de l'édition de 1792 ;
- Malaurie Ph., Morvan P., *Drept civil Introducerea generală*, (trad. D. Dănișor), Editura Wolters Kluwer, București, 2011;
- Mihai Gh., Motica R. I., *Fundamentele dreptului, Teoria și filosofia dreptului*, Editura All, București, 1997;
- Moroianu E., *Teoria generală a dreptului, note de curs*, Tg-Jiu, 2003;
- Naschitz A., *Teorie și tehnică în procesul de creare a dreptului*, Editura. Academiei, București, 1969;
- Nițoiu R., *Teoria generală a dreptului*, Editura Universitaria, Craiova, 2003;
- Popa N., Eremia M.C., Cristea S., *Teoria generală a dreptului*, Editura All Beck, București, 2003;
- Popescu S., *Teoria generală a dreptului*, Editura Lumina Lex, București, 2000;
- Savigny F.K. von, *Traité de droit romain*, Firmin Didot Frères, 1840;
- Terré Fr., *Introduction générale au droit*, 5 édition, Dalloz, Paris, 2000
- Titulescu N., *Drept civil*, vol.I-II, Editura All Beck, București, 2005;
- Vida I., *Teoria generală a dreptului, support de curs*, Școala Națională de Studii Politice și administrative, Facultatea de Administrație Publică, București;

THE METAPHOR OF PYRAMID IN THE CASE OF KELSEN

Celin Herța
PhD., University of Craiova

Abstract : Kelsen pyramid produces a metaphor to represent the hierarchy of sources of law, that the right resources are organized, according to him, in the form of a pyramid any rule of law must satisfy the rule that it is higher, thus forming a hierarchy organized. They are after Kelsen relationships validity; According ratios lower in the hierarchy imply that the rule can not be content to contradict higher standard content.

Keywords: law, metaphor, pyramid, linguistic knowledge, according relations

De ce metaforă?

Figură de stil fiind, adică procedeu stilistic prin care se modifică înțelesul propriu al unui cuvânt sau se asociază cuvintele în așa fel încât înțelesurile lor capătă un spor de expresivitate¹, metafora constă într-o comparație subînțeleasă, prin substituirea cuvântului - obiect de comparație cu cuvântul imagine². Prin urmare, metafora având o funcție artistică nuanțată și complexă, de sensibilizare a ideii și a lumii obiective reflectate, ea transferă sensul de la abstract la concret, și invers de la concret la abstract, constituind una din căile de formare a sensurilor, de îmbogățire permanentă a limbajului³, în general, și a celui juridic în special.

În acest sens, de exemplu despre cunoașterea lingvistică se spune, că este o cunoaștere metaforică, o cunoaștere prin imagini, care se orientează atât de des în aceeași direcție încât ne face să ne gândim la o anumită unitate universală a imaginației umane, pe toată întinderea pământului, dincolo de diferențele lingvistice, etnice sau culturale. Adică suntem în prezența unor încercări de a clarifica realitatea, nu pe baza unor categorii ale rațiunii, ci prin imagini și în prezența unor analogii stabilite nu dintr-un punct de vedere strict formal, între cuvinte, ci poetic, între „viziuni” care trebuie să fi apărut într-un anumit moment, în imaginația creatoare a cuiva aflat într-o oarecare „stare de grație”. Rezultă că metafora nu este doar o simplă transpunere verbală, o „comparație prescurtată”, ci ea este expresia unitară, spontană și imediată a unei viziuni, a unei intuiții poetice, care poate implica o identificare momentană a unor obiecte diferite (*cap – dovleac*) sau o hiperbolizare a unui aspect particular al obiectului (ex. *medved’* „cel care mănâncă miere” - ursul, în limbile slave) și chiar o identificare între contrarii, „absurdă” din punct de vedere logic, dar cu efecte vădit ironice, în anumite situații, cum ar fi cazul lui *negru-blond* sau cazul când un gras este numit *slab* etc.⁴.

¹ Mic dicționar enciclopedic 1972.

² Idem.

³ E. Coșeriu, *Creația metaforică în limbaj*, DACOROMANIA, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 11-33. Multiplele definiții propuse pentru a circumscrie limbajul – „limbajul este un instrument de comunicare”, „limbajul este un sistem de semne”, ... „limbajul este o activitate a spiritului”, „limbajul este o creație perpetuă” –, care, în loc de a-l defini în mod integral, se limitează fiecare la descrierea lui sub un anumit aspect, evidențiind unul dintre atributele sale, în realitate nu sunt antitetice și ireconciliabile, ci complementare și interdependente. http://www.dacoromania.inst-puscariu.ro/articole/2000-2001_1.pdf

⁴ E. Coșeriu, *Creația metaforică în limbaj*, DACOROMANIA, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 20. Pentru detalii a se vedea: Z. Kövecses, *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, Cambridge University Press, 2005; P. Cadiot, *La métaphore, ou l'entrelacs des motifs et des thèmes*, Semen [En ligne] 15/2002, mis en ligne le 29 avril 2007. <http://semen.revues.org/2374>; N.Charbonnel, G.Kleiber, (eds), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999; G.Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago University Press, 1980; G.Lakoff, M.Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne* (Traduction de M. de Fornel en collaboration avec J.-J.

Cele mai sus scrise sunt de regăsit în mai toate dicționarele recente, astfel că ne vom întâlni cu definiții de felul următor: metafora este figură de stil⁵ care rezultă dintr-o comparație subînțeleasă prin substituirea cuvântului obiect de comparație cu cuvântul-imagine⁶; figură de stil care constă în a da unui cuvânt o semnificație nouă, printr-o comparație subînțeleasă⁷; figură de stil care constă în a atribui unui cuvânt un înțeles nou pe baza unei comparații subînțelese⁸. Două definiții din dicționare mai vechi, mai apropiate de etimologia greacă⁹ a cuvântului, ne par mai sugestive: figură de retorică prin care se transportă o vorbă de la sensul propriu la cel figurat: ex. *leu* pentru *viteaz*, în *floarea vieții*¹⁰; o comparațiune prescurtată, figura prin care se transportă o vorbă din înțelesul propriu în cel figurat, ca: lumina *învățăturii*, floarea *etății*¹¹.

Le Robert definește metafora ca fiind un „procedeu de limbaj care constă în întrebuintarea unui termen concret într-un context abstract prin substituție analogică, fără a exista un element care să introducă formal o comparație”¹²; sau, și mai bine, drept „o deplasare de sens prin similaritate între semnificații a două elemente percepute ca având cel puțin o trăsătură semantică comună”¹³. Pentru *Ricoeur* metafora este o „eroare calculată, căci ea constă în asimilarea unor lucruri care nu merg împreună; mai precis, prin intermediul acestei erori calculate, metafora dezvăluie o relație de semnificație care nu fusese percepută până atunci, între termeni care erau împiedicați să comunice între ei de către clasificările anterioare”¹⁴. Explicația este aceea că limbajul evoluează în permanență iar încărcătura metaforică a cuvintelor se pierde cu timpul în așa măsură că ele nu mai sunt percepute ca metafore¹⁵. Iar limbajul evoluează deoarece chiar cuvintele se schimbă continuu, nu numai din punct de vedere fonetic, ci și din punct de vedere semantic, un cuvânt nu este niciodată același; am spune mai curând că un cuvânt, considerat în două momente succesive ale continuității folosirii sale, nu este „ni tout à fait un autre, ni tout à fait le même”¹⁶.

Metafora este folosită atât în limbajul cotidian, cât și în discursul științific, din nevoia de a desemna fenomene mai puțin obișnuite: *găuri negre*, *efect tunel*, *groapă de potențial* etc., așa că greu mai poți face distincție între „știința care descoperă” și „arta care inventează”¹⁷. Și

Lecerle), Paris : Minuit, 1985; G.Lakoff, M.Johnson, *Philosophy In the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge To Western Thought*, New York, 1999: Basic Books; G.Lakoff, M.Turner, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago University Press, 1989; A.Ortony, (ed), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1979; M.Reddy, *The Conduit Metaphor – A Case of Frame Conflicts*, Ortony (ed), 1979.

⁵ B.Axelle, E. Marpeau, *Figures de styles*, Poche, 2011.

http://www.edunet.tn/francais/vocabulaire/cours/fig_style.htm

⁶ *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a revăzută și adăugită) 2009.

⁷ *Noul dicționar explicativ al limbii române* 2002.

⁸ *Dicționar de neologisme* 1986.

⁹ Grecii erau mari creatori de metafore, ei vedeau într-o plantă o „barbă de ied” (*τραγοπώγων*, lat. *barba hirci*), în altele, o „limbă de bou” (*βουγλώσσον*, lat. *Lingua bovis*), o „coadă de cal” (*ππουρις*, lat. *cauda caballi*); asociau mușcata cu „cocorul” (*κεράνιον* „cocor”), piciorul-cocoșului cu „broasca” (*βατράχιον* <*βάτραχος*) etc. E. Coșeriu, *Creația metaforică în limbaj*, DACOROMANIA, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 30.

¹⁰ Metafora (din greacă: *metapherein*), L.Șăinean, *Dicționar universal al limbii române*, ed. VI, Ed.Scrisul românesc SA, 1929.

¹¹ A.Scriban, *Dicționarul limbii românești*, Institutul de Arte Grafice „Presa Bună”, 1939.

¹² <https://www.lerobert.com/>; <https://www.lerobert.com/dictionnaires/francais/langue>

¹³ H.Chuquet, M.Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Paris, Ophrys, 1987, p. 213 ; D.Dănișor, *The metaphors of Law*, Journal of Romanian Literary Studies, nr.8/20016, p.923.

¹⁴ P.Ricoeur, *Anthologie*, Points-Essais, Paris, Editions du Seuil, 2007, p. 117, citat de D.Dănișor, *The metaphors of Law*, Journal of Romanian Literary Studies, nr.8/20016, p.923. Același autor, Paul Ricoeur, în *Metafora vie*, afirmă că enunțul metaforic recrează realitatea prin ficțiune, organizând astfel lumea noastră și aducând un spor de sens prin punerea în scenă a unui „adevăr metaforic”; „...metafora poartă informație pentru că ea «redescrive» realitatea”. P.Ricoeur, *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984, citat de I.Druță, *Metafora terminologică*, Revista Limba Română, Nr.5-6, anul XVIII, 2008, <http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=450>.

¹⁵ D.Dănișor, *op.cit.*, p.924.

¹⁶ E.Coșeriu, *Creația metaforică în limbaj*, DACOROMANIA, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 33.

¹⁷ D.Rovența-Frumușani, *Semiotica discursului științific*, Editura Științifică, București.1995, p. 67. A se vedea și: D.Rovența-Frumușani, *Introducere în teoria argumentării*, București, Editura Universității, 1994; D.Rovența-Frumușani, *Argumentarea – modele și strategii*, Editura All, București, 2000; M.Soskice, J.Harris, «Metaphor in Science», in *From a Metaphorical Point of View – A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*, Editura Radman, Berlin – N.Y: W de Gruyter, 1995.

evenimentele istorice importante, îndeosebi războaiele, își lasă amprenta asupra limbajului; Războiul Rece a generat o serie de termeni deveniți celebri prin simbolistica lor metaforică: *Cortina de Fier*, *Zidul Berlinului*, *amenințarea roșie*¹⁸. Prin urmare, metafora terminologică este o componentă importantă a comunicării specializate, fapt contestat vreme îndelungată; ea are ca menire să funcționeze numai într-un discurs de specialitate și într-un mediu social circumscris¹⁹.

În domeniul științific, metafora reprezintă o cheie lingvistică a conceptualizării cognitive, motiv pentru care, de exemplu, metaforele care condimentează limbajul dreptului sunt percepute de specialiștii sau profanii dreptului nu ca metafore, ci drept cuvinte tehnice. În drept, metafora este utilizată²⁰ pentru „a face complexul simplu, prin apelarea la bunul simț atunci când se gândește structura chestiunii respective²¹ sau pentru „creșterea accesibilității unui concept foarte abstract prin referire la un ceva structural comun și concret ce ține de experiența sau asemănările inerente celor două²². Prin intermediul metaforei, imaginea creată constituie traducerea concretă a respectivei abstracții juridice, prin solicitarea bunului simț și permiterea structurării gândirii.

De ce piramidă?

Piramida este, căci dicționarele ne-o spun: un corp geometric în care o față, numită bază, este un poligon oarecare, iar celelalte (numite fețe laterale) sunt triunghiuri având toate un vârf comun, numit vârful piramidei²³; poliedrul cu baza poligonală și fețele triunghiulare, care se unesc într-un vârf comun²⁴. Ca și metafora dreptului²⁵ - în majoritatea limbilor noțiunea de justiție este legată de cea de rectitudine: linia dreaptă este privită ca simbol al binelui -, ce provine din limbajul matematicii, și metafora piramidei vine din domeniul geometriei.

Faptul paradoxal în cazul metaforei este că nici în subiectele cele mai simple nu ne putem dispensa de ea, deoarece ea ne deschide orizonturi infinite. Luată în sine, piramida este o figură geometrică maiestuoasă, de o eleganță studiată, aptă să trezească în mentalul colectiv imagini cu semnificații culturale, dacă ne gândim o clipă la fabuloasele piramide egiptene, expresii strălucite ale geniului umanității²⁶.

Kelsen produce o metaforă generativă pentru a reprezenta ierarhia surselor dreptului²⁷, adică sursele dreptului se organizează, după el, sub forma unei piramide: orice regulă de drept trebuie să respecte norma care-i este superioară, formând astfel o ierarhie organizată²⁸. După

¹⁸ A.Stoichițoiu-Ichim, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică. Influențe. Creativitate*, București, Editura All, 2001; D.V. Topală, *Limbajul războaielor*, S.Pitiriciu, *Elemente de jargon: conflictul din Irak*, http://www.presamil.ro/SMM/2005/1/14_Studii.htm

¹⁹ I.Oliveira, *Spécificité de la langue de spécialité à partir de la métaphore*, in Actes de GLAT (Groupe de Linguistique Appliquée des Télécoms) «Langues spécialisées et besoins spécifiques: théorie et pratique», Paris, 2002, 35-46, citat de I.Druță, *Metafora terminologică*, Revista Limba Română, Nr.5-6, anul XVIII, 2008, <http://www.limbaromana.md/index.php?go=articol&n=450>; <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A20625/pdf>

²⁰ B.Berger, *Trial by Metaphor: Rhetoric, Innovation, and the Juridical Text*, Court Review, The Journal of the American Judges Association, University of Nebraska, 2002, citat de D.Dănișor, *The metaphors of Law*, Journal of Romanian Literary Studies, nr.8/20016, p.923.

²¹ P.Loughlan, *Pirates, Parasites, Reapers, Sowers, Fruits, Foxes... The Metaphors of Intellectual Property*, Sydney Law Review, Vol. 28, 2006, p. 225, citat de D.Dănișor, *The metaphors of Law*, Journal of Romanian Literary Studies, nr.8/20016, p.924.

²² G.Cornu, *Linguistique juridique*, Paris, Montchrestien, 2000, citat de D.Dănișor, *op.cit.* p.923.

²³ *Mic dicționar enciclopedic*, 1972.

²⁴ *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a revăzută și adăugită), Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2009.

²⁵ Cuvântul *drept* vine din latinul *directum*, participiul trecut al verbului *dirigo* ce semnifică „a pune în linie dreaptă; în sens figurat, *directum* înseamnă „care este conform legilor. *Dictionnaire des sciences philosophiques*, tome II, dir. M. Ad. Frank, Hachette, Paris, 1845. A se vedea: D.Dănișor, *The metaphors of Law*, Journal of Romanian Literary Studies, nr.8/20016, p.924.

²⁶ T.Pracsiu, *Metafora piramidei și sensul descentralizării*

<http://www.tribunainvatamantului.ro/metafora-piramidei-si-sensul-descentralizarii-metafora-piramidei-si-sensul-descentralizarii/>

²⁷ H.Kelsen, *Théorie Pure du Droit*, trad. Ch. EISENMANN, Dalloz, Paris, 1962.

²⁸ *Les fictions du droit Kelsen, lecteur de Vaihinger* Présentation et traduction par Ch. Bouriau, ENS ÉDITIONS 2013, http://catalogue-editions.ens-lyon.fr/resources/titles/29021100885770/extras/Bouriau13_extra.pdf

cum știm, întrebarea centrală a științei dreptului, la Hans Kelsen, este bine cunoscută, anume care este valabilitatea unei norme legale, în ce condiții poate avea o semnificație obiectivă o propunere care se pretinde a reprezenta un standard legal?²⁹ Piramidă sau *construcție în trepte a ordinii de drept*³⁰, două tipuri de raporturi - raporturile de validitate și raporturile de conformitate - constituie sistemul ierarhiei normelor juridice: primul tip de raport presupune că "o normă este valabilă fiindcă și în măsura în care a fost produsă într-un mod determinat de o altă normă"; astfel că "ordinea de drept nu este un sistem de norme de drept aflate pe același plan, egale, ci o construcție în trepte din mai multe straturi. Unitatea sa este asigurată de interdependența care reiese din aceea că valabilitatea unei norme, produsă conform unei alte norme, se bazează pe această din urmă normă, a cărei producere este determinată la rândul ei de altă normă; un regres care se sfârșește în cele din urmă în norma de bază presupusă. Norma de bază ipotetică, în acest sens, este deci urmare a motivului de valabilitate suprem, pe care se bazează unitatea acestei interdependențe de producere"³¹. Celălalt tip de raport între norme, cel de conformitate, presupune că norma inferioară în ierarhie nu poate avea un conținut care să contrazică conținutul normei superioare. Prin intermediul acestor două tipuri de raport care structurează relațiile între norme, dreptul își reglează propria producere³².

Din această construcție în trepte a ordinii juridice rezultă două idei de căpătâi: prima este că motivul suprem de validitate a ordinii juridice îl reprezintă Constituția și, prin urmare, toate normele sistemului trebuie să fie conforme cu ea sau, altfel spus, că ea se bucură de o supremație formală dublată de o supremație materială; a doua idee: "Constituția scrisă are caracterul unor norme de drept obligatorii în mod obiectiv"³³.

Această supremație a Constituției pare a se clătina astăzi când dreptul Uniunii Europene precum și dreptul ce rezultă din Convenția drepturilor omului sunt parte decisivă în dreptul statelor membre. Încă de la începutul activității sale, Curtea de Justiție a Comunităților Europene (CEJ), astăzi Curtea de Justiție a Uniunii Europene (CJUE), a declarat principiului supremației-întâietății dreptului comunitar, în cauzele soluționate: de exemplu, *Costa c. Enel* în 1964 și *Van Gend & Loos* în 1963. Această poziție nu s-a schimbat până acum și Curtea a afirmat chiar ea: în 1976, în cauza *Simmenthal Spa* în care a susținut că un stat nu ar putea justifica netranspunerea unei directive prin incompatibilitatea acesteia cu prevederile constituționale³⁴.

În fapt, în cauza *Van Gend & Loos*, se precizează: „Comunitatea constituie o *nouă ordine juridică de drept internațional*, în favoarea căreia statele și-au limitat drepturile suverane, chiar dacă într-un număr limitat de domenii, și ale cărei subiecte sunt nu numai statele membre, ci și resortisanții acestora”³⁵. Iar în cauza *Costa c. ENEL*, Curtea adaugă: „Spre deosebire de tratatele internaționale obișnuite, *Tratatul CEE a instituit o ordine juridică proprie, integrată în sistemul juridic al statelor membre în momentul intrării în vigoare a tratatului și care este obligatorie pentru instanțele acestora; că, într-adevăr, prin instituirea unei Comunități cu o durată*

²⁹J. Kunz, *The „Vienna School” and International Law*, N.Y.U. L. Q. Rev. 1933-1934, p. 370 și urm.; K. Wilk, *Law and State as Pure Ideas: Critical Notes on the Basic Concepts of Kelsen's Legal Philosophy*, *Ethics* 51 (1941), p. 158 și urm.; A. Gewirth, *The Quest for Specificity in Jurisprudence*, *Ethics* 69 (1957), p. 155 și urm., citați de T. Avrigeanu, *O teorie pură a dreptului penal? Thomas Hobbes, Hans Kelsen și Vintilă Dongoroz*, pag. 96. <http://www.rsdr.ro/Art-4-1-2-2008.pdf>

³⁰ H.Kelsen, *Doctrina pură a dreptului*, Editura Humanitas București, 2000, p. 303; D.C.Dănișor, *Modele de justiție constituțională: de la divergență la o relativă convergență*, *Revista de științe juridice*, Craiova, nr. 3-4 (33), 2005, p.122.

³¹ H.Kelsen, *Doctrina pură a dreptului*, Editura Humanitas București, 2000, p. 272; S. Paulson, *Four Phases in Hans Kelsen's Legal Theory?*, *OJLS* 18 (1998), p. 153 și urm.; N.Bobbio, D.Zol, *Hans Kelsen, the Theory of Law and the International Legal System: A Talk*, <http://ejil.org/pdfs/9/2/1495.pdf>; W.Ebstein, *The pure theory of Law*, University of Wisconsin Press, Madison, 1945.

³²H.Kelsen, *Doctrina pură a dreptului*, Editura Humanitas București, 2000, p. 274; D.C.Dănișor, *Modele de justiție constituțională: de la divergență la o relativă convergență*, *Revista de științe juridice*, Craiova, nr. 3-4 (33), 2005, p.122.

³³ H.Kelsen, *Doctrina pură a dreptului*, Editura Humanitas București, 2000, p. 273.

³⁴Hotărârea Curții din 15 decembrie 1976 *Simmenthal S.p.A. împotriva Ministerului de Finanțe italian*, Cauza 35/76. N.Rousseau, *La Constitution est-elle toujours au sommet de la hiérarchie des normes ?* <https://chevaliersdesgrandsarrets.com/2012/04/18/constitution-sommet-hierarchie-normes/>

³⁵Hotărârea Curții din 5 februarie 1963, în cauza 26/62, *van Gend & Loos*.

nelimitată, dotată cu instituții proprii, cu personalitate, cu capacitate juridică, cu capacitate de reprezentare internațională și, în special, cu puteri reale derivate din limitarea competenței sau din transferul atribuțiilor statelor către Comunitate, acestea din urmă au limitat, chiar dacă în domenii restrânse, drepturile lor suverane și au creat astfel un corp de drept aplicabil resortisanților lor și lor însele”³⁶.

În concluzie, considerăm că metafora piramidei poate fi utilizată pentru stabilirea oricărei ierarhii care să aibă formă piramidală cu baza în jos și vârful în sus: piramida răspunderilor care stabilește ierarhia răspunderilor în cadrul unei organizații; piramida judiciară care stabilește ierarhia jurisdicțiilor; vânzarea piramidală utilizată în dreptul consumului etc. Prin această imagine metaforică, este sugerată ierarhizarea și unitatea ordinii juridice sub autoritatea unei norme fundamentale: este vorba de procesul de abilitare prin care o normă superioară abilitează un organ să edicteze o normă care abilitează un organ să edicteze... și de procesul de concretizare prin care o normă enunță în termeni abstracti o obligație căreia o normă inferioară (ce trebuie să i se conformeze) îi dă un conținut mai concret ... Chiar dacă această imagine a piramidei este în contradicție cu realitatea empirică ce a devenit din ce în ce mai complexă, nu putem nega forța evocatoare a imaginii³⁷.

BIBLIOGRAPHY

- Axelle B., Marpeau E., *Figures de style*, Poche, 2011;
- Cadiot P., *La métaphore, ou l'entrelacs des motifs et des thèmes*, Semen [En ligne] 15/2002, mis en ligne le 29 avril 2007;
- Charbonnel N., Kleiber G., (eds), *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999;
- Chuquet H., Paillard M., *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Paris, Ophrys, 1987;
- Coșeriu E., *Creația metaforică în limbaj*, DACOROMANIA, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca;
- Dănișor D., *The metaphors of Law*, Journal of Romanian Literary Studies, nr.8/20016;
- Dănișor D., *The Translation of Metaphors Within the Study of Law*, Anuarul Institutului de cercetări socio-umane „C.S. Nicolăescu-Plopșor”, nr. XVII/2016;
- Dănișor D., Istrătoaie O., *The Terminological Metaphor in the Field of Cardiology*, Journal of Humanities, Culture and Social Sciences, Vol. 2, No. 2, 2016;
- Dănișor D.C., *Modele de justiție constituțională: de la divergență la o relativă convergență*, Revista de științe juridice, Craiova, nr. 3-4 (33), 2005;
- Druță I., *Metafora terminologică*, Revista Limba Română, Nr.5-6, anul XVIII, 2008;
- Kelsen H., *Doctrina pură a dreptului*, Editura Humanitas București, 2000;
- Kövecses Z., *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, Cambridge University Press, 2005;
- Lakoff G., Johnson M., *Metaphors We Live By*, Chicago University Press, 1980;
- Lakoff G., Johnson M., *Philosophy In the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge To Western Thought*, New York, 1999: Basic Books;
- Lakoff G., Turner M., *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago University Press, 1989;
- Lakoff G., Johnson M., *Les métaphores dans la vie quotidienne* (Traduction de M. de Fornel en collaboration avec J.-J. Lecercle), Paris : Minuit, 1985;

³⁶ Hotărârea Curții din 15 iulie 19641, în cauza 6/64, Costa c. ENEL. A se vedea: A.I.Dușcă, *Dreptul Uniunii Europene privind afacerile*, Editura Universul Juridic, București, 2016, p.36 și urm.

³⁷ D. Dănișor, *The metaphors of Law*, Journal of Romanian Literary Studies, nr.8/20016, p.924.

Oliveira I., *Spécificité de la langue de spécialité à partir de la métaphore*, in Actes de GLAT (Groupe de Linguistique Appliquée des Télécoms) «Langues spécialisées et besoins spécifiques: théorie et pratique», Paris, 2002;

Ortony A., (ed), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1979; M.Reddy, *The Conduit Metaphor – A Case of Frame Conflicts*, Ortony (ed), 1979;

Ricœur P., *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984;

Roventă-Frumușani D., *Argumentarea – modele și strategii*, Editura All, București, 2000;

Roventă-Frumușani D., *Introducere în teoria argumentării*, București, Editura Universității, 1994;

Roventă-Frumușani D., *Semiotica discursului științific*, Editura Științifică, București, 1995;

Soskice M., Harris J., *Metaphor in Science*, in *From a Metaphorical Point of View – A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*, Editura Radman, Berlin – N.Y: W de Gruyter, 1995;

Stoichițoiu-Ichim A., *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică. Influențe. Creativitate*, București, Editura All, 200.

A DEATH-RELATED SUPERSTITION IN OVIDIU BÎRLEA'S 'DROUGHT'**Tarko Iulia Mirela****PhD. Student , „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia**

Abstract: The third short story written by folklorist and prose writer Ovidiu Bîrlea, belonging to the volume *Marks on Rock. Sketches and Stories (1974)* deals with a profoundly dramatic theme, arousing several existential issues. Thus, the author approaches the human condition in relation to death, a kind of death that is assumed, premeditated and accepted, even imposed by the community, yet beyond the Christian morals. This fundamental theme has two main sub-themes: one of supreme sacrifice and the other, of suicide, both having not only obvious and easily-detectable elements in common but also numerous distinctive features.

Under the mark of timelessness, 'The elderly told about a terrible drought in the valley of the Abrud River' or 'The people started talking [...]', the narration is not elusive, as it is in fairy tales or legends, but it depicts a world that is alive, tightly-knit and extremely credible, due to the great number of details but mostly to the complexity of the character.

Keywords: superstition, death, sacrifice, drought, suicide

Ovidiu Bîrlea, unul dintre cei mai mari folcloriști din a doua jumătate a secolului al XX-lea, este o figură marcantă a culturii române, care pendulează între vocația sa de om de știință, folclorist, cercetător, care se apleacă cu pasiune, rigoare și putere de muncă asupra literaturii populare și vocația sa de prozator cu darul evocării, al portretizării unor personaje emblematice conturate într-un fermecător grai popular local, prin intermediul căruia prezintă mediile umane și peisajul îndrăgiților Munți Apuseni.

În mod cert, dominanta activității lui Ovidiu Bîrlea este cea de folclorist cu multiple preocupări științifice, însă, așa cum se întâmplă și în cazul altor scriitori, laturile complementare ale îndeletnicirilor sale au fost adesea obnubilate. Volumul de proză scurtă *Urme pe piatră. Schițe și povestiri*, publicat în anul 1974, la Editura Litera, este prima operă ficțională a meticolosului om de știință, prin care dovedește încă o dată, aleasa cultură populară și remarcabilele sale valențe creatoare de lumi arhaice, originale, purtătoare ale unor valori milenare.

Pentru autor, literatura beletristică este o formă de manifestare artistică prin care dezvăluie, diferitelor categorii de cititori și cercetători, acea personalitate puternică și complexă care dăruise folcloristicii românești mii de pagini de studii teoretice și îmbogățise patrimoniul arhivei multimedia de folclor cu documente exemplare; romanele sale, amintirile, portretele creionate dezvăluie alte fațete ale căutărilor sale și ilustrează o înțelegere a culturii populare românești în tot ce are aceasta mai profund și mai expresiv.¹

Volumul *Urme pe piatră* cuprinde șapte narațiuni cu titluri sugestive: *Umbra, Murgu, Seceta, Pety, Ceteră, doagă uscată, La clacă* și *Mitru*, care surprind aspecte profunde și singulare totodată, ale existenței țăranilor din spațiul bătut cu piciorul de autor, Mogoșul natal, Buciumul și Abrudul, ținuturi pe care le-a îndrăgit Ovidiu Bîrlea și de care s-a simțit legat întreaga viață prin mii de fire invizibile.

Personajele care populează povestirile sale sunt recrutate din toate staturile sociale: băieșii - lucrătorii în minele de aur, căutătorii de aur prin apele Buciumului, truditorii pământului la

¹ Sabina Ispas, *Verșul Buciumanilor*, în *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, serie nouă, tomul 25, București, Editura Academiei Române, 2014, p. 237.

coasă și la seceră, crescătorii de vite, nevestele trebăluind prin gospodărie, dar și cei avuți, directorul de la mină, acționarii de la băi, crâșmarii etc. O figură aparte în povestiri (ca și în romane, de altfel) este învățătorul satului - Ioan Costinaș, în povestirea *Ceteră, doagă uscată* și Bota în povestirea *Umbra* – acesta este integrat în sat, respectat de oameni și devotat meseriei, un intelectual cu vederi largi. În mod sigur, prototipul acestei tipologii a personajului a fost dascălul care i-a îndrumat pașii spre învățătură lui Ovidiu Bîrlea. Nu sunt ignorați de autor nici nevoiașii, cei rătăciți prin sate în căutarea milei sau a sensului, precum: Pety (din povestirea cu titlul eponim), Mitru (din povestirea cu același titlu) și Ciobu (din povestirea *Seceta*).²

Titlul metaforic al volumului *Urme pe piatră* anunță intenția vădită a scriitorului de a realiza artistic o „depoziție” a existenței moților, însăși semnificația cuvântului „urmă” conotând ideea unei atestări a vieții, o mărturie a acesteia. „Piatra” este un semn al stabilității și al echilibrului, devenind simbol al sălașului străbunilor. În virtutea caracterului ei imuabil, piatra sugerează înțelepciunea,³ în cazul de față, făcându-se referire la înțelepciunea de a păstra vie memoria înaintașilor săi. Această preocupare a prozatorului decurge din însăși statura sa de folclorist și etnograf care intenționează să pună în valoare obiceiurile, cutumele, modul de a fi al omului de la munte cu accent pe viața băieșilor și a tăietorilor de păduri, relatate cu o artă a detaliului care transformă pe alocuri pagina într-o simplă dare de seamă antropologică și etnografică. Spre a oferi substanță și anvergură acestor notații, el coboară în timp la substratul mitico-magic al credințelor și a fondului ancestral de superstiții.⁴

A treia povestire din volum, *Seceta*, abordează o tematică cu un profund caracter dramatic, ridicând probleme de factură existențială. Este surprisă, astfel, dimensiunea condiției umane în raport cu moartea, o moarte asumată, premeditată, acceptată sau chiar impusă de comunitate, dar care se sustrage moralei creștine prin plasarea ei în zona de influență a superstiției. Acestei teme fundamentale i se subordonează două subteme: cea a sacrificiului suprem și cea a sinuciderii, cu elementele comune presupuse, dar și cu suficiente note distincte.

Ca și în povestirile lui Ion Agârbiceanu, Ovidiu Bîrlea aduce în prim plan o umanitate gravă, relatând destinul unor oameni umili, aproape cerșetori, cărora lumea nepăsătoare din jur le dorește moartea. O existență chinuită trăiește și personajul povestirii *Seceta*, băieșul Ciobu, care își vinde pur și simplu viața pe o pungă cu galbeni, bani cu care chefuliește și trăiește ca un boier ultimele sale zile, înainte de a merge să își pună capăt zilelor prin spânzurare.⁵ Gândul mângâietor al amărâtului care se condamnase la moarte este generat de superstiția, întărită și promovată de comunitate, conform căreia seceta din ținutul lor poate fi abolită, dacă un om se spânzură. Paralela pe care autorul o face între seceta zilelor de vară și trăirile tot mai *uscate* ale personajului sunt bine reliefate, iar dramatismul finalului vine să ne învedereze constatarea că prozatorul dovedește simț de observație și putere de a susține un dialog viu și concentrat, în stare de a evidenția trăirile psihologice ale protagonistului.⁶

Pusă sub semnul atemporalității: „Povesteam bătrânii de o secetă cumplită pe valea Abrudului.”⁷ sau „Lumea prinse a povesti [...]”⁸, narațiunea nu se sustrage veridicității asemenea basmelor sau legendelor, ci conturează o lume vie, încheată și credibilă, atât prin numeroasele detalii furnizate, cât mai ales prin complexitatea personajului propus de autor. Naratorul obiectiv își lasă personajul să-și dezvăluie trăsăturile în momentele de încordare, consemnându-i gesturile, mimica, limbajul și prezentând relațiile sale cu celelalte personaje:

² Doina Blaga, *Ovidiu Bîrlea, prozator realist*, în „Discobolul”, Alba Iulia, serie nouă, nr. 121-122-123 (126-127-128) / ian.-febr.- mart., 2008, p. 254.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coordonatori), Iași, Editura Polirom, 2009, p. 724.

⁴ Mircea Popa, *Ovidiu Bîrlea – prozatorul*, în „Discobolul”, Revistă de cultură, Alba Iulia, serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237, iulie-august-septembrie, 2017, p. 208.

⁵ *Ibidem*, p. 214-215.

⁶ *Ibidem*, p. 215.

⁷ Ovidiu Bîrlea, *Urme pe piatră. Schițe și povestiri*, București, Editura Litera, 1974, p. 39.

⁸ *Ibidem*, p. 39.

„Se iscă un șopot dulce cu unduiri amare. Ascultătorii rămaseră ținuiți locului. Numai Ciobu se răsti cu mâinile în lături, apoi sări și deschise ferestrele: - Așa să audă și cerul și pământul! - Apoi începu să umble prin odaie ca prins de friguri.”⁹ Adesea este utilizat stilul indirect liber și monologul de factură tradițională: „Sărace dealuri și văi, cum v-ați putut usca! Da-n curând, pâraiele au să fiarbă, șteampurile să pornească și pământul să mustească!”¹⁰

Incipitul povestirii se plasează sub semnul unei imagini apocaliptice a văii Abrudului pârjolită de o secetă cumplită: „Pajiștile îngălbeniseră; din loc în loc, scoarța crăpase ca o coajă răscoaptă și când strecheau vitele, pământul duduia a gol, stârnind nori de praf.”¹¹ Numeroasele pasaje descriptive dovedesc talentul pictural al naratorului, fixând toponimia și așezarea geografică, asemenea unui obiectiv de filmat cu încetinitorul, stăruind asupra celor mai mici detalii.¹² „Câteodată părea că zărilor se îndreaptă. Fâșii subțiri de nori alburii se grămădeau în pâlcuri cu creștetile din zare. Oamenii ieșeau în praguri și se uitau cutremurați. Pânza norilor stăruia câțeva vreme, se făcea cenușie, apoi se îndepărta spre văile vecine.”¹³ Șteampurile băieșilor se opriseră demult, iar îngrijorarea sătenilor creștea, mai ales că doar ținutul lor era ocolit de ploaie „ca un făcut”, în celelalte văi vecine, plouând chiar cu viituri mari.

Intriga începe să se contureze în momentul în care „cineva” afirmă că doar un om spânzurat i-ar putea scăpa de această năpastă, iar pentru a întări ideea necesității unui sacrificiu uman, sunt exemplificate alte două situații anterioare: una petrecută în dealul Zlatnei și alta sub vârful Geamăna. Simbolul spânzuratului, cu inactivitatea sa aparentă, cu poziția care indică o supunere absolută, promite și asigură o mai mare putere ocultă sau spirituală: regenerarea htoniană. Spânzuratul a renunțat la exaltarea energiilor proprii, se dă în lături pentru a primi mai bine influențele cosmice.¹⁴

Un sătean anonim, denumit de autor tot „cineva” ca și cel care induse ideea necesității unui sacrificiu prin spânzurare, sugerase aberant, substituindu-se divinității, că persoana potrivită pentru un astfel de gest ar fi Ciobu, cu numele său adevărat Nicolae, motivând că: „Era un băieș sărac și singur care trăia de pe o zi pe alta.”¹⁵

Într-adevăr soarta nu a fost prea generoasă cu Nicolae, i-au murit soția și copilele de tuberculoză, nu s-a mai căsătorit, a renunțat și la slujbă, luase drumul cârciumelor, ajungând acasă doar noaptea, iar atunci urca în târnaț cu scara de la pod, fiindcă treptele se stricaseră și nu le-a mai reparat. De altfel, porecla Ciobu, primită nu se știe de când, parcă îi este predestinată, *ciobul* fiind ceva inutil, incomplet, nefuncțional independent, fragil - că de aceea a rămas un ciob, păstrând totodată o permanentă nostalgie a întregului, a armoniei.

Zvonurile despre posibilitatea readucerii ploii prin spânzurarea unui om au ajuns și la urechile lui Danciu, directorul minei de la Rodu, un bogătaș despre care circulau o serie de legende, conform cărora: s-ar fi rugat lui Dumnezeu să nu îi mai dea atâta aur că nu mai are ce face cu el; ar servi la masă oaspeților mămăligă spre a o presăra cu pulbere de aur în văzul tuturor sau ar fi vrut să își podească locuința cu galbeni, dar împăratul nu i-a dat voie decât dacă așază monedele în dungă, dar văzând că risipește prea mult aur, s-a răzgândit. Directorul îi propune lui Ciobu „să facă un pustiu de bine”¹⁶ și să se spânzure, însă omul refuză, motivând că nu e vrednic de menirea aceasta: „cerul e mai adânc de cum socot oamenii și nu e bine să fie mănjit cu toate scursorile pământului.”¹⁷

⁹*Ibidem*, p. 47.

¹⁰*Ibidem*, p. 49.

¹¹*Ibidem*, p. 39.

¹² Doina Blaga, *Ovidiu Birlea, prozator realist*, în „Discobolul”, Alba Iulia, serie nouă, nr. 121-122-123 (126-127-128) / ian.-febr.- mart., 2008, p. 253-254.

¹³ Ovidiu Birlea, *Urme pe piatră*, ed. cit., p. 39.

¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coordonatori), Iași, Editura Polirom, 2009, p. 858.

¹⁵ Ovidiu Birlea, *Urme pe piatră*, ed. cit., p. 40.

¹⁶*Ibidem*, p. 40.

¹⁷*Ibidem*, p. 41.

Sacrificarea vieții presupune în esență sa o acțiune prin care cineva devine sacru, în sensul că se desparte de sine și de întreaga lume rămasă profană și se oferă divinității ca zălog de supunere, ascultare, căință sau dragoste. Sacrificiul, în general, este legat de ideea unui schimb, fie la nivelul energiei creatoare, fie la acela al energiei spirituale. Cu cât obiectul material oferit este mai prețios, cu atât energia spirituală primită în schimb va fi mai puternică, oricare ar fi scopurile ei, purificatoare sau împăciuitoare. În concepția sacrificiului transpare întreaga formă a simbolului: pentru că un bun material simbolizează unul spiritual, ofranda celui dintâi atrage ca recompensă acordarea celui de-al doilea – am putea spune că e o compensație dreaptă și pe măsură.¹⁸ În creștinism însă, viața este întotdeauna preferată morții, sacrificiile umane fiind interzise și înlocuite cu asceza, sacrificiul de sine meritând a fi privit dintr-o perspectivă justă, născut dintr-o smerenie sinceră și o plenitudine a iubirii.

Totuși Ciobu se răzgândește, acceptă propunerea directorului în schimbul greutateii lui în aur, iar ulterior, sub impactul unui vis misterios, despre care spune că ar fi păcat să se afle, revine asupra deciziei, cerând aur doar atât cât cântărește capul său. Cântărirea și târgul se încheie la fierărie, în văzul tuturor, asemenea oricărei tranzacții profane, iar Ciobu își vându viața pe trei kilograme și jumătate de aur, urmând ca în trei-patru zile să își pună capăt zilelor.

Actul suicidar reprezintă un fenomen ale cărui începuturi se confundă cu începuturile umanității. Ideea sinuciderii deliberate invocă divergențe de opinii în diferite societăți și culturi. Ipoteze asupra comportamentului unui sinucigaș au fost intens dezvoltate de studii psihologice sau de psihiatrie. Cazul personajului Ciobu este mai atipic, în special pentru că intenția curmării proprii vieți vine la sugestia sătenilor, camuflată moral fiind de motivația binelui colectivității: „numai un om spânzurat i-ar putea scăpa de năpastă.”¹⁹ Cu toate acestea, dacă citim cu atenție textul, observăm că nimeni nu i-a spus direct omului că s-ar cuveni să se spânzure spre a aduce ploaia pe valea Abrudului. În discuția cu bogătașul Danciu, Ciobu vine în întâmpinarea dorinței sale, acesta nici nu este lăsat să o verbalizeze: „Am înțeles, ai vrea să mă spânzur ...”²⁰, ceea ce ne permite să facem supoziția că bietul om se gândise într-o oarecare măsură la sinucidere, ceea ce face posibilă încadrarea sa în tipologia atât de diversificată a sinucigașilor, după cum susțin cercetările din domeniul psihologiei. Afirmatia poate fi susținută, dat fiind fondul său depresiv desprins din modul de viață: „Nu mai puneam seamă nici pe el, nici pe ale lui”²¹, la care se adaugă caracterul său introvertit și lipsa de comunicare cu semenii: „Mic de statură și cam adus de spate, nu vorbea bucuros decât la un pahar de băutură.”²² De altfel, autorul îi face și o scurtă anamneză în partea de început a povestirii, aflând că Ciobu a fost un băieș vrednic, cu o casă trainică și o gospodărie de care se preocupa. Moartea nevestei și a celor două fiice îl aruncă în hăurile disperării și îi modifică radical viața. Nemaigăsindu-și rațiunea de a trăi, Ciobu se abandonează sorții și muncește cu ziua la baie până la data plății, iar apoi colindă crâșmele până își isprăvește banii.

Un alt argument al tentației suicidare decurge din scena dialogului imaginar al personajului, care se vedea deja mort, cu divinitatea. La întrebarea formulată de „glasul înfricoșat”: „De ce ți-ai luat zilele, măi omule?”, Ciobu nu răspunde că gestul său este pentru binele tuturor, că e un sacrificiu, deși se erijează în această ipostază a soliei la poarta cerului care se jertfește pentru îndurare, ci el răspunde punând pe prim-plan motivele sale personale: „De năcaz și de urât. C-am avut și eu o nevastă ca o zână și două copile ca două flori și când mi-o fost și mie mai drag, m-au lăsat singur să iau crâșmele la rând.”²³ De unde deducem că personajul s-a angajat în

¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, ed.cit., p. 799-800.

¹⁹ Ovidiu Birlea, *Urme pe piatră*, ed. cit., p. 39.

²⁰ *Ibidem*, p. 41.

²¹ *Ibidem*, p. 40.

²² *Ibidem*, p. 40.

²³ *Ibidem*, p. 48.

mod conștient într-o acțiune de suprimare a propriei vieți, iar contextul sacrificiului pentru ploaie constituie un impuls sau un stimulent care conduce gândul către tentativa de sinucidere.

Luarea deciziei de a se spânzura determină apariția unor subite schimbări de personalitate, Ciobu are un comportament derutant, contradictoriu, manifestându-se când expansiv, volubil, exuberant: „Porunci apoi să se umple două mese cu sticle și pahare pentru el și banda lui Ghiuț. [...] Ciobu se făcu stăpân a toate. Bătea tactul cu mâna, întârea cu degetul când îi venea mai bine, îi domolea pe ceterași până la șoaptă, apoi îi îndemna să tragă din răspuțeri.”²⁴, când lucid, reflexiv și taciturn: „Ciobu se lăsă cu coatele pe masă și cu capul în pumni.”²⁵

Despărțirea de lume și de viață este ușor de imaginat pentru fiecare, dar când sosește clipa de a trăi acest eveniment, percepțiile și atitudinea se schimbă. Ciobu consideră important să-și ia rămas bun de la toți cunoscuții într-o ținută onorabilă, de aceea „își face cioareci noi, cumpără un piptar cusut cu flori de mătase, cizme de lac, laibăr alb și o pălărie de cea scumpă cu șnururi aurii.”²⁶ Aduce din oraș o căruță încărcată cu toate bunătățile își îi invită la petrecere pe cei de seama lui, cu care povestește despre dificultatea muncii la baie.

În presupusa ultimă zi din viață, Ciobu pleacă în Abrud cu gândul de a se îndrepta încet către creștetul Vulcoiului, locul ales pentru sacrificiu sau pentru sinucidere, depinde de interpretare. Pe această cale face trei popasuri, în trei cârciume, se refugiază întâi la *Detunata*, unde îi tocmește ceterași pe cei din banda lui Ghiuț, care îl vor însoți cu căruțele și la crâșma Dăndeoaiei, în capătul Buciumului, și la crâșma lui Laie, din Dealu Mare.

Petrecerea sa zgomotoasă stârnește atitudini diferite, un cetățean îl identifică astfel: „Ăsta-i buciumanul care s-a vândut pe o straiță de aur.”²⁷, altul îi aruncă: „Du-te dracului, bolundule, nu ne spurca orașul!”²⁸, cert este că Ciobu rămâne inflexibil, continuându-și drumul. Întâlnirea cu un polițist care îl apostrofează pentru gălăgie, îi oferă prilejul, omului care nu mai are nimic de pierdut, să își exprime franc disprețul, sfidarea față de autoritatea împăratului: „Eu-s împăratul mării care leagă cerul și pământul! Eu-s omul care aduce ploaia și-s mai tare decât împăratul vost, că el nu se poate potrivi cu cerul ca mine. Și scoase un galben, scuipă pe chipul împăratului, apoi îl trânti și-l călcă cu piciorul.”²⁹ La această neașteptată replică, polițistul nu reacționează, ci îi dă voie să își urmeze drumul.

Cinstirea cu mâncare, băutură din belșug și cu ceterași se voia o sărbătorire a vieții și totodată a morții: „Ăsta-i jocu jocului/ Și pomeana Ciobului ...”³⁰, după cum el însuși strigă în timpul dansului. Omul se detașează cu seninătate de iminența morții, pe care o receptează firesc ca pe o trecere dincolo, ceea ce îi și permite să facă glume: „Hai, bea și tu și mâine dimineată când ti-i scula, să te uiți după mine pe aripa norului și să-mi faci cu mâna ...”³¹ La ultimul popas, omul chiar pare să se grăbească fiindcă momentul împlinirii legământului se apropie: „Dă-ne iute ceva bun [...]”³², „Măi crâșmare, ian asprește-ți muierea să ațâțe focul [...]”³³ sau „Nu mai bombăni atâta și poartă-te, că puțin a mai rămas!”³⁴

Potrivit credinței creștine, pentru iertarea păcatelor și mântuirea sufletului, se fac acte de binefacere sau de milostenie, un gest de ultimă pomană consideră că face și Ciobu când îl ospătează pe sărmanul bătrân șchiop, sosit pe neașteptate, din noapte, la cârciumă, un bătrân care purta în desagă, după spusele sale „cumpăna ploilor”- un băț cu un pietroi legat cu sfoară. Privindu-l cum mănâncă, Ciobu asculta „ca prins de friguri” melodia cerută: „Rău îi șade,

²⁴*Ibidem*, p. 43.

²⁵*Ibidem*, p. 48.

²⁶*Ibidem*, p. 42.

²⁷*Ibidem*, p. 43.

²⁸*Ibidem*, p. 43.

²⁹*Ibidem*, p. 43.

³⁰*Ibidem*, p. 44.

³¹*Ibidem*, p. 44.

³²*ibidem*, p. 46.

³³*Ibidem*, p. 47.

³⁴*Ibidem*, p. 47.

doamne, rău – Muntelui fără părau!”³⁵, unii dintre cei care l-au privegheat, se duseră pe la căruțe să se culce, astfel că nici nu observară cum, aproape de miezul nopții, bătrânul ieși afară și întârzie destul de mult, iar la întoarcere, avea „o licărire în ochi pe care nu i-o băgă nimeni în seamă.”³⁶

Spre sfârșitul nopții, Ciobu, liniștit și resemnat, își ia scurt rămas bun de la toți cei de față, care stăruiau să renunțe la ideea spânzurării. Doar bătrânul schiop îl încurajează și îi dă un sfat: „Du-te fără frică, ești suflet bun, numa să aștepți până ce îi vedea geana soarelui și atunci va fi bine.”³⁷ Ca o ultimă dorință înaintea despărțirii, Ciobu le cere muzicanților să cânte în timp ce se îndepărtează „ca să știe apa și vântul, cerul și pământul că se desparte Ciobu de lumea asta.”³⁸

Ajuns pe creasta muntelui, Ciobu legă funia de un fag rămuros și își aminti că trebuie să aștepte ivirea zorilor. Obosit fiind, adormi. Se trezi buimăcit și tremurând de frig, ploua cu fulgere și tunete. Doar când a văzut funia legănată de vânt și-a amintit înspăimântat toată povestea și, din dorința de a părăsi cât mai repede locul și realitatea, a plecat să doarmă într-o șură părăsită din apropiere. A doua zi, coborând în sat, întâlnește în drum câțiva copii care se jucau în noroi și cântau: „Ciobule, te-ai spânzurat,/ Pământul ni l-ai muiat!”³⁹, s-a sfiit de ei, poate și de decepția pe care ar fi putut-o provoca sătenilor, astfel că a luat-o spre casă pe un drum lăturalnic.

În următoarea zi, vrând să-l îngroape, sătenii au descoperit dispariția mortului. Cineva l-ar fi întâlnit într-o seară, pe drum, dar s-a ferit de el fiindcă se speriasă. Nici Ciobu nu s-a mai arătat prin sat, ieșea doar seara, când se ducea în oraș la cumpărături. Probabil personajul se simțea acum vinovat pentru că trăiește, considera că viața lui e rezultatul lașității sale. Încheiase un târg cu ceilalți săteni (cel al sacrificiului) și nu îl respectase, deși efectul scontat se produsese, căci seceta s-a încheiat, dar în același moment, Ciobu încheiase un târg și cu sine însuși (cel al sinuciderii), nici pe acesta nu l-a dus la împlinire, iar conștientizarea propriilor slăbiciuni este simțită de erou drept un eșec total.

Într-o dimineață, Ciobu a fost găsit mort în curte, s-a rupt scara cu care urca în târnaț și a căzut cu capul pe o piatră. Balanța s-a echilibrat, probabil ceea ce era de plătit, s-a plătit, iar moartea poate fi considerată un act eliberator pentru sine.

De remarcat limbajul personajelor, un tezaur de limbă vie, neaoșă, așa cum se vorbea prin părțile acelea. Dialogurile sunt savuroase, presărate cu vorbe de duh, expresii pline de miez, absolut potrivite cu contextul și cu starea sufletească a interlocutorilor angajați în conversația respectivă⁴⁰: „ - Vezi, așa-mi place și mie, dumneata ăl mai bogat om din lume și eu ăl mai sărac. Să știi că se apropie sfârșitul lumii de se iau pe după cap bogații cu săracii.”⁴¹ Se poate întrevădea firea omului, gradul de inteligență, o inteligență nativă generată de o minte ageră: „ - Am înțeles, ai vrea să mă spânzur, doară știu povestea! Numa vezi dumneata că cerul e mai adânc de cum socot oamenii și nu e bine să fie mânjit cu toate scursorile pământului!”⁴² Aceasta era impresia autorului despre oamenii simpli pe care i-a prețuit și i-a imortalizat.

În concluzie, proza scurtă a lui Ovidiu Bîrlea dovedește o bună stăpânire a mijloacelor tehnice ale scrisului. Sunt pagini de puternică trăire psihologică, redată cu un real simț artistic, care transformă volumul de povestiri a scriitorului într-o proză de bună factură artistică. Calitatea valorică a textelor literare cuprinse aici e dincolo de orice îndoială. Autorul știe să aleagă personajele și să le pună în relație unele cu altele, să conceapă o intrigă suficient de

³⁵*Ibidem*, p. 47.

³⁶*Ibidem*, p. 47.

³⁷*Ibidem*, p. 48.

³⁸*Ibidem*, p. 48.

³⁹*Ibidem*, p. 50.

⁴⁰ Doina Blaga, *Ovidiu Bîrlea, prozator realist*, în „Discobolul”, Alba Iulia, serie nouă, nr. 121-122-123 (126-127-128) / ian.-febr.- mart., 2008, p. 254-255.

⁴¹ Ovidiu Bîrlea, *Urme pe piatră*, ed. cit., p. 41.

⁴²*Ibidem*, p. 41.

atractivă și să contureze o atmosferă pe măsură. Faptul e dovedit și de celelalte șase narațiuni pe care le putem citi în acest volum.⁴³

BIBLIOGRAPHY

1. Bîrlea, Ovidiu, *Urme pe piatră. Schițe și povestiri*, București, Editura Litera, 1974.
2. Blaga, Doina, Ovidiu Bîrlea, *prozator realist*, în „Discobolul”, Alba Iulia, serie nouă, nr. 121-122-123 (126-127-128) / ian.- febr.- mart., 2008.
3. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coordonatori), Iași, Editura Polirom, 2009.
4. Ispas, Sabina, *Verșul Buciumanilor*, în *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, serie nouă, tomul 25, București, Editura Academiei Române, 2014, p. 237.
5. Popa, Mircea, Ovidiu Bîrlea – *prozatorul*, în „Discobolul”, Revistă de cultură, Alba Iulia, serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237, iulie-august-septembrie, 2017.

⁴³ Mircea Popa, Ovidiu Bîrlea – *prozatorul*, în „Discobolul”, Revistă de cultură, Alba Iulia, serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237, iulie-august-septembrie, 2017, p. 217.

THE KARAMAZOVs – HORIA LOVINESCU'S REWRITING OF DOSTOIEVSKI'S THE BROTHERS KARAMAZOV

Alin Serafim Ștefănuț
PhD. Student, University of Oradea

Abstract: Dostoievski is an alive presence in Horia Lovinescu's life and writing turning into an "obsession" as the Romanian playwright used to say in his interviews. The Karamazovs represents the very embodiment of this strong connection between these two different writers. The interior avatars of some of Horia Lovinescu's characters track their origins back to the destinies brought to life by the Russian novelist. Placed under the sign of moral nihilism, the characters from The Karamazovs strive to find a meaning for their mere existence. Confronted with the demon, the characters deepen in interrogations. A question leads to another one and the answers are most of the time suspended and unreachable. In lack of certitudes, the existence takes the aspect of a quest for personal truth.

Keywords: drama, existence, otherness, communism, demon

Apelul la universul schițat de Dostoievski în romanele sale reprezintă, pentru dramaturgul Horia Lovinescu, o constantă existențială ce precede actul creator propriu-zis. Debutul autorului *Morții unui artist* în dramaturgie se produce în 1953, anul morții lui Stalin, cu piesa *Lumina de la Ulmi*, însă se pot regăsi mărturii potrivit cărora scriitorul rus a fost o prezență vie în orizontul dramaturgului român cu mult înainte de acest debut care, de altfel, este profund marcat de proletcultism și nicidecum de avatarurile personajelor sau de atmosfera romanelor lui Dostoievski. Scriitorul rus va fi menționat în mod explicit în cadrul unei creații dramatice a lui Horia Lovinescu odată cu cea de-a doua piesă, *Citadela sfărâmată*, cuplul Matei – Petru fiind o reiterare parțială a destinelor fraților Karamazov într-un alt context socio-istoric. Plasați sub cupola tragismului generalizat, frații din piesa scriitorului român încearcă să afle mecanismele necesare pentru a supraviețui într-o lume în care locul individualității este luat de colectivitate, iar marea istorie nu ține cont de tragicul personal, omniprezent la nivelul cotidianului.

Alexandru Paleologu, rememorând momentul în care l-a cunoscut pe Horia Lovinescu, menționează că acesta era „fan al lui Dostoievski”, opera scriitorului rus fiind „un fel de antidot la comunism”¹. Cu toate acestea, în interviurile pe care le-a dat, dramaturgul român nu a menționat nici măcar o singură dată numele sau influența scriitorului rus asupra propriei literaturi dramatice. Singura apreciere în legătură cu Dostoievski, formulată de autorul *Morții unui artist*, apare abia într-o notă explicativă privind scrierea piesei inspirate de romancierul rus: „Am dat acest titlu - *Karamazovii* – spectacolului nostru pentru a sublinia uluitoarea facultate vizionară care face din Dostoievski cel mai important și actual scriitor al secolului XX”².

Karamazovii reprezintă, așa cum o numește Horia Lovinescu, „obsesia” sa vreme de aproximativ cincisprezece ani³. Potrivit mărturisirilor sale ideea inițială a piesei era ca Ivan să

¹ Alexandru Paleologu, în Doina Papp, *Viața pe o scândură. Nottara Schiță de portret*, AFIR, București, 2000, p. 26.

² Horia Lovinescu, *Noaptea umbrelor. Orașul viitorului. Karamazovii*, Colecția „Rampa”, București, Editura Eminescu, 1983, p. 162.

³ Horia Lovinescu, *Dovada personalității unui scriitor se află în cele două-trei motive esențiale care îl interesează*, interviu de Valentin Silvestru, în „România literară”, nr. 44, 28 oct., 1982, pp. 12 -13, reprodus în Aurel Sasu, Mariana Vartic (ed.), *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, București, Editura Minerva, 1996, p. 196.

fie personajul principal, însă acest fapt ar fi echivalat cu o restrângere nejustificată a universului și a romanelor scriitorului rus, astfel că s-a ajuns la forma finală în care sunt prezente nu doar personaje din romanul *Frații Karamazov*, ci și din alte scrieri ale scriitorului rus.

Admirator al operei autorului romanului *Crimă și pedeapsă*, Horia Lovinescu realizează în 1981, împreună cu regizorul Dan Micu, o adaptare dramatică a romanului *Frații Karamazov*, însă nu preia trama narativă a acestuia, ci operează o selecție a materialului epic și augmentează tensiunea dramatică prin introducerea unor personaje din alte romane ale scriitorului rus - Nikolai Stavroghin și Kirillov din *Demonii* și Svidrigailov din *Crimă și pedeapsă*⁴. Piesa se prezintă ca o sumă a viziunii lui Dostoievski, într-o încercare de surprindere a esenței universului romancierului rus. Centrată asupra ideii de nihilism, dramatizarea trebuia să poarte, conform *Notelor de lucru* ale lui Dan Micu, titlul *Nihiliștii*, mult mai sugestiv pentru intențiile celor doi autori care au selectat și organizat materialul epic preluat de la romancierul rus⁵.

Horia Lovinescu optează, în cadrul spectacolului, pentru condamnarea nihilismului moral, temă prezentă și în *Moartea unui artist* sau în *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, piese ce ipostaziază variante ale eroilor prezenți în scrisul lui Dostoievski. Avatarurile interioare ale unor personaje ale dramaturgului român se hrănesc din crizele și interogațiile eroilor scriitorului rus, fiind o prelungire a acestora într-un alt mediu decât cel care le-a creat.

Lupta cu demonul reprezintă o constantă a dramaturgiei lui Horia Lovinescu, iar originea acesteia poate fi identificată în romanele scriitorului rus, atât de apreciat de dramaturgul român. Una dintre cele mai puternice scene ale adaptării lui Horia Lovinescu o reprezintă întâlnirea dintre Ivan, Nikolai Stavroghin, Kirillov și Svidrigailov, în noaptea dinaintea procesului lui Dimitri. Toți aceștia, înrudiți, aparțin aceleiași familii de spirite și toți sunt, într-o formă sau alta, confrunțați cu demonii. Încăpătoare, galeria demonilor cuprinde eroi aflați în căutarea unor răspunsuri la care nu vor avea acces niciodată. Întrebările nasc alte întrebări, așa încât viața personajelor se transformă într-o existență sacrificată pe altarul dorinței de cunoaștere, de certitudini.

Care este centrul de greutate al piesei lui Horia Lovinescu? Pe baza prejudecăților datorate lecturii romanului, am fi tentați să afirmăm că este Fiodor Pavlovici sau fiul său cel mic, Alexei. Dramaturgul deplasează, însă, accentul din roman și îl aduce în prim-plan de Ivan, o conștiință frământată, aflată într-o continuă căutare a răspunsurilor la o serie de întrebări de ordin existențial și ontologic. Pentru Ivan, încercarea de păstrare cu orice preț a lucidității și sentimentul de culpabilitate, tot mai prezent în conștiința sa, au drept rezultat alienarea, pătrunderea într-o stare în care individul rupe orice legătură logică cu propriul eu. Se produce o deplasare a accentului din roman, de pe destinul lui Dimitri asupra celui al lui Ivan, personaj care, în cadrul dramatizării autorilor români, apare ca fiind cel mai mare ratat. Eșecurile sale sunt multiple și îi caracterizează întreaga existență, atât în plan interior, cât și în planul relațiilor cu cei din jur.

Ioan Stanomir, în articolul „*Karamazovii*” - *Horia Lovinescu și demonii săi*, consideră *Karamazovii* „capodopera lui Horia Lovinescu”⁶, însă ideea nu ni se pare pe deplin justificată dată fiind paternitatea subiectului adus în atenția publicului. *Karamazovii* reface atmosfera din romanele lui Dostoievski, iar pentru crearea acesteia, cei doi autori români preiau și alte personaje din romanele scriitorului rus, demers asumat ca atare în cuvântul ce precede textul propriu-zis al piesei din volumul în care a fost publicat. Fără a nega acțiunea lui Horia Lovinescu de creare a unei drame după un roman celebru și, în acest mod, de apropiere a

⁴ Natalia Stancu - în *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, p. 114 - consideră că apelul la alte opere dostoievskiene, în încercarea de a sublinia nihilismul, nu reprezenta un imperativ creator. Ideea ei poate fi susținută prin intervenția limitată ca durată a personajelor împrumutate din *Demonii* și din *Crimă și pedeapsă* în economia textului și a spectacolului.

⁵ A se vedea Dan Micu. *Note de lucru*, în Doina Papp, *Viața pe o scândură. Nottara Schiță de portret*, pp. 133 - 138.

⁶ Ioan Stanomir, „*Karamazovii*” - *Horia Lovinescu și demonii săi*, <http://www.lapunkt.ro/2013/06/23/karamazovii-horia-lovinescu-si-demonii-sai/>

spectatorilor de universul românesc al scriitorului rus, considerăm că ideea de capodoperă horalovinesciană, formulată în legătură cu piesa *Karamazovii*, nu se justifică. Altfel spus, este trist ca piscul creației unui scriitor să îl reprezinte o prelucrare după un alt scriitor, fie el și Dostoievski și chiar și într-un alt gen literar. Unde este originalitatea lui Horia Lovinescu? Atât să rămână la capătul unei activități creatoare întinse de-a lungul a treizeci de ani? Într-adevăr, originalitatea nu reprezintă prima particularitate care ne vine în minte gândindu-ne la ansamblul dramaturgiei lui Horia Lovinescu, ci mai degrabă ideea de meșteșug, de prelucrare laborioasă, însă dramaturgul are propriile-i scrieri care îi pot asigura posteritatea. Ne gândim la piesele inspirate de mituri și legende, precum *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* sau *Petru Rareș sau Locțiitorul*. Cu toate acestea, numele lui Horia Lovinescu se salvează și prin această adaptare a romanului lui Dostoievski, piesa fiind jucată și în zilele noastre.

Karamazovii este concepută, potrivit lui Dan Micu, sub forma unui „realism elastic”, ce permite nenumărate semnificații și, în același timp, este suficient de încăpător pentru a sugera procesul unei întregi familii, cea a Karamazovilor și, prin ea, al unei întregi societăți. Cei doi dramaturgi optează pentru crearea unui univers polifonic, în care vocile rezonază, se completează reciproc și în care sufletul este analizat cu minuțiozitate chirurgicală. Criza Karamazovilor, spirituală și socială, nu este numai a societății rusești, ci și a celei românești contemporane lui Horia Lovinescu și, în fond, a unei întregi lumi amenințate de pierderea oricărei valori.

Dramatizarea realizată de Horia Lovinescu și de Dan Micu este un elogiu adus romancierului rus și, în aceeași măsură, o încercare de a evada din realitatea contemporană celor doi autori ai piesei. Prin apelul la Dostoievski și la personajele sale, autorul *Jocului vieții și al morții în deșertul de cenușă* tratează ființa umană în ansamblu și nu fragmentar, ca serv umil al regimului comunist. Departea de a fi încercată constant de o stare de nejustificată de beatitudine și de a se supune fără niciun fel de restricție comanditarului politic și autorității discreționare exercitate de partidul unic, omul apare ca o ființă plasată în orizontul interogației și al îndoielii. Spre deosebire de alte piese ale lui Horia Lovinescu, în cazul dramatizării *Karamazovii* îndoielile personajelor sunt adânc înrădăcinate în ființa umană și se referă la însăși rațiunea existenței sale, care nu mai are nimic de-a face cu factorul politic. Resortul acțiunilor nu mai trebuie căutat în exteriorul ființei, ci în profunzimile interiorității sale, iar explorările personajelor sunt viabile tocmai datorită acestei capacități de sondare a propriului eu.

După piesele de debut ale lui Horia Lovinescu - *Lumina de la Ulmi* și *Citadela sfărâmată* - *Karamazovii* reprezintă o schimbare radicală de optică, plasată în descendența celei trasate de parabola *Hanul de la răscruce*. Fără a fi o rescriere propriu-zisă a romanului scriitorului rus, i mai degradează o adaptare personală, *Karamazovii* contribuie în mod decisiv la stabilirea locului lui Horia Lovinescu în peisajul dramaturgiei române contemporane, plasându-se pe o treaptă superioară a scrisului său, mult superioară celor două piese amintite anterior.

BIBLIOGRAPHY

Lovinescu, Horia, *Noaptea umbrelor. Orașul viitorului. Karamazovii*, Colecția „Rampa”, București, Editura Eminescu, 1983.

Kierkegaard, Søren, *Boala de moarte: un expozeu de psihologie creștină în vederea edificării și a deșteptării*, traducere din limba germană, prefață și note de Mădălina Diaconu, București, Editura Humanitas, 1999.

Papp, Doina, *Viața pe o scândură. Nottara Schiță de portret*, AFIR, București, 2000.

Sasu, Aurel, Vartic, Mariana (ed.), *Dramaturgia românească în interviuri*, vol. III, București, Editura Minerva, 1996.

Stancu, Natalia, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985.

Stanomir, Ioan, „*Karamazovii*” - *Horia Lovinescu și demonii săi*, consultat la adresa <http://www.lapunkt.ro/2013/06/23/karamazovii-horia-lovinescu-si-demonii-sai/>.

* *Horia Lovinescu interpretat de...*, Antologie, prefată, tabel cronologic și bibliografie de Radu G. Țeposu, București, Editura Eminescu, 1983.

THE BEGINNINGS OF ROMANIAN JOURNALISM**Mihaela Mocanu****PhD., „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași**

Abstract: Being the product of a particular historical, political, cultural, and social context, the journalistic discourse has strong referential roots, providing a complex picture of the evolution of political and cultural mentalities. This study proposes a perspective upon the beginnings of journalism in Romanian in the attempt to capture the crystallization phenomenon of a journalistic discourse marked by specific topics and forms of expression. We intend to connect the presentation to the social and political data of the 19th century, that offer the premises for the configuration of a distinct profile of the Romanian journalism, while representing, at the same time, the source of the topics discussed by the most important publications of the time.

Keywords: Romanian journalism, the 19th century, journalistic discourse, social and political context, editorial policy.

1. Primele publicații în limba română

În ce privește începuturile presei în limba română, literatura de specialitate nu înregistrează un consens al opiniilor referitor la datare, iar acest lucru se datorează, în parte, formelor diverse de manifestare pe care le cunoaște publicistica la începuturile ei: calendar, foaie, almanah, ziar ș.a. Astfel, dacă ne raportăm la primul calendar tipărit la Brașov, în 1731, de către dascălul Petcu Șoanul, începuturile presei românești se situează cu opt decenii mai devreme față de apariția ziarelor lui Heliade-Rădulescu și Gheorghe Asachi¹. Un alt fenomen, care precede apariția gazetelor tipărite la noi, vizează circulația unor foi în manuscris, mai întâi în Banat și Transilvania, aflate sub dominația Imperiului Habsburgic, iar mai apoi și în celelalte regiuni românești. În general, sunt avansate mai multe ipoteze cu privire la momentul apariției presei în limba română. Ion Hangiu situează actul de naștere al acesteia la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în februarie 1790, când apare la Iași „Courrier de Moldavie”, gazetă care publică, alături de știri cu caracter militar și administrativ, noutăți de senzație și reportaje insolite, în limba franceză². Potrivit lui Octavian Butoi, primele încercări de editare a periodicelor românești datează tot de la sfârșitul sec. al XVIII-lea, când, în Transilvania, o serie de cărturari conștienți de rolul presei în lupta împotriva autorităților habsburgice și în procesul de culturalizare a maselor largi fac eforturi pentru editarea unor ziare și reviste în limba română. Astfel, în 1789, „Societatea de oameni literați” din Sibiu are inițiativa editării unui ziar românesc destinat mediului rural, având ca scop declarat educația cetățenească culturală³. Însă, din cauza condițiilor impuse de cenzură în Transilvania, a măsurilor dure luate după redactarea documentului „Supplex libellus Valachorum Transilvaniae” (1791), inițiativa eșuează.

¹ Marian Petcu deschide *Istoria jurnalismului din România în date* (32012) cu prezentarea „Calendarului” editat de Petcu Șoanul în Scheii Brașovului, pe care îl consideră „prima publicație periodică în limba română” (p. 13).

² I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, Ediția a III-a, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, p. 173.

³ Octavian Butoi, *Istoria presei românești (Sinteze 1)*, în „Analele Universității București. Secția filozofie”, Anul XVIII, NR. 2, 1969, p. 197-205.

În ciuda acestor atestări, nu se poate vorbi de o presă românească autentică până la începutul veacului al XIX-lea. Primele decenii ale acestui secol înregistrează o serie de transformări în viața economică, politică și culturală a principatelor, care facilitează apariția publicațiilor în limba română. Intensificarea procesului de destrămare a relațiilor de producție feudale și de dezvoltare a capitalismului, slăbirea dominației străine, lărgirea pieței interne, intensificarea schimburilor comerciale cu Europa de Vest sunt fenomene care creează premisele apariției și dezvoltării unei prese românești, care să prezinte și să dezbată temele acute ale timpului. Primele publicații românești apar în Transilvania și sunt legate de activitatea culturală a Școlii Ardelene: Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior, I. Budai-Deleanu și ceilalți reprezentanți ai iluminismului acordă presei un loc important între mijloacele de răspândire a ideilor iluministe în rândul populației. Apariția jurnalelor este favorizată și de dezvoltarea schimburilor culturale cu străinătatea, de circulația valorilor materiale, de schimbul permanent de idei, înlesnit de plecarea la studii în Europa apuseană a tinerilor cărturari români.

Primele publicații în limba română sunt: „Curierul Românesc”, apărut la București, în 8 aprilie 1829, sub coordonarea lui Ion Heliade Rădulescu, „Albina Românească”, editată începând cu 1 iunie 1829, la Iași, sub conducerea lui Gheorghe Asachi, și „Gazeta de Transilvania”, editată de George Bariț, la Brașov, începând cu 12 martie 1838. Cele trei periodice au obiective editoriale mărețe, vizând atât cuprinderea aspectelor culturale ale vremii, cât și prezentarea evenimentelor de politică internă și externă. Editorialul „Curierului Românesc” este edificator pentru politica editorială cultivată de aceste prime publicații: „Folosul Gazetei este de obște și de o potrivă pentru toată treapta de oameni: într-însa politicianul își pironeste ascuțitele și prevăzătoarele sale căutături și se adâncează în gândirile și combinațiile sale; aici liniștitul literat și filosof adună și pune în cumpănă faptele și întâmplările lumii; îndrăznețul și neastâmpăratul războinic se desăvârșește într-însa povățuindu-se din norocirile sau greșalele altor războinici; băgătorul de samă neguțator dintr-însa își îndreptează mai cu îndrăzneală spiculațiile sale; până când în sfârșit și asudătorul plugar, și el poate afla aceea ce înlesnește ostenele sale. Nu este nici o treaptă, nu este nici o vârstă care să nu afle plăcere și folos într-această aflare vrednică și cuviincioasă cuvântării omului, adică în Gazetă”⁴.

Încercând să răspundă unor obiective practice, primele periodice în limba română au un caracter eclectic, înglobând articole pe teme economice, culturale, politice, administrative ș.a. Printre articolele culturale, dominante în paginile gazetelor din această epocă, se strecoară materiale cu teme politice, dar și însemnări de ordin practic privitoare la agricultură. Prezentăm în rândurile ce urmează profilul editorial al celor trei publicații amintite mai sus, așa cum este configurat acesta de paginile gazetelor respective.

„Curierul Românesc”

Îl are ca fondator, editor și proprietar pe Ion Heliade-Rădulescu, fiind tipărit la București, începând cu 8 aprilie 1829. La începutul anului 1829, Heliade anunța printr-o *Înștiințare* apariția unei publicații în limba română, care avea să cuprindă următoarele secțiuni: „1. O culegere de cele mai folositoare și interesante lucruri din gazeturile Evropii. 2. Însemnări pentru creșterea și sporirea literaturii românești; 3. Înștiințări pentru cele mai folositoare articole ale negoțului. 4. Cele din lăuntru și slobode săvârșiri ale statului nostru, precum și judecăți

⁴ Nerva Hodoș și Al Sadi Ionescu, *Publicațiunile periodice românești*, Tipografia Carol Göbl București, 1913, p. 176

însemnate, sfaturi și hotărâri ale Divanului pentru îmbunătățirea patriei: voinți ale Divanului pentru publicarea vreunei pricini ș.c.l.”⁵. Publicația are la început un tiraj de 280 de exemplare și patru numere săptămânale, fiind una dintre gazetele care se bucură de o lungă viață editorială. Începând cu numărul din 3 ianuarie 1830, ziarul apare cu subtitlul „Gazetă administrativă, comercială și literară”, urmând ca din 7 ianuarie, locul calificativului *literară* să fie luat de cuvântul *politică*. Se sugerează astfel deplasarea centrului de interes în zona politică. De-a lungul timpului, „Curierul Românesc” a avut mai multe suplimente: „Adaos literar la «Curierul Românesc»”, „Gazeta Teatrului Național”, „Muzeul Național”, „Curier de ambe sexe”.

Din punct de vedere editorial, ziarul își propune prezentarea principalelor evenimente administrative, comerciale și literare din spațiul românesc. Conștienți de rolul educativ al presei, redactorii încearcă să acopere zone dintre cele mai diverse ale spațiului public. În acest sens, regăsim în paginile „Curierului Românesc” următoarele rubrici constante: *Știri din năuntru*, *Știri din afară*, *Înștiințări*, *Literatură* și *Varietăți*. Până la editarea suplimentelor, ziarul cuprinde, „în afară de texte administrative (hotărâri oficiale, știri politice și militare), articole de cultură cu largă circulație în Muntenia, Moldova și Transilvania, articole despre limba română literară și despre rolul culturii în lupta pentru autonomie și progres social, semnate de Heliade”⁶. Unul dintre obiectivele majore ale gazetei rămâne acțiunea de cultivare și de îmbogățire a limbii și literaturii române, demers susținut și prin paginile suplimentelor culturale.

„Albina Românească”

Apare începând cu 1 iunie 1829, la Iași, cu subtitlul „Gazetă politico-literară”, fiind primul ziar în limba română din Moldova. Publicația are următoarele perioade de apariție: 1 iunie 1829-3 ianuarie 1835; 3 ianuarie 1837 – 2 ianuarie 1850, înregistrând în primii ani două numere pe săptămână. „Albina Românească” îl are ca proprietar pe Gh. Asachi, iar printre editori pe: V. Fabian-Bob, Gh. Săulescu, Iancu Codrescu. Începând cu 14 martie 1837, ziarul editează suplimentul „Alăuta românească”, menit să stimuleze creația literară din Moldova. În *Înștiințarea* tipărită de Gh. Asachi în 17 aprilie 1829, sunt anunțate obiectivele editoriale ale „Albinei Românești”: „să publice politicești și interesante novitale din toate țările lumii, buletine de la teatrul războiului, culegeri istorice, literale, morale, filologice, acele despre folositoare aflări, și mai ales adese se vor împărtăși din vrednici scriitori povățuiri despre economia câmpului, despre care, pentru toate timpurile anului, se vor însemna regulile după sistemul practică în țările politice, atât despre mai bună lucrarea pământului, a pomelor, a viilor, a stupilor, a virnilor de mătăsă, a velnițelor, a pădurilor, cât și povățuirii pentru ferirea și vindecarea epizootiei (boalei vitelor)”⁷. Sprijinind creația literară românească, gazeta își va deschide paginile unor colaboratori precum: C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, A. Donici, V. Alecsandri, C. Caragiali, N. Nicoleanu, G. Săulescu, G. Sion, C. Bolliac, D. Gusti ș.a.

„Gazeta de Transilvania”

Este editată din 12 martie 1838, la Brașov, sub conducerea lui George Bariț, fiind considerată „primul ziar politic al românilor transilvăneni”⁸. Publicația îi are ca redactori pe G.

⁵Apud I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, Ediția a III-a, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, p. 202.

⁶*Ibidem*, p. 203.

⁷I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, Ediția a III-a, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, p. 33.

⁸Marian Petcu, *op. cit.*, p. 24.

Bariț, Andrei Mureșanu, Iacob Mureșianu, fiind una dintre gazetele cu cea mai lungă viață editorială. Are apariții săptămânale în perioada 12 martie 1838 – 30 decembrie 1842; 2 iulie 1858 – 30 decembrie 1860; 13 octombrie 1918 – 1 ianuarie 1954, urmând ca după această dată să aibă apariții neregulate. Începând cu numărul din 3 ianuarie 1849, apare cu titlul „Gazeta transilvană”, iar din 1 decembrie 1849, „Gazeta Transilvaniei”. Din 2 iulie 1838 editează suplimentul literar „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, cuprinzând texte de istorie, filologie și articole pe teme politice. Vorbind despre etape necesare de cristalizare și de identificare a unei forme adecvate, în procesul de dezvoltare a presei din Transilvania, Mircea Popa afirmă că „abia odată cu apariția celor două foi ale lui G. Bariț, *Foaie pentru minte...* (1838) și *Gazeta Transilvaniei* (1838), presa literară din această provincie se poate socoti pe deplin întemeiată, găsindu-și o tradiție și un mod de a exista”⁹.

Alăturându-se lui Heliade și Asachi, Bariț subliniază în articolul-program din primul număr al „Gazetei de Transilvania” rolul presei în viața socială și culturală a unui popor: „Lățirea științelor și a cunoștințelor, împărtășirea ideilor la toate clasele de oameni, strigă astăzi toate națiunile, toate stăpânirile cele înțelepte și părintești; mijloacele la acestea sunt cărțile, literatura, scrierile periodice lățite și propovăduite la toți”¹⁰. O foaie politică în limba națională a românilor, consideră Bariț, aduce mari foloase, căci „renașterea unei nații pe o cale mai ușoară și mai scurtă nu este altfel cu puțință decât prin însăși lucrarea și îmbogățirea literaturii sale”¹¹. În viziunea gazetarului, principalele mijloace pentru cultivarea limbii și dezvoltarea creației literare sunt traducerea din alte literaturi și culegerea folclorului.

În perioada pregătirii revoluției de la 1848, ziarul militează pentru recunoașterea egalității în drepturi a românilor din Transilvania cu celelalte naționalități, pentru înlăturarea privilegiilor feudale și pentru unirea românilor într-un singur stat. Din cauza discursului și a atitudinii ferme exprimate de George Bariț într-o serie de articole privitoare la revoluția de la 1848, „Gazeta de Transilvania” va fi suspendată în martie 1849. La începutul lui 1850, conducerea ziarului este preluată de Iacob Mureșianu, care temperează tonul articolelor. În 1852, ziarul are următoarele rubrici permanente: *Monarhia austriacă*, *Depeși telegrafice*, *Țara Românească*, *Moldova*, *Cronică străină* și *Foiletonul*. Ca și celelalte publicații din epocă, „Gazeta de Transilvania” își deschide paginile tinerilor scriitori români, avându-i printre colaboratori pe: V. Alecsandri, Timotei Cipariu, Andrei Mureșianu, August Treboniu Laurian, I. Heliade Rădulescu, C. Negruzzi, I. Slavici, Ion Pop-Reteganul, C. Negruzzi, I. Slavici ș.a. „După 1900 ziarul are un caracter preponderent informativ, pe care și-l va păstra și în perioada interbelică”¹².

2. Perioada 1830-1840

Perioada 1830-1840 se caracterizează printr-o efervescență a fenomenului publicistic românesc, înregistrând apariția la Iași și București a unor suplimente la periodicele deja înființate („Curierul de ambe sexe”, supliment al „Curierului Românesc”; „Alăuta Românească” – supliment al „Albinei Românești”; „Foaie pentru minte, inimă și literatură” – supliment al

⁹ Mircea Popa, Valentin Tașcu, *Istoria presei românești din Transilvania de la începuturi până în 1918*, Tritonic, București, 2003, p. 349.

¹⁰ I. Hangiu, *op. cit.*, p. 313.

¹¹ *Ibidem*, p. 313.

¹² I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, Ediția a III-a, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, p. 314.

„Gazetei Transilvaniei”), dar și a unor gazete noi. Presa acestei perioade se distinge prin absența articolelor de atitudine, de dezbatere a evenimentelor politice ale vremii, limitându-se la texte cu caracter informativ. Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o nouă generație de gazetari va încredința tiparului articole impregnate de spirit polemic și contestatar, reflectând interesul acestora pentru evenimentele timpului și pentru educarea publicului cititor, în spiritul valorilor naționale.

După primele decenii ale secolului al XIX-lea, caracterizate prin tatonări și căutări de direcție în publicistica românească, urmează o etapă de definire, de depășire a stângăciilor inerente începutului. Ziarele și revistele acestei perioade poartă amprenta prefacerilor economice, politice și sociale care au loc. Mulți tineri pleacă la studii în străinătate, îndeosebi la Paris, dar și în Germania, la München sau Heidelberg, de unde se întorc cu idei revoluționare pe care vor să le pună în practică. Amintim aici pe Vasile Alecsandri, Nicolae Bălcescu, C.A. Rosetti, frații Ion și Dumitru Brătianu, Alexandru Ioan Cuza, Ion Ghica, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu ș.a. Climatul politic al epocii nu este propice însă dezvoltării presei: vorbind despre această perioadă, într-o scrisoare din 20 iunie 1881, adresată lui Vasile Alecsandri, Ion Ghica afirma că „cea mai mică aluziune era pedepsită cu închisoare și exil”¹³. Intensificarea cenzurii va conduce la dezvoltarea unor specii literare care permit recursul la subterfugiile limbajului alegoric (fabula). În ciuda presiunilor exercitate de cenzură, publicistica vremii înregistrează noi apariții editoriale care contribuie la modernizarea discursului jurnalistic românesc. Astfel, în 1840, apar patru publicații noi: „Dacia literară” (1844), „Arhiva românească” (1840, 1845), „Propășirea” (1844), toate trei editate la Iași, sub coordonarea lui Mihail Kogălniceanu, și „Magazin istoric pentru Dacia” (1845), tipărit la București, sub conducerea lui N. Bălcescu și A. Treboniu Laurian. Toate aceste publicații au un pronunțat caracter politic, prezentând pe larg procesul de destrămare a feudalismului și lupta pentru libertate și unitate națională. O nouă generație de gazetari se afirmă acum, cuprinzând nume precum: N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, G. Bariț, V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Cezar Bolliac, Grigore Alexandrescu, C. Negruzzi, Timotei Cipariu, S. Bărnăuțiu, Ion Ionescu de la Brad, A. Treboniu Laurian, Andrei Mureșanu, Aron Pumnul, Ion Ghica ș.a. Dincolo de notele particulare pe care le înregistrează stilul retoric al unuia sau altuia dintre cei amintiți, ei contribuie la configurarea unui discurs jurnalistic original, care poartă amprenta imperativelor politice ale vremii.

În ce privește conținuturile vehiculate de discursul jurnalistic al vremii, Const. Antip subliniază că „promovarea intereselor tinerei burghezii își găsea expresia pe tărâm ideologic, prin afirmarea ideilor iluminismului, care se exprimau pe plan social și politic în atitudinea potrivnică feudalismului, sistemului iobăgist, pentru independența națională, iar pe plan cultural în lupta pentru deșteptarea conștiinței naționale prin dezvoltarea învățământului, științei, literaturii și artei”¹⁴. Împlinirea acestor deziderate impunea apariția și dezvoltarea unor gazete care să dea glas idealurilor privind înlăturarea orânduirii feudale și modernizarea societății românești. Necesitatea editării unor gazete cu conținut politic se face resimțită mai întâi în Transilvania, aflată sub dominație străină, și este influențată de modelul statelor europene. Dacă în Moldova, primele ziare românești urmăresc în principal educarea gustului estetic al

¹³ Apud Ilie Rad, *Incursiuni în istoria presei românești*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2008, p. 29.

¹⁴ Const. Antip, *Contribuții la istoria presei române*, Uniunea Ziariștilor din Republica Populară română, București, 1964, p. 11.

cititorilor, alocând spații largi traducerilor și producțiilor literare autohtone, în Transilvania, interesul cade pe temele politice, de importanță vitală pentru situația românilor aflați sub Imperiul Habsburgic.

3. Generația pașoptistă

Revoluția de la 1848, vizând înlăturarea vechii orânduiri feudale și înlocuirea acesteia cu cea capitalistă, desființarea privilegiilor boierești și împroprietărirea țăranilor, își găsește ecou în periodicele vremii, înregistrând nuanțe tematice particulare, în funcție de politica editorială a acestora. Generația gazetarilor de la '48 se constituie într-un moment de referință în dezvoltarea discursului publicistic la noi, prin conștientizarea funcției pe care o deține presa în promovarea intereselor clasei burgheze și prin abordarea problematicei privind libertatea presei (punctul 8 al Proclamației de la Izlaz prevedea „libertatea absolută a tiparului”). Un rol important în lupta pentru eliberare îl joacă presa din Transilvania, care susține necesitatea solidarizării forțelor revoluționare împotriva despotismului habsburgic (discursul promovat de gazete precum „Organul luminării” sau „Organul național”, „Amicul poporului” și „Democrația” este relevant în acest sens). În Moldova, mișcarea revoluționară pașoptistă rămâne fără ecou în spațiul publicistic, din cauza presiunilor și a temerilor redactorilor de eventuale repercusiuni.

Un element cheie în dezvoltarea discursului jurnalistic de factură politică vizează presa revoluționarilor exilați. După înfrângerea revoluției din Țara Românească, capii acesteia iau drumul exilului și continuă dincolo de hotare acțiunile politice desfășurate în țară. Astfel, în noiembrie 1850, apare la Paris, sub conducerea lui N. Bălcescu, „România viitoare”, gazetă care urma să adune în jurul ei revoluționarii români pașoptiști exilați în străinătate, interesați de continuarea acțiunilor revoluției. Tot la Paris, societatea „Junimea română” editează revista cu același nume. Publicația se bucură de sprijinul lui N. Bălcescu care publică în paginile ei articolul *Mișcarea românilor din Ardeal la 1848*. Articolul program al gazetei indică următoarele obiective: „1) război celor apăsători, solidaritate cu cei apăsați; 2) independența și unirea tuturor românilor; 3) organizarea adevăratei democrații”¹⁵. Tot la Paris, în noiembrie 1851, apare „Republica Română” care exprimă poziția celor de dreapta și a moderaților. Presa politică a exilului oferă terenul de manifestare a atitudinilor specifice idealurilor revoluționare. Puternic ancorate în evenimentele epocii, articolele poartă amprenta imperativelor de unitate și libertate specifice vremii.

După eșecul revoluției de la 1848, asistăm la un recul al jurnalelor cu caracter politic, fenomen datorat, în mare parte, cenzurii și reacțiunii care se temea de reizbucnirea mișcării revoluționare. Pentru a supraviețui cenzurii, majoritatea publicațiilor existente în epocă sunt nevoite să renunțe la problematica politică, limitându-se la aspecte culturale, istorice și filologice, una dintre temele predilecte ale articolelor din această perioadă fiind unitatea de limbă și de cultură a neamului românesc.

4. Presa românească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea se caracterizează printr-o accelerare a evenimentelor politice de pe scena națională, prin intensificarea mișcării unioniste din

¹⁵Apud Const. Antip, *Contribuții la istoria presei române*, Uniunea Ziariștilor din Republica Populară română, București, 1964, p. 30.

principate. Idealul unirii este nucleul dur al gândirii politice din această perioadă, oferind sursa tematică a gazetelor din epocă. Printre publicațiile care desfășoară o intensă campanie unionistă se numără: „România literară”, apărută la începutul lui 1855, sub conducerea lui Vasile Alecsandri, și „Steaua Dunării”, editată de Mihail Kogălniceanu la sfârșitul anului 1855, la Iași. În multe dintre aceste jurnale sunt reproduse integral articole din presa europeană, în consonanță cu politica editorială, iar tonul polemic se limitează la materialele literare. Revista „Steaua Dunării” este suspendată de cenzură, în septembrie 1856, dar ideile ei vor fi expuse mai departe în „L'Étoile du Danube”, foaie editată în limba franceză la Bruxelles, până în 1858. Afirmând că „libertatea nemărginită a presei înfățișează adeseori cele mai mari primejdii, rătăcind și corumpând opinia publică într-un grad încât să ajungă a preda societățile cele mai solid întemeiate, aruncându-le în turburări și anarhie...”¹⁶, cenzura își intensifică măsurile represive, limitând considerabil libertatea de expresie a jurnalelor românești din epocă.

În februarie 1857, apare la București ziarul „Concordia”, organ de presă al partidului național, care este înlocuit în cursul aceluiași an de „Românul”, condus de C.A. Rosetti. „Românul” deschide seria jurnalelor cu un puternic discurs politic, militând pentru formarea statului național român. Tonul vehement al noii publicații este evident încă din articolul program, semnat de C.A. Rosetti: „La lucru, frați români! Să ne suim cu mintea mai presus de sfera cea strâmtă a patimilor individuale și, ridicând în inima noastră un templu patriei și libertății, să pășim cu toți înainte, siguri fiind că ceea ce vom avea bine sădit în minte și în inimă mai curând sau mai târziu va intra negreșit și în legiurile noastre”¹⁷. În 1858, la București, apare ziarul „Dâmbovița”, condus de D. Bolintineanu, care pledează, de asemenea, pentru formarea statului național român.

După alegerea ca domn a lui Alexandru Ioan Cuza, centrul politic al țării se mută la București, și, implicit, cele mai multe ziare politice își au redacția în capitală. Adept al libertății de expresie a presei, Cuza încurajează apariția jurnalelor românești, ca mijloc de manifestare a vieții publice, dar și ca instrument de educație a maselor largi. Publicațiile apărute în această perioadă se împart în două categorii, în funcție de politica editorială care le guvernează: jurnale care exprimă idei progresiste și gazete reacționare. Politica domnitorului este sprijinită de gazete precum „Dâmbovița”, „Buciumul” și „Țeranul român”, iar printre jurnalele aflate pe poziții reacționare se numără: „Conservatorul progresist”, „Unirea” și „Proprietarul român”. În capitală, pe lângă ziarele în limba română, iau ființă gazete în diverse limbi străine: „La Roumanie” (1861), „La voix de la Roumanie” (1861), „Deutsche Zeitung” (1859), „Bukuresti Magyar Közlöny” (1860) ș.a. Presa vremii reflectă politica de reforme dusă de Cuza: împroprietărirea țăranilor, secularizarea averilor mănăstirești, dezvoltarea și modernizarea învățământului, consolidarea armatei, în vederea războiului care avea să vină ș.a. Se creează acum condiții materiale pentru înscrierea presei pe alte coordonate de dezvoltare: impunerea telegrafului ca mijloc modern de transmitere a informației, desemnarea de corespondenți speciali în străinătate, după modelul jurnalelor europene, modernizarea tipografiilor, conducând la creșterea tirajelor și a calității grafice, dezvoltarea publicității, oferind noi surse de venituri redacțiilor, conduc la un reviriment al publicisticii în epocă. Odată cu dezvoltarea vieții parlamentare, presa politică ocupă o pondere din ce în ce mai însemnată: sunt înregistrate în

¹⁶N. Deleanu, *Presa în slujba Unirii*, în „Presa noastră”, nr. 5, 1957.

¹⁷Dan Berindei, *Dezvoltarea presei bucureștene în perioada formării și organizării statului național român (1856-1864)*, în „Studii”, nr. 3, 1962, p. 669-670.

această perioadă optzeci de publicații cu caracter politic, mare parte din acestea având redacțiile în București¹⁸.

Sub domnia lui Cuza este elaborată, pentru prima dată, o lege a presei (1862), consolidată prin Constituția din 1866, care prevede desființarea cenzurii și proclamă libertatea de expresie. Legea cuprinde și o serie de măsuri la dispoziția autorităților (autorizații, cauțiuni, avertismente), care le acordă drept de control asupra publicațiilor. Aceste măsuri, consideră Vasile Păsăilă, nu puteau să limiteze libertatea de expresie a presei care „era abilitată să critice toate ideile, ca și activitatea administrației publice, și chiar să exercite ura și disprețul cetățenilor față de guvern, pentru că reprezentanții autorității trebuie să aibă curajul de a înfrunta calomniile și lucrurile inexacte”¹⁹. Înregistrând diverse coloraturi ideologice (liberale, conservatoare, independente), presa vremii cunoaște o dezvoltare considerabilă, bazată, în mare măsură, pe prestigiul și personalitatea conducătorilor publicațiilor.

Cele două grupări politice ale vremii, partidul conservator și partidul liberal, conștientizează necesitatea editării unor gazete care să le apere și să le promoveze interesele. Astfel, cauza conservatoare este susținută în paginile unor ziare precum „Timpul” (1876-1884), „Epoca” (1885) și „Conservatorul” (1900), iar poziția liberală este sprijinită de gazetarii de la „Românul”, „L’Independence Roumaine” (1879), „Voința națională” (1884) și „Democrația” (1888). Discursul acestor jurnale oglindește, în mare măsură, ideologiile celor două grupări politice și idealurile unei clase politice nou înființate la noi. Pe lângă organele de presă ale celor două partide care își dispută puterea politică, apar jurnale independente precum „Universul” (1884) sau „Adevărul” (1888), dar și o serie de publicații satirice („Satyrul”, „Ghimpele”, „Moftul român”, „Moș Teacă”) care condamnă, cu ironie și umor, moravurile societății burghezo-moșierești.

În Ardeal semnalăm apariția publicațiilor „Familia” lui Iosif Vulcan, „Albina” lui Vicențiu Babeș și „Federațiunea” lui Alexandru Roman, care militează pentru apărarea intereselor poporului român împotriva nedreptății sociale și a absolutismului. Alte jurnale, precum „Luminătorul” (1880-1894), „Tribuna poporului” (1896), „Libertatea” (1902), apărute la Timișoara, Arad, Orăștie, se constituie în apărătoare ale intereselor maselor largi. Un discurs vehement împotriva asupririi sociale și naționale susține „Tribuna” lui Ioan Slavici, declanșând un val de procese și condamnări în rândul redactorilor săi.

Pe lângă o anumită specializare tematică (apar publicații economice, juridice, literare, științifice, militare, sportive, adresate unor categorii de public particulare), asistăm la sfârșitul secolului al XIX-lea la îmbogățirea și diversificarea surselor de informare, prin valorificarea sucursalelor din București ale agențiilor străine. Astfel, între 1877-1888, funcționează la București sucursala agenției franceze Havas, iar mai târziu sucursala agenției austriece Corrbureau, realizând legătura cu agenția germană „Wolf” și cu agenția engleză „Reuter”. De asemenea, în 1889, este înființată o agenție telegrafică proprie – „Agenția română”, care funcționează până în 1916²⁰. Procesul de modernizare a publicisticii românești se intensifică, iar discursul jurnalistic al vremii îmbracă haine noi, sub imperiul mutațiilor istorice, politice și culturale din epocă.

¹⁸Apud Ilie Rad, *Incursiuni în istoria presei românești*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2008, p. 48

¹⁹*Ibidem* p. 50.

²⁰Const. Antip, *Contribuții la istoria presei române*, Uniunea Ziariștilor din Republica Populară română, București, 1964, p. 45.

5. Concluzii

Editate la începutul secolului al XIX-lea, primele publicații în limba română au un pronunțat caracter eclectic, înglobând, alături de comunicate oficiale, traduceri din presa străină, texte literare, scrisori, sfaturi practice ș.a. Eterogenă sub aspectul problematicii și cu deschidere impresionantă spre traduceri, presa începutului de secol își deschide paginile celor mai diverse domenii de cunoaștere și cultură: istorie, filologie, politică, pedagogie etc. Dacă începuturile presei românești stau sub semnul tatonărilor inerente începutului de drum, odată cu cea de-a doua jumătate a veacului al XIX-lea, asistăm la un proces accentuat de modernizare, atât la nivelul conținutului, cât și la nivelul expresiei utilizate. Treptat, paginile de ziar se structurează în rubrici, acordând spații largi informațiilor privind politica internă, iar apariția reportajelor documentate fac dovada configurării unei generații de jurnaliști autentici. Începând cu cea de-a doua decadă a secolului al XIX-lea, remarcăm specializarea tematică a gazetelor românești care anunță în cadrul articolelor program, atât direcțiile tematice, cât și principiile și criteriile de elaborare a materialelor. Definirea unei politici editoriale are la bază conștientizarea sporită a rolului pe care îl joacă presa în procesul de modernizare a țării.

Bibliografie:

- Antip Const., *Contribuții la istoria presei române*, Uniunea Ziariștilor din Republica Populară română, București, 1964.
- Berindei Dan, *Dezvoltarea presei bucureștene în perioada formării și organizării statului național român (1856-1864)*, în „Studii”, nr. 3, 1962, p. 669-670.
- Butoi Octavian, *Istoria presei românești (Sinteze I)*, în „Analele Universității București. Secția filozofie”, Anul XVIII, nr. 2, 1969, p. 197-205.
- Deleanu N., *Presa în slujba Unirii*, în „Presa noastră”, nr. 5, 1957
- Hangiu I., *Dicționarul presei literare românești (1790-2000)*, Ediția a III-a, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.
- Hodoș Nerva, Al. Sadi Ionescu, *Publicațiunile periodice românești*, Tipografia Carol Göbl, București, 1913.
- Iorga Nicolae, *Istoria presei românești*, Muzeul Literaturii Române, București, 1999.
- Petcu Marian (coord.), *Istoria jurnalismului din România în date. Enciclopedie cronologică*, ediția a treia, Editura Polirom, Iași, 2012.
- Popa Mircea, Valentin Tașcu, *Istoria presei românești din Transilvania de la începuturi până în 1918*, Tritonic, București, 2003.
- Rad Ilie, *Incursiuni în istoria presei românești*, Editura Accent, Cluj-Napoca, 2008.

COUPLES IN SEARCH OF THE LOST PARADISE

Gavril Vasile Băban
PhD. Student, Tehnical University of Cluj-Napoca

Abstract: The concept of Paradise is one with ontologic reverberations, and it illustrates a magical place, defined by perfect harmony, a place that has always been present in every human culture and civilization.

According to the mosaic and christian teachings regarding the creation of the man, the so called perfect couple represents the duo that, after having lost their privileged status, must overcome a series of challenges in order to rediscover the lost paradise.

Keywords: paradise, topos, paradise couple, classic, romantic.

Paradisul este un termen cu valențe fermecătoare¹, un spațiu care te transpune într-un context cu valori ancestrale și transformatoare în același timp.

Paradisul edenic este locul în care cuplul primordial are parte de experimentul întâlnirii cu Creatorul, are parte de experiența conștientizării existenței dar și de transformarea cauzată de alegerile făcute. *Paradisul îndrăgostiților* trimite la acele situații și contexte intime, acele momente petrecute într-o stare de încredere deplină a reprezentanților cuplului, context în care să nu fie implicat niciun factor perturbator sau care să creeze vibrații distructive.

Iubirea², ca perspective ontologice și forme de manifestare conștiente trimite la cel puțin două abordări distincte: telurică sau supranaturală, ideală - *agape* și experimentală, kinestezică, palpabilă sau carnală – *eros*.

1. Agape - iubirea ideală

Iubirea este Lumina care îi luminează pe cei ce o oferă și o primesc. Iubirea este gravitație, deoarece îi face pe unii oameni să se simtă atrași de alții. Iubirea e putere, deoarece multiplică tot ce avem mai bun și oferă umanității șansa de a nu pieri în propriul egoism orb. Iubirea expune și revelează. Pentru iubire noi trăim și murim. Iubirea e Dumnezeu și Dumnezeu este Iubire³.

Iubirea este înrudirea omului cu Dumnezeu. Ea unește⁴ la maxim persoanele umane fără să le confunde. În iubire se arată plenitudinea existenței.⁵

1 Termenul grecesc „farmacheo” are înțeles original principal de a vindeca, dar are și un sens secundar - a învălui, a crea o stare de confuzie - sensul secundar fiind cel care primează în această explicație având scopul de a reda însușirile toposului paradisiac.

2 Dicționarul Explicativ al Limbii Române (ediția a II-a revăzută și adăugită), Autor: Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic Gold, Anul apariției: 2012. - Definiția din DEX este următoarea: „IUBIRE, iubiri, Faptul de a (se) iubi; sentiment de dragoste față de o persoană; relație de dragoste; amor, iubit. Sentiment de afecțiune (și admirație) pentru cineva sau ceva. – V. iubi.”

3 <http://www.marian-rujoiu.ro/ce-este-iubirea> (Data accesării: 20.12.2015)

4 Sintagma utilizată evidențiază relația perfect armonizată din cuplul ideal.

5 <http://enciclopedia.citatiepedia.ro/index.php?c=iubire> - Dumitru Stăniloae, (Data accesării: 21.12.2015)

2. Eros- iubirea carnală

Dintre toate zeitățile mitologiilor antice ale lumii, *Eros*⁶ este probabil cel mai cunoscut zeu. *Eros*⁷ este zeul grec al iubirii și al dorinței.

Legende ne relatează mai multe variante ale apariției pe pământ a lui Eros. Unele afirmă că Eros, forța fundamentală a apropierei, este responsabil de coeziunea lumii și de continuarea vieții. Inițial era un zeu primordial, înainte de a fi adus la starea de copil buclat ce arunca săgeți pretutindeni. Contemporan al Haosului, a existat înainte de Cronos și de fiul său Zeus. A ieșit din oul care, despiciându-se, a format Pământul și acoperișul său, cerul. El este responsabil de apropierea dintre Gea (Terra) și Uranus (Cerul), din care vor veni pe lume Ocean, Tethys, Ceos și Cronos. Dar aceste îmbrățișări sunt atât de puternice, încât niciuna dintre progeneruri nu poate vedea lumina zilei până ce Cronos retează sexul tatălui său.

Eros reprezintă dorința, forța instinctului, violența sexuală. Alte legende afirmă că Eros ar fi rodul legăturii extraconjugale și incestuase a Afroditei împreună cu Ares, sau cu Hefaistos ori cu Hermes.

Sunt mai mult decât cunoscute acțiunile lui Eros de a trage cu o săgeată în diverse persoane. Acesta trage cu arcul în timp ce este legat la ochi, iar persoanele lovite cu săgeta se îndrăgostesc pe loc, independent de voința lor. Acțiunile sale nu par mereu benefice: tulbură rațiunea, paralizează voința, inspiră capricii amoroase, înnoadă și desnoadă intrigă.

Zeul al dragostei, al iubirii, Eros împarte în toate părțile dragostea, lovind inimile muritorilor cu săgețile sale. Chiar dacă este stăpânul dragostei, acest lucru nu îl va împiedica să se îndrăgostească de Suflet (Psiheea). Psiheea era atât de frumoasă încât îi înspăimânta pe toți tinerii și nu putea să-și găsească un soț. Oracolul îi recomandă să se ducă pe o stâncă, de unde un monstru o va lua de soție. După ce a acceptat, Psiheea a fost dusă într-un palat minunat unde a trăit fericită alături de soțul său, pe care însă nu avea voie să-l vadă. Însă într-o zi, aceasta ascunde o lampă cu ajutorul căreia și-a văzut soțul. Nu era nici un monstru, era chiar Eros. Acesta dispare imediat, iar fata trece prin chinuri cumplite. Neputând să o uite, Eros o duce pe aceasta în Olimp în timp ce doarme și îi cere lui Zeus să-i căsătorească.

Deși nu a existat în Grecia un cult considerabil al lui Eros, putem afirma că venerarea lui Eros a dăinuit chiar și până în zilele noastre. Este singurul zeu care a fost celebrat și venerat încă din cele mai vechi timpuri, dar care este celebrat și în prezent. Eros (Dragostea) este mai degrabă trăit decât cinstit.

Zeul acesta este cel care reprezintă dragostea carnală, aspect secundar al iubirii, acea forță care a mișcat lumea încă din timpuri străvechi⁸.

Anticii greci considerau că natura este constituită din forme imperfecte, iar scriitorul trebuie să creeze tipuri generale, perfecte, evitând cazurile individuale, luate din realitatea înconjurătoare. Un asemenea punct de vedere a stat la baza poeticilor antice, precum și la baza clasicismului francez. Achile era întruchiparea exemplară a eroului perfect; personajele din teatrul francez al secolului al XVII-lea erau tipuri general-valabile, întruchipând diferite virtuți sau defecte general-umane. Frumusețea consta în reprezentarea tipului general, în afara particularului, a accidentalului.

În Evul Mediu, perfecțiunea ținea de divinitate. Dumnezeu era izvorul desăvârșirii absolute, iar natura, creația sa, era alcătuită din forme perfecte. Frumosul natural era un dat divin, în afara voinței umane, iar omul, în tentativele sale, crea imitații imperfecte. În secolul

6 *** Dicționarul Explicativ al Limbii Române (ediția a II-a revăzută și adăugită), Autor: Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic Gold, Anul apariției: 2009. - Definiția termenului ÉROS: s. n. (Livr.) Ansamblul dorințelor sexuale, considerate din punct de vedere psihanalitic; libido. – Din fr. éros.

7 *** Marele Dicționar de Neologisme, Autor: Florin Marcu, Editură: Editura Saeculum, Anul apariției: 2000. - ÉROS s. n. 1. dragoste, iubire; (spec.) dragoste senzuală; motiv erotic în literatură. 2. ansamblul dorințelor sexuale, considerate din punct de vedere psihanalitic; libido. Ansamblul instinctelor de conservare și perpetuare. (< fr. éros /1/, germ. Eros)

8 http://articole.famouswhy.ro/zeul_eros - (Data accesării 10.01.2016)

XVIII și XIX, frumosul natural și frumosul estetic se identifică, natura fiind cadru, dar și stare de suflet.

În cazul lui Jean Jacques Rousseau, natura e curativă, revigoratoare, mediul prielnic de formare a personalității umane, armonioase. Ea îl purifică pe om prin contemplarea formelor perfecte, în totală opoziție cu deziluziile vieții cotidiene.

Romanticii văd în natură forme de frumusețe absolută, natura fiind prezentată ca un spațiu ideal. La Eminescu, ea participă la sublinierea stărilor de spirit, iar, prin personificare, ea sublimează sentimentul de fericire.

Societatea actuală, atât în spațiul public cât și în majoritatea cercurilor academice acuză acel *modus vivendi* fundamentat pe principiile creștine. În contextul în care membrii acestora⁹ dezbat aspecte legate de principiile care stau la baza relațiilor dintre cuplurile reprezentate de binomul bărbat-femeie, respectiv soț-soție sunt elementele asupra cărora se pronunță cu prea multă ușurință vreau să ne concentrăm atenția și să clarificăm înțelesul pe care îl au în realitate. Aborbarea noastră se va ancora în perspectivele religioase creștine preluate din conceptele mozaice, acea religie monoteistă care stă la baza religiei creștine, în iudaism fiind foarte clar definite responsabilitățile pe care le au reprezentanții cuplului paradisiac.

1. Adam și Eva – perspective fundamentale (biblice/iudaice)

Orice relație interumană este precedată de raportul dintre două persoane. Adam a fost cel dintâi creat, a fost cel care a dat nume viețuitoarelor și le-a luat în stăpânire. A urmat Eva, creată dintr-un *element nobile*, nu ca Adam (addamah – pământ) și a fost recunoscută de Adam ca o ființă egală¹⁰.

Eva este ființa creată de Dumnezeu care a și auzit cuvântul divin¹¹. Un înțelept aprecia că este, astfel, un interlocutor al lui Dumnezeu. Această stare este în esență o demnitate dobândită, ce nu mai poate fi pierdută. Alături de partenerul biologic (bărbat), relația este de egalitate și chiar se poate confrunta cu el.

În legendă¹², apare mențiunea că Eva era așteptată, răspundea dorințelor lui Adam. Dar menirea Evei nu era *pentru nevoi biologice în numele unei pretinse necesități naturale. Nenorocririle pe care le-a cauzat, indică deja un rău social, de care este responsabil bărbatul și de care nu pot fi incriminate un destin, o natură umană, un Dumnezeu.*

Femeia este o totalitate ce împlinește bărbatul. În acest sens, există discuția de școală dintre Rav și Samuel¹³, în privința creării Evei. *A ieșit din coasta lui Adam?* Coastă putea fi o latură, o parte a lui Adam. Dumnezeu l-a creat pe Adam, ca pe o ființă cu două chipuri și le-a separat. (*badal*). Adam era androgin. În timpul somnului lui Adam, a fost creată Eva.

În ebraică, Eva este numită *hava* (*termen care are aceeași rădăcină ca și hai, adică viață*), Eva este mama tuturor celor vii. (Geneza 3,20) *Și a pus Adam femeii sale numele Eva,*

⁹ George Pruteanu (<http://www.pruteanu.ro/CroniciLiterare/320parvulescu.htm>) face referiri concrete la faptul că la baza abordărilor misogine ar sta concepțiile religioase din antichitate și în special cele creștine. Situația nu este așa în realitatea concretă, *de jure* sau *de facto*, ci este vorba de o interpretare eronată, uneori tendențioasă a conceptelor definiitorii prin răsturnarea și inversarea valorilor reale argumentate de fapte accidentale, comportamente greșit interpretate sau chiar implementate.

¹⁰ <http://www.bucurestivechisinioi.ro/2011/02/adam-si-eva-caderea-consecinte-pentru/> - (Data accesării: 12.10.2017)

¹¹ Talmud = corpus ce se află la baza autorității legilor și tradițiilor evreiești pe o perioadă de șapte secole, aproximativ din anul 200 î.Hr. până în anul 500 d.Hr. în Ereț Israel și Babilonia. Cuprinde Mișna și Ghemara (discuțiile rabinice ale Mișnei). Sunt două Talmuduri, cel din Ierusalim (sau Palestinian) și Talmudul Babilonian. (Talmud Bavli). Vreme de secole, Talmudul din Ierusalim a fost neglijat. Talmudul din Babilon s-a identificat cu termenul de Talmud. Noțiunea de Ghemara s-a aplicat acestei lucrări integral. Biserica catolică a cenzurat Talmudul în secolul al XVI-lea, cenzorii au înlocuit termenul de Talmud cu cel de Ghemara. O altă denumire specific Talmudului este șas, acronimul ebraic pentru cele șase ordine ale Mișnei (șisa sedarim).

¹² Care legendă? Golem - În tradițiile, legende și superstițiile ebraice, golemul este o creatură zămislită prin magie, adeseori pentru a sluji pe cel care l-a plămădit. <http://www.diane.ro/2016/02/golem-legende-si-superstitii.html>, (Data accesării: 12.10.2017)

¹³ Care școală și cine sunt ei? <https://sites.google.com/site/marilereligialelu/iudaism/torah-talmudul/genezabereshit>, (Data accesării: 12.10.2017)

adică viața, pentru că ea era să fie mama tuturor celor vii. Potrivit etimologiei rabinice¹⁴, numele este apropiat de termenul aramaic *șarpe*, deoarece este sedusă de șarpe. Femeia seduce bărbatul și, astfel, este *șarpele* în cazul bărbatului. În Geneza 3.6, se precizează: *De aceea femeia socotind că rodul pomului este bun de mâncat și plăcut ochilor la vedere și vrednic de dorit, pentru că dă știință, a luat din el și a mâncat și a dat bărbatului său și a mâncat și el.*” Din acest text, se pare că aspectul ispitei sau al seducerii bărbatului nu apare. Aceeași rădăcină are și o divinitate feniciană cu formă de șarpe. Adam este acela care dă numele femeii, deoarece era *ișă*.

Sunt două povestiri ale creației în textul Genezei. Cercetătorii le atribuie unor surse diferite. Femeia este prezentată diferit. Prima modalitate este de egalitate cu bărbatul și în cea de a doua de inferioritate față de bărbat.

În tradiția evreiască, sunt prezente aceste două perspective. Femeia egală bărbatului și femeia, ca persoană inferioară acestuia, uneori cu valențe demonice și cauza tuturor relelor din lume. În Midraș, apare construcția *Atunci când Eva a fost creată, Satan a fost creat odată cu ea.* (Geneza R.17:6)

Femeia egală bărbatului

1. Conform primei relatări femeia este creată simultan cu bărbatul, numele este generic *adam*. Adam semnifică în ebraică *om*, în asiriană *adamu* corespunde verbului *a face*, în ebraică *adam*, a fi roșu și *adamah* este pământ. După cum apare în Geneza 1:27, *bărbat și femeie i-a făcut omenirea este*, în complementaritatea ei, oglindirea divinității.

În Midraș¹⁵, apare faptul că atunci când se unesc *iș* (*alef-iod-șin*), adică *bărbatul*, și *ișă* (*alef-șin-he*) *femeia*, și prezența divină se află în mijlocul lor (simbolizată de *literele iod și he*) unirea celor doi va fi veșnică. În cazul în care prezența divină este absentă, unirea celor doi va fi arșă de foc (*eș* – cele două litere rămase după eliminarea din Tetragrama a *lui iod și a lui he*).

În Geneza (R. 8:1), rabinii pledează pentru faptul că prima ființă umană era androgină, adună cele două principii, feminin și masculin. Acestea au fost separate și acum doresc să se regăsească.

2. A doua relatare corespunde ca răspuns la construcția *Nu este bine ca omul să fie singur, îi voi face un ajutor, (kenegdo).*

Dacă avem în vedere variantă literară, sensul este de proximitate sau de opoziție, termeni în antiteză care alternează în relația dintre bărbat și femeie. Această îl sprijină, dar poate fi și împotriva lui.

Tratatul Sanhedrin¹⁶ (39a) menționa că femeia este o slujnică a bărbatului. Midrașul definește expresia „kenegdo” *Ea îi va fi un ajutor, dacă bărbatul o merită și va fi împotriva lui, dacă nu.* (Geneza R. 17:3). Sunt cercetători din perioada modernă, ca de pilda Carol Meyers¹⁷, care conferă termenului de „kenegdo”, sensul de ajutor mutual.

¹⁴<http://www.webdex.ro/online/dictionar/rabinii> - (Data accesării: 12.10.2017)

¹⁵ Ce este MIDRAȘ ? - Termenul Midraș a primit sensul său cel mai larg în contextul extra-biblic. Midraș este folosit uneori în contrast cu Mișna, când indică acea ramură a învățaturii rabinice care se ocupă în special cu regulile legii tradiționale. La acest stadiu al cunoașterii noastre este imposibil să afirmăm care metodă de studiu este mai veche, Midraș sau Mișna. (Vezi G. F. Moore, *Judaism*, 1, p. 150 ș.urm.) <http://dictionarbiblic.blogspot.ro/2013/04/talmud-si-midras.html> - (Data accesării: 12.10.2017)

¹⁶<https://en.wikipedia.org/wiki/Sanhedrin> - (Data accesării: 12.01.2017) - Sunt folosite aceste surse deschise pentru a ne putea familiariza cu personalitățile marcante din religia iudaică despre care nu reușim să găsim alte repere biografice numai în domeniul de specialitate fiind un domeniu greu accesibil.

¹⁷https://en.wikipedia.org/wiki/Carol_Meyers - (Data accesării: 12.01.2017) - Sunt folosite aceste surse deschise pentru a ne putea familiariza cu personalitățile marcante din religia iudaică despre care nu reușim să găsim alte repere biografice numai în domeniul de specialitate fiind un domeniu greu accesibil.

Potrivit lui R. Samuel¹⁸, (în Gen. R. 8:1), femeia este creată dintr-o parte (astfel sunt denumite părțile Tabernacolului)¹⁹ a bărbatului sau dintr-o coastă (țela). Tema apare în mitul sumerian al lui *Enki*²⁰, femeia creată din coastă bărbatului. Această temă, cu alte cuvinte, nu debutează în iudaism.

În Midraș, în Gen. R. 18:2, Deuteronom 6:11; Tan.Vaieșev 6, se precizează că Dumnezeu ar fi hotărât să nu o făurească folosind capul lui Adam, de teamă ca ea să nu fie pretențioasă, nici ochiul lui, de teamă ca ea să nu fie curioasă, nici urechea lui, de teamă ca ea să nu fie indiscretă, nici gâtul lui, de teamă să nu fie semeață, nici gura lui, de teamă să nu fie bârfitoare, nici inima lui, de teamă să nu fie geloasă, nici mâna lui, de teamă să nu fie șterpelitoare, nici piciorul lui, de teamă să nu fie umblăreață, ci a făcut-o folosind coasta, o parte modestă a lui Adam (...) Cu toate acestea, ea întrunește toate aceste defecte.

Adam a fost creat de Dumnezeu. A decis apoi să-l ajute, *eser kenegdo* (Geneza 2:18, 20) literar, *un ajutor înaintea lui, un ajutor corespunzător pentru el* și a trimis un somn adânc peste el. În timpul somnului, a luat una dintre coastele lui *șela* (Geneza 2:21) și a construit *bana* din ea o femeie (*le issa*) – Creația. Adam recunoaște o înrudire cu această femeie (*issa*), deoarece a fost luată din *om /bărbat /iș* (1 Corinteni, 11:8) (Geneza 2:23). Este important să existe o asemănare formală între cei doi termeni, chiar dacă unii teologi consideră că termenii *is* și *issa* sunt diferiți, din punct de vedere etimologic.

Eva, prin intermediul șarpelui, îl determină pe Adam, să mănânce din fructul oprit (Căderea) și este pedepsită de Dumnezeu să nască în dureri și să fie (*masal be*) dominată de Adam. *Hawwa*, numită Eva de Adam (Geneza 3:20), este mama tuturor celor vii (*hay*). Sunt exegeți, care adoptă teoria, potrivit căreia *hawwa* reprezintă o formă arhaică a termenului *hayya lucru viu*. Septuaginta preia această idee și o traduce în Geneza 3:20 prin noțiunea de *zoe* „viața”. Alții apreciază că este o analogie cu termenul aramaic *șarpe*, relaționat cu o zeitate feniciană *hwt* (ce ar putea să fie un șarpe).

În Vechiul Testament, numele *hawwa* apare de două ori (Geneza 3:20 și 4:1), noțiunea de femeie este folosită mai frecvent. În Septuaginta și în Noul Testament, apare sub o altă formă *Heua* (*Eua* în unele manuscrise). În Vulgata, a devenit *Heva* și a ajuns *Eva* în traduceri actuale.

Modestia femeilor este abordată frecvent în literatura rabinică. Termenul ce definește toate atributele specifice este un substantiv ebraic și anume *tniut*, *a fi ascuns*. Puterea naturală de seducție a femeii este periculoasă pentru bărbat și trebuie ascunsă.

În Ket. 72a, se prevede că o femeie aflată în public, trebuie să-și ascundă anumite părți ale trupului și, în special, **părul**. Totuși, în Biblie, femeia are în păr diverse podoabe, în *Cântarea Cântărilor* cosițele Sulamitei sunt elogiare, modul în care se împletește părul în cartea lui Isaia (3:24), cartea a II-a a lui Samuel (14:26) și în capitolul 13 din Judecători. În cazul în care exista suspiciunea că a comis un adulter, era umilită și părul era despletit de preot (Numeri 5:8).

În Ber. 24, se menționează că și **vocea** femeii sau pielea ei aveau valențe sexuale provocatoare. Exegeți moderni au interpretat această cutumă, prin faptul că femeilor, li se conferă un statut inferior, nu se are în vedere decât importanța lor din punct de vedere sexual. Rabi Ioșua ben Hanania, în Talmudul din Ierusalim (Ber. 2:3), dă o explicație acestui fapt și anume că femeia este tributară unui sentiment de jenă, deoarece a încălcat legea și l-a ascultat

¹⁸<https://www.psychologytoday.com/experts/lawrence-r-samuel-phd> (Data accesării: 12.01.2017)

¹⁹ Tabernacol = sau “cortul întâlnirii”. Construit de Moise după instrucțiunile date de Dumnezeu. (Exod 25-27). Un altar transportabil, care i-a însoțit pe israeliți în deșert. Un sanctuar (mișkan) situat în centrul taberei, leviții se stabileau în jurul perimetrului interior, celelalte triburi în jurul perimetrului exterior. Leviții îl transportau împreună cu toate accesoriile sale dintr-un loc în altul. Avea trei pereți de salcâm aurit, a patra latură era liberă. Sfânta Sfintelor se afla la capătul Sanctuarului, separată printr-un vâl atârnat de zece stâlpi de lemn, pe care erau țesuți heruvimii. Chivotul Legământului cu doi heruvimi deasupra era în Sfânta Sfintelor. Tablele cu cele zece Porunci erau în interiorul Chivotului Legământului. După o hagdă rabinică, aici s-ar fi aflat și primele table ce fuseseră sparte. Templul construit de Solomon la Ierusalim, loc al depozitării chivotului, a întrecut în frumusețe sanctuarul.

²⁰Zeita Nin-ti ia ființă din coastă lui Enki, *ti* în limba sumeriană semnifică *coasta*, dar, în același timp, *viața*.

pe șarpe. În consecință pentru faptul că și-a ascultat femeia, bărbatul nu trebuie să se simtă cuprins de rușine. Originea acestei interdicții a constat în modalitatea în care femeia a fost și este privită de bărbat.

Rabi Eleazar²¹ în Geneza 22:2, menționează *Femeia a fost înzestrată cu mai mult discernământ decât bărbatul*. Rabi Irmeia aprecia *femeia rămâne acasă în timp ce bărbatul iese și învață discernământul, frecventând alte persoane..* Faptul că femeia este superioară din punct de vedere al inteligenței, implică într-un anume fel îndepărtarea ei de la cunoaștere sau din viața socială, deoarece ea nu are nevoie de așa ceva.

Epoca în care au scris rabinii este o mărturie a restrângerii rolului femeii în spațiul public. Potrivit rabinilor Dumnezeu a împodobit femeia, care era foarte frumoasă, cu diverse pietre prețioase și a prezentat-o lui Adam. Frumusețea nu este asociată femeii în povestirea biblică. Dumnezeu este acela care a oficiat prima căsătorie a omenirii, spun rabinii.

În Geneza 2:24, este prezentată unirea dintre Eva și Adam, actul sexual: *Pentru aceea va lăsa omul pe tatăl său și pe mama sa și se va lipi de femeia sa, și vor fi amândoi un singur trup*.

Amândoi se află în acel spațiu paradisiac. Apare ocazia de a-și exercita liberul arbitru. Dumnezeu le poruncise să nu mănânce din roadele arborelui cunoașterii binelui și răului. Ei nu ascultă porunca. Chiar dacă tradiția o consideră răspunzătoare pe femeie, amândoi sunt pedepsiți, amândoi sunt responsabili pentru acest fapt.

În Talmudul din Ierusalim și Midraș Raba, sunt explicate cele trei porunci pentru care sunt răspunzătoare femeile (Sab. 2:6, Gen. R. 17:8). Eva poartă vina faptului că bărbatul este muritor. Femeile pierd sânge, deoarece Eva este cea care a vărsat sângele lui Adam. Eva este răspunzătoare pentru faptul că moartea exista. Femeia trebuie să aducă ofranda din aluat, pentru că Eva i-a adus prejudicii lui Adam, aluatul din care s-a plămădit lumea. Femeia trebuie să aprindă lumânările de Șabat, deoarece a stins în sufletul lui Adam, lumina lumii. Porunca de aprindere a lumânărilor la debutul șabatului și a celorlalte sărbători aparține femeilor.

În Midraș Raba (Geneza R. 17:8) și în Talmudul de la Ierusalim (TI SHab. 2:6), apare următoarea interogație *De ce i-a fost dată lui porunca aprinderii candelor de Șabat?* Adam, primul om, era candela lumii și în Proverbe 20:27 apare *Sufletul omului este un sfeșnic de la Dumnezeu*. Într-un anume fel, cele două versiuni sunt diferite, Talmudul din Ierusalim se referă la Proverbe. Din acest text rezultă că doar Eva era răspunzătoare pentru neascultare. În textul Genezei, se menționează că răspunderea aparține celor doi și apreciază că Adam prima ființă, este bărbat și nu o ființă androgenă. Textul Proverbelor este interpretat prin faptul că-l desemnează pe bărbat prin excluderea femeii. Termenul *adam* implică pe amândoi. Pentru că Eva a greșit, sunt condamnate femeile din generațiile următoare, pentru a o răscumpăra.

Poruncile țin de domeniul căminului, sunt de natură pozitivă, legate de timp. Sunt în atribuția femeilor, care se aflau în spațiul privat la acele ore, în timp ce soții lor erau la sinagogă. Potrivit lui Chava Weissler²², se pare că în anumite rugăciuni (thine) redactate de femei, din secolul al XVII-lea persoana care aprinde lumânările dobândește o dimensiune mistică, acțiune similară cu cea a unui preot în Templu.

Mișcările egalitariste ulterioare au impus schimbarea rolului femeilor cu bărbații și aprinderea lumânărilor nu mai aparține exclusiv femeilor.

În cea de a doua narațiune privitoare la Creație, femeia are rol activ, este protagonistă și bărbatul are rol pasiv. Femeia este caracterizată de curiozitate. Caută să afle cât mai mult, șarpele *știe* aceasta și o ispitește. Există o relație între femeie și hrană, bărbatul este hrănit de femeie.

Tradiția menționează diverse texte în care femeia manifestă o influență extraordinară în toate demersurile, pe care le face bărbatul. În Gen. R. 17:7, conform cu Midraș Raba, apare *totul*

²¹https://en.wikipedia.org/wiki/Elazar_ben_Azariah - (Data accesării: 12.01.2017)

²²<https://religion.cas2.lehigh.edu/content/chava-e-weissler> - (Data accesării: 22.10.2017)

vine de la femeie; o femeie rea îl face rău pe bărbat; o femeie pioasă îl face pios pe bărbat. Influența femeii este fundamentală, însă și bărbatul are posibilitatea de alegere. Sunt analize moderne ce afirmă că Eva prin aportul ei a adus cunoașterea în lume. Adam se disculpă când este certat de Creator și dă vina pe Eva (o parte din tradiția iudaică adoptă această poziție): *Femeia pe care mi-ai dat-o să fie cu mine, ea mi-a dat din pom și eu am mâncat.* (Geneza 3:12)

Femeia nu-și asumă fapta și procedează analog bărbatului, dar vinovat de această dată este șarpele. Femeia este pedepsită prin faptul că va suporta durerile nașterii. Sunt și alte traduceri, de pildă *Voi spori mult munca ta și graviditățile tale*, în care nu mai apare ideea nașterii în dureri. Potrivit tradiției evreiești, nu există interdicția ușurării travaliului și a durerii nașterii.

O altă consecință, este faptul că va fi dominată de bărbat *Si dorul tău va fi după bărbatul tău și el te va stapâni* (Geneza 3:16). În acest context, regăsim o situație patriarhală, în care femeia este dominată de bărbat, aflându-se într-o situație inferioară.

Debutul istoriei umane are loc din momentul izgonirii din grădina Edenului. Împreună cu Adam are trei fii Cain, Abel și Set (Geneza 4:1-2:25). Eva este numită *prima femeie* din momentul în care iese din grădina Edenului și devine *mamă*. În nume se regăsește menirea să aducă pe lume copii, ipostaza de mamă se impune.

După mai multe izvoare rabinice (ARN A1, PdRE 11, Sanh. 38b) ordinul de a procrea a fost premergător păcatului săvârșit. Eva și Adam au conceput înainte de păcat. Tradiția evreiască menționează astfel că păcatul nu are conotație sexuală²³.

În Geneza R. 24:7, este prezentat astfel: *În ziua în care Elohim a creat ființa omenească, mascul și femela i-a creat; în ziua aceea s-au petrecut trei minuni: au fost creați Adam și Eva, au avut raporturi sexuale și au zămislit.* Rabinii admit faptul că fiii și fiicele au avut-o pe Eva, ca mamă.

În Midraș PdRE 20, Eva și Adam au fost înmormântați în peștera Makpela la Hebron.

Eva apare în finalul povestirii și-i numește pe Cain *Dobândit-am* (rădăcina ebraică a crea) *un om de la Dumnezeu* (Gen. 4:1). Femeia preia puterea de a numi de la bărbat, femeia devine subiect. Se impune ipostaza de *femeie-creator*, ce trimite la narațiunile mitologice în care zeița mamă este asociată cu divinul. Implică și o răsturnare de situații, o re-venire către creația egalitară.

Avem, așadar expuse principiile de bază pe care religia iudaică le-a promovat de la începutul existenței sale. Perspectiva creștină a preluat nuanța și realitatea prin care femeia primește un rol decisiv în planul mântuirii întregii omeniri, Pururea Fecioara Maria – cea mai curată ființă omenească- este cea prin care lucrează Dumnezeu în lume și din care se întrupează Mântuitorul Iisus Hristos.

În creștinism relația dintre bărbat și femeie se raportează la relația dintre Hristos și Biserică, Biserica fiind considerată *mireasa* lui Hristos pentru care El și-a dat viața, sacrificiul suprem, fără nici o valență sau nuanță denigratoare la adresa femeii.

Clarificând aceste concepte de bază cu privire la rolul femeii și al bărbatului în cadrul cuplului primordial vom putea identifica ipostazele pe care le transmit personajele prezentate de Liviu Rebreanu în romanul *Adam și Eva*.

Acest roman ne oferă perspective paradisiace. Ne spune că suntem pe drum, pe drumul cel bun care duce în final la iluminare, pace, desăvârșire, la o armonie a începuturilor. Nu știm a câta viață este cea pe care tocmai o trăim, nici cât mai avem de îndurat. Știm doar că cele mai multe dintre numitele iubiri sunt doar plămuirea minții, născută din dorința fierbinte de a deveni, prin celălalt, întregi. Rebreanu o spune limpede și convingător: *Bărbatul și femeia se*

²³Louis Ginzberg, Sexualitate „*The Legends of the Jews*” - <https://www.britannica.com/biography/Louis-Ginzberg>, (Data accesării: 12.10.2017)

caută în vălmășagul imens al vieții omenesti. Un bărbat din milioanele de bărbați dorește o singură femeie din milioanele de femei. Unul singur și una singură! Adam și Eva!

George Călinescu în celebra sa „Istorie”... spune că „Adam și Eva” este un fel de poem metafizic. Cuplul arhetipal și androginic se caută și se reîntregește în șapte perioade istorice foarte diferite. Personajul principal, Toma Novac, trece prin mai multe vieți, este pe rând păstor în India, guvernator în Egipt, scrib în Babilon, cavaler roman în Roma în epoca domniei împăratului Tiberiu, călugăr în Germania medievală, medic în Franța revoluției franceze, și în fine profesor universitar la București. El se îndrăgostește pe rând de 7 personaje feminine diferite: de Navamalika, Isit, Hamma, Servilla, Maria, Yvonne, și de Ileana.

Povestea de iubire este mai dramatică decât toate celelalte povești cunoscute, chiar decât a faimosului cuplu Romeo și Julieta, deoarece în vreme ce eroii lui Shakespeare suferă din cauza iubirii neîmplinite o singură dată, eroii cărții „Adam și Eva” trăiesc de nenumarate ori această deznădejde. Acest lucru se întâmplă fiindcă: *O viața omenească nu ajunge pentru a prilejui întâlnirea bărbatului cu femeia. Spațiul și timpul sunt piedici pe care sufletul, strâns în obezile materiale, numai treptat le poate învinge...intervin (și) obstacolele convențiilor sociale, care de multe ori sunt mai puternice decât puterile oricărui om.*

Adam și Eva este o carte inedită în peisajul literaturii românești, o carte care te îndeamnă la visare, o abordare metafizică a lui Rebreanu prin care se prezintă traseul sufletului și transformările pe care le suferă conștiința, este prezentată o reinterpretare a iubirii datorită descrierii suferințelor fizice pe care le suferă personajele din carte și care modifică povestea clasică de iubire de-abia după parcurgerea a 7 vieți (număr magic după cum ne spune Rebreanu) când cei doi se pot regăsi și realiza *unitatea desăvârșită prin dualitate.*

BIBLIOGRAPHY

*** *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată, adnotată și tipărită de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscop al Vadului, Feleacului și Clujului, Mitropolit al Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2009.

*** Dicționarul Explicativ al Limbii Române (ediția a II-a revăzută și adăugită), Autor: Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic Gold, Anul apariției: 2012.

*** *Legende mitologice din opera poezilor greci și latini*. Antologie, prefată și note de Ion Acsan. București: Albatros, 1972.

*** Marele Dicționar de Neologisme, Autor: Florin Marcu, Editură: Editura Saeculum, Anul apariției: 2000.

DĂRĂBUȘ, Carmen. *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2004.

DIMITRIU, Daniel, *Ares și Eros. Sinteze critice*, Iași, Editura Junimea, 1978.

ELIADE, Mircea. *Mefistofel și androginul*. București: Humanitas, 1995. Traducere de Alexandra Cuniță.

GRICE, Julia, *Secretele atracției feminine*, Traducere de Anca Berbescu, București, Editura Orizonturi, 1998.

REBREANU, Liviu, *Adam și Eva*, București: 1000+1 Gramar, 1995.

Resurse electronice:

<http://www.marian-rujoiu.ro> - (20.12.2015)

<http://enciclopedie.citatepedia.ro> - (21.12.2015)

<https://en.wikipedia.org> - (Data accesării: 22.10.2017)

<https://religion.cas2.lehigh.edu> - (Data accesării: 22.10.2017)
<http://www.pruteanu.ro> - (Data accesării: 22.10.2017)
<http://www.romlit.ro> - (Data accesării: 22.10.2017)
<https://en.wikipedia.org> - (Data accesării: 12.01.2017)
<https://www.psychologytoday.com> - (Data accesării: 12.01.2017)
<http://www.webdex.ro> - (Data accesării: 12.10.2017)
<http://www.diane.ro> - (Data accesării: 12.10.2017)
<http://www.bucurestiivechisinoi.ro> - (Data accesării: 12.10.2017)
<https://www.britannica.com> - (Data accesării: 12.10.2017)
<http://www.bbc.co.uk> - (Data accesării: 12.10.2017)
<https://dexonline.ro> - (Data accesării: 12.10.2017)

TRAVELING TO THE FALSE INITIATION

Florina (Moldovan)Cotoară
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: The postmodernist techniques in the Romanian prose: fragmentarism, intertextuality, libretto, collage, interference between the high and the weak ones are united by the ironic, ludic spirit that minuses all levels of the text, both the narrative, the meaningful, the self-referential.

The individual as a strong, authentic entity is problematic in postmodernity, and his reflection in the literary work will become a second-degree image lacking in substance and coherence.

The road appears in M. Cărtărescu's Levant, in a twisted manner, it is not the great way of becoming, of the discovering destiny and of accomplishing it, but of a suite of second-tier road fragments. The image of this inferior, fragmented labyrinth, built from canals, streets, valleys, cellars, grottos, descending steps, is the reflection of obsessions and disorientation of the characters who inhabit this world without meaning and perspective.

Keywords: travel, initiation, postmodernism, parody.

Numeroasele încercări de teoretizare a postmodernismului şi-au propus încadrarea lui în nişte limite ale strategiilor discursive şi ale opţiunilor tematice, însă tocmai această cercetare cu intenţii totalizante este inutilă în postmodernism, după cum semnalează şi Radu G. Țeposu, deoarece operele postmoderniste sunt unice, unele dintre ele îşi construiesc chiar şi metodele de interpretare, îşi numesc tipul de cititor care le-ar putea descifra subtilităţile, aşadar fiind într-un dinamism continuu, scapă de sub tirania încadrărilor teoretice limitative. Aici apare întradevăr un paradox al criticii literare care are nevoie de nişte direcţii conceptuale pentru a analiza textele, însă care nu le poate cuprinde, (uniformiza) în lipsa unor constante. „Modelul său cosmologic şi, deopotrivă, cultural e variat, neomogen, imaginea asupra lumii e fragmentaristă, holografică, lipsită de congruenţă. Un caleidoscop uriaş care adună în diversitatea lui fenomenală cioburile infinite ale unei metafizici sfărâmate. Blazonul postmodernismului este fragmentul. Iar despre fragmente nu poţi scrie decât fărăme. Poţi scrie fragmente dintr-un discurs postmodern, în care obsesia unităţii e subminată de scepticismul logic şi moral”¹.

Criticul Radu G. Țeposu observă fenomenul de îndepărtare de rigoarea modernismului, venit dintr-o suprasaturaţie de literatură înaltă, elitistă şi redirecţionarea gusturilor cititorilor înspre o literatură care să reflecte mai adecvat decăderea omului în spaţiul mundan: „Adevărul e că ceva a început să se schimbe din nou în mentalitatea contemporană, gusturile par sătise de excesul de frumuseţe al modernităţii, perfecţiunea a început să-i lase reci pe cei mai mulţi, obsesia purităţii artistice le dă o senzaţie de saturaţie. Ceva s-a modificat deci, şi, în lipsa unui concept foarte exact care să dea măsura schimbării, acestei prefaceri i s-a spus postmodernism.”² Termenul cheie al acestei viziuni asupra noului curent este acela de *prefacere*, termen care înglobează ideea de proces, de continuă dinamică a fenomenului, de joc fluid al cuvintelor, metodelor şi stilurilor de scriitură; scriitorii postmodernişti *se prefac* totodată că scriu literatură, ironizează, parodiază, pastişează stiluri şi convenţii, realizează colaje

¹ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006, p.52.

² Radu G. Țeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006, pp.50-51.

intertextuale, se autoironizează ca scriitori, dau impresia că ceea ce creează ei se înscrie în literatura de consum, în literatura *slabă*, însă uneori sub această aparență de superficialitate se ascunde o gândire autentică și o nouă paradigmă de înțelegere a literaturii și a umanului căruia i se adresează. Acești „mincinoși superiori” cum îi numește M. Cărtărescu într-un discurs public realizat cu ocazia târgului de carte, îmbracă masca mășcăriciului, adeseori pentru a ascunde o gravitate care nu poate fi spusă în alt registru fără a atrage cu sine criza existențială și alienarea.

Deși încă din modernism, artiștii au început să conștientizeze pierderea nivelului transcendental, aceștia au păstrat în operele lor coerența unor destine: „Însă modernismul avea mistică purității. Era selectiv, iubea coerența, discursul literar se clădea pe omogenitate, pe articularea clară a retoricii. Resimțea fragmentarismul ca pe o pacoste, încercând să se salveze de el prin expurgarea radicală a incoerenței, prin sublimare. Opera modernă avea rotunjimea sferei. Postmodernismul nu mai este selectiv, în poetica lui încape orice și nici nu mai are vanitatea selecției”³.

Tehnicile postmoderniste: fragmentarismul, intertextualitatea, livrescul, colajul, interferența temelor *înalte* cu cele *slabe*, sunt unite de spiritul ironic, ludic, acesta minează toate nivelurile textului, atât pe cel narativ, cât și pe cel semnificațional, sau autoreferențial. Ironia, una dintre trăsăturile de bază ale postmodernismului trebuie înțeleasă în mod diferit de ironia romantică, ne atrage atenția același critic citat anterior: „Ironia postmodernă și-a schimbat sensul. Funcția sa este critică și retorică. Demiurgia a coborât în discurs (care poate fi unul al valorilor, al formelor, în general unul de natură culturală), iar rolul său fundamental e acela de a suprima ingenuitatea. Dar mai este ceva. Ironia, în postmodernism, controlează îndeaproape mișcarea recuperatoare, împiedicând-o să fie una eminamente nostalgică și dirijând-o către dialogul critic, către reflecția trează”⁴.

Plecând de la ideea de reinterpretare a arhitecturii literare, care o dată cu J. Joyce a trecut, în viziunea lui I. Bogdan Lefter de la dimensiunea *plană* la aceea *în spațiu*, se atrage atenția asupra dificultății de percepere adecvată a textelor literare. Transgresarea granițelor genurilor literare, a limitelor limbajului, a coerenței discursive, a limitelor impuse de foaia de hârtie, sau de pulsația realității auctoriale, conduce adesea la debusolarea lectorului care trebuie să-și reia adeseori logica interpretării, să recitească și să reinvestească simbolic noile secvențe, să descifreze trimiterile intertextuale și nuanțele ironice ale acestora, să refacă rupturile fragmentarismului intenționat în încercarea de surprindere a mesajului: „Șansa ei stă în asemănarea structurală cu însăși existența umană modernă, pe care în felul acesta caută să o surprindă în propriile ei arme. Handicapul a ceea ce încerc să numesc *literatură în spațiu* e dificultatea, perceperea ei mai puțin lesnicioasă decât a celei *plane*, desfășurate pe epica unui singur nivel.”⁵

Universul literar cărtărescian trebuie înțeles ca un spațiu imaginar străbătut de intenția unei viziuni a totalității, paginile de jurnal amintesc adesea de această încercare a scriitorului de a găsi un liant între texte și un loc aparte pentru fiecare dintre acestea în spațiul macrotextului literar. Principiul ordonator al acestor opere ar fi constituit de modul în care sinele scriitorului își găsește reflectarea în oglinda textuală: „Într-adevăr, și eu m-am întrebat de multe ori care este motorul intim al scrisului. De ce ar vrea un om să scrie o carte? Din punctul meu de vedere, nu găsesc decât un singur răspuns: ca să se înțeleagă pe sine însuși. Eu nu cred în cărțile „de subiect”, care reconstituie fapte, care vorbesc despre lumea exterioară decât în măsura în care toate sînt oglinzi care te reflectă pe tine însuși”⁶.

³*Ibidem*, pp. 52-53.

⁴*Ibidem*, p. 65.

⁵ Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p. 24.

⁶ Doina Ioanid, *Portrete vorbite și scrise*, Editura Casa de Pariuri Literare, 2016, p. 39. (interviu publicat în „Observatorul cultural”, nr. 541, 10.09.2010.)

Poemul epic *Levantul*, scris de Mircea Cărtărescu aduce în literatura românească resuscitarea unei specii considerate demult epuizate. Firul epic surprinde călătoria unui june idealist Manoil, (nume cu rezonanță livrescă, privit cu scepticism de cititorul avizat trimițând la eroul lui Bolintineanu) aflat în căutarea dreptății și egalității sociale, aparent părând a se institui schema unui traseu inițiativ care amintește de schema basmelor clasice.

Dacă e să privim strict definiția din dicționar a epopeii ca specie literară: „Poem epic de mari dimensiuni în versuri în care se povestesc fapte eroice, legendare sau istorice, dominate adesea de personaje extraordinare sau supranaturale“ opera ar fi de fapt o anti-epopee, deoarece faptele eroice invocate la începutul acțiunii se dovedesc a fi sortite eșecului, protagonistul neavând nici el suficientă forță persuasivă.

Este interesantă separarea răzvrătiților în două grupuri distincte și călătoria pe două planuri, grupul condus de piratul Iaurta călătorind pe apă sugestie a forței instinctuale, dar și a schimbării direcției, iar grupul lui Manoil călătorind prin aer cu ajutorul unui balon, invenție necunoscută încă majorității oamenilor. Dacă Iaurta se deplasează spre țelul propus prin elementul apei care-i este cunoscut de o viață, pe de altă parte călătoria lui Manoil traduce în plan simbolic o trecătoare iluzie, balonul fiind o sugestie a eșecului. Nu întâmplătoare este întâlnirea lui Iaurta cu țiganii conduși de fiul său: „-Ghiorghios, tu știi vorbirea a poporului romeu,/ Fii tălmaci. Ce zice gloata tăvălită în noroi?“,⁷ într-un spațiu al umidității, într-o zonă cu noroi, acesta este investit simbolic cu trădarea care urma să se brodeze prin coaliția celor doi. „Pervertirea este de asemenea figurată prin apa amestecată cu pământ(dorință pământească) sau stătătoare care și-a pierdut însușirea purificatoare: noroiul, mîlul, mlaștina..“,⁸

Călătoria cu balonul prin aer poate fi o trimitere la redescoperirea sensului călătoriei pentru eroul nostru, prin prăbușirea și intrarea în spațiul grotiei: Manoil are revelația descoperirii Logosului ca deținător al sensului absolut al lumii, libertatea căutată prin intermediul acțiunii revoluționare se dovedește profund inutilă, (deoarece Vodă va fi înlocuit de un tiran și mai mare, de vicleanul Iaurta), adevărata eliberare putându-se produce doar la nivelul imaginației prin cuvântul eliberator.

Personajul care populează operele postmoderne este fundamental diferit de personajul clasic, ori de cel modernist. Dacă cel din urmă era bine structurat, construindu-i-se de cele mai multe ori un portret amplu, riguros, veridic, personajul postmodern este evanescent, supus multiplelor modificări, chiar în cursul aceleiași opere. Ne-am putea întreba de unde vine această lipsă de substanță și de credibilitate. Un posibil răspuns l-am putea găsi în lucrarea Mihaelei Constantinescu, *Post/Postmodernismul: cultura divertismentului*, care cartografiază influențele transformărilor sociale asupra individului contemporan. Autoarea susține impactul masiv pe care l-a avut cultura imaginii în dezvoltarea percepției asupra personalității umane în era postmodernistă: „lumea contemporană acordă o atenție fără precedent impresiilor și imaginilor superficiale, până în punctul în care individualitatea devine aproape imposibil de deosebit de suprafața sa“⁹.

Așadar, dacă individul ca entitate autentică, puternică este problematic în postmodernitate, și reflectarea lui în opera literară va deveni o imagine de gradul al doilea, lipsită de substanțialitate și de coerență. Astfel se explică de ce în opera lui M.Cărtărescu, personajele își schimbă deseori înfățișarea sau chiar identitatea sexuală: „Dară toți tăcu, că baba prinde boiul a-și schimba“, „Are fâțe rădicate, femeiesc e al său trunchi/ Peste umerii de marmori cade plete dă aramă/ Ce în mii și mii dă lițe și fuioare se destramă./ Da-ntre pulpele strungite și subt păr cârlionțat/ Are treflă spânzurată, o rușine de bărbat“¹⁰, rolul în lumea ficțională (autorul M.Cărtărescu care devine personaj în propria creație) statutul, sau chiar și vârsta. De asemenea

⁷ Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2004, p.163.

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol.I., Editura Artemis, București, 1994, p.116.

⁹ Mihaela Constantinescu, *Post/Postmodernismul. Cultura divertismentului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001. p. 152.

¹⁰ Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2004, p.201-206.

și supradimensionarea personajelor, apariția lor grotescă poate fi tot o reflexie, în oglindă a exacerbarii rolului măștii în defavoarea sinelui: „Preafrumoasă dumnezeu! Trandafil în dește are/ Care foi înfoaie roze, fășâind cu-nmiresmare/De o greață ne coprinse și un dor nemărginit./ Tot creștea bărbat-muierea până bolta a pleznit(...) Doamne, unde-i omul nobil pentru care să uiți voma/ Și mocirla lumii estii, unde-i dreptul dân Sodoma,/ Unde-i cel ce Dioghene ziua-meaza mare cată/ Cu sfeștila care-și pică ceara-n lacrimi, curată?”¹¹.

Drumul apare în *Levantul*, într-o manieră contorsionată, el nemaifiind *marele drum* al devenirii, al descoperirii destinului și al împlinirii acestuia, ci o suită de fragmente de drum de rang inferior: străduțe înguste, ulițe dosite, văi, canale: „Leonidas și cu Zoe, Nastratin pre subt omida/ Serei orb înainteză; Manoil, Iaurta, eu/ Îi urmăș , Zotalis junul vine-n coadă, teleleu/ Și prin uliți colăcite clinchetim cercei și dange./ Spre-o biserică ne mână ale babei lungi falange/ Fluturând ca și paingăni în painjenishul serii./ Spânzurați dă limbi dă clopot sunt scheleți paracliserii./ Crucea-n vârș i-a căzut bârna curmezișă, i-o săgeată/Ce pă turla răsucită ceriurile le arată,/ Ceruri daurite, goale, coji dă ou ce fără pui-s...”¹² Iată cum arată traseul sinuos parcurs de eroii noștri în căutarea izbăvirii sociale și a dobândirii libertății, un drum degradat, pus sub semnul rătăcirii, al ocolirii căii celei adevărate, un drum lipsit de lumină și de speranță, deoarece toate semnele degradării sacrale anticipă eșecul acestei călătorii.

Această secvență ne poate duce cu gândul la imaginea unui labirint discontinuu, la finalul căruia nu se află însă nicio răsplată, ci doar o degradare accentuată a stării sociale care trebuia îndreptată de către aleșii călători, înlocuirea lui vodă cu Iaurta chiorul nu face decât să adâncească situația de criză în care se aflau inițial actanții. „Deruta unui călător care nu-și găsește drumul într-o câmpie unde mai multe drumuri se încrucișează, dezorientarea unui vizitator pierdut într-un mare oraș par să ofere materia emotivă a tuturor angoaselor labirintului din vise...”,¹³

Imaginea acestui labirint inferior, fragmentat, construit din canale, ulițe, văi, pivnițe, grote, trepte care coboară, sunt reflectarea obsesiilor și dezorientării personajelor care populează această lume lipsită de sens și de perspectivă. „Magic semn să fac și file câteva să dau napoi./ Până unde Bucuresciul plăsmuit-am dân noroi./ Să ridic și ceea filă cu oraș cu tot, o țără,/ Ca cu toții să pătrundem und-doaș șobolani se vârș./ În canalele boltite ce sub urbe se-mpletesc,/Și astfelu să ajungem în palatul cel domnesc(...)/ Ne găseam în al tăcerii și al beznelor regat...”,¹⁴

Motivul bolții apare reiterat în mai multe locuri ale epopeii, având o simbolistică aparte. Dacă în trecut, bolta imagina un substitut al cerului, o promisiune a divinului, o atitudine ocrotitoare resimțită de insul aflat sub oblăduirea luminii sacrale, la Cărtărescu, bolta dobândește valențe semnificaționale noi, fiind privită ca o limită, ca o barieră în drumul ascensional spre esența universală refuzată: „În canalele boltite ce sub urbe se-mpletesc”, „, Drumul sue și coboară, la tot pasul e sucit./ Bolți dă cărămizi antice! Triste bolți, nu sunteți oare/ Caudine furci ce omul îl apleac dân spinare,/ Cât i-ar fi cugetul nobil, cât ar tinde el dă sus?/ Pre sub voi ne ducem viața-n întunericul nespus/ Al Nimicniciei oarbe, al Vremelniceiei grea./ Bolți! ce puneți piatra voastră între crier și-ntre stea,/ Și ce aplecați trufia și ce contrafaceți visul,/ Nu știm, gios, au sus, la stânga or la dreapta-i Paradisul,/ Căci o viață-n rătăcire prin tunel am străbătut...”¹⁵ . Bolta își schimbă simbolistica, din substitut al celestului, devine substitut al lumii de jos, al căderii în abis, înălțarea nemaifiind posibilă în acest univers al deziluziei și damnării.

Proza supraetajată cultivată de M. Cărtărescu și de postmoderniști în general vine dintr-o nevoie de reflectare a existenței omului contemporan pe mai multe paliere și din încercarea de a armoniza într-un fel, toate aceste roluri sociale, toate aceste traiectorii de parcurs într-o singură

¹¹ *Ibidem*, pp.208-209.

¹² *Ibidem*, p.200.

¹³ Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999, p.172.

¹⁴ Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2004, pp. 236.

¹⁵ Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2004, pp.236-237.

existență. Dacă în literatură se poate produce transgresarea spațiului imaginar înspre cel real și astfel se realizează detensionarea momentană a personajelor de povara destinului implacabil, același procedeu se poate realiza dinspre realitate înspre literatură, spațiul virtual al cărții permițând evadarea cititorului în universuri paralele și îmbrăcarea unor identități diferite. Proza postmodernă este aceea care permite acest joc al perspectivelor, călătoria cititorului transformându-se dintr-o simplă lectură, într-o aventură a pătrunderii în lumi alternative, în care eul real se confundă adeseori cu eul ficțional. Această locuire concomitentă în două toposuri (unul real și unul ficțional), este foarte vizibilă în cazul tinerilor de astăzi dependenți de lumea jocurilor pe calculator, trăind foarte mult timp în aceste lumi virtuale, animate, construite tot mai veridic, aceștia disting cu greutate lumea reală, de lumea concepută ca replică la real. Aceeași confuzie pare a se activa în rândul lectorilor contemporani care se simt dezorientați în aceste lumi paralele în care se mișcă cu atâta ușurință personajele.

Plecând de la ideea de reinterpretare a arhitecturii literare, care o dată cu J.Joyce a trecut, în viziunea lui Ion Bogdan Lefter de la dimensiunea *plană* la aceea *în spațiu* coerența discursului literar a început să piardă teren în defavoarea prolixității și a ambiguității, sarcina lectorului devenind una mai dificilă: „, Handicapul a ceea ce încerc să numesc *literatură în spațiu* e dificultatea, perceperea ei mai puțin lesnicioasă decât a celei *plane*, desfășurate pe epica unui singur nivel. Tipul de poezie pe care îl scrie Mircea Cărtărescu e complicat, angrenând resorturi multiple și cerând din partea cititorului o atenție distributivă: poemele sunt coerente pe mai multe planuri simultane și pun în mișcare un bogat bagaj informațional, tinzând către o curgere-să-i spun astfel-„, fluvială”¹⁶

Apariția personajelor la ușa autorului în epopeea *Levantul*, pare a fi un gest foarte natural, nici personajele, nici autorul nu par a se întreba cum a fost posibilă o asemenea întâlnire:„, - Dragilor, iubii mei! Bun-venit, haideți în casă! Ce? O sticlă de Jidvei? Vai, și flori, sunt crizanteme...Tipicari mai sunteți, frate! Cri, ia vino, avem oaspeți! Imineii nu ți-i scoate,/ Nastratine, of, ce dracu, crezi c-aicea e geamie? Și vă pup, și-acuma aideți iute în sufragerie”¹⁷. Așadar trecerea în spații ontologice diferite devine o constantă a scrisului cărtărescian, alături de registrul ludic și parodic prin care se încearcă o re-spunere a lumii, o re-evaluare a statutului autorului în propriul text, iar imaginea drumului fărâmițat devine un simbol al acestui univers alienant care caută o ieșire din labirintul cotidianului prin reluarea temelor clasice într-o notă parodică. Horia Căpușan în amplul său studiu dedicat motivului drumului descoperă valențele negative ale drumului fragmentat, atât de pregnant ilustrat în epopeea postmodernă:„, Drumul fragmentat de opriri nu mai este drumul benefic, din el nu a mai rămas nimic”¹⁸. Călătoria în lumi și prin lumi are la acest prozator cu limbaj viu și proteic o semnificație multiplă, fiind în primul rând o reflectare a unei imagini degradate a cotidianului care viermuiește prin drumuri inferioare, așa cum ființa umană își târăște propria conștiință ancestrală, iar pe de altă parte re poziționează instanțele narative în universul complex al procesului interpretativ, singura inițiere posibilă constituindu-se la nivel metatextual.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999
 Căpușan, Horia, *Drumul ca imagine creatoare în cultura română*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003,
 Cărtărescu, Mircea, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2004
 Constantinescu, Mihaela, *Post/Postmodernismul.Cultura divertismentului*, Editura Univers
 Enciclo Ioanid, Doina, *Portrete vorbite și scrise*,Editura Casa de Pariuri Literare,București, 2016

¹⁶ Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p. 24.

¹⁷ Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Editura Humanitas, București, 2004, p. 254.

¹⁸ Horia Căpușan, *Drumul ca imagine creatoare în cultura română*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p.252.

Lefter, Ion Bogdan, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, volumul 3, Editura Artemis, București

DIMITRIE CANTEMIR, THE CULTURE SPHERE**Rareș Șopterean****PhD. Student, „Petru Maior” University of Tîrgu-Mureș**

Abstract: Dimitrie Cantemir's cultural model, the one he had formed, was based on Greek-Latin antiquity and oriental culture. The traditional Romanian place, its belonging to the universal culture was firmly embedded in this whole ensemble. Throughout his work Cantemir has added information from various Western, especially Italian and French models of humanism. We need to clearly spell out the Western Asian descent of this Orient specialist. Cantemir represents in our history the image of a creator of cultural complexes, a totally medieval scientist. For these special qualities he was and is appreciated as one of the founding personalities of the nation and spirituality.

Keywords: cultural, universal, medieval, sferă, history

Dacă dorim să înfățișăm un tablou al cugetării, al științei și literelor românești în faza de trecere de la evul de mijloc la cel modern prin opera unui singur cărturar întru totul reprezentativ ne vom opri fără ezitare la Dimitrie Cantemir. În scrierile sale se află rezumate ideile majore ale predecesorilor, o aleasă expresie românească, registrul larg al gândirii europene și orientale, culorile vii ale înțelepciunii populare, afirmarea limpede a noilor idealuri românești și prefigurarea celor mai multe din științele noastre moderne sociale și umane¹.

Spațiul românesc al sfârșitului de secol șaptesprezece și început de secol optsprezece rămâne însă conectat în măsură covârșitoare la lumea Orientului Apropiat și a fostului Bizanț. Este edificator faptul că o serie de patriarhi ai Ierusalimului sau Constantinopolului a înființat tipografii la Iași și București (mai ales Dositei), au scris despre țările române sau pur și simplu personalități politice și culturale formate în lumea orientalo-bizantină au publicat lucrări² menite să impună standardul cultural al acestui spațiu (Constantin Duca a scris filosofie, Nicolae Mavrocordat a publicat dialoguri în stil platonice și a editat autori greco-bizantini). O recucerire a Occidentului poate fi remarcată și pe această cale ocolită. Așa de pildă Hrisant Notara studiasse în Italia și la Paris, Ieremia Cacavela la Viena, Leipzig și Cambridge, Alexandru Mavrocordat la Patova³ etc. Accentul preponderent al activității acestor personalități culturale rămâne cel polemic: Orientul ortodox e opus Occidentului catolic. Ambiția de a menține în Balcani și mai departe supremația spiritului bizantin, adică ortodox în fața avansului spre est a spiritului european a fost receptată de tânărul Cantemir la justa ei valoare. El citează lucrările acestor autori creștini nu doar în lucrările din tinerețe, ci și în cele de maturitate⁴.

Pentru formarea unei personalități culturale și politice nu faptul biografic în sine are importanță, cât are capacitatea de a stabili conexiuni între evenimentele trecute și prezente, de a prevedea desfășurarea celor viitoare. În acest scop trebuie educată o capacitate specială a spiritului, bazată pe o mare mobilitate și pe reacția promptă. Această capacitate se formează nu atât în procesul propriu-zis de învățare sau nu numai, cât în practica propriu-zisă⁵.

Când Dimitrie Cantemir s-a născut, la 26 octombrie 1673, tatăl său avea 59 de ani. Ana Bantăș, mama sa, era cea de-a treia soție a vârstnicului tată. Aparținea unei familii boierești și

¹ 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir, Editura Academiei RSR, 1974, p. 61.

² Ecaterina Țarălungă, *Dimitrie Cantemir. Contribuții documentare la un portret*, Editura Minerva, București, 1989, p. 5.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 45.

⁵ *Ibidem*, p. 54.

se înrudea, prin doamna Anastasia, soția lui Duca vodă, cu una din familiile domnitoare ale Moldovei. Constantin Cantemir considera că trebuie să le asigure fiilor săi Antioh și Dimitrie cea mai bună educație. Dascălul Ieremia Cacavela, cel care l-a învățat carte pe Dimitrie, a contribuit la ridicarea nivelului și calității informației culturale, producând un viraj spectaculos de la cultura slavo-bizantină de care ar fi avut parte fiul de domn în virtutea tradiției moldovenești a secolului al XVI-lea, spre umanismul de tip european.

Academia Patriarhiei din Constantinopol era cea mai înaltă formă de învățământ a creștinătății orientale⁶. Ea păstra tradițiile fostului Bizanț, ambiția de a educa la o înălțime egală cu cea a înaltelor școli ale creștinătății occidentale, de a folosi forme de învățământ egale cu ale fostului Imperiu Roman de Apus. La această Academie s-au format Petru Movilă, mitropolitul Kievului, Alexandru Mavrocordat, Exaporitul și fiii săi Nicolae și Ion, Constantin Duca, Constantin Cantacuzino Stolnicul, Dimitrie Cantemir. Apoi Antoniu și Spandoniu, filosofi, Iacomiu, specialist în gramatică, de la care Cantemir a deprins elementele filosofiei, Sevastus, teolog, specialist în controversa dintre Biserica greacă și latină⁷, Alexandru Mavrocordat⁸, mare dragoman al Porții, Meletie, arhiepiscop de Arta și Atena, geograf, reputat autor al unei *Geografii universale*⁹. Tânărul Dimitrie Cantemir nu numai că era un mediu absorbant pentru cunoștințele transmise de maestrul său, dar avea să încerce, mai târziu, să implice numele Moldovei în această mare arie culturală¹⁰.

Modelul cultural al lui Dimitrie Cantemir, cel după care se formase, era unul bazat pe antichitatea greco-latină și pe cultura orientală. Locul tradiției românești, apartenența sa la cultura universală erau ferm încadrate în tot acest ansamblu. Pe parcursul activității sale Cantemir i-a adăugat informații provenite din diverse modele ale umanismului, occidental, îndeosebi italian și francez. Trebuie precizată în chip explicit aspirația spre Occident a acestui specialist în Orient. Intuia că, așa cum trecutul aparținuse Orientului, viitorul aparținea Europei. Aflat în zona mediană a Balcanilor, în spațiul tuturor întâmplărilor posibile, dar și al tuturor rupturilor, Dimitrie Cantemir, care n-a avut decât puțin șansa să trăiască marea istorie, ca și pe aceea a poporului său, în sensul plener al desfășurării sale, s-a revanșat scriind. A acoperit mai multe zone ale cunoșterii, unele dintre ele considerate de vârf atunci ca și acum¹¹.

Dimitrie Cantemir a trăit o adevărată *dramă intelectuală*, „fiind stânjenit de dogmatismul ortodoxismului de tradiție bizantină, ca și de atmosfera prăfuită a sferei greco-slave, din care provenea și unde se formase”¹². Umanismul enciclopedist moldovean, continuă autorul, „întrunește, îmbinate, caracterele a două tipuri de civilizație” – Orientală și Occidentală, în timp ce domnul Moldovei „vrând să dovedească latinitatea noastră (cf. *Descriptio Moldaviae și Hronicul*), neagă tradiția slavo-bizantină în practica domnească a ideologului. Orientarea finală este hotărât apuseană; drumul său, din Stambulul diplomatului până în Rusia occidentalizatului Petru cel Mare, reprezintă liniamentul biografic al evoluției sale de gândire”¹³. *Istoria ieroglifică* reflectă acest timp de răscruce și această dramă intelectuală, de care e marcat atunci spiritul și mentalitate balcanică, proiectate pe două planuri diametral opuse: cel deschis și orientat spre progres, cultură și civilizație, și cel duplicitar și cufundat în întunericul începuturilor rudimentare. *Feericul* alternează, în această lume, cu *burlescul*.

„*Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea* poartă amprenta vizibilă a interferențelor și contactelor interculturale la frontiera Orient-Occident. „Din această operă – scria academicianul

⁶*Ibidem*, p. 55.

⁷*Ibidem*, p. 56.

⁸ Alexandru Mavrocordat (1641-1709) a fost mare dragoman al Porții. Grec, educat în Italia, a scris un tratat despre circulația sangvină periferică la om. A fost profesor la Academia Patriarhiei din Constantinopol unde a fost elev, între alții, Dimitrie Cantemir. Alexandru Mavrocordat preda filosofia, gramatica și retorica. A fost doctor în medicină și filosofie.

⁹ Ecaterina Țarălungă, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰*Ibidem*.

¹¹*Ibidem*, p. 67.

¹² Muthu Mircea, *Balcanismul literar românesc*, I, Etapele istorice ale conceptului, Cluj – Napoca, Editura Dacia, 2002, p. 44.

¹³*Ibidem*, p. 49.

Virgil Cândea – aflăm care era atunci primul inventar al cunoștințelor sale: limbi străine, lecturi persane, grecești, moldovenești și latine, religioase și laice. Aici ne dezvăluie modul său de a vedea lumea, omul, raportul dintre macro și microcosmos, oroarea sa pentru arivismul social al feudalilor hrăpăreți, atitudinea sa rezervată față de asceză și favorabilă vieții laice.

O adevărată comoară de înțelepciune, *Divanul* rămâne și astăzi un izvor nesecat estetic-artistic și etico-moral în istoria spiritualității noastre.

„În general, scrierea lui Dimitrie Cantemir vădește libertatea sa față de izvoare. Este atitudinea obișnuită a gânditorului umanist, bucuros că ideile sale găsiseră la alți autori o exprimare fericită, pe care o adoptă fără rezerve. Ceea ce împrumută un asemenea autor reprezintă deci propria gândire. Aceasta ne permite să afirmăm că, indiferent cât de mare este aportul străin în *Divanul*, opera însăși reprezintă în forma sa ultimă o creație exclusivă a lui Cantemir, înfățișând un studiu propriu de formație filosofică, etică și literară”¹⁴. Vasile Coroban opinează întemeiat: „*Divanul* lui Cantemir se prezintă ca o operă unică în felul ei în literatura moldovenească. E o lucrare îndrăzneată de tratare a temelor morale în plan teoretic, lucru nemaiîntâlnit până la dânsul nu numai în Moldova, ci și în țările din această parte a lumii”¹⁵.

Tema disputei dialogate dintre suflet și trup, cu triumful final al sufletului, este familiară întregului orient grecesc și o găsim mereu exploatată, foarte devreme, dar și foarte aproape de timpul lui Cantemir¹⁶.

În cazul literaturii noastre vechi, *Divanul* este prima carte de atitudine filozofică, de pedagogie ortodoxă. Este o carte de cugetare, înscriindu-se alături de *Răspunsul* lui Varlaam, de *Viața lumii* a lui Miron Costin și de *Didahiile* lui Antim Ivireanul, în rândul cărților originale ale culturii noastre feudale. Prima carte a lui Dimitrie Cantemir, *Divanul*, rămâne importantă în primul rând prin conținutul ei. Este o carte de gândire proprie, cu influențe clasice, cu încercarea de a reforma limba literară prin creare de cuvinte noi și prin schimbarea topiceii frazei¹⁷.

Istoria ieroglifică cuprinde, în timp, 17 ani din istoria Țării Moldovei și a Țării Muntenestei, începând cu anul 1688 – anul înscăunării la domnie a lui Constantin Brâncoveanu - și terminând cu anul 1705, cea de a doua domnie a lui Antioh, fratele mai mare a lui Dimitrie Cantemir. Întreaga fabulație a scrierii însă e una de roman satiric social, și nu de relatare cronologică și documentară a faptelor reale istorice propriu-zise¹⁸.

Istoria ieroglifică, ca și întreg scrisul lui Dimitrie Cantemir, e marcată de cultura și tradițiile Orientului și Occidentului, dar fără a fi neglijate cele ale propriului popor, chiar dacă circa două decenii din anii adolescenței și tinereții sale s-a văzut obligat să-i petreacă în capitala Imperiului Otoman.

Hronicul este ultima scriere a lui Dimitrie Cantemir. Planul ei cuprindea istoria românilor de la origini până în vremea autorului. Două dintre ideile acestei cărți sunt preluate de istoriografia de azi: una privește continuitatea poporului român în Dacia, iar a doua se referă la ideea despre viața neîntreruptă a românilor pe *întrega Dacie*, nu numai în regiunile muntoase¹⁹. Dimitrie Cantemir credea că istoria unui popor, trebuie să împrumute forma expunerii cronologice²⁰. De aceea, istoria trebuie să înceapă cu expunerea originii lui, de la colonizarea Daciei de către romani pe timpul lui Traian, urmărind în continuare desfășurarea evenimentelor în ordine cronologică. De aici, denumirea de *Hronicul vechimii romano-moldovlahilor*.

Cu toate că *Hronicul* este o operă cu caracter științific prin subiectul propus, prin demonstrațiile din el, totuși, de multe ori în paginile cărții apar și procedee de compoziție specifice scriitorului.

¹⁴ Dimitrie Cantemir, I, *Opere*, București, p. 38-39.

¹⁵ Vasile Coroban, *Dimitrie Cantemir – scriitor umanist*, Chișinău, 2003, p. 164.

¹⁶ Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Editura Academiei RPR, București, 1964, p. 117.

¹⁷ I. D. Lăudat, *Dimitrie Cantemir: viața și opera*, Editura Junimea, 1973, p. 65.

¹⁸ *Dinastia Cantemireștilor*, acad. Andrei Eșanu, Academia de Științe a Moldovei, Editura Știința, 2008, p. 379.

¹⁹ *Ibidem*, p. 195.

²⁰ P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir: viața și opera*, Editura Academiei RPR, București, 1958, p. 227.

Stela Toma remarcă faptul că „Hronicul nu este o lucrare beletristică, dar nu este nici un tratat de istorie impersonal sobru lipsit cu totul de ornamente expresive; retorica, pe care și-o propusese Cantemir drept exercițiu în *Istoria ieroglică*, se dovedește a fi devenit cutumiară în ultima sa scriere. Așa se face că *Hronicul*, complex << dotat >> cu informație, beneficiază complementar de participarea efectivă a autorului, precum și de atractivitatea << conferită >> de *ars bene dicendi*, însușiri ce-l destinează, aproape în egală măsură specialiștilor istorici dar și literaților”²¹.

Descrierea Moldovei, este un studiu științific despre istoria, cultura, tradițiile populare, arta și spiritualitatea moldovenilor, împreună cu toate celelalte lucrări de filosofie, istorie, etnologie, sociologie, psihologie, etc., scrise și tipărite în limbile greacă și latină, formează un cu totul alt compartiment al moștenirii spirituale cantemiriene – acela al gânditorului și savantului de dimensiuni intercontinentale și intercultural – civilizaționale. Autorul indică destinatarul ostanelilor sale, „în slava și folosința moldovenescului niam” sau – ce-i, în fond, același lucru – „a pravoslavnicului moldovenescului nărod”²².

Descrierea Moldovei are o deosebită *valoare literară* prin patosul cu care Dimitrie Cantemir scoate în evidență frumusețea locurilor, varietatea bogățiilor, vitejia moldovenilor pe câmpurile de luptă, compasiunea pentru sărmanii țărani, căroră stăpânirea le pune atâtea biruri încât de mirare este cum își mai pot duce viața.

Sacrosanctae scientiae indepingsibilis imago (*Imaginea științei sacre care nu se poate zugrăvi*) a fost scrisă în anul 1700, la Constantinopol, în timpul primei domnii a fratelui său Antioh. Ideologic, cartea poartă încă pecetea influențelor dascălului său rămas în Moldova, Ieremia Cacavela. *Imaginea științei sacre* este apreciată ca una dintre primele scrieri filozofice în cultura românească prin problemele pe care le ridică, cu toate că rezolvarea acestora nu depășește concepția teologică a vremii.

Logica, o lucrare de filozofie a lui Dimitrie Cantemir, pare a fi alcătuită cu scopuri didactice. Este scrisă în limba latină și poartă titlul: *Compendium universae logicae institutionis*²³. *Comparată* cu tratatele de logică scolastice, anterioare, *Logica* lui Dimitrie Cantemir nu se deosebește de ele, decât prin faptul că aici materia este simplificată în vederea prezentării ei unor oameni care se inițiau în acest domeniu²⁴. Ideea că filozofia și știința pot înălța pe om este demnă de subliniat, ea prefigurând pe savantul de mai târziu. Apreciind cultura antichității, el se revelează încă de pe acum ca un umanist²⁵.

Istoria Imperiului Otoman, scrisă în limba latină, se intitulează: *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae*. Cantemir și-a început scrierea în anul 1714 și a terminat-o în preajma anului 1716. Ultimul eveniment istoric menționat, este lupta dintre turci și austrieci la Peterwaradin, din 3 august 1716²⁶. În scrierea sa, autorul urmărește, în ordine cronologică, șirul împăraților turci, arătând luptele acestora și terminând fiecare domnie cu o caracterizare a sultanului respectiv.

De muro Caucaseo (Despre zidul Caucazului) se poate adăuga la lucrările de orientalistă. Este o scrisoare publicată de T. S. Bayer, profesor la Academia din Petersburg, în *Comentarii Academiae Scientiarum Imperialis Petropolitanae*²⁷. Profesorul, a adăugat la datele găsite în lucrarea lui Cantemir altele culese de el, dar de mai mică importanță. În 1722, cu ocazia războiului cu Perșii, Dimitrie Cantemir îl însoțește pe Petru cel Mare ca specialist în chestiunile musulmane, având atribuția să redacteze proclamații către triburile din acele regiuni. După cucerirea orașului Derbent și a regiunilor înconjurătoare, Dimitrie Cantemir este tentat să

²¹ Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 838.

²² *Ibidem*, p. 380.

²³ I. D. Lăudat, *op. cit.*, p. 74.

²⁴ *Ibidem*, p. 76.

²⁵ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 63.

²⁶ I. D. Lăudat, *op. cit.*, p. 130.

²⁷ *Ibidem*, p. 209.

cunoască de aproape zidul caucazian. El a cules date despre triburile, provinciile, orașele de pe coasta apuseană a Mării Caspice. Așa a luat naștere lucrarea lui Cantemir. În notele rămase de la el sunt descrise moschei, morminte, palate, reproduce inscripții, figuri alegorice din desenele găsite pe monumentele respective. Cele mai multe note de acest fel privesc orașul Derbent²⁸. Cantemir și-a făcut însemnările în limba latină.

Loca obscura in Catechisi face parte din lucrările cu caracter religios și reprezintă atitudinea lui Cantemir față de discuțiile religioase ale vremii, din Rusia.

Petru cel Mare a privit cu interes lucrarea lui principelui moldovean, căci țarul, el însuși un credincios al bisericii ortodoxe, voia să se servească de autoritatea bisericii pentru ridicarea culturii în Rusia și pentru ca ea să îl ajute în centralizarea puterii monarhice. Pentru aceasta, voia să aibă o biserică cu o doctrină necontestată de nimeni din sânul ei²⁹.

Dimitrie Cantemir, în istoria culturii românești din epoca feudală, ocupă un loc foarte însemnat prin varietatea operei sale și prin conținutul ei astfel:

Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul (Iași 1698) cu toate că în esență este o carte teologică, reprezintă o poziție înaintată prin unele elemente de pedagogie și de filozofie pe care le conține³⁰.

Istoria ieroglifică (1705) se caracterizează printr-o treptată eliberare de preceptele religioase. Este o scriere de tranziție între *Divan* – carte de factură religioasă – și scrierile de mai târziu, de natură istorico-geografică, cu vădite tendințe realiste³¹.

Istoria Imperiului Otoman (1714-1716) cuprinde date referitoare nu numai la războaiele otomane de expansiune, ci și date cu privire la instituțiile și cultura turcească.

Sistema religiei mahomedane (1722) carte scrisă în rusește, cuprinde bogate date privitoare la instituțiile mahomedane și la viața spirituală și materială a acestor popoare.

Descrierea Moldovei, alcătuită între anii 1714-1716, este valoroasă pentru datele geografice și etnografice descrise.

Hronicul vechimii romano-moldovlahilor (1717) este importantă în cadrul istoriografiei vremii fiind cea mai documentată lucrare din acest domeniu³², făcând trecerea de la cronică la istorie prin analiza critică a izvoarelor istorice, cât și prin prelucrarea lor într-un mod personal.

Atât *Descrierea Moldovei* cât și *Hronicul* au fost redactate în limba latină. Dragostea pentru această limbă reprezintă un alt aspect al umanismului său. Ea arată admirația lui față de cultura și limbile antichității greco-latine³³.

Din întreaga operă a lui Dimitrie Cantemir se vede și un alt ideal umanist: pasiunea pentru domenii de cunoaștere variate: teologie, istorie, filozofie, geografie, amator al variatelor arte: arhitectura, poezia, muzica.

Întreaga operă a lui Cantemir este străbătută de spirit umanist. Nu numai faptul că scrie cărți întregi în latinește și în grecește, că subliniază originea romană a poporului îl așază în rândul umaniștilor. În special conceptul de civilizație este în opera lui Cantemir cel umanist³⁴.

Dimitrie Cantemir, a fost un mare compozitor, instrumentist și pedagog. Există uneori, în activitatea de ansamblu a unei personalități creatoare, demersuri care marchează începuturile, coline singuratiche părăsite apoi de pașii celui pornit în marea aventură a cunoașterii³⁵. Acesta este cazul muzicii în existența creatoare a lui Dimitrie Cantemir. Fiind un reprezentant de vază al umanismului renascentist, el a întrunit în formația sa intelectuală o pronunțată vocație artistică. Dotat cu potența intelectuală proprie geniului, Cantemir s-a manifestat cu brio în

²⁸*Ibidem*, p. 210.

²⁹*Ibidem*, p. 211.

³⁰*Ibidem*, p. 212.

³¹*Ibidem*, p. 213.

³²*Ibidem*, p. 214.

³³*Ibidem*.

³⁴*Dinastia Cantemireștilor, op. cit.*, p. 439.

³⁵ Ecaterina Țarălungă, *op. cit.*, p. 262.

majoritatea ramurilor culturii muzicale a epocii: componistică, muzicologie, estetică muzicală, interpretare instrumentală, acustică muzicală, organologie, etnografie muzicală și pedagogie muzicală³⁶.

Muzica a ocupat un loc de cinste în familia Cantemir. Familia Cantemir a creat frumosul sub diferite forme, evidențiindu-se, în primul rând, predilecția pentru muzică și artele plastice.

Climatul spiritual, în care este educat Dimitrie Cantemir, a fost unul benefic pentru afirmarea-i ulterioară inclusiv pe segmentul artei sonore. Instruit într-un mediu ales, Dimitrie Cantemir continuă tradiția neamului, pentru că și în propria familie educația și instruirea vor constitui „o necesitate și un element indispensabil al vieții cotidiene”³⁷.

Alături de studiile fundamentale, înclinațiile muzicale, Cantemir a avut și o activitate importantă de plastician. *Activitatea de plastician* a lui Dimitrie Cantemir cuprinde o serie de desene cu caracter simbolic sau doar artistic, ca și înluminurifăcute pentru ilustrarea cărților sau hărților sale. Prima lucrare *Divanul sau Gâlceava Înțeleptului cu Lumea*, publicată în românește și grecește de autor la Iași, conține două desene: stema Moldovei și reprezentarea Lumii și a Înțeleptului.

Problemele cele mai importante pe care le-au pus dintotdeauna muzica și arta plastică au fost acelea de rezolvare spirituală și emoțională ale sugestiilor spațiului și timpului de răspuns uman dat acestor două dimensiuni care-l transcend. Marile stiluri ale culturii au avut înfățișări diferite unul de altul – pe de o parte în muzică, pe de alta în plastică – și din pricina modalităților diferite în care soluționau chestiunea relației dintre om pe de o parte, spațiu și timp, pe de alta³⁸.

Privind din această perspectivă activitatea de muzician și de plastician a lui Cantemir, complement al întregii sale activități creatoare, indică unitatea profundă a ființei interioare care a fost principele Cantemir.

Plasticianul Dimitrie Cantemir și-a fost lui însuși mai puțin vizibil decât muzicianul. În timp ce muzicianul s-a autoanalizat prin teoria sa muzicală, și-a găsit traseele spirituale și emoționale, a intrat în rezonanță cu lumea, plasticianul s-a considerat, până aproape de sfârșitul carierei, un auxiliar al creatorului. Abia târziu, spre sfârșitul vieții, după ce toate celelalte experiențe legate de problema spațiului – inclusiv experiența politică – fuseseră traversate, Cantemir a făcut marea descoperire asupra felului cum trebuie raportat omul la acest obiectiv. A proiectat un drum de legătură, de la spațiul simbolic al artei plastice ca semn al reabilității la spațiul geografic real și de la el la spațiul istoric. Regăsirea acestei dimensiuni fundamentale a spiritului cantemirian – timpul – pe coordonatele spațiului real rămâne marele câștig al desenului cantemirian³⁹.

În lucrările sale, Cantemir face o serie de referiri la procedurile învățământului judecat comparativ, după paradigma cunoscută în tot demersul cultural cantemirian: Orient/Occident. În mai multe puncte ale *Sistemului religiei* Cantemir ne dă de înțeles că s-ar fi ocupat, în această lucrare anunțată și nefinalizată din cauza morții sale premature, de procesul de educație în Imperiu ca unul dintre factorii definitorii ai succeselor pe care le-a raportat în lume. Problema culturii ca problemă esențială a impunerii în universalitate a unui popor este astfel pentru prima oară abordată de un cercetător român⁴⁰.

Chestiunea culturii orientale văzută prin prisma învățământului e adâncită de Cantemir prin analiza structurilor sale organizatorice, adică a procesului formativ propriu zis. El menționează de pildă că atât fetele cât și băieții mergeau la școală de la cinci ani. În ce privește retribuirea profesorilor și fixarea pe post, sensul politic al sistemului este pentru Cantemir limpede. În această direcție el considera că europenii pot câpăta un avans considerabil nu doar preluând și

³⁶Dinastia Cantemireștilor, op. cit., p. 389.

³⁷Ibidem.

³⁸Ibidem, p. 310.

³⁹Ibidem, p. 312.

⁴⁰Ecaterina Țarălungă, op. cit., p. 177.

perfecționând structurile lumii orientale, ci insistând asupra acelor care nu erau atât de mult cinstite acolo: științele practice⁴¹.

În *Descrierea Moldovei*, Cantemir face referiri la faptul că boierimii îi revine datoria de a impune și un standard cultural cult. Vasile Lupu este lăudat pentru că „a adus chiar și o tipografie grecească și moldovenească poruncind să se tipărească cărți bisericești și pravile, ceea ce a avut ca urmare ca mai întâi să se citească în limba țării evanghelia și apostolul și apoi toată liturghia⁴². Remarca lui Cantemir se referă la introducerea limbii naționale în biserică, ceea ce considera a fi un început bun pentru ridicarea nivelului cultural al țării, început venit, cum i se părea firesc, din inițiativa domnească, laică și nu religioasă. Pe lângă aceasta, introducerea unei limbi de cultură – greaca – avea pentru el semnificația renașterii literelor române care foloseau haina de împrumut a alfabetului slavon⁴³.

Dimitrie Cantemir a aparținut acelui veac de început în aventura formării conștiinței moderne. Morfologia spiritului cantemirian concentrează formele simbolice prin care el a înțeles lumea, a transmis contemporanilor și posterității un mesaj despre înfățișările ei. Aceste forme, acele zone ale cunoașterii pe care le-a abordat, i-au permis să se implementeze cu propriul spirit în lumea veacului său grație unor metodologii diversificate pentru fiecare domeniu de care s-a ocupat, al artei sau al științei.

Cantemir reprezintă în istoria noastră imaginea unui creator de cultură complexă, a omului de știință medieval total. Pentru aceste calități deosebite el a fost și rămâne apreciat drept una din personalitățile fondatoare ale neamului și spiritualității lui.

Complexul și multidimensionalul Dimitrie Cantemir continuă să rămână un miracol în cultura noastră, în multe privințe nedeștelenit și neasimilat. Pentru a-l înțelege, e nevoie *să te înalți* la nivelul vastelor lui cunoștințe și preocupări, ceea ce nu îi este dat fiecăruia să atingă un atare nivel. Apoi, pentru a-i aprecia virtuțile și meritele deosebite în timp și spațiu, trebuie *să cobori* în realitățile unei lumi care demult s-a consacrat, plin de virtuți, dar și de păcate, prezent pe care îl traversăm cu toții⁴⁴.

Renașterea și Dimitrie Cantemir. În opinia lui Andrei Oțetea, noțiunea de *umanism* „are două înțelesuri distincte; pe de o parte cuprinde ideea unei educații care-și propune să realizeze idealul de om desăvârșit, iar pe de altă parte înseamnă orientarea studiilor într-o anumită direcție, spre Antichitatea clasică, în care tipul omului ideal s-a realizat mai complet. Ideea de *humanitas*, care stă la baza acestei concepții, se completează deci prin credința că idealul despre om s-a realizat o singură dată deplin și, prin urmare, Antichitatea e singurul izvor din care trebuie să se inspire orice sistem de educație rațională. Umanism și clasicism sunt sinonime. Arta, literatura, știința și limbile greco – latine sunt expresia integral, clasică (desăvârșită), a culturii umane”⁴⁵.

Originea și latinitatea neamului, lupta împotriva oligarhiei feudale pentru instaurarea unei monarhii ereditare, prețuirea și valoarea inestimabilă a omului ca individ în opera lui Dimitrie Cantemir din teoriile și practicile umanismului se trag⁴⁶.

Întreaga operă a lui Dimitrie Cantemir este străbătută de spirit umanist. Multiplicitatea preocupărilor științifice și artistice pe care le reflectă în operele lui, legătura organică între toate strădaniile creatoare ale omului, este caracteristică pentru umanism. În special, conceptul de civilizație este în opera lui Cantemir cel umanist.

⁴¹*Ibidem*.

⁴²*Ibidem*, p. 178.

⁴³*Ibidem*.

⁴⁴*Dinastia Cantemireștilor, op. cit.*, p. 441.

⁴⁵ Andrei Oțetea, *Renașterea*, București, 1964, p. 238.

⁴⁶*Dinastia Cantemireștilor, op. cit.*, p. 438.

Dimitrie Cantemir apare drept un mare cugetător social, numele lui fiind înscris, alături de numele altor personalități celebre, pe frontispiciul mănăstirii Sainte-Genevieve, transformată în timpul Marii Revoluții Franceze din 1789 – 1794 în bibliotecă⁴⁷.

BIBLIOGRAPHY

- Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Editura Ion Creangă, București, 1978
- Cantemir, Dimitrie, *Divanul sau Gîlceava înțeleptului cu lumea*, Editura Minerva, București, 1990
- Cantemir, Dimitrie, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, text ales și stabilit, prefată și note de Stela Toma, Editura Albatros, București, 1991
- Cantemir, Dimitrie, *Istoria Ieroglifică în douăsprezece părți împărțită, așijderea cu 700 de sentenții frumos împodobită, iară la sfârșit cu a numerelor străine tâlcuitoare scară*, text tâlcuit și adversaria de G. Pienescu, prefată de Dan Horia Mazilu, București, Editura Gramar, 2008
- Dimitrie Cantemir, în Opere Complete*, VIII, Ediție critică publicată sub îngrijirea lui Virgil Cîndea, Editura Academia R.S.R., București, 1987
- Dimitrie Cantemir, *Opere Complete*, I, București, 2003
- I. BIBLIOGRAFIA CRITICĂ SPECIALĂ:
- 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir*, Ed. Academiei RSR, 1974
- Bădărău, Dan, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Editura Academiei RPR, București, 1964
- Coroban, Vasile, *Dimitrie Cantemir – scriitor umanist*, Chișinău, 2003
- Dinastia Cantemireștilor*, acad. Andrei Eșanu, Academia de Științe a Moldovei, Editura Știința, 2008, p. 379
- Lăudat, Iordan Datcu, *Dimitrie Cantemir: viața și opera*, Editura Junimea, 1973
- Panaiteanu, P. P., *Dimitrie Cantemir: viața și opera*, București, 1958
- Țărălungă, Ecaterina, *Dimitrie Cantemir, Contribuții documentare la un portret*, Editura Minerva, București, 1989

II. BIBLIOGRAFIE DE INTERES GENERAL:

- Muthu, Mircea, *Balkanismul literar românesc*, I, Etapele istorice ale conceptului, Cluj – Napoca, 2002
- Oțetea, Andrei, *Renașterea*, București, 1964
- Zamfirescu, Dan, *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

⁴⁷*Ibidem*, p. 439..

ETHOS – PATHOS – LOGOS IN THE RELIGIOUS DISCOURSE OF FATHER CLEOPA**Paula Iustina Lohan****PhD., „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași**

Abstract: Rhetoric is one of the arts of using language in order to persuade. Aristotle demonstrated that persuasion is achieved by the rhetorician's personal character when the discourse is so expressed as to make us think him credible. As well, persuasion may come through the believers, when the speech stirs their emotions. Also, persuasion is effected through the speech itself when we have proved a truth with accuracy. In the religious discourse these three modes of persuasion – ethos, pathos, logos – are illustrated in different ways. In the case of Ilie Cleopa's discourse, the ethos shows the authority and honesty of the priest. Ilie Cleopa tries to convince the audience by using a specialized vocabulary and a some emotional and tactical scenarios that can persuade easily. His logos is full of citations from the Bible. The perfect model of argumentation requires Ilie Cleopa's ability to combine these three modes of persuasion efficiently.

Keywords: Rhetoric, Persuasion, Ethos, Pathos, Logos.

Aristotel¹ propunea o taxonomie a persuasiunilor: *extratehnice*, existente anterior, specifice discursurilor judiciare (legile), și *tehnice*, menite să solicite imaginația retorului. Cele tehnice corespund la rândul lor unor tipuri de dovezi: care formează caracterul retorului (ethos), mai apoi care vizează intensificarea sentimentelor auditorului (pathos), și cele care argumentează pe cale rațională (logos).

Ethosul este dimensiunea retorică concretizată în abilitatea oratorului de a fi credibil în fața auditoriului. Această dimensiune face apel la valori și la virtuți, urmărindu-se caracterul vorbitorului. Putem distinge două concretizări ale ethosului: ethos *prealabil*, preexistent actului discursiv, auditoriul cunoscând dinainte date ce țin de caracterul vorbitorului, și ethos *discursiv*, locutorul construindu-și imaginea concomitent cu rostirea discursului. Aceste două tipuri de ethos pot fi convergente/divergente, în măsura în care discursul confirmă/infirmă ceea ce auditoriul cunoștea anterior.

„Oratorul trebuie, într-adevăr, să inspire încredere: fără ea, discursul său nu merită credit.”² Autorii *Tratatului de argumentare* sunt de părere că funcțiile exercitate, dar și persoana oratorului, reprezintă un context a cărui importanță nu poate fi neglijată, influența sa fiind indubitabilă. „Membrii juriului vor aprecia în mod total diferit aceleași remarci pronunțate de judecător, avocat sau procuror. Dacă persoana oratorului furnizează un context discursului, pe de altă parte, acesta din urmă determină opinia pe care o vom avea despre ea. Ceea ce anticii numeau ethos oratoric se rezumă la impresia pe care oratorul, prin cuvintele sale, o dă despre el însuși.”³ Aceeași autori considerau că „un cleric monden sau necucernic este declamator, dacă urcă în amvon. (...) Există, dimpotrivă, și oameni evlavioși a căror prestanță este, numai ea, de ajuns pentru a te convinge: doar ce se ivesc și întreaga suflare care urmează să-i asculte

¹Vezi în acest sens Aristotel, *Retorica*, Ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria Cristina Andrieș, Note și comentarii de Ștefan Sebastian Maftai, Editura IRI, București, 2004.

²Chaim Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratat de argumentare. Noua retorică*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2012, p. 389.

³*Ibidem*, p. 390.

este mișcată din prima clipă și ca și convinsă prin simpla lor prezență; predica pe care au s-o rostească va face ce mai rămâne de făcut.”⁴

Cicero este cel care subliniază trăsăturile necesare unui orator: „unui orator i se cere agerime de dialectic, gândire de filosof, vorbire de poet, memorie de jurisconsult, glas de tragedian, gest ca la cel mai bun actor.”⁵

Pentru Meyer *ethosul* este expresia unui caracter politicos și civilizat, expresia bunului-simț și a înțelepciunii. Acesta se prezintă ca virtute, dovedind forță, care poate fi fizică, pe motiv de vârstă, de aspect, de sănătate, și morală, pentru că avem simțul esențialului care inspiră respect, deci forță de convigere. Funcția *ethosului* este de a inspira comunitatea, comunitate care ar putea considera retorul model. De asemenea „*ethos-ul* este sinele. Sinele este refularea corpului într-o identitate personal abstractă. *Ethos-ul* acoperă atât competența oratorului, cât și caracterul și umanitatea sa, care îl apropie de auditoriu.”⁶

Ethosul oratorului discursului de expresie religioasă vizează și înțelepciunea. Chiar dacă este dotat sau nu cu elocință, retorului creștin i se cere să aibă înțelepciune. „Pe de altă parte, acela care varsă șuvoaie de elocință nehibzuită este de evitat cu atât mai mult cu cât auditoriul se amuză cu lucrurile pe care este inutil să i le spună un atare om și, fiindcă îl aude că vorbește bine, consideră și că spune adevărul.”⁷ Ascultătorilor li se transmite plăcere dacă li se vorbește cu elocință, dar mântuirea – afirmă Sfântul Augustin – este transmisă de oratorii înțelepți: „Or, după cum adesea trebuie luate medicamente amare pentru însănătoșire, tot astfel trebuie evitată mereu o dulceață primejdioasă.”⁸

Pathosul este cea de-a doua dimensiune retorică materializată în capacitatea de a sensibiliza inducând emoții, stări de spirit. Prin apelul la emoții se urmărește un mijloc de a provoca acțiunea, nu doar schimbarea opiniei. Acest mijloc de persuasiune devine eficient în plan discursiv, tocmai de aceea emoțiile sunt acuzate de manipulare.⁹

Pentru Meyer pathosul este modul în care receptorul „suferă” problema la care este supus sau în legătură cu care i se cere să se pronunțe. „Pathosul seamănă aproape cu un șoc, în orice caz este tot ceea ce afectează auditoriului și-i modifică judecata, prin urmare. De unde importanța de a miza pe efectele sale, cu scopul de a provoca o reacție, un răspuns pe care oratorul îl speră conform cu ceea ce el dorește.”¹⁰

Strategiile persuasive sunt cele care realizează puntea de legătură între sine (*ethos*) și ceilalți (*pathos*) prin intermediul *logosului*. Termenul grecesc *logos* cuprinde și alte sensuri decât „rațiune”, și desemnează și „discurs/vorbire”. Aristotel considera că orice comunicare ar putea fi realizată doar prin această strategie, dar datorită „slăbiciunii” omenești trebuie să se recurgă și la celelalte două metode persuasive. Pentru Meyer *logosul* este locul în care se negociază și se traduce diferența întrebare – răspuns. „Dacă cineva scrie sau vorbește, este pentru că acesta are o întrebare în minte, ba chiar o problemă de rezolvat. A argumenta este astfel inerent naturii discursului, utilizării și contextualizării sale intersubiective. *Logosul* servește la a chestiona și la a răspunde și chiar a exprima o întrebare.”¹¹ Gheorghe M. Ștefan, în lucrarea *Ethos, Pathos, Logos*¹², afirmă că *logos-ul* nu poate greși pentru că el își poartă cu

⁴*Ibidem*, p. 389.

⁵ Cicero, *De oratore*, Editura Casei Școalelor, București, 1925, I, p. 47.

⁶ Michel Meyer, *Principia Rhetorica – Teoria generală a argumentării*, traducere de Aurelia Stoica. Studiu introductiv de Constantin Sălăvastru, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2010, p. 204.

⁷Sfântul Augustin, *De doctrina christiana: introducere în exegeza biblică, (note de lectură)*, Traducere de Marius Ciucă Humanitas, București, 2002, p. 283.

⁸*Ibidem*, p. 285.

⁹ Manipularea este o încălcare a normei și depinde de abilitatea decodicatorului să evalueze gradul de sinceritate, examinând natura argumentării sau comparând afirmațiile cu propriile cunoștințe despre lume. Manipularea poate fi de ordin intern sau extern. Vezi în acest sens, Vincenzo Lo Cascio, *Gramatica argumentării. Strategii și structuri*, Editura Meteora Press, București, 2002, pp. 95-96.

¹⁰Michel Meyer, *op. cit.*, p. 226.

¹¹*Ibidem*, pp. 210-226.

¹²Gheorghe M. Ștefan, *Ethos, Pathos, Logos*, Editura All, 2010, p.80.

sine instrumentele prin care adevărul¹³ poate fi distins de fals. Astfel putem concluda că logosul desemnează recursul la rațiune.

„Acela care instruește va evita deci orice cuvânt care nu instruește și, dacă în locul acestor cuvinte poate spune altele, care sunt înțelese în întregime, le va alege mai degrabă pe acestea din urmă; dacă însă nu poate, fie că nu există, fie că nu îi vin în acel moment în minte, va utiliza chiar și cuvinte mai puțin corecte, cu condiția totuși ca ideea să fie transmisă și învățată corect.”¹⁴

M. Meyer¹⁵ găsește echivalente triadei *ethos-pathos-logos*.

<i>Modelul</i>	<i>Eul</i>	<i>Quaestio</i>	<i>Celălalt</i>
<i>Aristotel</i>	Ethos	Pathos	Logos
• <i>Buhler</i>	Expresie	Denotație	Persuasiune/emoție
<i>Jakobson</i>	Emițător	Mesaj	Receptor
<i>Austin</i>	Ilocuționar	Locuționar	Perlocuționar

Modelul perfect de argumentare este cel care garantează echilibrul celor trei dimensiuni retorice: *ethos*, *pathos*, *logos*. Orice preferință pentru una dintre aceste componente are ca rezultat un dezechilibru discursiv. O atenție exagerată acordată *ethosului* supralicitează problema morală a subiectului, favorizarea *pathosului* este strâns legată de manipulare și de propagandă, pe când situarea *logosului* mai presus de *ethos* și *pathos* a condus spre o viziune carteziană asupra limbajului. Un retor persuasiv trebuie să fie credibil din punct de vedere etic, apoi să miște afectiv auditorul, pentru ca în final să argumenteze și să convingă rațional. Dacă ar fi lipsit triada *ethos-pathos-logos* din discursul religios, poate creștinismul nu s-ar fi impus ca religie dominantă.

În cele ce urmează propunem o analiză a dimensiunilor retorice *ethos*, *pathos* și *logos* ilustrate în discursul religios al părintelui Ilie Cleopa¹⁶ de-a lungul celor cincizeci și șase de predici. În rândul acestora se remarcă o sensibilizare facilă a credincioșilor prin intermediul *ethosului*.

Ethosul - imaginea părintelui Ilie Cleopa - se conturează prin raționamente deductive. Plecând de la premisa că părintele Cleopa a fost stareț la Mănăstirea Sihăstria credincioșii înțeleg că personalitatea acestuia era demnă de credibilitate, iar discursul său era apt de persuadare prin intermediul *ethosului*. În cazul părintelui Cleopa *ethosul* discursiv vine în siajul celui prealabil, imaginea creată anterior discursului confirmând cele cunoscute. În discursul religios al Părintelui Cleopa cele două tipuri de *ethos* converg de fiecare dată, chiar dacă *ethosul* prealabil cântărește mai mult decât *ethosul* discursiv, având autoritate instituțională.

¹³Sfântul Augustin vorbește despre retorică ca despre o știință pusă în slujba adevărului: „Motivul este că, o dată ce arta retorică este un instrument de persuasiune având ca obiect și enunțuri adevărate, și enunțuri false, cine ar îndrăzni să spună că în fața minciunii adevărul este dator să îi lase neînarmați pe apărătorii lui? – aceasta pentru ca, vezi bine, oratorii care încearcă să facă niște enunțuri false credibile să știe să își facă auditoriul fie binevoitor, fie atent, fie receptiv printr-un exordiu, iar apărătorii adevărului nu? Primii își vor putea nara succint, clar și veridic enunțurile lor false, iar ceilalți vor nara adevăruri astfel încât să te cuprindă plictiseala auzindu-le, să nu le poți înțelege, iar în final să nu îți vină să le crezi? Primii vor asedia adevărul cu argumente înșelătoare și vor face aserțiuni false, iar ceilalți nu vor putea nici să apere adevărurile, nici să respingă minciunile? Primii își vor înspăimânta, întrista, amuza, îndruma cu energie auditoriul abătându-i cugetul și împingându-l spre eroare, iar ceilalți vor dormita înceți și reci în slujba adevărului? Cine este atât de nebun încât să ia așa ceva de bun? Deci, dat fiind că darul cuvântării, care are cea mai mare putere de persuasiune fie a falsului, fie a adevărului, este la îndemâna ambelor părți, de ce să nu fie asumat prin studiu și de oamenii cumsecade, ca să lupte pentru adevăr, dacă oamenii răi îl folosesc ca să obțină câștiguri perverse și deșarte, spre folosul nedreptății și al erorii?” (Sfântul Augustin, *De doctrina christiana: introducere în exegeza biblică*, traducere de Marius Ciucă, Editura Humanitas, București, 2002, p. 275-277).

¹⁴ Sfântul Augustin, *op. cit.*, p.309.

¹⁵ Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et seduction*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 23 apud Daniela Roventă-Frumușani, *Argumentarea, modele și strategii*, Editura BIC ALL, București, 2000, p. 14.

¹⁶Ilie Cleopa, *Predici la duminicile de peste an*, Ediția a 4-a, Vânători, Editura Mănăstirea Sihăstria, 2010.

Autoritatea și competența, modul în care percep credincioșii inteligența, expertiza și cunoștințele preotului, ocupă un rol important în conștiința credincioșilor. De-a lungul discursului religios al Părintelui Cleopa se pun în evidență cunoștințele părintelui:

- „Dar dezbinările religioase nu s-au oprit aici. Începând din secolele XVIII și mai ales XIX, au apărut în America și în apusul Europei noi grupări religioase rupte din trupul Bisericii apostolice, numite secte.” (Cleopa 2010:55)
- „Vedeți, frații mei, ispita slavei deșarte cum a îndrăznit a se apropia chiar și de ucenicii Domnului? Nu este de nici o mirare acest lucru, căci diavolul încă în Rai fiind a ispitit pe protopărinții noștri Adam și Eva tot cu ispita mândriei și a slavei deșarte. Că auziți ce spune șarpele Evei: Nu, nu veți muri! Dar Dumnezeu știe că în ziua în care veți mânca din el vi se vor deschide ochii și veți fi ca Dumnezeu, cunoscând binele și răul (Facere 3, 4-5).” (Cleopa 2010:351)

Din perspectiva dimensiunii etice, observăm că la părintele Cleopa referirea la propria persoană este asociată cu utilizarea persoanei I și cu invocarea experienței personale ca simplu exemplu, ca tip de mărturie: „Să păstrăm cu râvnă evlavia și exemplul personal al **părinților noștri, al mamelor, al monahilor, al duhovnicilor și sfinților noștri.**” (Cleopa 2010:148)

În discursul religios al Părintelui Cleopa în prim plan este **pathosul**, a cărui menire în acest context este de a convinge. Părintele Cleopa apelează la argumente de natură afectivă în vederea atingerii scopului, se recurge la sentimentele credincioșilor pentru a obține reacțiile dorite de la aceștia.

Construcția discursivă a pathosului utilizează o serie de mijloace retorice, vizibile în discursurile religioase din toate cele cincizeci și șase de predici duminicale. Printre acestea observăm scenarii voit emoționale și un lexic specializat al afectelor.

a. Lexic specializat al afectelor:

- „**Cît de mult** are de învățat fiecare din noi, din acest exemplu zguduitor de **reîntoarcere sinceră** la Hristos a acestor două **suflete** și de **retrăire adevărată** în El, prin biruința puternică a Sfintei Învieri! **Cît de mult** ar trebui noi să ne revizuim gîndurile, simțirile și purtările și să ne apropiem cu inima înfrîntă și smerită, cu **inima plină de credință și dragoste** de Potirul Sfintei Împărtășanii, ca să-L primim pe Hristos Domnul nostru **Cel pururea viu** și gata oricînd să se sălășluiască între noi, precum spune așa de limpede în Sfînta Sa Evanghelie: **Cel ce mănîncă Trupul Meu și bea Sîngele Meu, rămîne întru Mine și Eu întru el** (Ioan 6, 56).” (Cleopa 2010:14)
- „Viața pămîntească este scurtă și **plină de suferință și amăgitoare**, iar viața cerească este **binecuvîntată și plină de fericire veșnică**. Să părăsim păcatele care ne orbesc și **neucid sufletul** și să ne reîntoarcem la Hristos. **Nu-i de ajuns** să facem o cruce și să zicem: „Doamne, Doamne!” Ni se cere o **profundă înnoire duhovnicească** a vieții. Ni se cere să **aruncăm de pe ochii sufletului tina patimilor** de pînă acum, spălîndu-ne la apa Siloamului, adică la baia spovedaniei, apoi să intrăm sub ascultarea lui Hristos și a Bisericii pe care a întemeiat-o pe pămînt. Smerindu-ne, rugîndu-ne, împăcîndu-ne unii cu alții, mergînd regulat la biserică, făcînd milostenie după putere, crescîndu-ne copiii în **dreapta credință și în iubire de Dumnezeu**, devenim **creștini buni, fii adevărați ai Bisericii Ortodoxe și moștenitori ai împărăției Cerurilor**. Amin.” (Cleopa 2010:50-51)
- „Nu este om în trup care să poată vedea **chinurile iadului** și să nu moară de **frică și durere**.” (Cleopa 2010:65)
- „În alt loc, Mîntuitorul arătînd greutatea păcatului cu gîndul, zice: **Oricine se mînie pe fratele său vrednic va fi de osîndă** (Matei 5, 22); și iarăși: **Oricine urăște pe fratele său, ucigaș de oameni este** (1 Ioan 3, 15). Iată dar că și un **singur gînd de ură** asupra fratelui nostru ne face ucigași de oameni. De aceea Iisus Hristos, fiind Dumnezeu adevărat și **știutor al inimilor omenestii și al gîndurilor minții**, adeseori mostra pe farisei și pe cărturari, văzînd în mintea și inimile lor gînduri de ură, de zavistie, de viclenie, de fătărnicie, de slavă deșartă, de mîndrie, de desfrînare și altele de acest fel.” (Cleopa 2010:106)

b. Scenarii voit emoționale:

- „Iar dacă Toma s-a îndoit de Învierea Domnului, după ce și-a pus mîna în coasta Lui, s-a căit de necredința sa și, **căzînd în genunchi, și-a mărturisit cu lacrimi credința** și păcatul său, prin aceste cuvinte: **Domnul meu și Dumnezeul meu!**.” (Cleopa 2010:18)
- „Chiar în acel moment, acela se strecura prin mulțime către dînsul, i-a ieșit înainte și s-au îmbrățișat, zicînd încet: **„Hristos a înviat!”** După **răspunsul plin de dragoste** al vecinului: **„Adevărat a**

înviat!", a adăugat cu și mai multe lacrimi în ochi: "**Iartă-mă, dragul meu, iartă-mă!** Nu se va mai întâmpla niciodată felul cum m-am purtat cu tine." (Cleopa 2010:13)

• „Iar fiindcă era legat **în lanțuri de fier și nu putea să-și plece genunchii săi** la rugăciune a zis: Dar acum îmi plec genunchii inimii mele, rugînd bunătatea Ta." (Cleopa 2010:204)

S-a observat că în discursul religios al Părintelui Cleopa predomină emoțiile pozitive, lipsindu-i elementele de polemică:

- c. „Căci **dragostea dumnezeiască** nu se poate părăsi niciodată." (Cleopa 2010:25)
- d. „Pe Golgota **sfintele femei** mironosițe, împreună cu **apostolul nemuritoarei iubiri**, erau, de asemenea, singurii martori ai răstignirii Domnului nostru Iisus Hristos." (Cleopa 2010:25)
- e. „**Să iubim curat** pe toți oamenii, **să iertăm și să ajutăm** după putere pe toți." (Cleopa 2010:65)
- f. „Să ne temem de Dumnezeu, **frații mei**, să ne temem de judecată și de orice păcat. Să alungăm pe diavoli dintre noi și **păcatele din inimile noastre**, prin **pocăință adevărată și viață curată**, prin spovedanie, rugăciune, ascultare și iubire în Hristos. Să ne îndreptăm acum cît mai sîntem în trup, că după moarte și mai ales după Judecata de apoi, nimeni nu mai poate schimba nimic." (Cleopa 2010:104)
- g. „La această întrebare ne răspunde Sfîntul Apostol Pavel, zicînd: **Dragostea este legătura desăvîrșirii** (Coloseni 3, 14). Adică cel ce are desăvîrșită **dragoste** față de Dumnezeu și de aproapele său, unul ca acesta a ajuns la fapta cea mare a desăvîrșirii în viața sa." (Cleopa 2010:146)
- h. „De aceea, **frații mei**, **vă îndemn să iubiți pe Dumnezeu și Biserica Lui**. **Iubiți** pe păstorii Bisericii, ascultați de ei și vă rugați pentru ei, ca niște fii sufletești, că ei priveghează pentru sufletele voastre, ca cei ce vor da seamă (Evrei 13, 17). (...) Nu uitați să pomeniți pe preoți la rugăciunile voastre, **din dragoste și din datorie**, că sînt sfințiți de Hristos și poartă în ei Harul Duhului Sfînt." (Cleopa 2010:154)

În discursul religios al Părintelui Cleopa emoțiile sunt adesea exprimate prin structuri sintactice exclamative:

- „Hristos a înviat! (Cleopa 2010:9),
- i. „Iar el a răspuns: "Eu sînt Hristos, Mîntuitorul lumii!" "Dar cine ți-a rupt cămașa?" întreabă sihastrul. Iar Domnul i-a răspuns: "Mi-a rupt-o Arie, ereticul! (Cleopa 2010:57)
- j. „Nu mai plîngeți! Apoi, la porunca lui, s-au întors fugind, și au spus apostolilor că Hristos a înviat, nu mai este în mormînt!" (Cleopa 2010:26)
- k. „Iartă-mă de necredința mea!" (Cleopa 2010:49)

Se utilizează în mod frecvent formulele „**iubiți credincioși**" - „**Iubiți credincioși**" (Cleopa 2010:24), și „**frații mei**" pentru a impune schimbarea atitudinii - „**Vă rog, frații mei**, să fugiți ca de moarte de păcatul vicleniei și al fățarniciei și ce aveți în inimă aceea să aveți și pe buze. Să nu fim fățarnici în fapte și în cuvinte, ca să nu cădem în osînda lui Iuda vînzătorul. Să vă creșteți copiii în frica de Dumnezeu, învățîndu-i să nu spună minciuni, să asculte, să iubească Biserica, rugăciunea, milostenia și citirea cărților sfînte." (Cleopa 2010:243). Părintele Cleopa stabilește o relație deschisă cu credincioșii și, prin aceste adresări familiare, își verifică receptorul, implicându-l direct în discurs. Poate fi interpretată și ca strategie de captare a atenției în unele cazuri.

Dimensiunea retorică a **logosului** a beneficiat de o oarecare libertate de expresie în cazul discursurilor religioase ale părintelui Cleopa. Părintele Cleopa nu adopta un stil sobru și riguros. Acesta preferă limbajul familiar, pe înțelesul credincioșilor. Se observă un câmp lexical bogat al termenilor religioși.

- „Să luăm deci aminte la noi și la familiile noastre **ortodoxe**. Înmulțirea **sectelor** este un semn văzut **apocaliptic**, care prevestește **sfîrșitul veacurilor**." (Cleopa 2010:55)
- „Rugăciunea este cea mai prețioasă vorbire duhovnicească în **limba Duhului Sfînt**." (Cleopa 2010:65)
- „Vrem să vorbim **limba îngerilor**, care este cea mai frumoasă? Să ne rugăm din inimă cu smerenie și lacrimi și să lăudăm pe Dumnezeu acasă și în Biserică." (Cleopa 2010:65)
- „Aceasta o dovedește la noi numărul mare de **mănăstiri** și **schituri** peste o mie începînd din secolul IV pînă astăzi, numărul mare de **sihaștri** și **chilii pustnicești**, ca și marea vocație ce o au românii dintotdeauna pentru **monahism**. **Monahii** sînt considerați niște eroi ai **Duhului**." (Cleopa 2010:146)

Uneori se face trimitere explicită chiar la limba maternă a părintelui, dar și a credincioșilor. Nu lipsește apelul la Divinitate, terminologia și actele de limbaj (de exemplu, binecuvântarea) care amintesc de funcția *magică sau incantatorie* a limbajului stabilită de Jakobson¹⁷.

- „*Dumnezeu ne-a dat fiecăruia la îndemână limba noastră maternă, care este mijlocul cel mai bun și cel mai potrivit pentru a ne face să înțelegem tot ce El ne descoperă. Ori, prin mijlocirea bolboroselilor, Dumnezeu mai mult ne-ar încurca decât ne-ar lămurii.*” (Cleopa 2010:60)
- „*Căuta-voi spre voi și vă voi binecuvînta.*” (Cleopa 2010:185)

Solemnitatea și accesibilitatea sunt variantele între oscilează discursul religios al Părintelui Cleopa. Adesea părintele utilizează elemente deictice textuale menite să structureze discursul:

- „*În cele ce urmează dorim să arătăm pe scurt cu ce fel de trup vor învia sfinții și dreptii lui Dumnezeu, precum și păcătoșii, în ziua învierii cea de obște de la sfîrșitul lumii. Despre acestea vorbind, aducem în mijloc cuvîntul Sfintei Scripturi, care arată că patru vor fi însușirile și darurile sfinților și ale dreptilor la învierea cea de apoi.*” (Cleopa 2010:11)
- „*Să ne întoarcem acum la cuvîntul nostru, despre desăvîrșirea omului.*” (Cleopa 2010:145)
- „*Dar să mergem mai departe pe drumul cuvîntului spre a auzi ce zice Sfînta Evanghelie: Auzind cei zece, au început a se minia pe Iacob și pe Ioan (Marcu 10, 41).*” (Cleopa 2010:353)
- „*Iată o istorioară adevărată despre doi creștini certați unul cu altul, care s-au împăcat în noaptea de Înviere.*” (Cleopa 2010:12)

Discursul religios al Părintelui Cleopa argumentează prin apelul la scrierile sfinților – argument al autorității - în vederea convingerii credincioșilor. O particularitate a discursurilor religioase ale părintelui Cleopa este preferința pentru argumentare prin citate biblice și patristice, care conferă credibilitate, autoritate. Citatul Părintelui Cleopa are și rolul de a asigura adeziunea credincioșilor la ideile propuse de părinte. Convingerea credincioșilor este indirect guvernată de puterea textelor citate. Părintele Cleopa urmărește să transfere informația de ordin sacru către realitatea imediată făcând apel la autoritatea scrierilor patristice și biblice:

a. Citate patristice:

- „*Iar Sfîntul Ioan Gură de Aur zice: Am lepădat povara postului, dar n-am lepădat și rodul postului.*” (Cleopa 2010:12)
- „*Să auzim acum și pe dumnezeiescul părinte Chiril al Alexandriei, care zice despre muncile veșnice ale iadului: "Mă înfricoșez de gheenă, că fără de sfîrșit este."* (Cleopa 2010:100)

b. Citate biblice:

- „*Zice Sfîntul Apostol Pavel: Oricine se luptă, se înfrînează de la toate (I Corinteni 9, 25).*” (Cleopa 2010:12)
- „*Marele Apostol Pavel zicea că roadele Duhului Sfînt sînt: dragostea, bucuria, pacea, îndelunga răbdare, bunătatea, facerea de bine, credința, blîndețea, înfrînarea, curăția (Galateni 5, 22-23).*” (Cleopa 2010:60)

Utilizând această dimensiune retorică a logოსului, părintele Cleopa nu poate fi contrazis deoarece citatul are o structură fixă ce nu poate suferi modificări sau interpretări, astfel explicându-se abundența trimitărilor la diferite scrieri religioase. Prin folosirea citatelor se observă intenția părintelui de a forma o conduită morală, de a informa, de a lămurii și nu în ultimul rînd de a convinge. Funcției persuasive a citatelor părintelui Cleopa i se alătură funcția teologică ce ilustrează dimensiunea retorică a ethosului.

Observăm că limba părintelui Cleopa, imaginată de o voce caldă a starețului, păstrează aparența obiectivității și este accesibilă. Dar în aceste discursuri religioase logოსul nu se rezumă la funcția sa minimală, aceea de a comunica idei sau atitudini. Din limbaj observăm demersul gândirii teologice a starețului.

¹⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 217.

În urma analizei dimensiunilor retorice din discursul religios al Părintelui Cleopa, am observat o structurare aparte a acestuia, cu ajutorul unor tehnici și strategii argumentative complexe. Discursul religios al Părintelui Cleopa este caracterizat printr-o accentuată actualitate, atât sub aspectul conținutului, cât și al formei de prezentare. Starețul moldovean își structurează discursul pentru împlinirea scopului religios-moral, dar nu pierde din vedere realitățile vieții cotidiene, adaptându-și cuvântul în funcție de contextul de comunicare. Părintele Cleopa își adecvează discursul ținând cont de capacitatea de receptare a credincioșilor în vederea obținerii adeziunii. Utilizând în argumentarea sa triada ethos-pathos-logos, predica părintelui depășește cu mult nivelul unui simplu material informativ.

BIBLIOGRAPHY

Aristotel, *Retorica*, Ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria Cristina Andrieș, Note și comentarii de Ștefan Sebastian Maței, Editura IRI, București, 2004.

Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratat de argumentare. Noua retorică*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2012.

Cicero, *De oratore*, Editura Casei Școalelor, București, 1925, I.

Gheorghe, M. Ștefan, *Ethos, Pathos, Logos*, Editura All, 2010.

Lo Cascio, Vincenzo, *Gramatica argumentării. Strategii și structuri*, Editura Meteora Press, București, 2002.

Meyer, Michel, *Principia Rhetorica – Teoria generală a argumentării*, traducere de Aurelia Stoica. Studiu introductiv de Constantin Sălăvastru, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2010.

Roman, Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

Rovența-Frumușani, Daniela, *Argumentarea, modele și strategii*, Editura BIC ALL, București, 2000.

Sfântul Augustin, *De doctrina christiana: introducere în exegeza biblică, (note de lectură)*, Traducere de Marius Ciucă Humanitas, București, 2002.

Izvoare

Cleopa, Ilie, *Predici la duminicile de peste an*, Ediția a 4-a, Vânători, Editura Mănăstirea Sihăstria, 2010.

DANIEL PENNAC, CHAGRIN D'ÉCOLE. ENJEUX DE LA DICTÉE EN CLASSE DE FRANÇAIS**Emanuel Turc****PhD. Student, „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca**

Abstract: The purpose of this article is to examine one of the means by which Daniel Pennac (his real name is Pennacchioni), French teacher and writer, tries to help his dunces to escape their condition, to step out of their ignorance, just like he did himself – he was a very poor student. His method is the dictation. We will discuss the way he use it and the results of this approach.

Keywords: pupils, dunces, dictation, teacher, progress.

Le nom de Daniel Pennac – son vrai nom étant Pennacchioni – est lié à un parcours très intéressant : du cancre à l'enseignant-écrivain. Né en 1944 à Casablanca, au Maroc, il a été professeur de français pendant vingt-six ans, ce qui a profondément marqué son écriture littéraire. Dans *Chagrin d'école*¹, essai à caractère autobiographique distingué par le prix Renaudot en 2007, il retrace son parcours scolaire désastreux et son parcours professionnel aussi. C'est donc le récit d'un devenir. Dans cet article, nous nous proposons d'examiner l'un des moyens par lesquels il essaye de « sortir du coma scolaire » (p. 305) ses cancre, c'est-à-dire de venir en aide à ceux qui, comme lui-même autrefois, ne peuvent pas sortir de l'obscurité, de leur état d'ignorance. Ce moyen est la dictée en classe de français. Parlons-en dans ce qui suit.

Le 18 septembre 2015, peu avant la présentation des nouveaux programmes scolaires, Najat Vallaud-Belkacem, la ministre de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, plaidait dans *Le Monde* pour la « dictée quotidienne »². Le principe des réformes est donc le retour aux savoirs fondamentaux. On prend conscience à nouveau de l'importance de la dictée, une méthode didactique tombée en désuétude. Pour nous convaincre de ses bénéfices, s'il en est besoin, accompagnons le professeur Daniel Pennacchioni dans la classe. Voyons son approche de la dictée et les résultats de ses démarches : le progrès évident des élèves faibles en orthographe.

L'enseignant affirme avoir toujours conçu la dictée comme « un rendez-vous complet avec la langue [...] telle qu'elle sonne, telle qu'elle raconte, telle qu'elle raisonne, la langue telle qu'elle s'écrit et se construit, le sens tel qu'il se précise par l'exercice méticuleux de la correction. » (p. 145). Parce que le seul but de la correction d'une dictée est l'accès au sens exact du texte, à l'esprit de la grammaire et à l'ampleur des mots, dit-il³. La note attribuée ne fait que mesurer la distance parcourue par l'élève sur le chemin de cette compréhension⁴. Comme dans le cas de l'analyse littéraire, la dictée suppose le passage de la surface du texte – « quelle histoire va-t-on me raconter ? » (p. 145) –, à l'élucidation du sens – « qu'est-ce que tout cela veut dire exactement ? » (p. 145) –, en transitant par la passion du fonctionnement – «

¹Daniel Pennac, *Chagrin d'école*, Paris, Éditions Gallimard, 2007. Les références de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

²Le Monde, « "La dictée rassure les nostalgiques, mais c'est un pis-aller didactique" » [En ligne]. URL : <http://www.lemonde.fr/education/article/2015/09/26/la-dictee-rassure-les-nostalgiques-mais-c-est-un-pis-aller-didactique_4772916_1473685.html> (Consulté le 12 mars 2016).

³*Ibid.*

⁴*Ibid.*

comment ça marche ? » (p. 145). Ce qui est intéressant c'est que, en début d'année scolaire, les dictées du professeur Pennacchioni sont parfois des textes sur ses élèves, présents dans la classe, comme Nicolas, Véronique, Frédéric ou Sami, qui se lamentent d'avoir toujours eu zéro en orthographe. L'enseignant imagine sur place une dictée, « écho instantané à leur aveu de nullité » (p. 146) :

Nicolas prétend qu'il aura toujours zéro en orthographe, pour la seule raison qu'il n'a jamais obtenu une autre note. Frédéric, Sami et Véronique partagent son opinion. Le zéro, qui les poursuit depuis leur première dictée, les a rattrapés et avalés. À les entendre, chacun d'eux habite un zéro d'où il ne peut pas sortir. Ils ne savent pas qu'ils ont la clé dans leur poche. (p. 147).

Et comment faire pour que la rencontre avec la langue soit complète et bien organisée ? C'est simple :

Pendant que j'imaginai le texte, y distribuant un petit rôle à chacun, histoire d'émoustiller leur curiosité, je faisais mes comptes grammaticaux : un participe conjugué avec avoir, COD placé derrière ; un présent singulier précédé d'un pronom complément pluriel et d'un pronom relatif sujet ; deux autres participes avec avoir, COD placé devant ; un infinitif précédé d'un pronom complément, etc. (p. 147).

Ces dictées quotidiennes sont donc de brefs récits où l'on tient le journal de la classe. Elles ne sont pas préparées d'avance et leur correction est immédiate et collective⁵. Ensuite vient la correction du professeur, chez lui, et la remise des copies notées, le lendemain, pour la grande surprise des élèves qui se voient sortir finalement de leur zéro fatidique, et donc briser « la coquille de l'œuf orthographique. » (p. 149). Au fur et à mesure qu'on pratique des dictées, les raisonnements grammaticaux sont assimilés et déclenchent certains automatismes qui rendent les corrections plus rapides⁶. En plus, les « championnats de dictionnaire » (p. 149) sont très bénéfiques en ce sens. Ce sont « la partie olympique de l'exercice [...], une sorte de récréation sportive. » (p. 149). Il s'agit de trouver le plus rapidement possible le mot recherché et de le réintroduire dans le texte de la dictée, ainsi que dans un carnet individuel. La maîtrise du dictionnaire a toujours été une priorité pour le professeur Pennac et il se vante d'avoir formé « de prodigieux athlètes sur ce terrain, des sportifs de douze ans qui vous tombaient sur le mot recherché en deux coups, trois maximum ! » (p. 150). Très vite, beaucoup de ses élèves se débrouillent mieux que lui dans le travail avec le rapport entre la classification alphabétique et l'épaisseur du dictionnaire⁷. Ce qui est intéressant, c'est qu'il étend l'étude des systèmes de classification aux librairies et aux bibliothèques, où, avec ses élèves, il recherche les auteurs, les titres et les éditeurs des romans discutés en classe. Le défi est d'arriver le premier sur le sujet de la recherche. Et parfois, le libraire offre le livre au gagnant⁸.

Les dictées quotidiennes se font de cette manière jusqu'au jour où l'enseignant décide d'en passer commande à ses « anciens nuls » (p. 150) : « – Sami, s'il te plaît, écris-nous la dictée de demain : un texte de six lignes avec deux verbes pronominaux, un participe avec "avoir", un infinitif du premier groupe, un adjectif démonstratif, un adjectif possessif, deux ou trois mots difficiles que nous avons vus ensemble et un ou deux petits trucs de ton choix. » (p. 150). Véronique, Sami, Nicolas et d'autres se mettent donc à concevoir les textes en question, en les dictant eux-mêmes ensuite et en guidant même la correction de ces dictées. Et cela, jusqu'à ce que chaque élève « puisse voler de ses propres ailes, devenir, sans aucune aide, dans le silence de sa tête, son propre et méthodique correcteur. » (pp. 150-151). Un fois chacun « sorti de son zéro » (p. 151), les dictées deviennent moins nombreuses et plus longues. Nous parlons désormais de dictées hebdomadaires littéraires, fragments de Victor Hugo, Paul Valéry,

⁵*Ibid.*, p. 149.

⁶*Ibid.*

⁷*Ibid.*, p. 150.

⁸*Ibid.*

Marcel Proust, Michel Tournier ou Milan Kundera, si beaux parfois qu'ils les apprennent par cœur⁹.

Ne sous-estimons pas donc l'importance de cet exercice didactique et ne le considérons pas comme dépassé. Au fait, comme nous l'avons dit au début, la ministre de l'Éducation Nationale, Najat Vallaud-Belkacem, plaidait elle-même, en septembre 2015, pour la dictée quotidienne¹⁰. Bien sûr, il y a eu toutes sortes de réactions à la déjà célèbre déclaration de la ministre. Nous en avons retenu deux : d'abord, celle de Dan Néagoé, âgé de soixante-un ans, professeur de lettres modernes :

Je suis enseignant, avec dix-huit ans d'ancienneté dans ce métier, et je me confronte quotidiennement aux difficultés de mes élèves en matière de maîtrise de la langue. La mesure qui est en train de s'installer est aussi inefficace que les précédentes ; elles sont faites par des personnes qui ne connaissent pas la réalité à laquelle nous nous confrontons. La dictée pour la dictée est une erreur pédagogique ! Cette activité est efficace uniquement après un cours explicatif du professeur porté sur une question ciblée de grammaire. On a jeté à la poubelle la méthode déductive pour sanctifier et universaliser l'inductive et voilà où nous sommes arrivés ! Bref, une dictée atteint son but lorsque les élèves sont instruits au préalable sur les règles précises qu'ils doivent observer et, comme ça, on avance pas à pas¹¹.

Ensuite celle de Corinne Marion, âgée de soixante-neuf ans, professeur de français à la retraite :

Oui, la dictée quotidienne est nécessaire : elle ne doit pas être longue et doit porter sur des points de grammaire ou conjugaison ou accords étudiés parallèlement. C'est la répétition, l'entraînement (comme au piano ou au tennis) qui permet d'acquérir des automatismes, de façon à ce que l'orthographe vienne naturellement, sans avoir à réfléchir un quart d'heure sur la règle à appliquer. J'ai bénéficié de cette méthode dans le primaire et je lui dois beaucoup¹².

Quoi qu'il en soit, l'importance de cette méthode didactique est largement reconnue. Dans le cas du professeur Pennacchioni, nous pourrions parler d'une « dictée 0 faute »¹³, une activité « métacognitive »¹⁴ et « interactive »¹⁵, c'est-à-dire qu'elle génère des réflexions et des discussions grammaticales. Les élèves formulent librement des questions, et l'enseignant, au lieu de fournir immédiatement et directement les réponses, guide les élèves à travers le raisonnement qui mène à la réponse. Après chaque échange sur un mot ou sur un groupe de mots, le professeur fait le récapitulatif de tout le raisonnement grammatical en question. Le tableau peut être utilisé en ce sens. Quand il n'y a plus de questions de la part des élèves sur les mots d'une phrase, on dicte la phrase suivante, et ainsi de suite. Le but est que les apprenants atteignent le niveau « zéro faute »¹⁶, une démarche exigeante, qui requiert en permanence leur participation active aux réflexions. Bien sûr, ce niveau de perfection n'est pas envisageable pour tous les élèves, concluent les chercheurs¹⁷.

L'autre type de dictée expérimentée par Marie Nadeau, Mélanie Huneault et Carole Fischer est « la phrase dictée du jour »¹⁸. Il s'agit de dicter une seule phrase, parfois deux, et

⁹*Ibid.*, p. 151.

¹⁰Le Monde, « "La dictée rassure les nostalgiques, mais c'est un pis-aller didactique" », *o.c.*

¹¹*Ibid.*

¹²*Ibid.*

¹³Marie Nadeau, Mélanie Huneault et Carole Fischer, « La dictée 0 faute et la phrase dictée du jour : un début de solution aux difficultés en orthographe grammaticale » [En ligne]. URL : <<http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr21-1/5.html>> (Consulté le 10 mars 2016). Toutes les idées de ce paragraphe et du suivant appartiennent aux trois auteures et sont référencées ici.

¹⁴*Ibid.*

¹⁵*Ibid.*

¹⁶*Ibid.*

¹⁷*Ibid.*

¹⁸*Ibid.*

d'écrire ensuite au tableau toutes les variantes orthographiques proposées par les élèves. Cela génère des réflexions et des discussions parmi eux, pour justifier les différentes graphies. Les orthographes erronées sont effacées au fur et à mesure du débat, pour ne laisser finalement que la bonne graphie au tableau. Pour finir la discussion sur un mot, le professeur fait le récapitulatif du raisonnement grammatical, et quand tous les mots ont été discutés de cette manière, les élèves recopient la phrase correcte dans leur cahiers¹⁹.

Dans les deux « dictées métacognitives »²⁰, le recours immédiat au dictionnaire pour élucider les problèmes d'orthographe lexicale est obligatoire, remarque les auteures de l'étude, et les notes du professeur Pennacchioni à ce sujet, plus haut, corrobore leur propos. À la fin de cette brève introspection méthodique, il faut dire que ces dictées interactives permettent aux élèves de verbaliser leurs raisonnements grammaticaux, « en dehors de toute contrainte évaluative, faisant ainsi ressortir leurs propres conceptions et procédures – parfois erronées, souvent incomplètes. »²¹. Cela donne accès à l'enseignant aux mécanismes mentaux de ses élèves, ce qui lui permet d'agir sur ses automatismes et de les corriger. Ce genre de verbalisation systématique aide les élèves faibles en orthographe à mieux mobiliser leurs connaissances grammaticales quand ils écrivent²².

Puisque nous parlons de correction dirigée, revenons dans la classe du professeur Pennacchioni, pour voir comment ses élèves de quatrième ou de sixième, sortis de leur zéro fatidique, corrigent à leur tour les dissertations que leurs collègues de seconde ou de première leur confient. Comme d'habitude, le comique de situation ne peut pas manquer :

Mes abonnés au zéro métamorphosés en correcteurs ! La volée des moineaux orthographiques s'abatant sur ces copies !

- Le mien, il ne fait aucun accord, m'sieur !
- La mienne, il y a des phrases, on ne sait pas où elles commencent ni où elles finissent...
- Quand j'ai corrigé une faute, qu'est-ce que je marque dans la marge ?
- Ma foi, ce que tu veux...

Protestations rigolardes des intéressés, découvrant les observations de ces correcteurs impitoyables :

- Non mais, regardez ce qu'il a écrit dans la marge : Crétin ! Abruti ! Patate ! En rouge !
- C'est que tu as dû oublier un accord... (p. 153).

Une « campagne de correction » (p. 153) commence dans les rangs des grands, selon, à peu près, la méthode appliquée par les petits : interroger verbes et noms avant de rendre sa dissertation, faire les accords nécessaires, en bref, « se livrer à un réglage grammatical qui a pour mérite de révéler les errances de certaines phrases, donc l'approximation de certains raisonnements. » (p. 153). C'est l'occasion pour les élèves de découvrir que la grammaire est « le premier outil de la pensée organisée et que la fameuse analyse logique [...] ajuste les mouvements de notre réflexion, laquelle se trouve aiguisée par le bon usage des fameuses propositions subordonnées. » (p. 153). Il arrive même qu'ils s'offrent de petites dictées, « entre grands » (p. 153), pour mesurer le rôle de ces subordonnées dans le développement d'un raisonnement cohérent²³.

Alors comment Sami, Véronique, Nicolas et beaucoup d'autres, ces « abonnés au zéro » (p. 153), ont-ils pu dépasser leurs grandes difficultés orthographiques ? La question de la notation a un rôle important dans ce processus. Tout professeur découvre très vite qu'à chaque question posée, l'élève interrogé dispose de trois réponses possibles : « la juste, la fausse et l'absurde » (p. 178), dit Pennacchioni, qui se rappelle avoir lui-même abusé de la dernière

¹⁹*Ibid.*

²⁰*Ibid.*

²¹*Ibid.*

²²*Ibid.*

²³Daniel Pennac, *Chagrin d'école, o.c.*, pp. 153-154.

pendant sa scolarité²⁴. Et la tendance naturelle des enseignants serait de considérer et de noter comme fausses les réponses absurdes des élèves. Or, la condition essentielle pour libérer le cancre de la « pensée magique » (p. 179) serait « le refus catégorique de noter sa réponse si elle est absurde. » (p. 179). Pendant les premières séances de correction grammaticale, ces élèves qui se prétendaient « abonnés au zéro » ne lésinaient pas sur les réponses absurdes, se souvient le professeur²⁵. Sami, par exemple, en quatrième :

- Sami, quel est le premier verbe conjugué de la phrase ?
- *Vraiment*, m'sieur, c'est *vraiment*.
- Qu'est-ce qui te fait dire que *vraiment* est un verbe ?
- Ça se termine par *ent* !
- Et à l'infinitif, ça donne quoi ?
- ... ?
- Allez, vas-y ! Qu'est-ce que ça donne ? Un verbe du premier groupe ? Le verbe *vraimer* ? *Je vraieime, tu vraimes, il vraieime* ?
- ... (p. 179).

À la différence de la réponse fausse, la réponse absurde n'a aucune tentative de raisonnement²⁶. Elle est très souvent automatique, donc un acte réflexe. L'élève ne répond pas vraiment à la question posée, mais au fait qu'on la lui pose. « On attend de lui une réponse ? Il la donne. Juste, fausse, absurde, peu importe. » (p. 179). Ce genre d'élève, dès le début de sa scolarité, pense que la règle du jeu consiste à « répondre pour répondre » (p. 179) : « il jaillissait de sa chaise doigt tendu, tout vibrant d'impatience : "Moi, moi, maîtresse, je sais ! je sais !" (j'existe ! j'existe !), et répondait n'importe quoi. » (pp. 179-180). Mais, très vite, il s'adapte, il sait que le professeur attend de lui une réponse juste. Et il se trouve que, la plupart du temps, il n'en a pas. Pas même de fausse, car, parfois, il n'a aucune idée de ce qu'il faut répondre. À peine arrive-t-il à comprendre la question posée. Mais peut-il avouer cela à son professeur ? A-t-il le choix du silence ? Non. Alors il répond n'importe quoi, et avec « ingénuité, si possible » (p. 180). Autant dire : « Je suis tombé à côté, monsieur ? Croyez que je le regrette. J'ai tenté le coup, c'est raté, voilà tout, mettez-moi zéro et restons bons amis. » (p. 180). La réponse absurde est donc « l'aveu diplomatique d'une ignorance qui, malgré tout, cherche à maintenir un lien. » (p. 180). Évidemment, elle peut être aussi un acte de rébellion contre le professeur : « il me casse les pieds, ce prof, à me pousser dans mes retranchements. Est-ce que je lui en pose, des questions, moi ? » (p. 180). Quoi qu'il en soit, noter cette réponse est un acte pédagogique absurde, affirme Pennacchioni²⁷, parce qu'on accepte de « noter n'importe quoi. » (p. 180). Dans ce cas, l'élève et l'enseignant témoignent du même désir, plus ou moins conscient : « l'élimination symbolique de l'autre. » (p. 180). Lorsqu'il répond n'importe quoi à la question que le professeur lui pose, l'élève cesse de le considérer comme professeur. Ce dernier n'est plus qu'un adulte qu'on élimine par l'absurde. À son tour, l'enseignant, en acceptant de tenir pour fausses les réponses absurdes de l'élève, cesse de le considérer comme un élève, mais comme un « sujet hors sujet que je relègue aux limbes du zéro perpétuel. » (pp. 180-181). Mais, en faisant ainsi, il s'annule soi-même comme professeur, selon Pennacchioni²⁸. Cela veut dire que sa fonction pédagogique cesse auprès de cet enfant qui, à ses yeux, refuse de jouer son rôle d'élève. Et à ce point, la dictée, pour revenir au thème principal de notre discussion, n'est plus qu'une activité génératrice de mauvaises notes :

Réactionnaire, la dictée ? Inopérante en tout cas, si elle est pratiquée par un esprit paresseux qui se contente de défalquer des points dans le seul but de décréter un niveau ! Avilissante, la

²⁴*Ibid.*, p. 178.

²⁵*Ibid.*, p. 179.

²⁶*Ibid.* Toutes les idées de ce paragraphe appartiennent à Daniel Pennac et sont référencées ici (pages 179-181).

²⁷*Ibid.*, p. 180.

²⁸*Ibid.*, p. 181.

notation ? Certes, quand elle ressemble à cette cérémonie, vue il y a peu à la télévision, d'un professeur rendant leurs copies à ses élèves, chaque devoir lâché devant chaque criminel comme un verdict annoncé, le visage du professeur irradiant la fureur et ses commentaires vouant tous ces bons à rien à l'ignorance définitive et au chômage perpétuel. Mon Dieu, le silence haineux de cette classe ! Cette réciprocité manifeste du mépris ! (p. 144).

Mais, comme nous l'avons vu, dans les classes du professeur Pennacchioni, le problème de la dictée se pose d'une tout autre manière. Ses dictées métacognitives interactives aident les élèves à assimiler les raisonnements grammaticaux et à progresser dans la maîtrise de l'orthographe. Autrefois « abonnés au zéro » (p. 153), comme leur professeur jadis, les cancrs en question prennent leur vol et deviennent même des correcteurs assidus de leurs collègues plus âgés. La question de la notation de ces dictées est traitée avec beaucoup de discernement par l'enseignant, qui fait attention à mesurer correctement la distance parcourue par l'élève sur le chemin de l'apprentissage. Et cela suppose, nous venons de le discuter, distinguer entre réponse fausse et réponse absurde, et par conséquent, refuser de noter la dernière.

Nous avons donc accompagné le professeur Daniel Pennacchioni dans la classe, pour observer son approche de la dictée et les résultats de ses démarches : le progrès évident des élèves faibles en orthographe. Cette méthode didactique tombée en désuétude est l'un des moyens par lesquels il réussit à « sortir du coma scolaire » (p. 305) certains de ses cancrs, c'est-à-dire de venir en aide à ceux qui, comme lui-même autrefois, ne peuvent pas sortir de leur état d'ignorance.

BIBLIOGRAPHY

Bibliographie d'auteur :

PENNAC, Daniel, *Chagrin d'école*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

Bibliographie secondaire :

CAPEL, Fanny, *Qui a eu cette idée folle un jour de casser l'école ?*, Paris, Éditions Ramsay, 2006.

DUBET, François, *Faits d'école*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, coll. « Cas de figure », 2008.

Le MONDE, « "La dictée rassure les nostalgiques, mais c'est un pis-aller didactique" » [En ligne]. URL : <http://www.lemonde.fr/education/article/2015/09/26/la-dictee-rassure-les-nostalgiques-mais-c-est-un-pis-aller-didactique_4772916_1473685.html> (Consulté le 12 mars 2016).

NADEAU, Marie, HUNEAULT, Mélanie et FISCHER, Carole, « La dictée 0 faute et la phrase dictée du jour : un début de solution aux difficultés en orthographe grammaticale » [En ligne]. URL : <<http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr21-1/5.html>> (Consulté le 10 mars 2016)

FÁBIÁN SÁNDOR OR THE DIALOGUE OF AGES

Mihók-Géczi Tamás

PhD. Student, „Petru Maior” University of Târgu Mureș

*Abstract: This essay seeks to put a highlight on the Hungarian poet Fábián Sándor's work. Born in Salonta, a town from Bihor county, Romania, he brought novelty (especially with his analytical perspective) in the field of poetry, being a doctor first of all, but using his knowledge to merge it with literature. He is a representative figure of the „Forrás” („Spring”) generation of Hungarian poets from Romania, being synchronical with the *șaizești* – the Romanian poets from the 60's – represented by such writers as Nichita Stănescu, Marin Sorescu or Augustin Buzura. Although he is not a presence to be strongly felt nowadays, his work gained enough interpretations on the way, being linked both to Hungarian and Romanian culture. Beyond the Transylvanian epos (its nature and people), his poems are questioning such contrasts as joy versus sadness or connection with nature versus loneliness. The anthology of his works, entitled *Ars Brevis Vita Idem*, summarizes in many subtle manners the most profound subject of Fábián Sándor's poetry, which is the aging of beings. This lifelong dialogue of the poet's ages is suggested in lyrics through a plethora of expressionist images. Although the fading of life produces not just praises, but also regret, Fábián succeeds to illustrate them in a way only but a few poets – Hungarians or Romanians – had done before.*

Keywords: Fábián Sándor, Hungarian poet, Forrás, ages, dialogue

„Sunt dual, în mine nu încap unitate:

trăim eu

și, în mine,

cel ce aș dori să fiu.”

(Fábián Sándor, *Dualitate*, din volumul *Aparțin pământului*)

Poet al impunătoarei generații *Forrás* (coagulată în jurul anului 1960 din scriitori transilvăneni de expresie maghiară), Fábián Sándor face parte din stirpea poezilor reflexivi pentru care realitatea se constituie în adevăruri palpabile mai lesne de estetizat, decât de mistificat. Fábián nu este deloc o fire exhibiționistă, aspect confirmat și de rarele sale ieșiri în public, dar, poate și mai convingător, de atașamentul său pentru mediul provincial. Născut și crescut în orașul bihorean Salonta, poetului îi vor juca în fața ochilor pe toată durata viețuirii la Oradea himerele orașului natal, dar și reformele orașului său adoptiv.

Lamenturile sale cu iz peisagistic sunt atent ținute în frâu de o rațiune care cerne particularitățile obiectelor observate, conducând discursul poetic pe pantele aproape orizontale ale interiorității. Deși cu unele ecouri bacoviene evidente – căcia tradus chiar din poetul simbolist, poezia acestuia îi este, deci, familiară –, poetul orădean propune un spectru cromatic mult mai sărac decât autorul *Amurgului violet*.

În 2015, editura revistei *Váradfi* publică lui Fábián Sándor o antologie intitulată *Ars brevis vita idem*, în traducere: *Artă scurtă, viață asemenea*, adunând alături de poemele proprii (apărute din volum respectiv inedite) și câteva traduceri literare realizate de poet, emblematice pentru evoluția poeziei acestuia. Pe baza acestei apariții editoriale cuprinzătoare, vom încerca să surprindem constantele liricii lui Fábián, metamorfoza unor motive, precum și capcanele respectiv fundăturile acestora.

În *Homo felix*, poemul așezat la capul antologiei, Fábián își derulează o *ars poetica* asemănătoare în structură cu păretarele ce conțin textul binecuvântării casei: „Ce bucurie, să

trăiești (...) Ce frumos e să te bucuri (...) Tot ce e bun, e frumos (...) Ce frumos e să trăiești (...) Sunt fericit”. Numai că aici miza este alta: tentativa de tămâiere a viitoarelor spații poetice prin bătorirea lor cu niște ipoteze atitudinale. E, desigur, un text care, prin ticlurile-i alunecoase, poartă în sine propria autoironie. Confesiune a prudențelor, poezia dezvăluie exaltările unei bucurii minimale, generate de satisfacția celui ce se vede vindecat de angoase. Un epicurism temperat și deseori controversat din umbră.

Una dintre obsesiile poeziei lui Fábíán este modernizarea și mărirea subsecventă și exponențială a vitezei. Prevalează, de pildă, automobilele și utilajele, motive ce se înfățișează sub forma unor monstrulețe (căci tonul ludic e prezent mai tot timpul) mecanice, elemente colonizatoare subjugând natura. În poemul *Soarta uneltelor*, de exemplu, se creează o buclă de întoarcere la origini. Prin efectul de „madlenă” al obiectelor, poetului i se înfățișează materiile prime, elogiind, dincolo de acestea, energia și instrumentul creatoare. Pe fondul acestui exercițiu de admirație se face transferul semantic, de la concret la abstract, stabilindu-se astfel deviza poetică: „Harnicelor unelte-mi consacru viața/ Nu doar lucrat, dar și lucrător să fiu.”. E vorba, așadar, de o justificare a fatalității prin conținut, un fel de „scopul scuza mijloacele”, dar viceversa.

Era industrială din perioada comunistă îl năucește pe poet în măsura în care îi provoacă frisoane lirice. De pildă, în încheierea poemului *Clădiri mari, munți mari* se sugerează ideea de sacrificiu al omului în favoarea societății. Obiect de venerație, dar și instrument de exterminare, „Noua noastră cruce (...)/ Blocul” acoperă „molozul” unui veac greu de digerat.

Poetul proaspăt debutat intuiește semnele unei schimbări majore de paradigmă în sferă socio-culturală, motiv pentru care accelerarea activităților vieții este așezată sub zodie existențialistă. Exteriorul profetic, de sorginte scripturală – căci Fábíán, așa cum reiese din întreaga sa operă, este un asiduu cititor al Bibliei –, îi inculcă poetului viziuni pre-apocaliptice, de dinamizare a condițiilor de viață până-n prag de anarhie (poemul *Declarație*).

Atunci când preferă să scrie poeme de notație, lui Fábíán nu-i scapă din vedere acest conflict al modernității cu natura și particularitățile-i elementare, paralelismele realizându-se de regulă pe fondul unor tropi („Flori roșii se aprind în parc –/ semafoare mici, pe drumurile umede.”). Deși liric incurabil, poetul cochetează și cu postura de rapsod al secolului său („Ce bine e să te știi/ fiul acestui secol”, „Ploaia, glodul, soarele, viața,/ văzute cu ochii de-acum, sunt mai frumoase” – *Ochii de-acum*), cu precizarea că în radiografiile sale primează atmosfera în detrimentul evenimentelor. Fulgurațiile metaforice se declanșează cu succes atunci când poetul își atenuează cerebralitatea: „Sânge e timpul, al zilelor sânge dulce,/ ce dintr-o plagă-n șiroaie curge./ Dar vai, cum mă mai bălăcesc în el,/ copil netrebnic și tembel.” (*Timpul*) În rest, descriptivitatea scânteiază prin comparații și metafore clasice la care se apelează de cele mai multe ori din rațiuni prozodice. Poetul preferă să nu iasă din zona sa de confort, identificându-se ideatic cu câte un obiect sau fenomen contemplat.

Miza primului volum iese la suprafață în poemul omonim (dedicat reputatei lingviste Gabriela Dindelegan), unde este chestionat viciul uman potrivit căruia suntem atrași de ceea ce e greu de priceput sau de obținut. Cartea trădează la tot pasul o calofilie realistă, pigmentată de asocieri și corespondențe: „oboseala (...) o minusculă omidă cenușie” (*În luntre*)

Tânărul poet visător din *Frumusețe grea* consideră că dragostea este izvorul fericirii, îmbiindu-și muza cu jocuri de lumini și umbre, îmbinare a elementelor peisagistice (cu hiperbolele extazului de rigoare) à la Goga sau Coșbuc, la care se adaugă un expresionism moderat (unele apropiieri semantice se plasează la limita inferioară a suprarealismului). Dovedind o mână sigură în poezia cu formă fixă și/sau temă clar conturată, Fábíán face aici un tur de forță al rigorii, cu ajutorul pastelurilor, romanțelor și notațiilor meditative. De aici încolo sporesc și dedicațiile menționate imediat sub titlu, referințe precum Zsuzsika, fiul Mandi sau o fată din București.

Printre atâtea forme clasice și închistate în spațiile atemporale ale contemplării, poetul reușește să surprindă prin ciclul *Semnele mele de întrebare*, scris cu mai bine de 20 de ani mai târziu și inserat în antologie sub formă de spectacol metapoetic. Acest grupaj demască dialogul în contradictoriu al vârstelor poetului nu doar pentru a reflecta maturizarea eului creator, ci și datorită gramajului de umor tescuit din parodiarea unor aserțiuni, pentru a căror inocență mai mult sau mai puțin evidentă debutantul de odinioară nu avea un organ senzorial-reflexiv atât de acut. Astfel, Fábíán pune la îndoială inclusiv fericirea și exaltarea de dinainte, punându-și tropii în frâul unor interpretări detașate de obiectul poeziei, alteori chiar științifice. Lui i se pare că nu doar cu rezonanța sentimentelor a fost mult prea generos, ci și cu figurile de stil, taxându-și acid risipa: „Nu e la fel de condamabilă/ Risipa uluitoare/ de tropi și de dezinfectant?” (*Studenti la medicină – patru fragmente*) Vocea poetului coboară din cerul hiperbolelor câteva octave considerabile, surpriza resimțită inițial fiind estompată de câte o pastilă de autoironie. Unele reinterpretări încorporează contrafactualitatea evenimentului descris, utilizând probe silogistice neverificate. În spatele registrului metapoetic stă, deci, un chițibușar deghizat în călău al elanelor vitale post-adolescentine. Cu o conștiință impermeabilă și cu un orizont al circumspecției exacerbant, acest cârcotaș caută să profaneze aura conotativă a cuvintelor, indicând sensurile proprii ce nu-i fac servicii poemului.

În urma acestui schimb de replici trans-temporal, vârstele poetului nu se polarizează, totuși, învelindu-se, mai degrabă, reciproc, ca niște straturi compensatoare. Căci dintre inocență și experiență, cea care iese învingătoare, la nivel macro, este scânteia poetică.

Cel de-al doilea volum al poetului se plasează, însă, în cadrul evoluției poetului, pe o pantă descendentă. *Apartin pământului* (1967), prin apoteozarea bunurilor țării și a responsabilității, frizează limitele proletcultismului. Poeme restrânse și de multe ori previzibile populează paginile acestei plachete, în care poetul pare să se fi retras în conul de umbră al estetizării generalităților cunoscute și acceptate. Minimele zvâcniri de transcendență se înfundă într-o materialitate gata să inhibe până și esteticul. Miza joasă a acestor cântece telurice depersonalizate este, totuși, compensată cu succes de poemele adresate fiului său, Armand, respectiv cele cu Anna, soție și muză.

Nici expresivitatea următorului volum, *Mai mult albastru* (1972), nu țintește dincolo de hotarele palpabile ale imaginației. Poetul continuă să sugereze timid, prin „șopârle” aproape non-funcționale, caracterul industrial al Creației. Sunt preferate notațiile succinte descriind munca și, în general, procesul devenirii. În epicentrul acestor versuri stau teme de sorginte evazionistă, precum admirarea naturii și, din nou, a structurii câte unui obiect sau fenomen contemplat.

Fábíán Sándor își etalează umorile în funcție de sezon, fenomenele climatice contrăgându-se astfel în stări sufletești. În *Pasărea verii* (1976), volum apărut la Editura Dacia din Cluj, scenariile comuniste sunt montate pe fundamentul unor particularități biografice ale poetului, bunăoară membrii familiei sau orașul Oradea. Descriptivitatea este fidelă vremii, ca formă și ca fond deopotrivă. Totuși, există câteva pasaje de care nu putem decât să ne mirăm că au rezistat în fața cenzurii. Pe lângă apelativul „Doamne” din poemul *Frate-meu Feri și taurul*, regăsim descrieri periculoase de fidele ale vieții din timpul regimului comunist: „În autocar mă simt ca-n preș/ nu poți nici să te clintești/ duhurile-alcoolului mă amețesc” (*Ergo sum*).

Fábíán, cel care din când în când ne amintește că ocupația sa laică este de medic, se comportă sub opacitatea mediului urban ca un sihastru al poeziei în plin proces de autocunoaștere. Numai că aproape niciodată poetul orădean nu-și trece obiectul contemplat dincolo de păienjenitul raționalității. De aceea, chiar și când se vrea o augmentare a situației poetice, aceasta se realizează fără diezii retoricii.

Volumul se încheie, așa cum ne-a obișnuit poetul în proiectele sale editoriale anterioare, cu două mini-cicluri poetice, primul, intitulat *Acasă*, vitalizat de sentimentul apartenenței de Salonta, iar cel de-al doilea, *Dedicații pentru Anna*, o serenadă de tropi cântată muzei.

Poeme de cincisprezece versuri (1981) nu se dezice de linia melancolică a notației. Dintre particularitățile volumului amintim introspecțiile elaborate, versuri cu (de)tență proletcultistă, motivul *fugit irreparabile tempus*, încheieri estetic-conclusive, biografism, corespondență lirică cu poeți orădeni precum Tóth István sau Szűcs László, și un „dodecameron” liric al *Anotimpurilor orădene*. Nu doar pentru estetizare, ci și, se pare, pentru definirea acestor timpi pe coordonate spațiale, mai multor luni din an îi revine în subtitlu câte o fabrică (de plastic, de ulei etc.). Din datările lăsate la vedere reiese că aceste piese ale volumului au fost compuse cu 5 ani înainte de a fi definitivare – probabil autorul le-a pus deoparte, preferând ulterior să le readucă la lumină.

Volumul apărut în regim samizdat, intitulat *Capișonul roșu* (1987), propune o serie de texte eterogene atât ca temă, cât și ca registru. Cartea debutează cu o aserțiune gravă, „Vasăzică, pâinea poetului e plânsul”, introducând o avalanșă a culpabilității, defulată în secvențe concise. Nu lipsește, desigur, nici umorul consecutiv tânguielii: „Bitter, bere, vin/ mi-au fost destin./ Căci în rolul lui Dumnezeu,/ n-am crezut nici eu,/ și nici El în al meu.” Limbajul direct și simplu se aseamănă cu cel al epigramiștilor, acesta suportând vagi nuanțări proprii poetului. „Libertatea, iată,-mi cere să mă zdrobesc”, iată noua deviză după care își grupează Fábíán angoasele. Câteva scilipiri de geniu condimentează această plachetă ce îl scoate în sfârșit pe autor din atmosfera monocordă a raționalizării excesive: „Doar pe-un chip curat se poate arăta un zâmbet curat”; „chipul păcii-i un colaj din milioane de chipuri materne”.

După căderea blocului comunist, noua paradigmă socială sedimentează un nou set de îngrijorări pe fruntea poetului. Iată câteva dintre ele: schimbarea climei, opacitatea spirituală a oamenilor, corupția, goana după avere, degringolada, cu alte cuvinte, vicisitudinile unui „timp posac” (spune tot el, citând dintr-un verset din Zaharia).

Volumele *Căleștile timpului* (1998) și *Poeme noi* (mănunchi de inedite) continuă bucolicele cu accent pe același spectacol al făuririi, în timp ce evenimentele domestice sunt prezentate prin prisma câte unui singur actant, de regulă membrii familiei: soția, fiica, fiul sau tatăl. Astfel, prin aceste versuri în care biograficul iese din starea de pretext (v. *Poeme diaristice*), se edifică acea împăcare de sine, la care îl silește luciditatea lui *memento mori*. Marca testamentară de aici provine: din conștientizarea acerbă a morții („În Salonta-am copilărit, trăiesc acum/ la Oradea. E timpul’ să le spun/ amândurora rămas bun.” – 15 august 2007). Acesta, cu cât își conștientizează vârsta biologică mai tare, cu atât căutarea-i metafizică sporește în consistență. Sub acest raport, prin spiritul său reflexiv-paremic, poetul invocă din când în când divinitatea, dar comunicarea sa cu aceasta e mai degrabă una argheziană („aș vrea să fiu telescopul lui Dumnezeu” – *Telescopul lui Dumnezeu*), cu puține cârlige (și acestea, încheșate de privirea unui eu refugiat în mirajele alcoolului din fața asperității cotidiene. În *A râvni la Ușa Albastră deschisă*, de pildă, Fábíán își mărturisește fără rezerve excentricitatea, transfigurându-și neputința de a comunica transcendental într-o imagine poetică de o pregnantă sensibilitate: „Și-acum că vreau/ să-ți cânt, am timbrul fals”).

Prin urmare, Fábíán Sándor –despre care confratele său, poetul Szilágyi Domokos, spune că a reușit să ridice poezia la rang de formă de viață – rămâne un poet al reflexivității încremenite în observație, structurile sale lingvistice inedite încercând să forțeze, precum ne dă de înțeles și titlul antologiei, finitudinea vieții artistului.

BIBLIOGRAPHY

A. Bibliografia autorului

Fábíán, Sándor, *Ars brevis vita idem* (antologie), Editura Várad, Oradea, 2015;

B. Bibliografie generală

Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România (1920-1980)*, Editura Kriterion, București, 1981;

Chinez, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-1929)*, Editura revistei „Societatea de mâine”, Cluj, 1930;

Majla, Sándor (ant.), *Fagyöngy. Kortárs romániai magyar költők*, Editura Ablak, Odorhei Secuiesc, 1993;

Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj-Napoca, 1996.

WHAT'S IN AN ACCENT?

Giulia Suci

PhD. Student, University of Oradea

Abstract: People move around more than ever before and every single day a person hears more foreign accents than at any time in human history. It is an irrefutable fact that regardless of where we come from, regardless of how we sound – whether we like it or not – we all have an accent. As soon as a word comes out of our mouth, people start making assumptions about our background, about our education etc. There are people who hang on to their regional and national accents as a source of pride and identity and have no desire to get rid of their accents. Yet, there are people who try to distance themselves from their origins and, in an attempt to avoid discrimination, go to a voice coach in order to learn how to speak without an accent. The question that arises is the following: Is it ok to get rid of your accent? What's left once you get rid of your accent?

Keywords: accent, identity, pronunciation, voice coach, discrimination

*"I can do one accent – my own. I can make it louder or quieter. That is the sum total of my vocal range."
(John Oliver, British comedian, writer, producer)*

Paraphrasing Shakespeare's famous words '*What's in a name...*', the idea of this article came to me while watching a short video that was broadcasted on BBC4 on the 24th of September 2017, entitled '*Accents Speak Louder than Words*'. It presents the story of Kasha, a Polish woman who moved to the UK 27 years ago, and feels that she is being discriminated because of her accent, especially after moving to a more insular part of the country. In order to sound less like a foreigner and more like a native speaker, she seeks the help of a voice coach or elocution teacher. All in all, it is a story of multicultural Britain, of immigrants' struggle to fit in and be accepted in a country they chose as their home. But it got me thinking about accents and pronunciation, about the importance we attach to how we say things, about identity and the strange need to get rid of what actually defines us as humans and about the prejudices we all have about accents.

It is an irrefutable fact that regardless of where we come from, regardless of how we sound – whether we like it or not – we all have an accent. But what is an accent? Cambridge English dictionary defines accent as '*the way in which people in a particular area, country or social group, pronounce words*¹.' According to Linda James and Olga Smith '*an accent identifies which part of the country or of the world you come from.*'²

How we say something is, more often than not, as important as what we say. As soon as a word comes out of our mouth, people start making assumptions about our background, about our education etc. For example, a person with an American accent is thought to be rich, while someone with a French accent will be thought well-educated. In the UK, accents and pronunciation represent the perfect tool for locating people both from a geographical and a social point of view. As Kate Fox puts it '*... one cannot talk at all without immediately revealing one's own social class.*'³ Apparently the English have long been aware of the

¹<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/accent> - accessed on 19.10.2017

²James, Lida and Olga Smith. 2007. *Get Rid of Your Accent*. London: Business and Technical Communication Services, p. 1

³Fox, Kate. 2004. *Watching the English*. London: Hodder & Stoughton, p. 73

importance of accents, since most quotations on the topic are English: Ben Johnson – ‘Language most shows a man. Speak that I may see thee.’, G.B. Shaw – ‘It is impossible for an Englishman to open his mouth without making some other Englishman hate him or despise him.’ etc.⁴

But where do these accents come from? As we grow up, we learn to speak by imitating the people around us, therefore the environment has a key role in shaping our accent from early childhood. It is a well-known fact that children up to the age of 10 have the ability to learn any language perfectly, provided they are surrounded by that language, regardless of where they were born or what language their parents speak. After that age, the ability to imitate sounds diminishes, and we all know, as adults, how difficult it is to learn a foreign language and master its pronunciation.

In speaking, we use our speech organs, i.e. the lips, the tongue, the palate, the jaws etc. The position of these speech organs is different for the pronunciation of different sounds. What actually prevents us – after the age of 10 – from picking up the characteristic sounds of a different language is actually our native language. The habits of our native language have become so strong, that it’s often quite difficult to break them. In other words, ‘our native language shapes the way we categorize the sound space.’⁵ Speakers of English as a second language often start learning the language in school, which means that most likely they will not position their speech organs like native speakers of English would, their positioning of the speech organs and consequently their pronunciation of the English sounds being clearly influenced by their first language. What’s more, not all English sounds are present in their native language. For instance, Romanians find it difficult to pronounce the sounds /ð/ or /θ/ and have the tendency to replace them with /d/ or /t/ since Romanian has no apico-inter-dental sounds. “Learning a novel language typically requires acquiring a new manner of carving the sound space, independent of our first language—a task that most language learners find difficult. Native language categories often continue to interfere with the to-be-acquired sound patterns, leading to deviations in second language learners’ pronunciations of words relative to the native standard.”⁶ In a nutshell, speakers transfer the sounds, the peculiarities and the pronunciation rules from their native language to the second language.

There are people who take pride in the region they come from, and have no desire to get rid of their local and personal identity by trying to get rid of their accents. Others, like Kasha from the above-mentioned video, try to distance themselves from their origins and in an attempt to avoid discrimination go to a voice coach in order to learn how to speak without an accent. The question that arises is the following: Is it ok to get rid of your accent? What’s left once you get rid of your accent? And what does a person without an accent sound like?

In my opinion, one cannot speak English – or any other language for that matter - without an accent; there are as many different kinds of English as there are speakers of it, because no two people speak alike. Can you imagine someone speaking without an accent? Kasha herself eventually concedes “*I possibly will always speak with an accent.*” (9:45)

Kasha speaks English with a Polish accent, but her English is totally intelligible. The most important aspect when speaking English – or any other foreign language - is clarity and intelligibility, regardless of one’s accent. The problem, as far as I am concerned – is not her English, but the attitude of people around her. Our own personal prejudices – i.e. unfair and unreasonable opinions arrived at without consideration of evidences - and attitudes to other accents are shaped by the following subjective variables:

⁴*ibidem*

⁵ Kuhl, P. K., Conboy, B. T., Coffey-Corina, S., Padden, D., Rivera-Gaxiola, M., & Nelson, T. (2008). *Phonetic learning as a pathway to language: New data and native language magnet theory expanded* (NLM-e). Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences, 363(1493), 979–1000.

⁶*ibidem*

- the sound of the respective language: whether it is a melodious one, containing lots of vowels and voiced consonants, or a harsh one, full of consonant clusters
- our personal relationship with that language: whether it is from the same language family as our native language, or whether we speak that language etc.
- our personal attitude towards the culture and society where the respective language is spoken

What's more, scientists have discovered that our attitude to or our prejudice against foreign accents may start with the way in which our brain processes foreign accents. To start with, if you are not used to the accent or if it is not intelligible, it is automatically harder to communicate with that person; some sounds may not be pronounced properly, stress may not fall on the right syllable, sentences tend to be longer, many pauses may occur etc. This perceptual difficulty may have a direct effect on the way in which non-native speakers are perceived.

Shiri Levi-Ari is a psycholinguist at the Max Planck Institute for Psycholinguistics, whose research area covers the way in which social environment influences a person's linguistic skills and language use and vice-versa. In one of her studies⁷, she claims that 'We're less likely to believe something, if it's said with a foreign accent', such negative judgements being the result of the additional effort made by our brain to process foreign accent. As a result, people have the tendency to shift the blame for this additional effort on the veracity of the speaker.

In another article⁸ she points out another prejudicial judgement we have when it comes to foreign accents. It seems that native speakers remember less accurately what non-native speakers say, because they automatically assume that non-native speakers are not very proficient.

But it would be too easy to put the blame for our attitudes and prejudices against foreign accents on our cognitive behaviour and conclude that the cognitive efforts imposed by accented speech lead to social discrimination. After all, as Lev-Ari points out in the above-mentioned article, the more we are exposed to foreign accents, the more our brains will train in understanding the respective speech.

Prejudices about regional and overseas accents continue to exist and speakers with foreign accents are likely to face discrimination even in countries with a diverse population and a long immigrant history. But these prejudices need to be fought against, both by us as individuals, and as members of a society. It is true that we all carry around a 'bag' of prejudices about accents, but these prejudices are likely to change and should change over time. The English should come to terms with the fact that English is no longer theirs, it is no longer the property of the native speakers; it is a lingua franca, and consequently there is no good or perfect accent for all circumstances. Teachers and voice coaches should encourage non-native speakers to maintain their accent, unless it impedes communication, focusing on intelligibility rather than accent reduction. People should be encouraged to speak in a way that best reflects who they are and should accept people around them for who they are, regardless of their accent.

BIBLIOGRAPHY

- Clark, J. and Yallop, C. 1995. *An Introduction to Phonetics and Phonology*. Blackwell.
- Collins, B. and Inger M. M. 2008. *Practical Phonetics and Phonology*. London: Routledge
- Fox, Kate. 2004. *Watching the English*. London: Hodder & Stoughton

⁷Lev-Ari, S. & Keysar, B. 2010. Why Don't We Believe Non-Native Speakers? The influence of accent on credibility. *Journal of Experimental Social Psychology*, 46, 6, 1093-1096.

⁸Lev-Ari, S. & Keysar, B. 2012. Less-detailed representation of non-native language: Why non-native speakers' stories seem more vague. *Discourse Processes*, 49, 523-538.

- Gimson, A.C., Cruttenden, A., ed. 2008. *The Pronunciation of English* (7 ed.), Hodder
- Hancock, M. 2003. *English Pronunciation in Use - Intermediate*. Cambridge: Cambridge University Press
- Hewings, M. 2007. *English Pronunciation in Use – Advanced*. Cambridge University Press.
- Hudson, J. 2010. *An English Accent*. Pronunciation Studio Ltd.
- James, Lida and Olga Smith. 2007. *Get Rid of Your Accent*. London: Business and Technical Communication Services.
- Kreider, W. C. 1997. *Describing Spoken English*. London: Routledge
- Kuhl, P. K., Conboy, B. T., Coffey-Corina, S., Padden, D., Rivera-Gaxiola, M., & Nelson, T. (2008). *Phonetic learning as a pathway to language: New data and native language magnet theory expanded* (NLM-e). *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 363(1493)
- Lev-Ari, S. & Keysar, B. 2010. Why Don't We Believe Non-Native Speakers? The influence of accent on credibility. *Journal of Experimental Social Psychology*, 46, 6, 1093-1096.
- Lev-Ari, S. & Keysar, B. 2012. Less-detailed representation of non-native language: Why non-native speakers' stories seem more vague. *Discourse Processes*, 49, 523-538.
- Roach, Peter. 2000. *English Phonetics and Phonology*. Cambridge University Press.
- Taylor, Andrew. 2006. *A Plum in Your Mouth*. Harper Collins

ONLINE SOURCES

- <http://www.bbc.co.uk/programmes/b096p7v0> - accessed on 5.10.2017
- <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/accent> - accessed on 19.10.2017

THE IMAGE OF THE ANGEL IN ȘTEFAN AUG. DOINAȘ'S POETIC WORK¹

Valeria Cioata

PhD., „Petru Maior” University of Târgu Mureș

Abstract: This article sets out to find the different type of images the angel can have in Ștefan Aug. Doinaș's poems. A lot of angels can be found throughout the poetic work and their images vary from the poetic inspiration, the communicator between parallel worlds, the punisher sent by god, to the sensual image of the woman. Each type of image is analysed separately in connection with the poem it appears in.

Keywords: angels, poetic inspiration, divine communication, innocence and sensuality

În lucrarea de față ne propunem înregistrarea mutațiilor pe care le suferă imaginea îngerului în opera poetului Ștefan Aug. Doinaș pornind de la analiza textelor poetice. Raportarea la imaginea îngerului ține cont de trei autori care pun în discuție ideea de înger: Dionisie Areopagitul², Henri Corbin³ și Andrei Pleșu⁴.

Îngerul apare ca o ființă a intervalului care asigură comunicarea între lumi și ocrotirea omului.⁵ Latura premonitorie a misiunii îngerului se desprinde din poemul *Lăsați-mi o cale*. Textul este o artă poetică: „După atâtea nașteri forțate,/ noaptea a devenit/ halucinant străvezie:/ ce pântec enorm!...” Creația poetică este simbolizată prin nașterile forțate, iar noaptea, reprezentare a căutărilor interioare ale ideilor, devine transparentă în momentul în care poetul își poate transpune în cuvinte imaginile cu caracter inefabil pe care le-a găsit în mintea sa nefiind în stare până atunci să surprindă esența poemului.⁶ Pântecul este simbol al creației – prin trimiterea sa directă la naștere și, prin dimensiune, (*ce pântec enorm!*), la o putere imensă de regenerare și de germinație. Odată cu apariția transparenței zilei, se trezesc toate obiectele înconjurătoare, nu numai mintea poetului; la o privire mai atentă, se poate observa că *lucrurile* nu sunt de fapt obiecte materiale, ci niște transpuneri în pagină ale Ideii Poetice.⁷ Acestea mai

¹ Articolul de față este parte a Tezei de doctorat cu titlul *Elemente religioase în lirica generației '60* susținută în data de 24.06.2016 în cadrul Universității „Petru Maior”, Tg. Mureș.

² Dionisie Areopagitul, *Despre ierarhia cerească*, în vol. *Opere complete și Scolile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Traducere, introducere și note de pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, Colecția cărților de seamă, Ed. Paidea, București, 1996.

³ Henry Corbin, „Mundus imaginalis or the imaginary and the imaginal”, în *Cahiers internationaux de symbolisme* 6, Bruxelles, 1964.

⁴ Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, Ed. Humanitas, București, 2003, 2015.

⁵ Andrei Pleșu, *op. cit.*, pp. 21 – 30 și Dionisie Areopagitul, *Despre ierarhia cerească*, în *op. cit.*, pp. 20 – 23 și *passim*.

⁶ „Ștefan Aug. Doinaș a spus unele din cele mai esențiale și durabile lucruri din câte s-au spus în literatura noastră despre menirea poetului și a poeziei. Și dacă el a vorbit cu o rară pătrundere și din lăuntrul stufos al realului, în aparență atât de puțin favorabil, atât de puțin propice, despre capacitatea visului și a idealului asumat de a ne transfigura existența și de a-i măsura adevărata amplitudine; dacă a știut să dea consistență unor tărâmurii imaginare și unor aventuri fantastice pentru a determina mai exact aventura conștiinței și aventura ideii; dacă a izbutit să se implice cu gravitate și cu dramatism în problemele timpului său, să le încerce ponderea și deopotrivă fragilitatea, să trăiască intens forțarea limitelor, în neființă și în limbaj, în simțuri și în abstracțiuni, să simtă pe propria-i piele aderența și inaderența la sine a acestor probleme, a izbutit totodată, ca puțini alții, să trăiască în postura de scriitor, de poet, firavă dar nu mai puțin eroica prezență a universului nostru și a scării lui de valori.”, Ion Pop, *Pagini transparente*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, p. 82.

⁷ „Poetul recurge la asociațiile foarte libere ale unui lirism naturalist, din convingerea, de bună seamă, că noblețea poeziei, ca și a naturii, rezidă, dincolo de convenții, în principii ce nu pot fi maculate. [...] Ruga pe care Ștefan Aug. Doinaș o adresează lucrurilor pare a-i fi ascultată”, Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1979, p. 59.

sunt numite și *involucruri* datorită trecerii lor de la starea pură, abstractă, din lumea ideilor, în lumea omenească în care cuvintele sunt incapabile să le redea esențele în toată măreția lor. Nașterea este aleasă ca analogie cu procesul creator al poeziei pentru că ambele procese presupun un travaliu intens plin, de suferințe, și ambele aduc pe lume noi valori. „O, Lucruri, pe care plângând v-am născut/ – ca floare și scut – / Voi, radioase involucruri,/ provincii de necunoscut!”. Aceste *involucruri* sunt invocate de poet și rugate să traseze o cale pe care el să o poată urma pentru a ajunge în eternitate. Rolul acestor creații transpare din nevoia omului de frumos (*ca floare*) și de protecție (*scut*). Îngerul este discret plasat în text – cele două versuri care îl menționează sunt puse între paranteze și rolul ființei supranaturale este, mai întâi, de a avertiza omul: „(Un înger m-a prevenit.)” și, mai apoi, de a indica drumul corect de urmat: „(un înger mi-o arată cu sabia)/ un fel de Via Appia/ până la mare...”. Marea, țința călătoriei poetului, se întrevede nu numai ca destinație, ci și ca o metodă de purificare și păstrare a propriilor calități – drumul este de asemenea *pardosit cu lespezi de sare*; sarea fiind simbol al incoruptibilității și al conservării.

Poemul secund al seriei, *De profundis*, trasează destinul poetic așa cum este el închipuit de divinitate, stabilirea acestui destin este dramatizată prin dialogul dintre Creator și îngeri pentru a arăta etapele care au dus la forma existentă a condiției poetului. Creator fiind, acesta se află în strânsă legătură cu divinul fără de care nu ar putea concepe nimic valoros. După sondarea profunzimilor sinelui, expusă în textul inițial al seriei, poetului îi mai rămân: plânsul, cântecul și speranța. „– Să plângă, zise-un înger. Cu sabie și pară/ să simtă-n jur că toate-l străpung și cuceresc,/ iar lumea, care-odată l-a desfătat, să-i pară/ o lacrimă ce cade din ochiul Tău ceresc./ – Să cânte, zise altul. O rară melodie/ să simtă-n toate câte-mprejur vor fremăta,/ iar lumea, care-odată l-a otrăvit, să-i fie/ un cântec de iubire arzând pe gura ta./ – Atunci, le zise Domnul, îl vom lăsa să spere/ și-n fiecare clipă să prindă aripi noi./ O lacrimă și-un cântec de slavă și durere/ mereu să suie scara luminilor spre noi.” Plânsul apare și în textul comentat anterior ca parte a procesului creativ, dar suferința nu se rezumă la plâns, ci sunt ilustrate adevărate simboluri ale torturii, dar și ale purificării (sabia și focul). Cântecul devine emblema creației poetice, acest cântec transfigurează urâtul existențial și îl transformă în iubire. Darul divin se concretizează în speranța care dă aripi, cântec și lacrimi.

În secvența a patra a aceluiași ciclu îngerul apare ca partener de dialog cu omul, de această dată. Întâlnirea are loc în vis și cel care inițiază conversația e omul care dorește să-și lămurească statutul.⁸ Dorința rostită cu inconștiența posibilității de a primi un răspuns devine prilej de convorbire cu planul imaginalului.⁹ Răspunsul îl șochează pe poet, o dată pentru că nu credea posibilă comunicarea cu transcendența și, a doua oară, pentru că răspunsul pozitiv i se pare aproape de absurd. „Ziceam:– Țărâna-mi spune că-ar fi pe-aici o lume/ cu arbori și cu stele, cu păsări în văzduh;/ o lume-n care toate se surpă în cădere:/ o! dacă-aș fi eu furul sortit a le prăda.../ Să fie toate-acestea aievea sau părere?/ Și îngerul, spre marea mea spaimă, zise:– Da./ Aievea sunt și astrul, și fructul, și iubita,/ și guri, și mâini flămânde prădându-le mereu./ Ci-n suferință omul răscumpără ispita,/ încât căderea toată e doar în Dumnezeu./ Aievea sunt și pline de-o blândă măreție/ ce seamănă gâlceavă-ntre văz și pipăit./ Ți-au fost cândva aproape și

⁸ „Visând că stă de vorbă cu îngerul, poetul află că a fost depozat de tezaurul voluptăților terestre care provoacă «gâlceavă» între simțuri, și că unica sa consolare e îndemnul hipnotic. Adică sublimarea liniștii cosmice, obiective, în liniște morală, subiectivă”, Gh. Grigurcu, *Teritoriu mic*, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 54.

⁹ Concept explicat în Henry Corbin, *art. cit.*, pp. 3 – 26 și Andrei Pleșu, *op. cit.*, pp. 55 – 63 și *passim*.

hărăzite ție,/ dar le-ai pierdut pe toate-ntr-o zi. Dormi liniștit...” Suferința devine calea de redobândire a demnităților pierdute, calea de re-punere în drepturi. Suferința este aici dublată de renunțarea la senzorial, pentru a dobândi vederea de ordin spiritual. Omul nu vede propriu-zis lumea edenică descrisă, existența acestui paradis în destrămare îi este dezvăluită de țărână, element primordial al creării lumii. Bunătățile rămân doar ghicite, iar accesul la ele este o fraudă – paradisul se cere jefuit. Sfințenia se cucerește așa cum armatele cuceresc cetăți.

Îngerii apar ca semne ale divinului din om în textul *Arde la capete viața...* textul este o trecere în revistă a etapelor vieții prin raportarea omului la partea divină din sine: „Arde la capete viața, dar altfel./ Abia ne-am născut și divinul din noi/ bâjbâie-n sfintele-i jocuri”. Copilăria se dovedește a fi perioada care păstrează cea mai puternică legătură cu divinul, iar pe măsură ce omul îmbătrânește, partea sacră din acesta se îndepărtează: dacă la început harul se afla în ființa lăuntrică, odată cu înaintarea în vârstă acesta se mută în afara sinelui, iar îngerii devin purtători ai harului care inițial era înăuntrul făpturii. „Îngeri cărunți printre îngeri de lapte,/ divinul ne-mpresură iar, și jucăm/ jocul dintâi, dar cu bile scobite,/ câștigul ni-l tragem din pierdere”. Bătrânețea e cealaltă vârstă la care divinul se face simțit – viața se dovedește a avea o structură rotundă, iar arderea este lucrarea divinului în noi. *Viața arde la capete* în sensul că harul divin se apropie de ființă chiar la începutul și la sfârșitul vieții, etapa intermediară este ocupată cu proiecte care nu vizează implicarea directă a sacralității: „Vârsta de mijloc vânează,/ și-i zilnic vânată de altele.” Îngerii comunică doar cu cele două vârste complementare ce se sprijină reciproc și, totodată, au în vedere legătura directă cu divinul.

Purtători ai inspirației poetice, îngerii apar ca niște umbre pe apă în lumina lunii în poezia *Ca drumul lunii*, ei înfrumusețază atmosfera și dau un efect de sacralitate spațiului. Peisajul descris prezintă o serie de corelații cu stările sufletești ale poetului, de fapt, imaginea este una lăuntrică, prezentând analogii cu o compoziție din natură. „Ca drumul lin al lunii suferinde/ mi-e sufletul înscris în jurul tău./ O zare sumbră, ca un demon rău,/ în apa ei rotită mă cuprinde.” În tot acest întuneric interior asimilat unui demon își face loc lumina venită de la inspirația de natură divină. „În seri târzii, peste întregul hău/ al beznei reci, pătrarul meu s-aprinde./ Heruvi cu aripi arse-și iau merinde/ căzând din crucea vâmlor în tău.” Îngerii aduc entuziasmul creator și se aruncă în hăul întunecos al sufletului poetului pentru a-l echilibra prin strălucirea lor. Toată imaginea se schimbă din acest punct. „Aceași față focul meu arată./ Cu pulbere de-argint, împrumutată,/ lumina asta scapără în triluri.” Trilurile sugerează creația poetică inspirată de prezența heruvimilor. Persoana căreia i se adresează poetul este o iubită în jurul căreia gravitează interesele bărbatului, dar inspirația poetică de natură supranaturală e în măsură să aducă mai multă lumină în viața artistului decât e în stare iubita să aducă în viața bărbatului. „Căci a căzut asupră-mi dintr-un soare/ pe lângă care-amiaza noastră pare/ un iaz întunecat duhnind a mълuri.”

Prezențele angelice au rolul de a exprima fericirea și armonia alături de alte simboluri în poemul *Transparente*. Fenomenele naturii sunt comparate cu elemente ale anatomiei iubitei poetului – paralelismul e subtil și fin.¹⁰ „Pe boltă – nori albi,/ pe unghia ta – o noiță:/ atât de limpezi/ n-au mai fost ceasurile,/ din anul/ O Mie.” Sublimarea ideii de

¹⁰ „Esențial în poezia lui Doinaș nu mi se par peisajele mirific-fantastice, nici aparenta senzualitate a vegetalului și organicului, ce pare câteodată să se constituie în coordonată de sine stătătoare și chiar în element dinamic, și nici momentele de grotesc și absurd, ci o anumită ipostază intelectual-spiritualistă, un anumit regim ideatic care le străbate, le figurează și le transcende. Doinaș se definește ca un poet cu o sensibilitate romantică, dublată de o intelectualitate modernă, cu aplecare spre echilibrul și impersonalitatea clasică.” M. Nițescu, *Între Scylla și Charybda*, Ed. Cartea Românească, București, 1972, p. 174.

limpiditate aduce prezențele îngerilor în cadru. „Iată:/ hanurile/ sunt ocupate de îngeri;/ dimineța/ o lebadă neagră dă drumul/ astrelor repetente;/ în codri – / consilii de cerbi.” Lebadă neagră devine aici un simbol al nopții trecute, ea cheamă stelele întârziate care nu și-au făcut simțită prezența. Cerbii adunați în pădure desemnează frumusețea sălbăticiiei și sunt un simbol al regenerării ciclice datorită coarnelor pe care și le pierd și care se regenerează¹¹ sau o reprezentare a fertilității (cerbii se bat pentru supremație și drepturi de împerechere cu haremul ciutelor). Păunii sugerează frumusețea și se știe că la Doinaș ei reproduc modelul primordial al lumii (în ciuda vanității lor)¹². Imaginea de ansamblu e una a belșugului și a armoniei – se aseamănă cu atmosfera din *Grădina desfătărilor umane* a lui Hieronymus Bosch prin amestecul de specii: „o lebadă neagră”, „consilii de cerbi”, „Păunii s-au adunat/ pe aceeași plajă/ strângându-și/ cozile-n apă”, „pâlcuri de piersici pitici/ se-ndreaptă spre dune”, „într-un coș de răchită,/ dorm zaruri”, „chiar struților li s-a dat vâsc”, „efemeridele se acuplează cu scarabeii”, „coliziunea berbecilor scapără/ insule”, „cu plastronul pătat,/ cu prisme-n bernă/ profeții/ sunt striviți/ de greutatea minunilor”, „laudă,/ femei goale și sulf/ întemeiază cuvântul”. Totul este senin și inofensiv doar în aparență – sulful poate fi interpretat ca un element specific iadului (pucioasă) sau folosit la dezinfectarea unor răni (ceea ce nu e cazul din moment ce imaginile de la început sunt pozitive și profeții devin *pătați* și *striviți*, nu-și mai găsesc locul). Nuditatea poate fi interpretată drept invitație la promiscuitate sau vârstă a inocenței (se observă, totuși, o voită ambiguitate în această privință – la fel ca în pictura amintită); din moment ce nuditatea apare în aceeași frază cu sulful nu se poate admite referința la inocență. Cuvântul care întemeiază toate acestea e instrumentul poetului, imaginile prind viață sub penelul său.

Creația apare personificată într-o zeiță de o frumusețe ieșită din comun în *Posedată de rouă* – prezența ei determină schimbări peste tot pe unde ea apare: în natură „caliciu sever, ca un crin în ospiciu/ tu pipăi hotarele”, fertilitatea ei se face simțită sub influența ploii „când plouă, tu vii posedată de rouă/ asemeni văzduhului” (ploaia, la rândul său, e un simbol al fertilității), suferința îi priește (cele mai valoroase opere se știe că se nasc din suferințele îndurate de autorii acestora, motiv întâlnit, de altfel și în poemul secund al seriei *De profundis*) „priința durerii îți arde ființa/ frugală, ca soarele”, ea unește și mai mult îndrăgostiții care „se schimbă, când treci, într-o singură limbă/ mireasa și mirele”, îngerii își pierd calmul specific „cu smirna plutită heruvii stau smirna/ uitându-și potirele”, însuși Dumnezeu se lasă influențat de această stare creativă „în lutul târziu tu stârnești începutul/ și mâinile Domnului, –/ date cu nourii uluiți sub picioare/ credinței și somnului”, ea înalță orice formațiune htoniană și luminează orice loc „Ce plaur adânc îți reclamă cu aur/ aripile? Dă-i-le./ O rază căzută-n genunchi luminează/ cu tine odăile.” Îngerii sunt prezenți pentru a marca trecerea de

¹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri – Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Pour l'édition originale: 1969, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Pour l'édition revue et corrigée> 1982, Editions Robert Laffont, S.A. et Editions Jupiter, Paris, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlăduescu, Ileana Cantuniar, Liana Repeteanu, Agnes Davidovici, Sandală Opreșcu, Ed. Polirom, Iași, 2009, p. 219.

¹² „Este o secvență ce merită un popas analitic mai atent. Pronumele personal *El* poate fi, cum spuneam, raportat deopotrivă la *soare* și la *păun*, deși dezvoltarea «narativă» care urmează ar înclina balanța către sugerarea astrului doar asemănat cu o pasăre, «vedenie» a lui. Numai că secvența care vine imediat insistă asupra atributelor ornitologice ale zisei «vedenii», care capătă treptat tot mai multă materialitate, e mai precis conturată ca «păun»: scoate un «țipăt groaznic» și strident, cu «sunete colțuroase», «un țipăt îndeosebi urât», adică niște încă niște sunete neînchegate și necizelate ca «nume» și dând impresia a «ceva agonice» în efortul exprimării de sine.”, Ion Pop, *Scara din bibliotecă*, Colecția Paradigme, coord. colecție Gh. Perian, Ed. Limes, Florești, Cluj, 2013, p. 192.

la lumea pământească la cea divină, ei reacționează ca orice alt element întâlnit de creație – își uită activitatea și liniștea și rămân fascinați.

Pe linia deschisă de Lucian Blaga, aceea a destrămării relației directe dintre lumea omenească și lumea siderală a ființelor angelice se situează și poezia *Îngerul îmbufnat* care prezintă aceeași lipsă a dialogului între reprezentanții celor două lumi care se poate întâlni și la Nichita Stănescu sau Ana Blandiana. O mică diferență prezintă în textul lui Doinaș e aceea că omul inițiază comunicarea, iar formulările sale sunt bogate în expresii specifice rugăciunii. Lipsa răspunsului sugerează îndepărtarea celor două lumi. Îngerul își comunică intențiile prin intermediul desenului cu caracter criptic: „el cu aripa de plumb, jucăușă,/ omenește umblând, scormonea din cenușă/ o livadă de lacrimi cu unghia lui.” Este surprinzător ce înțelege omul din viziunea ce i se înfățișează: „Și-am știut că mai mult nu se dă nimănui.” Dacă la Ana Blandiana sau Nichita Stănescu întâlnirea cu îngerul generează confuzie și nedumerire, Ștefan Aug. Doinaș alege să se considere binecuvântat de prezența angelică deoarece înțelege vederea îngerului ca pe o revelare a lui *deus otiosus*.¹³ Omul înțelege minunea apariției îngerului și nu mai are nevoie să afle numele ființei supranaturale și nici să pună întrebări suplimentare. Acest simț al sacralului care nu simte nevoia interogației se pierde la poezii menționate mai sus. Livada de lacrimi sculptată în cenușă este purtătoarea mesajului divin care este aducător de bucurie din moment ce conține o părticică din esența dumnezeiască.¹⁴ Lacrimile sunt simboluri ale intercesiunii¹⁵ – îngerul este mesagerul lumii transcendente și comunicarea acestei lumi se realizează cu ajutorul lor. Cenușa este un reziduu și semnifică, pe de o parte, zădărniciia vieții materiale și eterna reîntoarcere, pe de altă parte¹⁶.

Simbolul ruperii legăturii dintre lumea oamenilor și cele superioare, transcendente, este ilustrat și în poemul *Șapte îngeri morți*. Moartea nu apare ca imobilitate sau ca dispariție, ci e anunțată doar ca un alt fel de existență. Cei șapte nu se descompun, ei doar opresc zăpada în căderea sa spre pământ – acesta e un semn al blestemului adus de nou-născutul din casa unor țărani. Nu existența în sine a copilului constituie o problemă, ci refuzul acestuia de a zâmbi, plânsul încăpățânat al său – semn al răutății întruchipate de acesta.¹⁷ De fapt, zăpada este lăsată să-și reverse binecuvântările asupra pământului odată ce pruncul surâde (zăpada, prin culoarea sa imaculată e un simbol al inocenței¹⁸). Timpul în care sunt plasate toate acestea este semnificativ – în apropierea Crăciunului - sărbătoare care celebrează o altă naștere importantă pentru soarta omenirii. Copilul țăranilor, însă, își exercită influența numai asupra satului natal și nu pare a fi de bun augur: „deși e clar că pruncul/ cel nedorit va fi urât ca dracu:/

¹³ „Dacă orice întrebare solicită numirea celor întrebate, ea îndeamnă lucrurile să se prezinte într-o nominație identificatoare. Pe de altă parte, e întrebarea rațiunii care caută peste tot răspunsuri; ea cere ca rostul celor ce sunt să se rostească. Dar Acel Cineva [îngerul n. m.], ca temei al temeiurilor, nu răspunde, ci doar se arată, își prezintă Chipul; este de fapt singurul răspuns pe care îl poate da Cel Nenumit întrebării ce așteaptă un nume.”, Dorin Ștefănescu, *Metafizică și credință*, Colecția de studii și eseuri – filozofie, Ed. *Paideia*, București, 2005, p. 32.

¹⁴ „Caracterul versurilor devine inițiativ. Nu e vorba însă de o simplă voluptate descriptivă ci de forța de constrângere a viziunii la o ritmică obscur-productivă a limbajului. Poemul rămâne geneză, convulsivă mai degrabă decât fastuoasă, simultan el fiind și cunoaștere.”, Petru Poantă, *Modalități lirice contemporane*, Ed. *Dacia*, Cluj-Napoca, 1973, p. 87.

¹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 505.

¹⁶ *Idem*, pp. 213 – 214.

¹⁷ „Sub claritatea sa barbiană se întrevede stratul blagian al mumelor geologice și în grația rigorii răbufnesc stihiiile submundane. Starea inițiativă devine a doua dimensiune a poeziilor sale, după cea reflexivă. În cadente ample și solemne, dedesubturile lumii ies la iveală într-o viziune cosmogonică de înaltă tensiune lirică”, Al. Cistelean, *Poezie și livresc*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1987, p. 174.

¹⁸ Zăpada e un simbol al virginității și inocenței datorită culorii și răcelii sale; de asemenea e și o reprezentare a copilăriei și, prin perisabilitatea sa, a imposibilității întoarceri în perioada fericită a copilăriei. cf. Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, consilier editorial: Ion Nicolae Anghel, Ed. *Amacord*, Timișoara, 1994, p. 205.

o clipă n-a-ncetat din plâns, o dată/ măcar să fi zâmbit...”. Atributele bebelușului par a fi malefice, până și primul său zâmbet apare în timpul nopții când nu-l vede nimeni – el nu reacționează la stimuli exteriori (nici măcar la relația cu părinții). Moartea îngerilor sugerează separarea totală a acestora de lumea oamenilor, ei nu mai acționează ca niște ființe protectoare ale oamenilor, ci devin instrumente de pedepsire a acestora, precum cei din Apocalipsă. Se remarcă tonul îmbufnat și plin de umor al poetului.

Sonetele mâniei – suită lirică dedicată patriei și degradării simbolurilor acesteia sub impactul istoriei nefericite care a adus în prim-plan comunismul – conține motivul recurent al îngerului răzbunător.¹⁹ În primul text apare arhanghelul alături de *crini albi, săbii, vânturi reci* prezența arhanghelului se dovedește a fi importantă în transfigurarea urii în cântec. Creația este declanșată de trecerea acestuia: „când crinii albi cu floarea suverană/ se-ndoaie-n fața vânturilor reci, –/ atunci te văd, Arhanghel blând, cum treci/ ca fumul de tămâie printr-o strană”. Momentul ales pentru nașterea cântecului urii în sufletul poetului este semnificativ deoarece prin creație se transfigurează procesele sufletești la fel cum lumina lunii transformă peisajul dând o tentă înflăcărată împrejurimilor. „Atunci la orizont se-nalță luna/ și-aceleași frumuseți dintotdeauna/ se nasc din nou și capătă cuvânt:// căci toate ard în razele trasoare/ trimise lunii de mărețul soare./ Și-n ura mea se-aprinde cântec sfânt”. Blândețea îngerului este doar aparentă, acesta nereușind să domolească mânia poetului, în schimb, prezența sa reușește să catalizeze transpunerea urii în versuri, acțiune ce poate avea rol terapeutic.

Sonetul al IV-lea conține imaginea îngerului exterminator în ultimul vers ce va fi reluat la începutul textului următor. Răzbunarea este materializată printr-un cântec al colegilor de celulă care își unesc vocile pentru a invoca prezența răzbunătoare a îngerului: „Cântați, prieteni, în celula sumbră,/ ca zbirii să distingă în penumbră/ un fâlfâit de aripi ca un cor.// Și nu-n zadar visând să li se pară/ că-n loc de stil port sabia de pară/ a îngerului exterminator...” Scrisul devine o răzbunare potrivită pentru că prezintă posibilitatea transiterii mesajului său la infinit. Ideea exprimată în textul comentat anterior, aceea că îngerul este cel care inspiră cântecul răzbunării, este continuată de-a lungul întregului ciclu al *Sonetelor mâniei*.

Textul următor care începe cu ultimul vers al sonetului precedent aduce în prim-plan îngerul exterminator căruia poetul îi simte influența făcându-se purtător al nimbului acestuia. „Ah! îngerului exterminator,/ ce-și părăsește-n catastrofe limbul,/ eu i-am simțit ca o coroană nimbul/ lăsându-se pe nalbe la izvor”. Inspirația adusă de înger generează o serie de viziuni asupra istoriei și îi permite poetului să comunice cu divinitatea. Poetul deplânge decăderea cauzată de evenimentele istorice. „O, zodie-a nemernicilor! Glia/ suspină jos în rând cu ciocârlia/ torcând argintul ceasului de-amiaz...”.

Sonetul XIX are un ton profetic cu accente de imprecăție la adresa dușmanilor țării, iar, în final, conține imaginea heruvimului ca semn al binecuvântării divine: „Și-un heruvim cu aripa iubirii/ să-mplânte-un trandafir al mântuirii/ în pieptul Țării mele – pentru veci.” Finalul este plin de speranță, în ciuda tuturor dezamăgirilor trăite și a semnelor potrivnice ale istoriei. „Dacă există aici [în opera lui Ștefan Aug. Doinaș, n. m.] un latent de respingere sau, cel puțin, de deplângere a unei lumi în care minunile au murit și ierarhiile s-au degradat,

¹⁹ „S-a petrecut și în poezia lui Ștefan Aug. Doinaș ceea ce s-a petrecut și în poezia Anei Blandiana sau a altor poeți dizidenți: experiența istorică a covârșit cu dramatismul ei spiritul metafizic ce susținea versurile lor anterioare.”, Gheorghe Perian, *Pagini de critică și de istorie literară*, Colecția Sinteze, Ed. Ardealul, Tg. Mureș, 1998, p. 216.

acest sens e neîncetat corectat de un mesaj al încrederii în viabilitatea principiilor cosmice și, mai cu seamă, de consistența, de plinătatea poeziei care știe să umple până la o extatică sațietate orice eventual gol în țesătura realului.”²⁰

Imaginea îngerului apare sub mai multe ipostaze în opera lui Ștefan Aug. Doinaș: de la comunicatorul voinței divine, rostitor al sentințelor ce marchează destinul uman, la ocrotitorul oamenilor, la întruchipare a pedepsei divine și a răzbunării, până la simbol al binecuvântării divine plasat asupra unui nou început.

BIBLIOGRAFIA OPEREI:

1. Doinaș, Ștefan, Aug., *Opere*, (21), Colecția *Opere ale literaturii române*, Coord. Colecție: Dan Chiriac, Violeta Borzea, Ed. *Național*, București, 2000;
2. Doinaș, Ștefan, Aug., *Opere*, (22), Colecția *Opere ale literaturii române*, Coord. Colecție: Dan Chiriac, Violeta Borzea, Ed. *Național*, București, 2000;
3. Doinaș, Ștefan, Aug., *Opere*, (23), Colecția *Opere ale literaturii române*, Coord. Colecție: Dan Chiriac, Violeta Borzea, Ed. *Național*, București, 2000.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

1. Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1987;
2. Cristea, Dan, *Faptul de a scrie*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1980;
3. Grigurcu, Gh., *Poeți români de azi*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1979;
4. Grigurcu, Gh., *Teritoriu mic*, Ed. *Eminescu*, București, 1972;
5. Nițescu, M., *Între Scylla și Charybda*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1972;
6. Perian, Gheorghe, *Pagini de critică și de istorie literară*, Colecția *Sinteze*, Ed. *Ardealul*, Tg. Mureș, 1998;
7. Poantă, Petru, *Modalități lirice contemporane*, Ed. *Dacia*, Cluj-Napoca, 1973;
8. Pop, Ion, *Pagini transparente*, Ed. *Dacia*, Cluj-Napoca;
9. Pop, Ion, *Scara din bibliotecă*, Colecția *Paradigme*, coord. colecție Gh. Perian, Ed. *Limes*, Florești, Cluj, 2013;
- 10.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ:

1. Areopagitul, Dionisie, *Despre ierarhia cerească*, în vol. *Opere complete și Scoliile Sf. Maxim Mărturisitorul*, Traducere, introducere și note de pr. Dumitru Stăniloae, Ediție îngrijită de Constanța Costea, Colecția cărților de seamă, Ed. *Paidea*, București, 1996;

²⁰ Dan Cristea, *Faptul de a scrie*, Ed. *Cartea Românească*, București, 1980, p. 80.

2. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri – Mituri, vise, obiceiri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Pour l'edition originale: 1969, Editions Robert Laffont, S. A. et Editions Jupiter, Paris, Pour l'edition revue et corrigée> 1982, Editions Robert Laffont, S.A. et Editions Jupiter, Paris, Traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlăduescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeteanu, Agnes Davidovici, Sandală Oprescu, Ed. *Polirom*, Iași, 2009;
3. Corbin, Henry, „Mundus imaginalis or the imaginary and the imaginal”, în *Cahiers internationaux de symbolisme* 6, Bruxelles, 1964;
4. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, consilier editorial: Ion Nicolae Anghel, Ed. *Amacord*, Timișoara, 1994;
5. Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, Ed. *Humanitas*, București, 2003, 2015;
6. Ștefănescu, Dorin, *Metafizică și credință*, Colecția de studii și eseuri – filozofie, Ed. *Paideia*, București, 2005.

ION CHINEZU IN THE ROMANIAN-HUNGARIAN INTERWAR LITERARY ATMOSPHERE**Mirela-Iulia Cioloca****Phd student, "Petru Maior" University of Târgu-Mureș**

Abstract: The purpose of this study is to make a literary journey into the interwar literary landscape to observe the development of Romanian-Hungarian relations. Improvement and increasing interest in Romanian literature by Hungarian readers can be observed. Hungarian-Romanian translations are encouraged. An important aspect in this regard is Ion Chinezu's book, Aspects of Transylvanian-Hungarian literature (1919-1929), which investigates the works of Hungarian writers for ten years. His study captures the Hungarian literature numbness awakening which develops qualitatively and quantitatively. Through his study, the Transylvanian critic revealed his appreciation of Hungarian literature and its writers, creating an approachable atmosphere towards Hungarian literature understanding and opening the eyes of translators; it can even be said to have demonstrated the closeness to Hungarian literature and its study. He certainly wanted to correct the injustice of ignorance concerning this literature. Just as neither gold is a noble metal in fact, except when there is a miner to bring it to light and a craftsman to process it, the valuable Hungarian literature does not come to be really known until someone discovers it and presents it to those who are eager to find out the literary secrets. Ion Chinezu had taken over these cultural responsibilities.

Keywords: interwar, literature, Hungarian, cultural, responsibilities, closeness.

An important role in the period following World War I in terms of press and the Hungarian public was played by Cluj. Why? Because at the end of 1918 there are no longer newspapers coming from Budapest, and "the food for soul"¹ had to be purchased. Cluj will be the cultural leader, getting involved in the Hungarians' problems, being the "centre of the political directive organ for Hungarians in Transylvania"², but also "the Hungarians' spiritual life centre in Transylvania"³. In the next ten years, Cluj will bring out the largest number of periodicals in Hungarian press in Romania. If the Romanian and German ones are added, their number will be slightly smaller than the periodical publications of the capital⁴.

The twenties are prolific to Romanian-Hungarian relations. During this period, translators (road openers) were formed, increasing the interest in Hungarian language, Romanian works in this language, as well as the works that debated Romanian literature. The Romanian-Hungarian communications road develops, along with the awareness of their necessity and the consolidation of relations. In the interwar period one can speak of an improvement of these connections. There is an increasing interest in both classical and modern literature. The preoccupation for Eminescu's poetry and its translation into Hungarian develops, creating "a real Eminescu fever"⁵. Alecsandri becomes loved by the Hungarian public. There are many translations in Hungarian from Romanian prose: Ion Luca Caragiale, Ion Creanga, Mihail

¹Niculae Ferenczi, *Presa periodică maghiară din România în ultimii zece ani*, [Hungarian periodical press in Romania in the last ten years], in *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928*, vol II, București: Ed. Cultura Națională, 1929, p. 1305.

²*Ibidem*.

³George Kristóf, *Zece ani de viață literară a ungurimii din Ardeal*, [Ten years of literary life of Hungarians in Transylvania], in *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928*, vol II, București: Ed. Cultura Națională, 1929, p. 1153.

⁴Niculae Ferenczi, *cited work*, p. 1308.

⁵Sámuel Domokos, *Bibliografia maghiară a literaturii române 1831-1860, 1961-1965* [Hungarian bibliography of Romanian literature 1831-1860, 1961-1965], foreword by Laszlo Galdi, București: Editura pentru literatură, 1966, p. 50.

Sadoveanu, Liviu Rebreanu, etc. Bilingual periodicals have also been published: "Aurora", (Aurora), "Cultura", (The Culture). In this approving background Ion Chinezu's study about Transylvanian-Hungarian written writings is being published⁶.

The 1930s had brought an order (o circulară) in the national area, stating that it was not allowed to offend national minorities. This was a consequence of certain history textbooks content. In December, at the first official census there were 1,425,507 Hungarians in Romania, and 1,554,525 Hungarians after their mother tongue. In the same month, "Erdélyi Fiatalok" publication, Sándor Kacsó's novel - *On Dead Line (Pe linie moartă)* (which presents the Transylvanian social and political difficulties of the years following the World War I) and Ion Chinezu's book had appeared. It seems that the last month of the year has proved to be productive for Hungarian literature.

The Transylvanian critic gave the first synthesis of the Hungarian literature in Romania in the first decade after the Great Union, *Aspects of Transylvanian-Hungarian Literature (1919-1929)*, printed by the Publishing House of the periodical "Society of Tomorrow" ("Societatea de mâine"), Cluj, 1930⁷. Due to this work and the fact that he was an authorized translator of Hungarian, it should be rightfully included in a Hungarian literature history of Romania⁸. In his book he "tackles the (trans)formation period of Hungarian literature due to the new political realities"⁹.

The literary critic Nicolae Balotă promotes the necessity of the Romanian-Hungarian bond in *Scriitori maghiari din România 1920-1980 (Hungarian writers from Romania 1920-1980)*: "To build a vault or a bridge means, in the double sense of the Romanian word, to build and to persist in time. There is a need for such a bridge between Romanians and Hungarians, brothers on the same earth. That's the only way we can last"¹⁰. The Romanians "twinning with the land of Transylvania, twinned with nature, like the leaf and the grass of the forest"¹¹ have established relations with the Hungarians as a consequence of coexistence. Ion Chinezu is a Hungarian literature supporter, he himself being filled by its breath, contributing to its development. "An ethnic community cannot exist without the contribution of its intellectuals"¹². He was one of those intellectuals formed and raised in a cultural environment that impressed his life. According to Nicolae Balotă, Chinezu "was the witness and the interpreter of the deprovincialization process of Transylvanian Hungarian literature during paradoxical times, when Hungarians had the status of minority"¹³.

According to Mircea Popa, "a priceless unchangeable feature of Transylvanian scientific writing" is "to serve the twinning of Romanians and Hungarians, to highlight the historical truth and combat the autarchic, isolationist, exalted theories"¹⁴. Like Andrei Veress, who published *The Romanian-Hungarian Bibliography*, and placed Romanians and Hungarians "always together on different stages of their historical development"¹⁵, Ion Chinezu is praised by Liviu

⁶*Ibidem*, pp. 50-53.

⁷Gavril Scridon, *Istoria literaturii maghiare din România 1918-1989*, [History of Hungarian Literature in Romania (1918-1989)], Cluj-Napoca: Editura Promedia Plus, 1996, p. 9.

⁸*Ibidem*, p. 171.

⁹Valentin Trifescu, *On the Advantages of Minority Condition in the Romanian-Hungarian Cultural and Literary Relations*, in "Acta Universitatis Sapientiae, Philologica", 9,1(2017) 7-16, p. 9, available from <https://www.degruyter.com/> (accesat în data de 13.10.2017, 21:07)

¹⁰Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România 1920-1980 [Hungarian Writers in Romania (1920-1980)]*, București: Kriterion, 1981, *apud* Gavril Scridon, *cited work*, p. 10.

¹¹Elie Bufta, *Transilvania și românismul [Transylvania and the Romanism]*, 1943, p. 10.

¹²Cseke Péter, *Valori ale presei maghiare din România (1919-2004) [Values of Hungarian press in Romania (1919-2004)]*, București: Editura Tritonic, 2015, p. 11.

¹³Nicolae Balotă, *cited work*, pp. 447-448, cited by Valentin Trifescu in *On the Advantages of Minority Condition in the Romanian-Hungarian Cultural and Literary Relations*, in "Acta Universitatis Sapientiae, Philologica", 9,1(2017) 7-16, p. 9, available from <https://www.degruyter.com/> (accesat în data de 13.10.2017, 21:17).

¹⁴Mircea Popa, *Andrei Veress- un bibliograf maghiar, prieten al românilor [Andrei Veress- a Hungarian bibliographer, a friend of the Romanians]*, Vulcan: Editura Realitatea Românească, 2006, p. 6.

¹⁵*Ibidem*.

Rebreanu, as a result of his book publication- *Aspects of Transylvanian-Hungarian Literature (1919-1929)*, considering that the Hungarians had an ideal representative of objective criticism, but also a historian, commentator and highly documented judge¹⁶.

Chineză gathered most of his book material since he had been a teacher in Târgu-Mureș. His visits to Hungarian writer Molter Károly at that time, the discussions with him, the books he borrowed, all these moments proved a curious spirit, but with detailed knowledge of Hungarian writers' works and literary directions of the time¹⁷. According to Kuncz Aladár, this work presents with the highest accuracy (as it had not been done before) the Hungarian literature in Transylvania since 1918¹⁸. His real interest in the art of the word had been the bond of relationships: "literature can plant indestructible friendships among people and has a particular influence on the conscience and disposition of the whole nation. That is why we need to know more, much more about each other. We can never know enough"¹⁹. Literature was the stream from which Ion Chineză's soul had fed, that is why he could lift his head, full of knowledge.

If we were to put Ion Chineză in a category of a "subconscious temporal horizon" after Lucian Blaga's philosophical system²⁰, perhaps "havuz-time" (timpul-havuz)²¹ is the best one, because it involves more orientation towards the future. The Transylvanian critic used his intellectual capacity to leave something of value behind him. In Lucian Blaga's thought, for the person in this category, "who lives in such a horizon, time even has through its own perception, the gift to continually raise the level of existence. Time would be, due to its ascending structure, a creator of even higher values"²².

Ion Chineză, who was himself full of high ideas and concerned about their connection to the cultural environment, had been heading towards such values. Although Blaga asserts that the one who is included in this temporal horizon "tastes the certainty, through nothing demonstrated, but not less lived, that the next moment always possesses in itself the significance of an ascension to what it is or was"²³, I believe, however, that Chineză himself demonstrated the construction of a Romanian-Hungarian connection through *Aspects ...* And time that came recognized his contribution. His study captures the numbness awakening of Hungarian literature, which develops qualitatively and quantitatively.

In his study in "Familia" (The Family) publication from April-May 1935, Al. Dima presents the term "creative localism", which aimed at encouraging talents, forming groups of intellectuals who will support each other, creating a cultural environment in major cities, thus keeping the interest in cultural values alive, "thus opposing to the powerful minority offensive, positive aspects (works) of our national spirit"²⁴. In this context, he noticed the life of the minority culture that began to manifest itself forcefully in Transylvania. A conclusive example in this regard is Ion Chineză's work, which "In his excellent study of information and characterization *Aspects of Transylvanian-Hungarian Literature ...* he presented with great clarity the thrill of the Hungarian literary movement that reached a much higher level after 1918 than before the war"²⁵.

¹⁶ Mircea Popa, *Figuri universitare clujene*, [University figures of Cluj], Cluj-Napoca: Editura „Grinta”, 2001, p. 188.

¹⁷ Beke György, *Fără interpret, Convorbiri cu 56 de scriitori despre relațiile româno- maghiare*, [No Interpreter. Talks with 56 Writers on Romanian-Hungarian Literary Relations.], București: Editura Kriterion, 1972, p. 40.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Avram P. Todor, *Confluente literare româno-maghiare* [RomanianHungarian LiteraryConfluences.] Ed., notes and foreword by Gyula Dávid, București: Kriterion, 1983, p. 357.

²⁰ Lucian Blaga, *Orizonturi temporale* [Time horizons], fragment from the study "Horizon and style", vol. I of "Trilogy of culture" in "Familia" ["The Family"], series III, year II, no. 5-6, September-October 1935, p. 3.

²¹ Havuz is a basin with waterfall fountain in the middle.

²² Lucian Blaga, *cited work*, p. 4.

²³ *Ibidem*, p. 4.

²⁴ Al. Dima, *Localismul creator-definirea și justificarea lui* - [Creative Localism – its Definition and Justification], in "Familia" ["The Family"], series III, year II, 2, April-May, 1935, p. 6.

²⁵ *Ibidem*.

Chineză's study had met the criteria long before the proposal of "Familia" was published in 1930. Nevertheless, it seems that the issue of Romanian-Hungarian relations continued and concerned more minds. One of them, the director of "Familia" periodical, M. G. Samarineanu, launched in 1935, in the July-August edition, the question: "Can we understand each other in the cultural area? Can we honestly foresee a soul-to-soul approach? The answer is simple: yes"²⁶. If some and others had faced many difficult circumstances, it was because the times had been unfavorable. The author of the article does not consider that there had been any discrimination. There may have been some differences in the behavior regarding the writers in Oradea, for example, but they were based on the talent criterion, which is understandable. His suggestion is that Romanians and Hungarians reach a brotherly friendship, because if they unite their thoughts, they will have only to gain. Although they are different people who have a different route, valuable elements can be created through this cooperation: "By the loan we expect from each other, will we not reciprocally enrich our soul treasure? Some bring the strength, others the gentleness, some subtlety, others the method, all the diligence ... We anticipate an understanding in the scholarly matters. The brain is directly linked to the heart and the soul. And the approach will surely come after we get to know each other"²⁷. As a beginning of this project, the mayor of Oradea, a university professor also announced a money prize for the best work that promotes the Romanian-Hungarian understanding. A committee of Romanian and Hungarian writers based in Oradea was formed²⁸.

The launch of this "investigation," as M.G. Samarineanu calls it, starts from the desire of Romanian-Hungarian rapprochement, nationalism promoting, but one that "resembles the precept: know yourself so that you can understand your neighbor and appreciate him. A nationalism that does not disregard others, that will be enjoyable to yourself"²⁹.

The writers' response was positive. Mihály Babits, for instance, sees both Romanian and Hungarian literature as constituent elements of European literature. The lamentable condition in which it came about is due to the fact they did not come closer to each other for the sake of knowledge. As such, no cultural gain will flow from this situation, as "literatures, like some writers, grow influencing and enriching each other"³⁰. If certain reasons such as language or history are invoked as pretexts to the situation discussed, the Hungarian writer will have arguments: "Literary history shows us enough that neither language nor politics can be obstacles to this influence and mutual enrichment"³¹. What can be done? First, there is a need for mutual discovery. And this is primarily the responsibility of Transylvanian writers and translators, whose sustained effort will reach to the knowledge of the works. But even simple information about writers and works is not enough, but it is mandatory "to enter into their spirit, to sip everything they can give and tell us"³².

Through *Aspects ...*, the Transylvanian critic revealed his appreciation of Hungarian literature and its writers, contrary to Romulus Dianu's statement, which responds to the investigation launched by "Familia": "we appreciate each other, but we do not show it on the surface"³³. Before the challenge of 1935 "Familia" publication, Ion Chineză's study had created a wellcoming atmosphere for Hungarian literature, had opened the translators' eyes, it can even

²⁶M. G. Samarineanu, *Între maghiari și români-Pe marginea curentului de apropiere-*, [Between Hungarians and Romanians-On the edge of the approaching movement], in "Familia" ["The Family"], series III, year II, no. 4, July-August 1935, p. 98.

²⁷*Ibidem*, p. 99.

²⁸*Ibidem*, p. 101.

²⁹ M. G. Samarineanu, *Ancheta noastră-Ne putem înțelege noi și ungurii?-* [Our investigation-Can we and Hungarians get on?], in "Familia" ["The Family"], series III, year II, no. 5-6, September-October 1935, p. 65.

³⁰*Ibidem*, p. 67.

³¹ M. G. Samarineanu, *Ancheta noastră-Ne putem înțelege noi și ungurii?-* [Our investigation-Can we and Hungarians get on? Mr. Mihai Babits's answer], in "Familia" ["The Family"], series III, year II, no. 5-6, September-October 1935, p. 67.

³²*Ibidem*.

³³*Ibidem*, Mr. Romulus Dianu's answer, p. 74.

be said to have demonstrated that it had been possible to achieve the closeness of Hungarian literature and its study.

Ion Chinezu fully depicted Victor Eftimiu's belief that "writers are the avantgarde of the understanding among peoples ... By popularizing the literature of another nation, the translator himself uncovers that nation, and there is no nation who, being researched with respect and known in its depths, cannot be loved"³⁴.

It seems that his endowment was also recognized by Hungarian speakers: "He wanted to make us know each other, bearing with one another, in love, in order to understand each other"³⁵. Through *Aspects* ... see the light of the day his critical ideas, just as sculpture, for example, reveals the sculptor's thoughts: "All that a great artist ever thought / Is hidden in the stone; but the hand / In thought will find the mistress, / And only through her is embodied work" ("Tot ce-a gândit un mare-artist vreodată/ Ascunde-n sânul-i piatra; însă mâna/ În cugetare-și va găsi stăpâna,/ Și doar prin ea e operă-ntrupată").

Has Chinezu been found in the following definition of the elevated literary critic? "An elevated literary critic must be a repairer of injustice, as Baudelaire says, a researcher and a scattered beauty accumulator, not a noisy announcer of recognized glory. Only so literary criticism becomes a useful literary factor and not a parasite". I think so. He certainly wanted to correct the injustice of ignorance concerning Hungarian literature. That is why he gathered part of her literary adornments, which he presented in a beautiful critic bouquet – *Aspects of Transylvanian-Hungarian literature (1919-1929)*.

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România (1920–1980)* [*Hungarian Writers in Romania (1920– 1980)*], București: Kriterion, 1981

Brateș, Radu, *Scrieri inedite* [*Original writings*], Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009

Chinezu, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919–1929)* [*Aspects of Transylvanian Hungarian Literature*] Cluj-Napoca: Editura Revistei "Societatea de Măine", 1930

Cseke, Péter, *Valori ale presei maghiare din România (1919-2004)* [*Values of Hungarian press in Romania (1919-2004)*], București: Editura Tritonic, 2015

Buțea, Elie, *Transilvania și românismul*, [*Transylvania and the Romanism*], 1943

Domokos, Sámuel, *Bibliografia maghiară a literaturii române 1831-1860, 1961-1965* [*Hungarian bibliography of Romanian literature 1831-1860, 1961-1965*], foreword by Laszlo Galdi, București: Editura pentru literatură, 1966

György, Beke, *Fără interpret, Convorbiri cu 56 de scriitori despre relațiile româno-maghiare*, [*No Interpreter. Talks with 56 Writers on Romanian-Hungarian Literary Relations.*], București: Editura Kriterion, 1972

Nastasă, Lucian, Salat, Levente, *Maghiarii din România și etica minoritară (1920-1940)*, [*Hungarians of Romania and Minority Ethics (1920–1940)*], Cluj-Napoca: Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală, 2003

Popa, Mircea, *Andrei Veress- un bibliograf maghiar, prieten al românilor*, [*Andrei Veress- a Hungarian bibliographer, a friend of the Romanians*], Vulcan: Editura Realitatea Românească, 2006

Popa, Mircea, *Figuri universitare clujene*, [*University figures of Cluj*], Cluj-Napoca: Editura "Grinta", 2001

Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România 1918-1989*, [*History of Hungarian Literature in Romania (1918–1989)*], Cluj-Napoca: Editura Promedia Plus, 1996

³⁴*Ibidem*, Mr. Victor Eftimiu's answer, p. 73.

³⁵ Baróti Pál, *apud* Avram P., Todor, *cited work*, p. 360.

Todor, Avram P., *Confluente literare româno-maghiare. [Romanian-Hungarian Literary Confluences]*

Ed., notes and foreword by Gyula Dávid. București: Kriterion, 1983

***Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1928-1928, vol. II, București: Ed. Cultura Națională, 1929

Țepelea, G. *Așteptând..., Însemnări periodice 1978-1979, Însemnări periodice 1981-1982, [Waiting for..., Periodical notes 1978-1979, Periodical Notes 1981-1982]*, Cluj-Napoca: Editura Dacia, Oradea: Editura Cogito, 1997

Critical studies in volume

Ferenczi, Niculae, *Presa periodică maghiară din România în ultimii zece ani, [Hungarian periodical press in Romania in the last ten years]*, in *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928*, vol II, București: Ed. Cultura Națională, 1929

Kristóf, George, *Zece ani de viață literară a ungurimii din Ardeal, [Ten years of literary life of Hungarians in Transylvania]*, in *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul 1918-1928*, vol II, București: Ed. Cultura Națională, 1929

Critical studies in periodicals

Blaga, Lucian, *Orizonturi temporale [Time horizons]*, in "Familia" ["The Family"], series III, year II, no. 5-6, September-October 1935

Buonarroti, Michelangelo, *Sonete [Sonnets], II*, translated by Al. Iacobescu, in "Familia" ["The Family"], series III, year I, no. 3, May-June, 1934

Cucu, D. I., *E faliment sau nu e? În chestia literaturii din Ardeal [Is it failure or not? In the matter of the Transylvanian literature]*, in "Cosânzeana", year XII, no. 1-2, 1-8 January, 1928

Dima, Al., *Localismul creator-definirea și justificarea lui- [Creative Localism – its Definition and Justification]*, in „Familia“ [”The Family“], series III, year II, 2, April-May, 1935

Samarineanu, M. G., *Ancheta noastră-Ne putem înțelege noi și ungurii? [Our investigation-Can we and Hungarians get on?]*, in "Familia" ["The Family"], series III, year II, no. 5-6, September- October 1935

Samarineanu, M. G., *Între maghiari și români-Pe marginea curentului de apropiere- [Between Hungarians and Romanians- On the edge of the approaching movement]*, in "Familia" ["The Family"], series III, year II, no. 4, July-August 1935

Websites

<https://www.degruyter.com/> (accesat în data de 13.10.2017, 21:07)

IONESCO'S ONIRIC THEATRE - A JOURNEY TO HIS ORIGINS

Iulia Luca

PhD. Student, „Petru Maior” University of Târgu-Mureș

*Abstract: The aim of this article is to analyse the Ionescian oniric theater. A genuinely infernal voyage between the land of the father and that of the mother, outside the sacred and within the profane, or vice-versa, takes place in Eugène Ionesco's last plays, particularly in *L'Homme aux valises* (1975) and *Voyages chez les morts* (1980), two plays which could be qualified as autobiographical and oniric, mythic and metaphysical. Ionesco's theatre involves the manifestation of his dream world, what he calls an independent universe, of the mysteries of being and identity, of loss and otherness. Theatre is a masking and unmasking of another world, a dreamed autobiography. It inhabits the realm of the eternal present moment, a place where forgotten archetypes can be discovered. Man is not simply a social animal, but an enduring essence.*

Keywords: theatre, oniric, journal, dream, Ionesco, autobiographical.

Ionescu se reîntoarce, spre finalul carierei sale de dramaturg, la una dintre preocupările sale mai vechi, ilustrate deja în piese precum *Pietonul aerului* sau *Setea și foamea*, și anume dramatizarea viselor: „trebuie să vă spun că atunci când visez nu am sentimentul că detronez gândirea. Am dimpotrivă impresia că văd, visînd, niște adevăruri, care-mi apar niște evidențe, într-o lumină mai strălucitoare, cu o acuitate mai nemiloasă decît în starea de veghe, în care adesea totul se îndulcește, se uniformizează, se imper-sonalizează. De aceea folosesc, în teatrul meu, imagini din visele mele, realități visate”¹. Ne referim la cele două piese, *Omul cu valizele și Călătorie în lumea morților*, concepute amîndouă într-un ton de confesiune, după cum spunea Marie-Claude Hubert: „S'il a maintes fois porté à la scène ses oeuvres narratives, nouvelles ou roman, le matériau utilisé ici est celui des journaux intimes dont certains passages sont textuellement réemployés”².

Complexul oedipian este un concept teoretic central în psihanaliză. Sigmund Freud a descris această noțiune, referindu-se la o legendă a Greciei antice, în care Oedip, fiul regelui din Teba, fără să știe, își ucide propriul tată, Laios, și se căsătorește cu mama lui, Iocasta. În psihanaliză, complexul Oedip simbolizează legătura erotică inconștientă cu părintele de sex opus și rivalitatea față de părintele de același sex, care se dezvoltă încă din copilărie și provoacă sentimente de vinovăție și teamă în cadrul unei stări nevrotice. Funcțional, acest complex este definit astfel: atracție erotică a fiului pentru mama sa și ostilitate marcată față de tată, pe care vrea să îl înlocuiască, să-l suprime. Descrierea pe care Freud o face complexului lui Oedip în *Compendiu de psihanaliză* (1940) permite simplificarea acestuia la atitudinea ambivalentă a copilului față de tată și la tendința tandră față de mamă. Acest complex comportă, pe de o parte, o identificare primară cu tatăl văzut ca ideal, identificare considerată ambivalentă, și, pe de altă parte, o investire libidinală primară care o vizează pe mama. De asemenea, în *Eul și Sinele* (1923), Freud prezintă și cealaltă parte a complexului, cea negativă, copilul adoptînd poziția feminină tandră față de tată și poziția de ostilitate plină de gelozie față de mamă. Dat fiindcă tatăl a fost identificat ca un obstacol în calea realizării dorințelor oedipiene, copilul, explică

¹ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, Traducere din limba franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, ed. II, 2002, p. 59.

² Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco, Entretiens avec Eugène Ionesco*, Edition du Seuil, Paris, 1990, pp. 209-210. / Dacă el a adus de mai multe ori pe scenă operele sale narative, nuvele sau roman, materialul vizat aici este acela al jurnalelor intime din care anumite pasaje sunt refolosite textual./ (Trad. noastră).

Freud, imită inconștient comportamentul tatălui, integrându-l propriei sale personalități. De altfel, în *Trei eseuri asupra teoriei sexualității*, Freud observă că la pubertate, adolescentul se află în faza eliberării de autoritatea parentală.

Tatăl este, după cum am remarcat deja studiind jurnalul ionescian, simbolul arhetipal al tuturor figurilor de autoritate: al zeului, al regelui, al șefului, de care se leagă afectivitatea și inconștientul. Raportarea fiului la tatăl său, admirația amestecată cu ură și gelozie, dă naștere complexului oedipian, imaginea tatălui apărând în piese precum *Victimele datoriei*, *Omul cu valizele și Călătorie în lumea morților*, al căror caracter autobiografic îl recunoaște însuși autorul: „C'est une confession: c'est mon père qui voulait se quereller avec ma mère au point qu'elle a voulu se suicider, ou qu'elle a fait semblant, parce qu'elle savait bien que mon père irait vers elle et l'en empêcherait. [...] Et puis il y a le conflit avec mon père. En même temps, je ne l'aimais pas et en même temps je l'aimais, je voulais me reconcilier avec lui”³. În aceste piese, Ionescu se apleacă asupra trecutului său, teatrul vieții sale oferindu-i personaje și locuri scenice. *Omul cu valizele și Călătorie în lumea morților* par a fi o prelungire a căutării interioare începută în *Jurnal în fărîme și Prezent trecut, trecut prezent*. Piese amintite mai sus constituie un fel de mit al originilor, în care personajul, examinându-și trecutul, încearcă să regăsească imaginea greu de surprins a mamei sale.

Piesa *Călătorie în lumea morților* pune în scenă conflictele dintre autor și tatăl său și care duc la exacerbarea reacțiilor autoritare ale tatălui protagonistului și alcătuiesc imagini ce par desprinse dintr-un explicit album de familie. Piesa este autobiografică „c'est l'histoire de ma vie mais à l'envers, par le rêve. Comme un négatif photographique.”⁴ și se vrea a fi o căutare obsesivă a unui echilibru, deși eșuată în final, deoarece autorul creează treptat distrugerea imaginii tatălui, pentru că Jean refuză să-și întâlnească tatăl. În același timp, subconștientul său este vulnerabil și permeabil în vis, iar Jean se trezește mereu în casa tatălui pe când el, în fapt, își caută cu disperare mama. Protagonistul își duce căutarea pe lângă cele două clanuri familiale, cel al mamei, care locuiește într-o casă joasă, într-o zonă umedă, cel al tatălui, într-un oraș nou, contruit în plin deșert, un oraș în care domnește armonia și eficacitatea: „Un oraș foarte armonios. Cu piețe, nu foarte mari, cu case bine proporționate, nici prea înalte, nici prea joase, cu balcoane. Simți de afară că, înăuntru, totul e confortabil.”⁵. Gisèle Féal explică acest contrast astfel: „Ces contrastes marquaient une opposition entre l'inconscient et la conscience”⁶.

O căutare în care episoadele se succed fără o ordine clară, o căutare care combină permanent locurile, care schimbă vârsta personajelor, acestea fiind când tinere, când în preajma morții. Putem spune că, astfel, eroul își ucide mental tatăl, repudiindu-l din cauza despărțirii părinților săi prin divorț, divorț pentru care, în opinia sa, este vinovat tatăl, căruia nu încetează să-i reproșeze abandonul mamei sale: „Jean: Acum sunt mai bătrân decât tine. Și totuși, când te văd, când stau față în față cu tine, mă simt tot copil. Un copil nefericit, pe cre-l oropseai, pe care îl băteai. Mă înjurai din pricina mamei, care nu-ți făcuse niciun rău și pe care ai părăsit-o. Noroc că am putut să fug de la tine la 17 ani. La ce m-aș fi putut aștepta din partea unui astfel de tată, care-și bătea servitorii? Este adevărat, totuși, că aveai, câteodată, câte-un val de tandrețe față de mine. Sau erai mândru când aveam vreo reușită socială”⁷. Căutarea devine o adevărată rătăcire, oriunde și oricând s-ar întâlni, în vis sau în realitate, Jean se dispută cu Tatăl, reproșuri vechi, culpabilități vechi.

³ Marie-Claude Hubert, *op.cit.*, pp. 242-243./Este o confesiune : tatăl meu, care voia să se certe cu mama, atât de grv încât ea a vrut să se sinucidă, sau s-a prefăcut, pentru că știa că tata se va îndrepta spre ea și o va împiedica ... Și apoi e conflictul cu tata. În același timp, eu nu îl iubeam și îl iubeam, voiam să mă împac cu el. / (Trad. noastră)

⁴ Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Edition présentée et annotée par Emmanuel Jacquart, Editions Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1991, p. 1863. /Este povestea vieții mele dar pe dos, în vis. Ca un negativ fotografic./ (Trad. noastră)

⁵ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1998, p. 230.

⁶ Gisèle Féal, *Ionesco, un théâtre onirique*, Editions Imago, Paris, 2001, p.177. /Aceste contraste marcau o opoziție între inconștient și conștiință./ (Trad. noastră).

⁷ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol V.,ed. cit., 1998, pp.235-236.

Jean procedează la o demitizare a imaginii tatălui său care diferă mult de atitudinile lui Oedip arhaic. Tatăl este învins tocmai prin curajul protagonistului de a-și asuma un destin opus celui al tatălui, imaginea acestuia fiind aceea a unui om lipsit de caracter, dispus să îmbrățișeze ideologii care îi serveau interesele de moment. Fiul renegat este pe deplin răzbunat. Diferența față de atitudinea lui Oedip este că Jean nu își ucide tatăl în plan real, ci în cel al imaginației. El nu își asumă vina acestei ucideri, pentru că își consideră tatăl în întregime vinovat pentru toate impulsurile și reacțiile negative, precum și pentru opoziția lor permanentă din trecut, pentru ostilitatea care atinge prezentul prin vis și devine astfel eternă. De altfel, Ionesco scrie în *Prezent trecut, trecut prezent* despre opoziția din viața reală între el și tatăl său, așa cum am menționat deja în capitolul precedent: „Dacă sunt așa cum sunt și nu altfel, dătoz totul, sau în orice caz mult, acestui fapt inițial. Nu știu de ce el a determinat atitudinea pe care am luat-o față de părinții mei, dar cred că a determinat și aversiunile mele sociale. Am impresia că din cauza asta urăsc autoritatea, că aici se află sursa antimilitarismului meu, adică a tot ce este, a tot ce reprezintă lumea marțială, a tot ce este aceste pagini. Am scris și am publicat despre el lucruri foarte crude”⁸.

Reflectarea complexului lui Oedip în operele scriitorilor și influența acestuia este specifică autorilor de teatru din secolul al XX-lea, mama reprezentând unul dintre cele mai importante simboluri arhetipale, fiind întruchipat în imaginea mamei, a bunicii, sau a iubitei, „siguranța adăpostului, căldurii, dragostei și hranei; dar și riscul apăsării prin strâmtimea mediului și al sufocării, prin prelungirea exagerată a funcției ei de hrănire: născătoare (genitrix) îl devorează pe viitorul genitor (dătător de viață), generozitatea devine acaparatoare și castratoare”⁹. Potrivit psihanalizei moderne, există o anumită fascinație a mamei, care se manifestă în subconștientul individului, printr-o putere exercitată asupra personalității sale: „Imaginea animei, care face ca mama să apară în ochii fiului drept o ființă supranaturală, se estompează treptat în contact cu banalitatea cotidianului și cade în inconștient, fără ca prin aceasta să-și piardă tensiunea inițială și bogăția instinctuală”¹⁰.

Dacă imaginea Tatălui este aceeași atât în jurnale cât și în operele dramatice, figura maternă se metamorfozează, devenind din luminoasă și bună, așa cum apărea în jurnale, în agresivă și supărată pe fiul ei în piesele de teatru. În scena a III-a din *Omul cu valizele*, Primul Bărbat se îndoiește că Bătrâna în scaun cu roțile este cu adevărat mama sa, aceasta certându-l cu violență, deschizându-și poșeta din care scoate un pumn de pilule pe care vrea să le înghită. Tânărul o împiedică să ia pastilele, aruncându-le pe podea: „Tânărul: Nu, n-o să las să te otrăvești”¹¹, Bătrâna îi răspunde pe un ton acuzator: „Sifiliticule! Mi-am nenorocit viața pentru tine și pentru taică-tu, iar tu mă renegi acum! [...] El mi-a înfipt cuțitu-n piept, iar tu acum îl împlinți pînă la capăt”¹². Recunoaștem în această scenă visul din *Jurnal în fărîme*, unde e vorba de o femeie brună, de care autorul se îndoiește că ar fi mama sa, care îi arată afecțiune naratorului și care, când acesta se îndepărtează, devine furioasă. Din geanta ei cad pilule de otrăvă, pe care naratorul le adună. Nu poate scăpa cititorului atent analogia dintre această scenă și cea din *Victimele datoriei* în care Polițistul-tată îi spune Madeleinei, mama lui Choubert, care scoate o sticlă de otrăvă: „Ești nebună, n-ai să faci una ca asta!”¹³. Însă, după cum vom vedea, acolo Polițistul o forțează pe Madeleine să bea otrava. Această scenă din *Victimele datoriei* ne trimite la o altă amintire dureroasă, chinuitoare din copilăria lui Ionesco, relatată în *Prezent trecut, trecut prezent*, când autorul își amintește că avea patru ani și se afla în camera de hotel împreună

⁸ Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, Traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, ed. I, București, 1993, pp. 19-20.

⁹ Carl Gustav Jung, *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul Literar, București, 1994, pp.105-106.

¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 2, Editura Artemis, București, 2008, p.261.

¹¹ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, ed. cit., 1998, p. 163

¹² Eugène Ionesco, *op. cit.*, p.163

¹³ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. I, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1994, p.181.

cu părinții săi: „Mama e foarte nefericită. Plînge. El o ceartă, strigă, rămînînd însă în pat. [...] Apucă paharul de argint primit cadou, pentru mine [...] la paharul, varsă în el o sticlură cu tinctură de iod [...] Plîngînd, [...] mama duce paharul la gură. El se sculase deja, îl văd [...] că se repede și oprește mîna mamei”¹⁴.

Această aparentă ostilitate între fiu și mamă din ultimele piese, în contradicție cu afecțiunea filială declarată în jurnalele publicate anterior, ar putea să ne surprindă. Doar că acuzațiile mamei nu infirmă dragostea fiului pentru ea, ci exemplifică sentimentul de culpabilitate trăit de fiu pentru mamă, culpabilitate care „este în bună măsură o asumare a culpabilității tatălui”¹⁵, diaristul relatînd în *Prezent trecut, trecut prezent*: „Am luat asupra mea culpabilitatea tatei”¹⁶. De aici provine și sentimentul de milă pentru mamă extins asupra tuturor femeilor: „Fiindu-mi teamă să le fac să sufere pe femei, să le persecut, m-am lăsat persecutat de ele. [...] Dar de fiecare dată cînd am făcut să sufere o femeie sau cînd mi s-a părut că am făcut-o să sufere, am suferit și eu de suferința ei”¹⁷.

Figura mamei, deși ambiguă, este căutată cu disperare, permanent și pretutindeni în visele protagonistului din ultima piesă a autorului, *Călătorie în lumea morților*. O serie de scene apar aici ca niște întâlniri ratate pentru că Jean merge în locuri unde speră să-și întâlnească mama, însă ajunge întotdeauna prea târziu. Jean nu-și mai amintește chipul ei, chipul acesteia metamorfozându-se în persoane diferite din ascendența ei, precum bunica, sau străbunica lui, însă ea apare mereu ca foarte bătrână. Așadar, din acest motiv căutarea mamei este un demers lung, interminabil, de fiecare dată, Jean găsindu-și, de fapt, tatăl. Cînd Jean pare că și-a găsit mama, acesta nu o mai recunoaște, chipul ei părăindu-i îmbătrînit, schimbare pusă pe seama divorțului și a grijilor financiare: „Jean (noilor soșiți): Bună ziua, bunico, bună ziua, bunicule. (Îi îmbrățișează). Mamă, de ce ești așa bătrână? Ești la fel de bătrână ca bunica și bunicul. Și totuși, ești fiica lor. [...] Jean (mamei): Ce e de făcut ca să-ți dispară ridurile și ca să te destinzi și tu? Bunica: Ar trebui să se recăsătorească cu taică-tău”¹⁸.

Absența mamei, căutarea permanentă a identității de către Jean este simbolizată prin prezența măștii, masca fiind simbolul metamorfozei, al dedublării. Regăsirea mamei are loc în scena XVII, însă imaginea acesteia devine confuză pentru că vocea ei, neputința, agresivitatea nu erau specifice personalității sale dominată de blîndețe, lucru care dă naștere în sufletul lui Jean la un soi de nesiguranță și confuzie: „Jean: Te-am căutat prin toate cimitirele, în toate azilele, la sora ta, la verișoara ta, pe la vii și pe la morți, te-am căutat în registrele parohiale și nu te-am găsit nicăieri, mamă”¹⁹. Asemeni unei instanțe supreme, mama își ia revanșa într-o scenă ce amintește de judecata de apoi. Ea îi invită pe toți membrii familiei soțului său în fața unui imens tribunal și pronunță grele sentințe de condamnare. Ionesco aduce astfel pe scenă conflictul permanent care îl opunea pe el însuși celei de-a doua soții a tatălui său, precum și celor doi frați: „Bătrîna: Pune fotoliul ăsta ca scaunul judecătorului și adu masa în fața mea, ca masa tribunalului, și pune-i o față de masă neagră. Ai înțeles? Vezi cum vin la mine toți, unii după alții, ca la judecată. Eu sunt delegatul judecătorului. E bun Dumnezeu, dar și necruțător. Nu știți voi, dar Dumnezeu este un om care nu iartă întotdeauna”²⁰.

Omul cu valizele, la fel ca și *Călătorie în lumea morților*, este o piesă autobiografică în care protagonistul, prin peregrinările sale, reface o adevărată călătorie de inițiere, a căutării de sine, a reîntoarcerii în căminul cald și protector al mamei sau chiar al iubitei. Astfel, precum Oedip, Jean și Primul Bărbat fug în permanență de propria identitate pentru a și-o regăsi pe cea pierdută în timpul peregrinărilor din vis. Astfel, în *Omul cu valizele*, sunt reluate personaje

¹⁴ Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, ed. cit. 1993, p.24.

¹⁵ Matei Călinescu, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Junimea, Iași, 2006, p. 396.

¹⁶ Eugène Ionesco, *Prezent trecut, trecut prezent*, ed. cit. 1993, p.24.

¹⁷ Eugène Ionesco, *op.cit.*, pp.24-25.

¹⁸ Eugène Ionesco, *Teatru*, Vol. V, ed. cit. 1998, pp. 240-241.

¹⁹ Eugène Ionesco, *op.cit.*, p. 282.

²⁰ *Ibidem*, p. 283.

arhetipale, adevărate personaje biblice, Primul Bărbat fiind o ipostază a lui Adam care nu încetează să călătorească, estompându-și trecutul și pierzându-l într-un prezent nesigur și către un viitor iluzoriu. Omul cu valizele este omul care-și poartă angoasele, care este zdruncinat de acestea și de care nu se poate elibera, trăind pretutindeni sentimentul înstrăinării. Piesa este construită în fărâme, este alcătuită din vise în vise. Această căutare a filiației materne (protagonistul interogând în zadar un angajat al primăriei pentru a ști numele de fată al bunicii sale) devine ecoul căutării lui Ionescu însuși, care nu reușește să-și afle originile propriei sale bunici. Structura piesei este centrată pe întrebarea Cine sunt eu?, întrebare care ia diverse înfățișări, precum căutarea rădăcinilor familiale, căutarea identității dar, mai cu seamă, explorarea inconștientului. Gisèle Féal explică semnificația piesei astfel: „L’exploration qui débute par des souvenirs – scènes de la passation des pouvoirs – se poursuit au niveau préconscient ou inconscient de la psyché. Le voyage se fait en trois étapes: 1. Traversée du pays de la mère. 2. Visite au pays du père, le mariage de Schäfer. 3. Retour au pays de la mère. Ce retour plonge le Premier Homme dans un totalitarisme aussi éprouvant que celui du père”²¹. Așadar, explorarea trecutului este dublată și de ce a raporturilor cu femeia, raporturi condiționate de experiențele trăite în tinerețe. Primul Bărbat, aflat în căutarea de sine, este lipsit de identitate, fiind incapabil, atunci când revine în țara de origine, să-și spună numele consulului care îl interoghează: „Consulul: Numele tatălui dumneavoastră? Primul Bărbat: Numele lui tata? Numele lui tata? Cred că-l chema...nu sînt sigur...îl chema...îl chema...Nu, zău, nu-mi aduc aminte”²². Această identitate a pierdut-o odată cu valiza, la fel cum și-a pierdut reperele spațio-temporale, fiindu-i extrem de greu să-și găsească drumul, autorul împrumutând astfel personajului său propria-i înstrăinare de țară și de limbă. Merită să notăm faptul că schimbările de identitate ale protagonistului concordă și cu unele schimbări ale conținutului valizelor, care devin fie prea ușoare, fie prea grele.

Întâlnirea cu Sfînxul este redată în detaliu prin reproducerea întrebărilor pe care acesta le pune protagonistului și la care primește răspuns de fiecare dată. În mitul arhaic, Sfînxul îi întinde o capcană printr-o întrebare dificilă dar la care Oedip găsește răspunsul și dezleagă astfel enigma. Întrebarea pusă de Sfînx este, de fapt, o ghicitoare: „Spune-mi, cine merge dimineața în patru picioare, ziua în două iar seara în trei? Nicio vietate de pe pământ nu se schimbă ca dânsul. Când merge în patru picioare, are putere mai puțină și se mișcă mai încet”²³. Oedip din mitul arhaic dezleagă enigma Sfînxului în scopul salvării Tebei de monstrul care-i ucide pe călători, stând la pândă la intrarea în oraș. Răspunsul lui Oedip prezintă ființa umană aflată în ipostazele celor trei vârste, copilărie, maturitate și bătrânețe. „Este omul când e mic, în dimineața vieții, e slab și se târește încet în patru labe. Ziua, adică atunci când e vârstnic, merge în două picioare, iar seara, adică la bătrânețe, devine gârbov, și având nevoie de sprijin, ia un baston, atunci merge în trei picioare”²⁴. Spre deosebire de Oedip, Primul Bărbat este păcălit de Sfînx pentru că e provocat să dea răspunsul bun chiar de la început, printr-un anume mod de a formula întrebarea, astfel încât, el să fie nevoit să răspundă: „Sfînxul: Vei răspunde la întrebările mele. Este înțelept să-l păstrezi pe cel mai bun pentru la sfârșit? Primul Bărbat tace. Sfînxul: Răspunde repede. Trebuie să răspunzi imediat. Este înțelept să-l păstrezi pe cel mai bun pentru la sfârșit. Ce este? Primul Bărbat: Cuvântul”²⁵.

Astfel, Sfînxul, viclean, îl învinge, pentru a nu-i acorda viza de staționare. Protagonistul este nevoit să plece și ajunge iarăși la hotarul dinre cele două lumi unde îl întâlnește pe luntraș

²¹ Gisèle Féal, *Ionesco, un théâtre onirique*, ed.cit., 2001, p. 172./Explorarea care debutează cu amintiri-scena delegării puterii de la mamă la noră- se continuă la nivel preconștient și inconștient. Călătoria se face în trei etape: 1. Traversarea țării mamei. 2. Vizita în țara tatălui, căsătoria lui Schafer. 3. Reîntoarcerea în țara mamei. Această întoarcere îl aruncă pe Primul om în totalitarism l fel de dur ca cel al tatălui./ (Trad. noastră).

²² Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, ed. cit., 1998, p. 199.

²³ Nikolai AlbertoviciKun, *Legende și miturile Greciei antice*, Editura Orizonturi, București, 2002, p.507.

²⁴ Nikolai Albertovici Kun, *op. cit.*

²⁵ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, ed. cit., 1998, p. 171.

care-l abandonează într-o lume bizară, pe care nu o poate înțelege și descoperă uimit că a pierdut a trei valiză, cea în care avusese manuscrisul. Aceste valize, după cum însuși Ionesco explică în *Antidotes*, reprezintă trecutul, care devine tot mai stânjenitor, odată cu timpul. Valiza care lipsește simbolizează trecutul îndepărtat, cel al copilăriei: „Bibliothèque borgésienne, cette valise, irrémédiablement perdue comme l’objet freudien, contient tous les manuscrits, écrits ou potentiels”²⁶. Acest vis al pierderii a ceva înseamnă neputință, nesiguranță și simbolul pierderii valizei poate fi tradus printr-o frustrare sau un eșec, ori un obstacol ce împiedică evoluția spirituală: „Acest vis ne subliniază neglijențele, conștiințele sau incoștiente, față de viața noastră obiectivă sau față de cea subiectivă. Lipsa de autostăpânire duce la precipitare nervoasă, la panică; dispersia mentală duce la uitare, uneori, această imagine traduce complexul de eșec, care ne pune în situații neplăcute, dacă nu chiar irezolvabile, sau un complex de frustrare; ambele complexe împiedică împlinirea individualității noastre”²⁷.

Sfinxul, ca obstacol, este prezent în piese precum *Setea și foamea* și *Omul cu valizele*, piese în care autorul reiterează situația din mitul arhaic cu deosebirea notabilă că în aceste piese Ionescu, deși îl prezintă pe Sfinx ca având chip de om, îi atribuie un suflet diabolic întru totul caracteristic regimului totalitar așa cum l-a cunoscut în țara tatălui. Faptul că Oedip se îndepărtează de casă are semnificația unei rătăcirii și a alienării în varianta originală a mitului. Fuga sa, exilul său sunt tragice, așa cum este descrisă clipa exhibării ramurii de măceș din inima lui Jean, fapt ce simbolizează chinul și durerea despărțirii de casă și de Marie Madeleine. Drama peregrinării prin lume a eroului semnifică atât căutarea de sine cât și reîntoarcerea spre casă, asociată cu un sentiment de descurajare existențială. Jean sau Primul Bărbat trăiesc o situație limită în momentul întâlnirii cu Sfinxul și amândoi sunt obosiți de călătoria lor prin lume dar vor să-și continue drumul. Ambii îl întâlnesc pe Sfinx care le interzice continuarea călătoriei, motivând acest gest al refuzului prin nereușita protagoniștilor de a da un răspuns corect la întrebări. Aceeși testare cu a Primului Bărbat o suportă și Jean din *Setea și Foamea*, când Sfinxul îl întâmpină la Hanul Primitor, un loc straniu pentru noii oaspeți, și îl pune să răspundă la anumite întrebări referitoare la peregrinările sale. Flancat de cei patru frați, împreună cu fratele Tarabas și fratele staroste, care comunicau complice între ei prin priviri și gesturi, Jean se străduiește să răspundă la întrebări, înșirând tot ce a văzut, dar relatarea sa este incoerentă: „Al Treilea Frate: Ce ați văzut? Al Doilea Frate: Ce-ați mai auzit? Cei trei Frați se așează în cerc în jurul lui Jean. Al Patrulea Frate rămâne nemișcat lângă ușă. Tarabas și Fratele Egumen rămân în picioare, Tarabas mai aproape de Jean. Din când în când, Tarabas aruncă o privire Fratelelui Egumen, într-un dialog mut, ca pentru a-i cere părerea. Jean: Ce-am văzut? Ce-am văzut? Oh, atât de multe încât abia îmi mai aduc aminte. Totul mi se încurcă în amintire... Așteptați... Un moment....Am văzut oameni, am văzut câmpii, am văzut case, am văzut oameni, am văzut oamnei, am văzut câmpii...ah, da, câmpuri și râuri și drumuri de fier ... și copaci ...”²⁸. Frații, fiind nemulțumiți de răspunsurile date, consideră informațiile lui Jean ca lipsite de profunzime și de detalii, așa cum reiese din comentariul Fratelui Tarabas împreună cu ceilalți: „Fratele Tarabas: Fratele Egumen, dacă înțeleg eu bine expresia de pe chipul său, încă nu a fost copleșit de noutățile pe care ni le aduceți. Ele nu fac decât să ne întărească setea și foamea. Al Doilea Frate: Știam deja tot ce ne-a zis. Al Treilea Frate (către Tarabas): spune-i călătorului să ne povestească lucruri interesante. Împinge-l în zonele acelea întunecate, unde se adăpostesc amintirile”²⁹.

Trebuie să remarcăm că acest drum inițiat al personajului ionescian nu are finalitate, deși el dorește o reîntoarcere într-un cămin protector stabil, dar utopic, unde să-l întâmpine iubita

²⁶Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, ed.cit., 1990, p. 212./Biblioteca borgeziană, aceasă valiză, iremedial pierdută, precum obiectul freudian, conține toate manuscrisele scrise sau potențiale./ (Trad. noastră)

²⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, ed.cit, 2008, p. 377.

²⁸ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. IV, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1997, p. 61.

²⁹ Eugène Ionesco, *op.cit.*, pp. 62-63.

sau mama sa. La sfârșitul călătoriei în trecut, Primul Bărbat împărtășește sentimentul că nu aparține niciunui spațiu geografic, niciunei țări. La finalul piesei, din dialogul între Femeia și Primul Bărbat, deosebim urmele autobiografice ale unei iubiri pierdute și regăsite în sinuozitățile visului, singurul spațiu posibil : „Primul Bărbat: Mă trezesc în vis. N-am să mai adorm niciodată în vis”³⁰. *Omul cu valizele* se încheie cu afirmația că doar iubirea dă sens existenței, protagonistul regăsind-o pe iubita pe care o părăsise cu mulți ani în urmă pentru a călători prin lume, precum eroul din *Setea și foamea*, implorând-o să îl ierte, să o ia de la capăt, împreună: „Primul Bărbat: Te iubesc. Ne vom întoarce amândoi la meseria noastră de profesor. Hai, șterge-ți lacrimile și nu mai plînge, te implor”³¹. Din nou aluzia autobiografică este prezentă, Ionescu și soția sa debutând ca profesori în România.

Deși piesele ionesciene autobiografice *Omul cu valizele* și *Călătorie în lumea morților* nu declară în mod evident pactul autobiografic, pentru că nu putem găsi în text identitatea de nume autor-narator-peronaj, totuși acestea mărturisesc o formă indirectă a pactului autobiografic, și anume pactul fantasmatic. De altfel, într-o operă autobiografică, unde este cuprins contractul cu sinceritatea, aceasta nu este totală, destăinuirea adevărului, fiind cifrată, adevărul intim putând fi mărturisit doar într-o operă de ficțiune. Ionescu însuși recunoaște, despre ultima sa piesă, *Omul cu valizele*, că „personajul, în fond, sunt eu însumi; ceea ce e pus în scenă este un trecut mai îndepărtat decât acela despre care vorbesc în *Prezent trecut, trecut prezent*. Sunt adolescența, copilăria mea chiar. Proiectez acolo conflictul pe care l-am avut cu tatăl meu și cu cea de-a doua lui soție, cu tatăl meu și cumnații mei. Căutarea care animă piesa este cea a identității mamei mele și a bunicilor mei, căutarea propriei mele identități”³².

Demersul dramaturgului în aceste piese este acela de a reda forța imaginilor onirice care creează „saga autobiografică”³³ a autorului, pentru că viziunea creată de dramaturg în aceste piese onirice reface caleidoscopic, conform legilor imprevizibile ale visului, traiectoria unei biografii, istoria unei căutări de sine. Nu putem să nu menționăm faptul că în tinerețe diaristul își exprima într-un mod exagerat ego-ul. Iată cum suna una dintre cugetările de tinerețe: „Viața e plină de mine, eu și restul de mine depind. Nu mă mai cetiți, lăsați-mă în pace și duceți-vă dracului cu Iorga...cu Maximilian și cu toi deștepții voștri”³⁴. Un altfel de ego va declara Ionescu în creația sa de maturitate atunci când se va pune pe sine în scenă prin dramatizarea propriilor vise, anunțând chiar o schimbare de discurs care atinge o expresie coerentă și un limbaj simbolic timbrat de erupții intermitente ale inconstienței: „Dans les pièces précédentes, j'employais un langage tantôt désarticulé, tantôt construit autour d'images oniriques. Quand j'utilisais une image onirique, comme dans *La Soif et la faim*, celle-ci s'insérait dans un langage à peu près rationnel. Maintenant, j'irréalise aussi le langage qui offre alors la cohérence”³⁵. Lehmann, în lucrarea sa *Teatrul postdramatic*, afirmând că visul, așa cum l-au înțeles suprarealiștii, este prototipul esteticii teatrale non-ierarhice, postdramatice tocmai prin fragmentarismul său, asemeni colajului, nestructurat logic³⁶, se referea și la dimensiunea memorialistică, de proiecție a sinelui în scenă.

Dacă în *Călătorie în lumea morților* Jean pornește în căutarea mamei mitice și salvatoare, în *Victimele datoriei*, Fiul, identificat cu autorul, își caută Tatăl. Piesa *Victimele datoriei*, intitulată și pseudo-dramă, prezintă acest conflict de tip oedipian și este neîndoienic faptul că aceasta este o piesă autobiografică. De altfel, însuși dramaturgul mărturisește într-o scrisoare

³⁰ Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. V, ed. cit., 1998, p.223

³¹ Eugène Ionesco, *op.cit.*, p.223.

³² Eugène Ionesco, *Note și contranote*, ed. cit., 2002, p. 154.

³³ Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionesco/Eugène Ionesco de la teatrul suprarealist la teatrul postmodern*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2006, p. 264.

³⁴ Eugen Ionesco, *Eu*, în „Meridian”, caietul 7, 1935, vezi vol. *Eu*, ed. cit., 1990, p. 176.

³⁵ Eugène Ionesco, *Théâtre Complet*, ed. cit., 1990, p. 1863. În piesele precedente, foloseam un limbaj când dezarticulat, când construit în jurul unor imagini onirice. Când utilizam o imagine onirică, ca în *Sete și Foamea*, aceasta se insera într-un limbaj aproape rațional. Acum folosesc de asemenea un limbaj ireal care oferă coerență./ (trad. noastră).

³⁶ Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Traducere de Victor Scoradeț, Editura Unitext, București, 2009, p. 108.

adresată lui Gabriel Marcel: „și totuși, această piesă este autobiografică [...], am pus tot sufletul meu în dialogul dintre tată și fiu [...] acolo unde povestesc propriul conflict. Eu eram fiul. Bineînțeles”³⁷. Acțiunea piesei, afirmă Gisèle Féal³⁸, ne arată că Ionesco utilizează ancheta polițienească ca o imagine a explorării inconștientului. Un polițist grăbit dă buzna la soții Choubert sub pretextul că anchetează un oarecare Mallot sau Mallod, fost locatar. De fapt, jucând rolului unui psihanalist, acesta îl forțează pe Choubert, cu ajutorul Madeleinei pe care și-o face colaboratoare, să-și regăsească trecutul, conducând și ghidând o coborâre în infern, o coborâre în sine sa, spre profunzimile memoriei. Claude Abastado spune că „le thème fondamental est la plongée dans le passé, la recherche d’une réalité psychique inconsciente. L’intrigue policière n’est donc pas simplement un prétexte ou une situation comique ; elle symbolise l’investigation psychologique. [...] Le retour au passé constitue une enquête, et pour marquer ce qu’ua de pénible l’analyse de la pensée inconsciente véritable, c’est l’homme”³⁹.

Amintirile autobiografice continuă, Choubert revăzându-se cu mama sa, la vârsta de opt ani, pe străzile din Paris, aceasta îndemnându-l să-și regăsească tatăl pe care ar trebui să îl ierte: „Madeleine: A venit timpul lacrimilor, vremea remușcărilor, a penitenței, trebuie să fii bun, ai să suferi dacă nu ești bun, dacă nu ierți. Când o să-l vezi, ascultă ce-ți spune, îmbrățișează-l, iartă-l”⁴⁰. Urmează confruntarea dureroasă cu tatăl, Fiul (Choubert) adresându-se acestuia (Polițistului) într-un discurs al pocăinței, culpabilizându-se, preluând păcatele tatălui, din dorința de a se împăca cu acesta. Vrea să-i vadă chipul tatălui, detaliu care apare, așa cum am văzut, și în jurnalele sale, dar acest lucru nu se întâmplă, auzindu-se doar vocea acestuia: „Choubert (către Polițist): Tată, noi nu ne-am înțeles niciodată... Mai poți să mă înțelegi? O să te ascult, iartă-ne, noi te-am iertat...Lasă-mă să-ți văd fața! Erai dur, dar poate că nu erai foarte rău”⁴¹.

Tatăl, reprezentant al puterii, al Răului în lume, se revoltă împotriva lumii: „N-aveam parte decît de necazuri. Ce făceam bine se schimba în rău, iar răul care mi se făcea nu se transforma niciodată în bine. După aceea, am fost soldat”⁴². Tatăl (Polițistul), un anarhist, un individ violent, certat cu lumea, recunoaște că nașterea fiului l-a împăcat cu lumea: „Numai nașterea ta a salvat planeta. Cel puțin tu m-ai împiedicat să spulber lumea fie și numai în sufletul meu. Tu m-ai împăcat cu umanitatea...Din iubire față de tine, am iertat totul, am iertat lumea”⁴³. Împăcarea nu este posibilă, întrucât fiul i-a recompensat iubirea tatălui prin ură. Vorbele justificatoare ale tatălui său nu ajung la Choubert, acesta neînțelegând nimic: „Choubert: Tată, de ce nu spui nimic, de ce nu-mi răspunzi?...Uite că, ei da, vocea ta nu se va face auzită niciodată...Niciodată, niciodată, niciodată...N-am să știu niciodată...”⁴⁴. Aceste două monologuri traduc o imposibilitate a comunicării greu de depășit între cei doi, tată și fiu, și în care îi recunoaștem cu ușurință pe autor și pe tatăl său, Ionescu, păstrând, precum Choubert, remușcărilor provocate de neputința de a se împăca cu tatăl său. Așadar, Tatăl, sub înfățișarea Polițistului, reprezintă Autoritatea, autorul face din el chiar și un simbol al conservatorismului în artă, întrucât Polițistul apără logica aristotelică, iar Mama devine, în toate împrejurările, apărătoarea Puterii, promovând supunerea, ascultarea, devenind, astfel, un mic călău.

Excursul în memorie este unul lung, derulat prin întuneric, întrerupt din când în când de apariția unei lumini, lumina copilăriei, simbol întâlnit permanent în opera ionesciană.

³⁷Eugène Ionesco, apud Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009, p. 204.

³⁸Gisèle Féal, *Ionesco, un théâtre onirique*, ed.cit., 2001, p. 13.

³⁹Claude Abastado, *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971, p. 99. /tema fundamentală este adâncirea în trecut, căutarea unei realități psihice inconștiente. Intriga polițistă nu este un simplu pretext sau o situație comică; ea simbolizează investigația psihologică. ... Întorcerea la trecut consituie o anchetă și pentru a marca ce are penibil analiza gândirii ionesciene, întrebarea devine interogatoriu. Căci enigma adevărată este omul. / (Trad. noastră).

⁴⁰Eugène Ionesco, *Teatru, vol. I*, ed. cit., 1994, p. 181.

⁴¹Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 182.

⁴²*Ibidem*, p.183.

⁴³*Ibidem*, pp. 183-184.

⁴⁴*Ibidem*, p. 184.

Coborârea terorizantă continuă, iar Choubert, un nou Oedip, pare a deveni orb și regăsește nostalgia unei cetăți miraculoase, apoi o grădină miraculoasă, bucuria copilăriei paradisiace de la Chapelle-Anthenaise fiind, astfel, regăsită și re trăită: „Choubert: În zare apare, luminând în tenebre, într-o liniște de vis, ca-ntr-un paradis, un oraș minunat...sau o grădină minunată, cu o fântână arteziană...jocuri de apă...și flori de foc în noapte”⁴⁵. Însă, când Choubert pare că a atins extazul, sentimentul de plenitudine tradus prin senzația zborului, totul se stinge, iar întoarcerea la realitate este aspră și nemiloasă: „E o dimineață de iunie. Respir un aer mai ușor ca aerul. Și eu sunt mai ușor ca aerul. Soarele se răspândește într-o lumină mai puternică decât lumina soarelui. Trec ușor prin toate. [...] Urc...urc...”⁴⁶. În acest spectacol al metamorfozelor, Choubert se caută, de fapt, pe sine și nu se găsește. Ne întrebăm dacă nu cumva misteriosul Mallot nu este chiar Choubert însuși?

În această întoarcere simbolică în trecut, prin căutarea acelui Mallot, pe care credem că n- l va găsi, Choubert își re trăiește într-o cronologie inversă viața, de la maturitate pre copilărie, iar în această numărătoare inversă prin care protagonistul își recapătă trecutul, putem citi cu ușurință momentele importantedîn existența autorului: fericirea proaspătului căsătorit, neînțelegerile dintre părinți, copilăria petrecută la Paris, confruntare cu tatăl său, extazul în fața luminii, mirarea în fața primelor descoperiri ale existenței. Ceea ce Ionescu nu a putut niciodată să îi ierte tatălui său a fost faptul că acesta reprezenta Autoritatea, Morala represivă, conformismul social, pentru că, așa cum remarcă în piesele citate, Tatăl practica profesiuni care presupun autoritarismul, inflexibilitate și îndoctrinare: Polițist, teoretician de teatru, Profesor, asasin. Concluzionăm prin a întări ideea că această căutare a tatălui și a mamei se transformă dintr-o călătorie inițiată într-o căutare de sine, o căutare spirituală, autorul încercând să dea un sens existenței sale, însă nu găsește decât vidul și absurdul.

BIBLIOGRAPHY

A. CORPUS DE TEXTE

1. Ionesco, Eugène, *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Edition Gallimard, Pari, 1996
2. Ionesco, Eugène, *Jurnal în fărâme*. Traducere de Irina Bădescu, Editura Humanitas, București, ed. I, 1992.
3. Ionesco, Eugene, *Prezent trecut, trecut prezent*, Traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, ed. I, București, 1993.
4. Ionesco, Eugène, *Note și contranote*. Traducere din limba franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, București, ed. II, 2002.
5. Ionescu, Eugen, *Nu*, Editura Humanitas, București, 1991.
6. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. I*, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1994.
7. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. II*, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1995.
8. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. III*, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1996.
9. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. IV*, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1997
10. Ionesco, Eugène, *Teatru, vol. V*, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1998.

⁴⁵*Ibidem*, p. 187.

⁴⁶*Ibidem*, p. 193.

11. Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Edition présentée et annotée par Emmanuel Jacquart, Editions Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1991.
12. Eugen Ionescu, *Eu*, Ediție îngrijită de Mariana Vartic, Editura Echinox, Cluj, 1990.

B. CRITICĂ GENERALĂ

1. Călinescu, Matei, *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, Junimea, Iași, 2006.
2. Chavanne, Philippe, *La dramaturgie onirique d'Eugène Ionesco*, Edition Edilivre, Paris, 2015.
3. Freud, Sigmund, *Despre vis*, Traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Ediția a II-a, Editura Trei, București, 2011.
4. Fèal, Gisèle, *Ionesco, un théâtre onirique*, Editions Imago, Paris, 2001.
5. Hubert, Marie-Claude, *Eugène Ionesco, Entretiens avec Eugène Ionesco*, Edition du Seuil, Paris, 1990.

C. ARTICOLE ȘI DICȚIONARE

1. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 2, Editura Artemis, București, 2008.
2. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Ediția a II-a doua, Editura Univers enciclopedic, București, 1998.

A "DEVOTED COLLABORATION BETWEEN DILETTANTES AND PROFESSIONAL ACTORS" - THE GERMAN THEATRE IN SIBIU AND ITS PROLIFEROUS ENVIRONMENT (1912-1921)

Ursula Wittstock
PhD, "Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Theatre institutions rely not only on their public, but also on their significance as a cultural institution in an urban setting. Therefore, theatre historians should not only focus on the history of performances, but also on the extended cultural environment and its direct connections. Institutions like cultural centers, alternative performance spaces or educational contexts redefine the local value of the theatre. The paper focuses on the German theatre in Sibiu/Hermannstadt (Romania) from the point of view of three interactions with its environment in the years 1912-1921.

Keywords: German theatre, Sibiu/Hermannstadt, cultural environment, cultural offerings, Moderne Bücherei

I. Vorüberlegungen

Die Institution ‚Stadttheater‘, so wie man sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in den meisten europäischen Städten antrifft, trägt in ihrer Bezeichnung die paritätische Hervorhebung des Urbanen und der Theaterkunst: Es ist jener Ort, an dem die Wechselseitigkeit beider Räume institutionalisiert wird. Bekannt ist, dass es dem Theater schrittweise gelungen war, von der einst verpönten Bretterbude in den Musentempel einzuziehen und gleichsam Mittelpunkt urbaner Lebenskultur zu werden. In diesem Prozess kommt dem städtischen Bürgertum eine besondere Rolle zu, da es seit der Aufklärung zum geistigen Hauptträger des Theaters avancierte und sich gegen Ende des 19. und bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Hochphase dieser Rolle befand. Der Theaterbesuch ist somit als bürgerliche Selbstdarstellung zu verstehen, rückte doch das Theater immer mehr ins Zentrum bürgerlicher Lebensweise. Der Theaterwissenschaftler Peter W. Marx bezeichnete dies als einen „öffentlichen, offensichtlichen Konsum (‘conspicuous consumption’)¹, der sich mit einem „Zur-Schau-Stellen“² des Bürgertums ergänzen lässt, denn das Theater erscheint in diesem Zeitabschnitt nicht allein als eine ‚moralische Anstalt‘ im Sinne Schillers, sondern im besonderen Maße auch als ‚soziale Schule‘, durch die Normen und Werte sowie Handlungsformen diskutiert und legitimiert werden. Dieser Aspekt berührt nicht nur das Geschehen auf der Bühne; auch der Theaterbesuch selbst muss als kulturelle Praxis angesehen werden, durch die sich das Publikum selbst inszeniert.³

Aus diesem Blickwinkel betrachtet scheint die Institution Theater im Stadtbild fest verankert zu sein und ihr Bestehen ausschließlich von einer überlegten Hauspolitik abzuhängen, deren Absicht es war, den Publikumszulauf zu sichern. In theatergeschichtlichen Abhandlungen wird demnach mit Vorliebe die Repertoirepolitik untersucht.

¹<engl.: demonstrativer Konsum. Vgl. Marx, Peter W.: Zur Proliferation des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert. In: Kreuder, Friedemann/Hulfeld, Stefan/Kotte, Andreas [Hrsg.]: Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis. Tübingen: Francke 2007 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 36). S. 137.

² Den Terminus verwendet Peter W. Marx in der begrifflichen Differenzierung dessen, was er als ‚ein theatralisches Zeitalter‘ bezeichnet, nämlich die bürgerliche Theaterkultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vgl.: Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen: Narr/Francke 2008. S. 44.

³ Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter, S. 28f.

Im Falle des deutschen Theaters in Hermannstadt ist darüberhinaus der besondere geschichtliche Kontext von wesentlicher Bedeutung, da das Theater hier einen Statuswandel durchgemacht hat: Die Stadt, die bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorwiegend deutsch geprägt war, besaß ein Theater, das 1788 in Privathand des Buchdruckers und Verlegers Martin von Hochmeister d. Ä. (1740-1789) in einem der ehemaligen Festungstürme der Stadtmauer erbaut und an wechselnde deutsche und österreichische Wanderensembles verpachtet wurde. Mit dem österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867, der Entstehung der Doppelmonarchie, stand die Stadt unter ungarischer Krone (Transleithanien) und erlebte somit einen Statuswechsel von der privaten Bühne zum Stadttheater und schließlich, nach dem Anschluss Siebenbürgens an Rumänien 1918, zu einer Kultureinrichtung für eine Minderheit.

Dieser Kontext führt dazu, dass sich die Betrachtung des Theaters in Hermannstadt nicht nur auf eine Aufführungsgeschichte beschränken ließe, die das Umfeld des Theaters vernachlässigt, sondern um den unmittelbaren Kontext des Theaters (Publikum, Theaterpresse, gesellschaftliche Gruppeninteressen und Werte) erweitert werden sollte:

Zum Umfeld (Umwelt) zählen die unmittelbaren Rahmenbedingungen des Theaters, die Besucher, die Politik, die Medien, die gesellschaftlichen Gruppen und Strömungen, die Stadt/Region und deren demografische Situation, die Wirtschaftsunternehmen in der Region, die Kirchen und Nichtregierungsorganisationen, [...] sowie Freizeitmöglichkeiten im Kultur- und Eventbereich (Konzerte, Freiluftspektakel, Kino, Museum, Sportveranstaltungen). Im immateriellen Bereich muss man die gesellschaftlichen Werte mit einbeziehen. Die Umfeldbeziehungen wiederum, definieren die Beziehungen eines Theaters zu seiner unmittelbaren Umwelt.⁴

Zu dieser Umwelt gehören Institutionen, die in mittelbarer Beziehung zum Theater agieren. Laut Thomas Schmidt können dies sein:

[...] andere Theater und Kultureinrichtungen, Schulen und Hochschulen, Sportinstitutionen, Freizeiteinrichtungen sowie politische Institutionen, wie Ministerien, Ämter und andere Behörden. Von der Dichte und strukturellen Beschaffenheit, aber auch von den Aktivitäten dieser Institutionen hängt der Gestaltungsspielraum des Theaters ab, im Umfeld und im jeweilig assoziierten Markt zu agieren.⁵

Vorliegende Untersuchungen zielen es darauf ab, das Stadttheater in Hermannstadt im Bezugssystem zu Institutionen zu betrachten, zu denen das Theater eine wechselseitige Beziehung gepflegt hat. Es handelt sich dabei um die *Moderne Bücherei*, den von dieser veranstalteten Ferienhochschulkursen und dem Kammerspielhaus im *Unikum*.

Den Mittelpunkt des kulturellen Lebens bildete jedoch die *Moderne Bücherei*, deren Aufgabengebiet weit über das einer Leihbibliothek hinausreichte und die alsbald an das Kulturangebot des Stadttheaters anknüpfte.

II. Die *Moderne Bücherei*

Im Oktober 1910 wurde in Hermannstadt die *Moderne Bücherei* gegründet, mit der Bestimmung, „der gebildeten deutschen Gesellschaft eine umfassendere Beschäftigung mit moderner (belletristischer und allgemeinverständlich-wissenschaftlicher) Literatur zu ermöglichen, als das bei Privatschaffungen denkbar“⁶ war. Der erste Schritt war die Schaffung einer gut sortierten Bibliothek, die „der Wahrung des geistigen und ästhetischen

⁴Schmidt, Thomas: Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems, S. 451.

⁵Schmidt, Thomas: Theater, Krise und Reform, S. 451.

⁶Csaki, Richard: Die moderne Bücherei in Hermannstadt. In: Die Karpathen. Halbmonatsschrift für Kultur und Leben. Kronstadt. 6 (1912/1913), Heft 12. S. 374.

Niveaus“⁷ dienen sollte. Anreger war Richard Csaki (1886-1943), Deutschlehrer am evangelischen Gymnasium. Die Bücherei startete mit 64 Mitgliedern, die einen Monatsbeitrag von einer Krone zahlten. Die Bücherei war wöchentlich zwei Stunden geöffnet, zur Verfügung standen in den zwei Lesezimmern die anfänglich hundert angeschafften Bücher und Zeitschriften. Die Mitgliedschaft erhöhte sich in den ersten zweieinhalb Jahren auf 300, die Literatur wurde auf Wunsch des Publikums angeschafft. Bei der Akquisition standen im Bereich der schöngeistigen Literatur die bedeutenden Neuerscheinungen deutscher Belletristik an erster Stelle, sodann wurde das Wichtigste aus den modernen fremdsprachigen Literaturen in Übersetzung oder im Originaltext angeschafft und die wichtigsten Werke der Weltliteratur – „womöglich in vornehmen modernen Ausgaben“⁸. Die Bücherei strebte auch eine gewisse Vollständigkeit der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts an, da diese in der städtischen Volksbücherei zum größten Teil fehlte. Der Bestand sollte außerdem mit den wichtigsten populärwissenschaftlichen Erscheinungen ergänzt werden. Die belletristische Literatur hatte jedoch Vorrang vor den Veröffentlichungen in den Bereichen Wissenschaft, Kunst, Technik und Kulturgeschichte. Die Zusammenstellung der ersten 1.000 Titel zeigt⁹, dass knapp ein Drittel nicht belletristische Literatur war. In der ästhetischen Sparte standen die Romane (390) und Novellen (208) an erster Stelle und wurden überraschenderweise von Dramen (71) gefolgt. Die Bücherei bezog auch die einheimischen Zeitungen und wichtige Kunst- und Literaturzeitschriften aus Deutschland und Österreich: *Der Kunstwart*, *Die neue Rundschau*, *Simplicissimus*, *Die Muskete*.

Das bildungsbürgerliche Programm der *Modernen Bücherei* setzte Ende 1912 mit Einzelvorträgen und Vortragsreihen fort, die durch ihre Thematik einen engen Bezug zum Theater bekundeten. Sie lösten jene „Wintervorlesungen“ der älteren Generation ab, die meist historischen Themen gewidmet waren. So hielt der Schriftsteller Hermann Klöss (1880-1948) einen Vortrag zum 50. Jubiläum von Gerhart Hauptmann. Bernhard Capesius, der im Herbst 1912 zur Mitarbeit herangezogen wurde, sprach anlässlich der bevorstehenden 100. Hebbel-Feier am 6. November 1912, darauf folgte eine „schwungvolle“¹⁰ Aufführung der *Maria Magdalena*. Weitere Vorträge behandelten die Geschichte des Dramas, in der über Shakespeare oder Ibsen gesprochen wurde. Diese Veranstaltungen waren nicht als selbstgenügsames Programm für die gebildeten Bürger gedacht, die Bücherei hatte es sich zum Programm gemacht, neue Maßstäbe in seiner künstlerischen Tätigkeit zu setzen, vor allem durch die Hinwendung zur Moderne. Sie regte die Theaterdirektion dazu an, literarische Theaterabende mit einleitenden Vorträgen zu veranstalten, die im Theater stattfanden, Teil des Spielplans waren und laut Pressestimme gut besucht wurden.

In der Spielzeit 1913/1914 bot die *Moderne Bücherei* einen Zyklus von sechs literarischen Theaterabenden an: Am 8. November 1913 führte Richard Csaki Shakespeares *Kaufmann von Venedig* ein. Der zweite literarische Abend fand am 6. Dezember 1913 statt, an dem Stefan von Hanneheim einen Vortrag zu Molières *Der eingebildete Kranke* hielt. Der dritte Abend vom 15. Dezember 1913 war dem Drama der Romantik und des Realismus gewidmet. Capesius' Vortrag wurde mit den Vorstellungen des romantischen Schicksalsdramas *Der vierundzwanzigste Februar* von Zaharias Werner und Kleists *Zerbrochenen Krug* verknüpft. Am 5. Januar 1914 wurde Ibsens *Stützen der Gesellschaft* von Professor Ernst Buchholzer eingeleitet. Am 3. Februar 1914 kam Herbert Eulenburgs *Alles ums Geld* zur Aufführung und der letzte literarische Abend vom 11. März 1914 war dem bekanntesten Theaterstücks des ungarischen Dramatikers Ferenc Molnár, *Liliom. Vorstadtlegende in sieben Bildern* gewidmet. Die Bücherei würdigte allerdings nicht nur anspruchsvolle Bühnenwerke,

⁷ Csaki, Richard: Die moderne Bücherei, S. 374.

⁸ Csaki, Richard: Die moderne Bücherei, S. 375.

⁹ Csaki, Richard: Die moderne Bücherei, S. 274f.

¹⁰ Csaki, Richard: Die moderne Bücherei, S. 384.

sondern bewies, dass es auch für die moderne Kleinkunsthöhne zu haben war. Am 11. November 1913 wird der Kabarettabend der *Modernen Böherei* in der Gaststätte im Unikum angekündigt.

Im erfolgreichen Zusammenwirken der *Modernen Böherei* mit dem Stadttheater spielte auch die Presse eine beträchtliche Rolle. Durch die Veröffentlichung der Vorträge verbreitete das *Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt* das Wissen um dramatische Werke, vor allem der klassischen Moderne, an ein breiteres Publikum. Nicht zuletzt ist diese Konstellation jenen Persönlichkeiten zu verdanken, die dem Theater verbunden waren: Ernst Jekelius Sen., der auf dem Theater bewanderte Rezensent, Richard Csaki, der mit der *Modernen Böherei* ein fortschrittliches Programm bot, und nicht zuletzt Bernhard Capesius, dem Theaterenthusiasten.

Capesius hatte während seines Studiums in Berlin (1909-1911) die Gelegenheit gehabt, die Stadt als Metropole der europaweit führenden Theater zu erleben:

Ganz gefangen nahm mich das Berliner Theater. Ich habe schätzungsweise 200 Vorstellungen besucht, insbesondere kaum eine Aufführung der damals führenden Bühnen – Lessingtheater unter Otto Brahm und Deutsches Theater unter Max Reinhardt – versäumt. Es war die große Zeit des Naturalismus, der Ibsenzyklen und Hauptmannrezeption, der Shakespeare-Neueinstudierungen auf Meininger Art. Allerdings auch Sudermanns Wendung zur Neuromantik in den *Strandkindern* machte ich dort mit.¹¹

In seinen Erinnerungen kommen nahnhaftige Schauspieler und Regisseure vor, wie der Theater- und Filmschauspieler Paul Wegener (1874-1948), der die Rolle des König Ödipus in Max Reinhardts kühner Inszenierung im Berliner Zirkus Schumann spielte.

Bei seiner Rückkehr im Jahr 1911 als frisch promovierter Sprach- und Literaturwissenschaftler, hatte Capesius nach fünfjähriger Abwesenheit die Vorstellung, in eine „provinzielle Verbannung“¹² gehen zu müssen. Die Stadt schien ihm jedoch weniger spießbürgerlich als Jena, in der er sein Studium angetreten hatte, denn jene besaß „nicht einmal ein ständiges Theater“.¹³ In Hermannstadt fand er hingegen ein aufstrebendes geistiges Leben vor, das durch die Gründung der *Modernen Böherei* angetrieben wurde, mit der das Ziel gesetzt wurde, „in die väterliche Enge einen neuen Atem zu bringen.“¹⁴ Capesius erinnert sich, dass dieser neue Impuls von den ‚offiziellen‘ Kreisen annähernd misstrauisch betrachtet wurde. Darunter sind keineswegs die Behörden zu verstehen, sondern jene bürgerlich-intellektuellen Lager der Siebenbürger Sachsen, die durch ihre Vereine ihren gesellschaftlichen Anteil beanspruchten. Capesius zufolge war die Stadt in zwei disparate politische und soziale Gruppen geteilt, die ‚Bürger‘ und die ‚Literaten‘. Zum *Bürgerabend* gehörten Handwerker, Kauflente, Gewerbetreibende, Volksschullehrer; diese „scharten sich mit ihren kulturellen Bedürfnissen vor allem um den ‚Männergesangsverein‘“. Jene mit akademischer Bildung, Professoren, Juristen, Ärzte riefen die politische Organisation *Der Volksabend* ins Leben und betätigten sich musisch-kulturell im Gesangsverein „Hermannia“, der neben Konzerten auch Opernaufführungen veranstaltete. Beide Gruppierungen waren eher konservativ, „vor allem was das ästhetische Urteil anlangte“¹⁵.

III. Kleinkunst im Café Unikum

¹¹ Capesius, Bernhard: Bruchstücke aus meinen Lebenserinnerungen. Fragmente. In: Neue Literatur Jg. 26 (1975), H. 2, S.19.

¹² Capesius, Bernhard: Bruchstücke aus meinen Lebenserinnerungen. In: Karpaten Rundschau 7 (1974), 6.09.1974, S. 4.

¹³ Capesius, Bernhard: Bruchstücke aus meinen Lebenserinnerungen. Fragmente. In: Neue Literatur. Jg. 26, (1975), H. 2, S. 17.

¹⁴ Tontsch, Brigitte: Das schriftstellerische Werk des K.B. Capesius. In: Markel, Michael (Hrsg.): Transsylvanica. Studien zur deutschen Literatur aus Siebenbürgen. Cluj: Dacia Verlag 1971, S. 112.

¹⁵ Capesius, Bernhard: Bruchstücke, Karpaten Rundschau 7 (1974), 6.09.1974, S. 4.

In Hermannstadt wurden auch Vorstellungen gegeben, die außerhalb des herkömmlichen Theaters zu verorten waren. Nicht selten wurden Unterhaltungsabende mit sogenannten Prestidigitateuren (Gauklern) und sonstigen Zirkusnummern angekündigt. Verteidiger des traditionellen Theaters würden diese Art von Spielformen von der Bühne verabschieden und in einer Theatergeschichtsschreibung eher vernachlässigen oder bestenfalls als Mangelerscheinung herabwürdigen wollen.

Für die heutige Theaterwissenschaft gehören aber auch solche Erscheinungsformen zu theaterpraktischen Ereignissen, da es hier um einen erweiterten Theaterbegriff geht, bei dem ebenso Spieler und Zuschauer performativ im Mittelpunkt stehen. Durch den Begriff der Theatralität wurde im weitesten Sinne jeder Form des Sich-zur-Schau-stellen eine Bedeutung zugemessen, die bis dahin geführt hat, dass man die Modernität des Theaters mit den Ausdrucksformen von Zirkus und Varieté in Verbindung brachte.¹⁶ Oskar Schlemmer hatte 1925 mit einem Schema für „Bühne, Kult und Volksfest“ den erweiterten Theatralitäts-Begriff dargestellt, und an ihm gezeigt, dass sich das Theater anhand eines Kontinuums definiert, das vom Kultischen über das Sprechtheater bis hin zu Volksfest und Zirkus reicht.¹⁷ An diesen Orten außerhalb des Theaters hatten die Theatermacher Neuansätze gefunden, die sie auf der Kleinkunsthöhne oder im Kabarett zum Ausdruck brachten und die das offizielle Theater beeinflussten.

Die Kleinkunsthöhne hatte auch in Hermannstadt das Stadttheater verlassen und in Gaststätten Unterkunft gefunden. So wurde oft im Unikum gespielt, das 1921 zu einem Kammerspielhaus umfunktioniert wurde. Es ist nicht zu unterschätzen, dass eine zweite Spielstätte in einer Provinzstadt ihren Platz gefunden hat:

Nun haben wir auch unser Kammerspielhaus. Doch nicht wegen dieses „auch“ ist die kleine Bühne im Unikum entstanden. Nicht aus lächerlicher Nachahmung großstädtischen Gebarens, sondern aus dem ursprünglichen Bedürfnis nach einem kleinen traulichen Theater. Nicht als ob in unserm Volk die Fülle hochwertiger Geister branden würde, deren Begeisterung und Tatkraft sich in einer „freien Bühne“ Lust und Leben schafft, sondern die Bühne wurde gebaut aus dem Einsehen, daß man hier mit verhältnismäßig geringen Mitteln neben dem offiziellen städtischen Theater [...] eine Gelegenheit zur Betätigung einer modernen Klein- und Feinkunst schaffen können.¹⁸

Die recht späte Erschaffung einer freien Bühne im Jahr 1921 kann als rückständige Entwicklung gedeutet werden, zumal im weiteren Verlauf der Ankündigung auf Autoren wie Strindberg zurückgegriffen wird. Hier wird deutlich, dass der moderne Spielplan noch mit Autoren der Jahrhundertwende bestückt war. Strindberg wird als Liebhaber der kleinen Bühne und des kleinen Zuschauerraums präsentiert, seine Stücke seien für das Kammerspiel geschrieben und ein solches Kammerspielhaus brauchte nicht zu fürchten, dass es das Repertoire nicht tragen könne. Ebenso wird der Hoffnung Ausdruck verliehen, dass die neue Bühne im Unikum „dem reißenden, alles verschlingenden Strudel des Kinos“¹⁹ entgegenwirken kann.

Trotz der Analogien zum Großstadtflair, die ein solches Kammerspiel herstellte, erinnerte die Bühne im Unikum eher an kleine Hofbühnen auf Königs- und Fürstenhöfen, „die abweichend von dem steifen Glanz der Hoftheater von einem heimlichen und ganz eigenartigen

¹⁶Zu den Einflüssen der populären öffentlichen Unterhaltungsangeboten auf die Theatermoderne und die Theaterwissenschaft vgl. Balme, Christopher: Modernität und Theatralität; Marx, Peter W.: Die Entwicklung der Theaterwissenschaft aus der Erfahrung der Populärkultur um 1900; Baltz-Balzberg, Regina: Primitivität der Moderne 1895-1925 am Beispiel des Theaters.

¹⁷Vgl. Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur. In: Gropius, Walter/Moholy-Nagy, Laszló (Hrsg.): Die Bühne im Bauhaus. München: Albert Langen 1925, S. 8.

¹⁸SDT. 46. Jg., 7.08.1921, S. 2.

¹⁹SDT. 46. Jg., 7.08.1921, S. 2.

Zauber umwoben scheinen“²⁰; als Beispiel wird das Schönbrunner Schlosstheater genannt. Die modernen Bühnenanforderungen waren dem Autor dieser Zeilen wohl bekannt: die Raumbühne, die bis in die Mitte des Zuschauerraums reichte. Erklärend wird der Vergleich zur Elisabethanischen oder Shakespeare-Bühne gezogen und damit ihre Vorteile. Es ermöglichte ein dreidimensionales Spiel, das viel belebter wirkte, als die, nur auf einer Seite nach dem Zuschauerraum geöffneten Bühne. Die Hermannstädter müssten sich mit dieser Guckkastenbühne begnügen und das Moderne bloß in der Beleuchtung und in der Ausführung der Stücke erwarten.

Mit dem Kulissenzauber macht man es sich neuerdings etwas leichter als früher, nicht in jeder flüchtigen Szene soll durch echte Malerei Wald und Flur, Königssaal und Schenke täuschend nachgemacht werden, sondern oft und oft muß ein Vorhang als Hintergrund für alles dienen und ein davorgestelltes geringes Meublement soll die Illusion, wenn nicht wachrufen, so doch anregen.²¹

Dass mit dem Saal im Unikum kein fortschrittliches Programm geboten werden konnte, zeigt allein schon das Repertoire: Für den 13. September 1921 wurde das Gastspiel des Hermannstädter Publikumslieblings Alfred Viebach angekündigt. Auf dem Programm standen das Drama *Galeotto* des Spaniers José Echegaray, ein Trauerspiel in der Machart Ibsens, das Lustspiel *Am Teetisch* von Karl Sloboda, *Liebe* von Anton Wildgans und *Casanovas Sohn* von Rudolf Lothar.

Für die Kammerspielabende wurden Abonnements zu je vier Vorstellungen ausgegeben. Es wurde auch ein großes künstlerisches Ereignis angekündigt, das Alfred Viebach in Zusammenarbeit mit dem Theaterverein vorbereitet haben wird: die Freilichtaufführung auf dem Huetplatz von Hofmannsthals *Jedermann*.

Im Unikum traten nicht nur die Berufsschauspieler des Stadttheaters auf, auch Dilettanten kamen zum Einsatz. Dahinter steckten gewisse erzieherische Vorteile für das Ensemble, die mit einer neutralen, von Schauspielschulen nicht festgefahrenen Gestik für Frische sorgen sollten.

Mit dem Volkstheater eng verbunden war auch die Pantomime Teil der Darbietungen auf dem Theater. Anders als die Erscheinungsform des 18. Jahrhunderts, wo die getanzte Commedia dell'arte als Pendant zum höfischen Ballett als Pantomime bezeichnet wurde, gehörte diese Kunstform im 19. Jahrhundert zum Unterhaltungstheater. Durch die Konzentration auf die Bewegung führte es zu einer akrobatischen Vervollkommnung und durch den Verzicht auf den Text oft auch zu subtiler Gesellschaftskritik. Die Pantomime wurde ähnlich wie die lebenden Tableaus gewohntermaßen als Zwischenakt geboten. Aus der Feder Capesius' stammt jedoch eine Pantomime, die sein Autor nach Motiven aus *Tausend und einer Nacht* 1912 verfasste und auf dem als Zirkus gestalteten „Bösen-Buben-Ball“ inszenierte.²²

Weiterführende Experimente auf der Bühne hat es in Hermannstadt nicht gegeben. Das Theater gestaltete sich in den Grenzen der bürgerlichen Illusionsbühne, die wenigen Übertretungen gehörten zu den zeitgemäßen Modeerscheinungen.

IV. Die Ferienhochschulkurse

Einen wichtigen Bezug zum Theater hatten auch die vom Kulturstad des Verbandes der Deutschen in Großrumänien veranstalteten Ferienhochschulkurse. Leiter des Kulturstadts war Richard Csaki, der bereits bei der *Modernen Bücherei* das Interesse für die dramatische Dichtung gefördert hatte. Diese Einrichtung setzte sich zum Ziel, das Zusammengehörigkeitsgefühl der Deutschen aus den Siedlungsgebieten der ehemaligen

²⁰SDT. 46. Jg., 7.08.1921, S. 2.

²¹SDT. 46. Jg., 7.08.1921, S. 2.

²² Capesius, Bernhard: Bruchstücke aus meinen Lebenserinnerungen, S. 5.

Monarchie durch wissenschaftliche und kulturelle Angebote zu stärken. Im Sommer des Jahres 1921 fand bereits der zweite Deutsche Ferienhochschulkurs statt, der neben einem reichen Vortragsprogramm auch Theatervorstellungen anbot. In der Organisation der Aufführungen wurde auch der Theaterverein eingebunden: Für die Aufführung von Meschendorfers *Michael Weiß* wurden Mitwirkende durch Zeitungsannoncen gesucht. Ebenfalls zum Anlass der Hochschulkurse gab es im Unikum Festveranstaltungen.

Bedeutend für das deutsche Theaterwesen in Siebenbürgen war jedoch die Uraufführung eines heimischen Dramas innerhalb dieser Hochschulkurse: Bernhard Capesius' *Brandung* wurde am 10. August 1921 als Festvorstellung außer Abonnement und zu erhöhten Preisen uraufgeführt. Auf diese folgten zwei weitere am 15. und 23. August 1921, die Besetzung war eine „hingebungsvolle Zusammenarbeit von Dilettanten und Berufsschauspielern“²³. Im Publikum befanden sich auch die Hörer des Ferienhochschulkurses, darunter auch Gäste aus dem Ausland, die die Aufführung mit heftigem Applaus belohnten.

BIBLIOGRAPHY

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 4. Auflage. Berlin: Erich Schmidt 2008.

Capesius, Bernhard: Bruchstücke aus meinen Lebenserinnerungen. In: Karpaten Rundschau Nr. 36/6. September 1974, S.4-5.

Capesius, Bernhard: Bruchstücke aus meinen Lebenserinnerungen. Fragmente. In: Neue Literatur. Jg. 26 (1975), Heft 2, S. 12-26.

Csaki, Richard: Die moderne Bücherei in Hermannstadt. In: Die Karpathen. Halbmonatsschrift für Kultur und Leben. Kronstadt. 6 (1912/1913), Heft 12. S. 374-376.

Marx, Peter W.: Zur Proliferation des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert. In: Kreuder, Friedemann/Hulfeld, Stefan/Kotte, Andreas [Hrsg.]: Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis. Tübingen: Francke 2007 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 36). S. 133-149.

Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur. In: Gropius, Walter/Moholy-Nagy, Laszlo (Hrsg.): Die Bühne im Bauhaus. München: Albert Langen 1925, S. 8.

Schmidt, Thomas: Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems. Wiesbaden: Springer VS 2017.

Tontsch, Brigitte: Das schriftstellerische Werk des K.B. Capesius. In: Markel, Michael (Hrsg.): Transsylvanica. Studien zur deutschen Literatur aus Siebenbürgen. Cluj: Dacia Verlag 1971.

²³SDT. 48. Jg., 12.08.1921, S. 6.

MIRCEA CĂRTĂRESCU: ASPECTS OF THE EROTICIZED POETRY**Silvia-Maria Munteanu****PhD, Technical College „Dimitrie Ghika” of Comănești**

Abstract: This study analyzes the way in which the erotic poetry of Mircea Cărtărescu, the poet, reveals another type of intimacy: the place of the ideal woman is now taken by a dull, common young woman, wearing excessive make-up or, on the contrary, by a “withered” housewife, irreversibly anchored into the mediocrity of daily routine. The projective image of the body mingles to the extreme limit with other objects and things, thus eliciting an obsessive reality in which love makes the ordinary become acceptable. What is missing is the ecstatic dimension of the Eros, the sexual intercourses that we witness instead trigger animal – like visions, which paradoxically can be subscribed to normality. The human and the artificial are equally suffering from the quotidian’s aggressions.

Keywords: commonplace, Eros, lack of mystery, poetry, woman.

Motto: „Legătura dintre poezie și limbaj seamănă cu cea dintre erotism și sexualitate”. (Octavio Paz)

Postmodernismul poate fi considerat, așa cum aprecia Ioana Em. Petrescu¹, un model cultural a cărui deviză o constituie re-descoperirea valorii individualului și, implicit, a individului prin reunificarea holonilor, acele particule dinamice al căror sens poate fi descifrat numai în raport cu întregul din care fac parte. Astfel, individul trebuie privit ca parte indestructibilă a universului, pe care încearcă să-l recreeze prin întoarcerea la primordii și acest traseu este reversibil doar în perimetrul artei/literaturii. De aici, reiese și caracterul mântuitor al literaturii, în corelație cu sensul ei primordial pierdut de-a lungul timpului. Aidoma universului, textul literar este conceput ca o țesătură în care fiecare individ-holon joacă un rol important, se construiește o ierarhie în care fiecare își definește poziția și face parte din unitatea întregului. Textura postmodernă aspiră prin această nouă modalitate de a concepe individualul să pătrundă esența universului, revelând-o deopotrivă autorului și cititorului: „Într-o lume a proliferării limbajelor formale și a uniformizării vorbirii curente, funcția de a menține vii și de a dezvolta zonele cele mai fecunde, creative ale oricărei limbi vii, naturale o are în primul rând poezia”². Într-un astfel de context, regăsirea intimității și întoarcerea la Eros asigură supraviețuirea discursului liric: tentația erotizării a captivat și non-umanul, derizoriul, contingentul, angajate parcă în procesul de descifrare a misterelor universului.

Lirica de dragoste a lui Mircea Cărtărescu propune o „metafizică a corporalului”³, în care voluptatea și intimitatea sunt estetizate prin focalizarea pe cerebral, nu pe afectiv, amalgamând sentimentele umane cu sfera tehnologicului sau vegetalului. Viziunile conțin un amestec de banal și senzational, sentimentalismul e trucat, erosul este himeric, fantasmatic, suferința și senzualitatea sunt multiplicată în formule ludice și ironice: „doamne, m-ai chinuit, m-am chinuit pentru tine/ și am vărsat și am plâns isteric, și mi-am băgat unghiile în podul palmei pentru tine” (*Femeie, femeie, femeie...*)⁴. Spectacolul lingvistic atenuează gravitatea emoțiilor transmise, eliberând tensiunea lăuntrică de dramatism și transformând plânsul în râs sau oftatul

¹ Cf. Ioana Em. Petrescu, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003

² Alexandru Mușina, „Supraviețuirea prin ficțiune”, în *Supraviețuirea prin ficțiune*, Brașov, Editura Aula, 2005, p. 62.

³ Nicolae Manolescu, „Mircea Cărtărescu”, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, I. Poezia, op. cit., p. 400.

⁴ Mircea Cărtărescu, *Aer cu diamante*, București, Humanitas, 2010, p. 23.

într-un surâs: „Ea va revalorifica, va recicla în totalitate formele poetice anterioare, investindu-le, mai cu seamă prin procedee textuale (metatext, intertext, hipertext *etc*), cu un sens nou”⁵.

Descoperim la poetul postmodern o nouă filosofie despre dialectica timp-Eros. Sentimentul dezamăgirii acoperă dimensiunea prin care umanul tindea să depășească temporalul și să accedă la nemurire. Încă un mit al literaturii este spulberat de luciditatea celui care nu mai crede „o frumoasă minciună”⁶:

„dragostea sexuală m-a dezamăgit.

Și filosofia timpului m-a dezamăgit” (Norul cu mufe⁷).

Cele două sentințe au rezultat din re-descoperirea adevărului: timpul și dragostea, implicit sexul, nu mai sunt, ca la Vasile Voiculescu, *unica vecie dată nouă*, ci sunt concret-tangibile și pasagere, muritoare.

Lipsită de atributul sacralității, femeia (de)căzută în profanul postmodern nu mai întrușipează idealul de frumusețe, ingenuitate și unicitate cu care o înzestrau poezii până acum. Apare în scenă ex-iubita, care nu se distinge prin nimic de celelalte ființe feminine: destinul său este banal și amintirea ei va fi ignorată. Amorul etern era doar o poveste, în care nimeni nu trebuie să mai creadă:

*„Ea e o fată de peste blocuri și mări
acum e măritată, gravidă, n-are nicio importanță.*

Amorul nostru nemuritor s-a dus dracului.

Acum nu mai sunt steluțe în genele ei.

Acum nu mai e nicio steluță în genele ei.

Așa, ca să știți, dragii moșului” (Steluțe în genele ei⁸).

Poveștile sunt pentru copii, cei care mai cred în existența moșului; depășind acest stadiu, este necesar să rămânem cu picioarele pe pământ, să cunoaștem realitatea și să acceptăm efemerul ca pe ceva firesc. Ancorat în realitatea artificială, Eros pare a-și fi pierdut puterea magică și dragostea a devenit perisabilă.

Formula autenticității de natură textuală reduce feminitatea la imaginar: „...*acum tu ești doar o torsiune de degete, o rupere de tendoane acum tu ești doar un lac de sânge unde-a fost cineva căsăpit pe zăpada dumnezeiască din bucurești, acum tu ești doar o fostă colegă de facultate o fostă dulce colegă de facultate, din tinerețe/ acum, tu ești o superstiție, o hiperrealitate cu zeci de miliarde de fețe*” (*Femeie, femeie, femeie...*⁹). E un imaginar macabru, ce micșorează femeia la componentele biologice (degete, tendoane, sânge) pentru a camufla durerea celui *căsăpit* din iubire. Imaginea fostei iubite se dispersează în eter și-n alte chipuri feminine, marcând uniformizarea și identitatea multiplă. După consumarea poveștii de amor, femeia cade în dizgrație; demascând-o, eul poetic nu mai resimte starea de grație, ci accidentalul, fugitivul și superficialul.

„Verva demitizantă”¹⁰, ce-l caracterizează pe Mircea Cărtărescu, determină femeia să coboare de pe pedestal în stradă și, de aici, este recuperată prin discursul cotidianului. Chipul angelic de odinioară este înlocuit de zonele erogene, care-l incită pe privitor. Limbajul nepoetic (fund, sâni) se pierde în tonalitatea jucăușă a *pescărușilor de catifea* și *plușul* care mută accentul de pe vizual pe tactil, sugerând emoția și erotismul:

„ah, doamne, ce fund avea!

crăpau pe el pescărușii de catifea.

iar sânelui ca și plușul

⁵Idem, „Poezia. O previziune”, în *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli*, ed. cit., p. 77.

⁶Idem, „Apus de mămăligă”, în *Baroane!*, București, Humanitas, 2005, p. 63.

⁷Idem, *Dragostea*, ed. cit., p. 36.

⁸Ibidem, p. 66.

⁹Idem, *Aer cu diamante*, ed. cit., p. 29.

¹⁰ Iulian Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2011, p. 195.

i se vedea prin tricou țumburușul” (I♥ny¹¹).

Alteori, portretul iubitei se conturează din *păr violet, gene lungi și gură cărnoasă*, un amestec de livresc și trivial, scoțând în evidență artificialul (neonul, genele false, țeava de aluminiu, cerceii de plastic negru) care inhibă pasiunea.

*„și sub neon părul tău să devină violet, violet
în cea mai pură tradiție simbolistă
și genele să-ți fie lungi, lungi
în cea mai pură tradiție romantică
și gura ta să fie cărnoasă și gustul gingiilor tale să fie cel știut
și vertebrele tale să fie dure
și bețele cortului să fie din țeavă de aluminiu
m-aștept să porți cerceii tăi de plastic negru în formă de frunză răsucită
m-aștept să fii pasionată, pasionată în cortul polonez” (Blues după Magritte¹²).*

Realitatea descrisă nu are nimic poetic sau romantic, având în vedere că idila se va consuma într-un cort susținut de bețe din țeavă de aluminiu. Este evidentă aici vulgaritatea și decăderea amorului cultivat în lirica de dragoste, mai ales de către romantici.

Misterul feminin s-a evaporat pentru acest eu liric hiperlucid, care descrie o femeie reală, banală, cea care se culcă demachiată și adoarme ghemuită. Contemplând-o, bărbatul descoperă că fără mască frumusețea-i pălește: sau mai are o mască cu pleoape imense și ovale, cu buza flască? Niciuna dintre cele două măști nu-l ajută să recunoască adevăratul chip – cel machiat din timpul zilei sau cel demachiat:

*„adormi ghemuită pe perna cu broderie
sub plapuma de satin flăcărie
iar fața
demachiată pare de-a dreptul o mască
având pleoape imense, ovale și buza flască,
și iar dimineța*

*în pielea ta roză cu sticliri albastrii,
și-n chiloțeei tăi înflorați, cilibii,
cu prosopul persan peste șale
intri la baie, te speli pe dinți cu mentol
pe ochi dai cu apă și fa, cu lux dai pe umărul gol
cu obao sub brațele goale” (Doar încă o zi¹³).*

La lumina zilei, privirea evită chipul și se îndreaptă spre corpul femeii, fiind atras de piele și *chiloțeei* incitanți. Dar femeia nu face nimic deosebit, doar se spală pe față, pe dinți, pe ochi, pe umeri și brațe. Ritualul de dimineță stă tot sub semnul banalului, evocând o intimitate casnică.

Nu lipsește din peisajul erotic nici ipostaza dragostei domestice, când femeia devine un animal de companie sau o jucărie pufoasă, care este alintată cu apelativul cri-cri, trimițând lectorul cu gândul la romanul lui V. Alecsandri. Asocierea bizară de nume proprii (Coran, cartea sfântă a musulmanilor și Bosch, firmă de scule electrocasnice) relevă discrepanța sacru-profan și invazia tehnologizării în lumea în care trăim:

*„pisică, iubită, soție
în papuci pufoși
oh,, cri-cri,
din Coran și din Bosch*

¹¹ Mircea Cărtărescu, *Plurivers 2*, ed. cit., p. 229.

¹² *Idem*, *Dragostea*, ed. cit., p. 82.

¹³ *Idem*, *Plurivers 2*, ed. cit., p. 103.

*tu vii,
vii să-ți lipești de mine palmele sidefii...*

e atât de bine, oh Doamne

atât de bine cu tine!” (După o cununie la –21° totul se dovedește a fi perfect¹⁴)

Și în acest univers artificial, senzația tactilă umană rămâne unică, de aici exuberanța și starea de bine pe care le repetă, cu intonație exclamativă, poetul.

Trăirea carnală este superioară celei spirituale, căci erotismul cărtărescian nu exclude sexualitatea și explorarea corporalității celeilalte ființe. Cunoașterea trebuie să fie deplină, trupurile să se atingă până la contopire; vizualul face loc palpabilului, iar lumina întunericului. Prin senzația de pipăit, fie cu geana, fie cu degetele sau palma, cuplul de îndrăgostiți se apropie și se descoperă unul pe altul.

*„să clipești din geană pe obrazul meu
și să râzi în întunericul negru
să-ți pipăi șira spinării cu degetele
să-ți simt în palmă părul aspru...” (Dragă Cri¹⁵)*

Paradisul intimității constituie refugiul omului postmodern din infernul societății de consum, unde lumea virtuală și artificioasă acaparează lumea vie. Dorința de acuplare înseamnă mai mult decât dragoste fizică; este izbânda vitalității asupra inumanului tehnologizat ca într-un ritual de renaștere în ritmurile naturii ce învie cu fiecare dimineată:

*„aș vrea să facem dragoste mii de nopți
și de dimineți, și de amieze,
primăvara, vara, toamna și iarna” (Poem de citit la un Martini roșu, cu lămâie¹⁶).*

Dragostea face banalul vieții suportabil. Poetul și-ar dori să trăiască cu intensitate dragostea, ce pare a defini ființa în totalitatea ei: „dragostea este și ceremonie și reprezentare, dar și ceva în plus: o purificare, cum spuneau provensalii, care transformă subiectul și obiectul întâlnirii erotice în ființe unice. Dragostea este metafora finală a sexualității. Piatra ei de temelie este libertatea: misterul persoanei”¹⁷.

Starea de dragoste pune stăpânire pe microuniversul eului liric, în stare să respire dragoste în tot ceea ce-l înconjoară. Fiecare acțiune este subordonată dragostei: trăirea, cunoașterea, visarea, atingerea, mângâierea, gândirea, iubirea, presimțirea, mâncarea, ființarea, solicitarea, zăriră. Percepția dragostei este multiplă: cerebrală, senzuală, sentimentală, omniprezentă:

*„căci tot ce trăiești este dragoste
și tot ce cunoști este dragoste
și tot ce visezi este dragoste
și tot ce atingi este dragoste
și tot ce mângâi este dragoste
și tot ce gândești este dragoste
și tot ce iubești este dragoste
și tot ce presimți este dragoste
și tot ce mănânci este dragoste
și tot ce însemni este dragoste
și tot ce pretinzi este dragoste
și tot ce zărești este dragoste” (Dragoste¹⁸).*

¹⁴Idem, *Dragostea*, ed. cit., p. 91.

¹⁵Ibidem, p. 6.

¹⁶Ibidem, p. 100.

¹⁷Octavio Paz, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism* (traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu), București, Humanitas, 1998, p. 73.

¹⁸Mircea Cărtărescu, *Dragostea*, ed. cit., p. 176.

Repetiția obsesivă a lexemului „dragoste” denotă forța limbajului poetic de a exprima în cuvinte seducția jocului erotic. Tehnica acumulării amplifică starea poetică, aprofundează tensiunea eului și relevă o maximă încordare a spiritului. Asaltat de atâta dragoste, poetul pare a fi atins condiția androgină, experimentând această avalanșă de percepții și simțiri eterogene.

Scenariul erotic este compus dintr-un el și o ea, ipostaziați în funcție de sex, vârstă și înfățișare. Eul poetic privește detașat, ironic parodia vieții pe care a jucat-o sau o va juca și el: femeia-obiect este cântărită în raport cu vârsta, evidențiind efemeritatea femeii, care se ofilește repede și nu mai are căutare. Se face aluzie (obscenă) la femeia experimentată (maturitate sexuală marcată prin lexemul *muiere*), pe care o dorește orice puști, visând să fie inițiat în tainele amorului:

*„femeile sunt interesante
până în 20 și peste 30 – ei, da
cam 5 înainte și 5 după
ce puști nu-și dorește, când nici nu știe cu ce seamănă «obect»-ăla,
o muiere de 30 de ani?
ce chelios la 35 – 40 nu vrea o fâșneață?
când ai grasă, vrei slabă – căci femeile sunt interesante
puțin sub siluetă și puțin peste –
când ai avut o lascivă, parc-ai vrea, nu știu cum,
o rușinoasă, care să-ți spună să stingi lumina...” (Femeile¹⁹)*

Nu ezită să arunce o săgeată înțepătoare și asupra bărbatului, care se trece și el sub povara celor 35 – 40 de ani, rămâne fără podoabă capilară, dar cu gândul la femei tinere și focoase: o *fâșneață* care să-i ridice moralul. Limbajul colocvial risipește magia iubirii și pune în lumină ființa masculină capricioasă, mereu nemulțumită de ceea ce are, dornică să încerce toate tipurile de senzații. Femeia este privită numai din prisma defectelor, ce o îndepărtează de la tiparul femeii-manechin, un ideal de frumusețe fizică dominant în cultura de masă (grasă, slabă, puțin sub/ peste siluetă). Arta amorului cere ca femeia să joace anumite roluri: aici sunt menționate femeia lascivă și cea rușinoasă, polarități ce seduc la adăpostul luminii sau al întunericului. Primatul acuplării schematizează ființele, le reduce la instinctualitate, ele diferențiindu-se numai în funcție de gen.

Sexul este prezentat ca un fapt ordinar, fără aura romanțioasă din ficțiune sau cea eclatantă din televiziune, care-i conferă o dimensiune extatică:

*„sexu-i complet aiurea în cărți și în filme-patima
fucking 'n' sucking
nebunie
când e de fapt atât de dulce și trist
și corpurile sunt atât de cumini
e și fucking 'n' sucking
dar în general
și mai tot timpul
e...altfel, e...” (Miros de frunze uscate²⁰)*

Banalitatea actului sexual transpare din utilizarea jargonului, cu tentă virulentă și vulgară. Acuplarea trimite spre latura animalică, golită de pasiune și înclinată către instinctual. Finalitatea actului provoacă o senzație oximoronică *atât de dulce și trist*, lăsând un gust amar celui care și-ar fi dorit mai mult decât posesiunea trupului celuilalt. Repetiția sintagmei de jargon marchează și o distanțare a eului față de plăcerile imediate ale existenței.

Discursul poetic de esență erotică este străbătut de ludic și (auto)ironie, reproș și neîncredere în Celălalt, teamă și tristețe, luciditate și sarcasm, reliefând un eu postmodern care

¹⁹Idem, *Nimic*, ed. cit., p. 17.

²⁰Ibidem, p. 28.

nu se lasă înșelat de sentimentalisme, nu mai crede în basme și acceptă lumea așa cum este:
„când ai nevoie de dragoste nu ți se dă dragoste.

când trebuie să iubești nu ești iubit.

când ești singur nu poți să scapi de singurătate.

când ești nefericit nu are sens să o spui.

când vrei să strângi în brațe nu ai pe cine.

când vrei să dai telefon toți sînt plecați.

când ești la pământ cine se interesează de tine?

cui îi pasă? cui o să-i pese vreodată?” (Când ai nevoie de dragoste²¹)

Viața trăită *hic et nunc* este revalorizată prin actul poetic; realitatea, banalul, singurătatea, nefericirea, absența iubirii, convențiile sociale, aparențele capătă statut artistic, dovedind că poeticitatea înseamnă un joc al construcției și deconstrucției cotidianului inepuizabil.

Iubirea, dominantă a umanului, atrage ca un magnet universul elementelor create artificial, lipsite de viață, imaginând hibridizări ciudate sau acuplări eterogene. Refuzând solemnitatea metaforică, care mizează pe sugestie, ambiguitate și revelarea eului original, poetul postmodern își intitulează un poem cu o propoziție banală „O motocicletă parcată sub stele”²². Astfel, obligă lectorul la un dialog al aluziilor și al descifrării, procedeul este denudat, semn al tratării din exterior. Spiritul ludic se vădește a fi consecința maximei lucidității, guvernând orice inițiativă a poetului.

Mircea Cărtărescu prezintă un spațiu citadin monoton, situat „lângă vitrina magazinului de reparat televizoare/din gang”. Poetul așază alături obiecte concrete (televizoare, bec, ghivece, casete AGFA), realități butaforice (rafturi de cornier, cabluri), fantezii („mi-e sete de dragoste”), totul într-un labirint textual ce-și are propria logică.

Discursul liric este organizat pe baza antitezei dintre om și obiect (creat de acesta – motocicletă), dintre natural și artificial. Există aici un univers material, de o concretețe deconcertantă, al tehnicii și civilizației citadine („televizoare, bec, carcase de televizoare, casete AGFA, cabluri”), termeni considerați, în general nepoetici, evidențiind lipsa de perspective, realitatea rigidă, limitată la orizontul material, lipsit de spiritual. Chiar elementele de floră „ghivece de asparagus și cactuși” nu pot induce ideea unei realități plăcute. Oximoronul „lucesc turbure” întrește ideea indiferenței, lipsei de viață a mediului.

Monologul liric al motocicletei surprinde pregnantă conștiință a artificiei „sunt palidă, slăbită”; universul căruia îi aparține determină izolarea, solitudinea: „îmi populează singurătatea căci mă simt singură”. Motivul oglinzii face posibilă proiecția fulguranță însă, a astralului, la care are acces motocicletă: „în oglinda retrovizoare roiesc galaxiile, aburesc stelele”. Lexemele din câmpul semantic al astralului „galaxiile, stelele” sunt asociate cu cele din câmpul semantic al tehnicii „radiosursele”. Comparația „ca niște criminali de la locul faptei” vizează o realitate dură, agresivă, în concordanță cu tonul anterior.

În contrast cu artificialul este prezentat omul, desemnat prin pronumele personal de persoana a III-a „ei”, care atestă prezența unor anonimi superiori individualizați prin această nemurire, neconcretizare. Versul „ce-o însemna să faci dragoste, căci ei vorbesc doar de asta” concentrează preocuparea de bază a omului în virtutea instinctului său genetic de procreare. Elementele naturale ale telurului „șosele, dealurile, copacii” și ale astralului „norii, soarele, picăturile de ploaie, curcubeul” se armonizează pentru a crea senzația de trăire a vieții din plin. Interjecția „ah” și personificările umanizează acest personaj liric. Structura „cilindrii mei îmi ticăie” evidențiază fenomenul de redundanță sintactică tipică exprimării orale, colocviale.

Versul „ei intră în motel și fac dragoste” descrie un spațiu citadin anost și fermecător, pulsând între viciu și nostalgie, cu locuri, mirosuri, senzații și emoții, sublime sau de mahala. Limbajul metonimic „cilindrii mei îmi ticăie nebunește” duce la un erotomorfism al telurului.

²¹ Mircea Cărtărescu, *Dublu album*, București, Humanitas, 2009, p. 7.

²² *Ibidem*, p. 77.

Prin lexemul „Stăpânii” poetul, operând la nivelul metagrafelor, individualizează la modul generic și ilustrează puterea pe care o au asupra universului, implicit asupra obiectelor create de ei. Această atitudine de subordonare este evidențiată și de sintagma „și mă târăsc pe șosele”. Cuvântul „liberi” vizează libertatea ca stare supremă a omului. Omul are două valori la care tinde motocicletă: iubirea și libertatea.

Interogația retorică „*dar cum poate fi cineva liber când e făcut din celule?*” traduce ideea incompatibilității omului cu libertatea în condițiile constrângerii generate de natura sa moleculară, de niște încorsetări biologice imposibil de depășit. Sentimentul și parodia se instituie la nivelul construcției poetice, ca spațiu al iluziei gratuite. Versul „*Și apoi în gang, lângă vreo dacie prăfuită*” vizează derizoriul – destinul ingrat al motocicletei.

Obiectul tinde spre uman și își manifestă dorul intens de a-și depăși limitele artificiale, atracția spre viața celulară nu numai în virtutea cunoașterii dragostei („*mi-e sete de dragoste, dacă aș putea iubi măcar vreun stecker cu prelungitor din vitrina asta*”). Versurile „*Mi-aș aluneca degetele pe pielea lui de plastic alb dac-aș vrea/ și dac-aș avea degete, dac-aș putea să trăiesc/ măcar și în câmpul bioelectric al cactusului...*” sintetizează gesturi erotice transpuse din lumea tehnică într-un plan al imaginarului construit pe reveria acestei ipostaze feminoide. Vulnerabilitatea artificialului în raport cu naturalul reiese din vaierul „*curând, curând o să mor*”. Golit spiritual, artificialul suportă indirect agresivitatea gratuită, ca tară umană.

Neavând acces la cunoaștere, la o altă realitate, la pătrunderea sensului existenței, personajul liric se resemnează ajungând să-și iubească propria existență (asemenea umanului) indiferent de rutină, de efemeritate: „*rulând contra vântului prin stropii de ploaie și gazul de eșapament/ mâncând kilometri./ asta o însemna să faci dragoste?/ oricum asta e consolarea mea, e meseria mea, e dragostea mea,/ pentru asta merită să fii singur*”. Interogația retorică induce ideea dragostei ca domeniu al acuității simțurilor. Poetul simte materialul, organicul, visceralul în aceeași măsură în care numește indicibilul, subliminalul, diafanitatea, reprezentând „*Totul, cu bucurie și neîncredere, căci lumea nu există, deși e fermecătoare*”²³.

Limbajul cărtărescian devine spectacol în sine, pentru că imaginația poetului nu e doar lexicală (împrăstie și amalgamează regulile gramaticale, sintaxa, frazarea după tiparul limbii vorbite, mixând registre stilistice, tipuri de discurs, sarcasmul „*dac-aș putea să trăiesc/ măcar și în câmpul bioelectric al cactusului*” cu nostalgia „*oricum asta e consolarea mea*” și idealitatea „*se simt liberi*” cu satira „*dar cum poate fi cineva liber când e făcut din celule?*”), ci erudită și fantastă, de unde rezultă un *puzzle* textual provocator, trimițând simultan la lume și text, la real și artificiu. În universul poeziei sale, totul e prezent și, în același timp, iluzie, un sentimentalism trucat sub povara cotidianității: „*Invăzia banalului, cotidianului, falsei trivialități este controlată cu mare atenție și răspunde unui scop estetic limpede. Trivial în poezie nu este decât lipsa ideii*”²⁴.

La Mircea Cărtărescu, poemul erotic este, în fapt, un poem „al iubirii și al istoriei poeziei de iubire, poem al spiritului ludic transgresând totul în iluzie și artificiu, poem, evident, al dedublărilor care pulverizează punctul de sprijin din real, în fine, poem al unei lumi mirabolante, în care lamentația, invocația, patetismul apar în exces doar pentru că deasupra se află o conștiință ironică”²⁵. Este abordat un lirism al rolurilor, în care vocea lirică, detectabilă prin acea persoana I a verbelor și pronomelor la singular sau plural, operează cele mai neobișnuite ipostazieri și antropomorfizări, derulând un joc textual căruia realitatea i se supune. Remarcăm biografismul, ce presupune perspectiva prozaică și transcrierea cotidianului. din cuvinte, nu din emoții: „*Simțurile sunt și nu sunt din această lume. Prin ele poezia aruncă o*

²³ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, op. cit., p. 39.

²⁴ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, op. cit., p. 402.

²⁵ Mircea A. Diaconu, op. cit., p. 57.

punte între *avedea* și *a crede*. Pe această punte imaginația capătă trup, iar trupurile devin imagini”²⁶.

BIBLIOGRAPHY

- Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2011
- Cărtărescu, Mircea, *Aer cu diamante*, București, Humanitas, 2010
- Cărtărescu, Mircea, *Baroane!*, București, Humanitas, 2005
- Cărtărescu, Mircea, *Dragostea* (poeme, 1964 – 1987), București, Humanitas, 1994
- Cărtărescu, Mircea, *Dublu album*, București, Humanitas, 2009
- Cărtărescu, Mircea, *Nimic – poeme* (1988 – 1992), București, Humanitas, 2010
- Cărtărescu, Mircea, *Plurivers 2* (volum antologic, postfață de Paul Cernat), București, Humanitas, 2003
- Cărtărescu, Mircea, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli* (din periodice), București, Humanitas, 2003
- Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Brașov, Editura Aula, 2002
- Manolescu, Nicolae, „Mircea Cărtărescu”, în *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. I. Poezia*, Brașov, Editura Aula, 2001
- Mușina, Alexandru, „Supraviețuirea prin ficțiune”, în *Supraviețuirea prin ficțiune*, Brașov, Editura Aula, 2005
- Paz, Octavio, *Dubla flacără. Dragoste și erotism* (traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu), București, Humanitas, 1998
- Petrescu, Ioana Em., *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003

²⁶ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 6.

MATEI VIȘNIEC – BEYOND THE IRON MASK**Iuliana Oică****PhD., „Ștefan cel Mare” University of Suceava**

Abstract: The present article aims to reveal the way in which Matei Vișniec has re-interpreted the plays of Cehov and Beckett. As space of intertextuality, his writings reorganize time and space of human existence, the characters are engaged in a continuous dialogue which ends with the missing solution. The author proposed an experimental theater and his starting point is the Chekhovian's waiting. That's why the action of his plays is replaced by an expectation of the characters, pointless and without term as a form of repetition of clichés existence. Everywhere, the characters are surprised, angry, asks, humble themselves justified. Thus, the human being can not be detached from daily to seek refuge in art. Words do not express a fact, the characters try to communicate by word, but it is (often) consists of a suite of fragmented sentences.

Keywords: anguish, antitheatre, inter-theatrically, nothingness, unusual experiment

Motto: „Opera absurdă ilustrează renunțarea gândirii la prestigiul său și resemnarea de a nu mai fi inteligența care pune în operă aparențele și acoperă cu imagini ceea ce nu are înțeles”. (Albert Camus, *Mitul lui Sisif*)

Argument

Ca orice mișcare de avangardă, teatrul absurdului marchează în profunzime evoluția literaturii dramatice și a artei spectacolului, cu valențe polemice față de tradiția scenică, fiind mai întâi reformator, adesea șocant, până la confirmarea estetică a limbajului nou pe care îl creează. *Noul teatru* este conceput ca modalitate de deconstrucție a vechilor structuri, a limbajului, a ideologiilor, a automatismelor și a miturilor: „Soluția teatrului ca o criză permanentă implică exagerarea extremă a afectelor, dislocarea realității și dezarticularea limbajului”.¹

Prin piesele lui Matei Vișniec, teatrul marchează o eliberare de tiparele tradiționale, printr-o alăturare ostentativă a comicalului de tragic, chiar până la suprapunerea lor, prin reluarea parodică a unor elemente din teatrul anterior, prin *impuritatea* stilului (aparitia unor cuvinte din limbajului colocvial, familiar). Se poate afirma că piesele de teatru devin un discurs implicit sau explicit despre teatru, iar această conștiință a convenției dramatice se transformă într-o sursă de expresivitate prin supralicitarea ei. Cât privește universul pieselor sale, autorul însuși afirma: „Am trăit într-o lume de învinși și am învățat să descifrez angoasele acestora, stratagemele lor pentru a supraviețui, sufletul lor obosit. Am fost întotdeauna mai fascinat de învinși decât de învingători; dacă lumea pe care o explorez eu e o lume pe cale de dispariție, agonia acestei dezagregări rămâne mai lungă decât viața acelor ce-o observă”.²

Lucrarea de față își propune să analizeze modul în care dramaturgul Matei Vișniec reinterpretează formula teatrală propusă de promotorii teatrului absurdului, Anton Pavlovici Cehov și Samuel Beckett, recrează cotidianul într-o lume imaginară, uzitând „mecanismele teatrului absurdului: narativitate austeră, decor simplificat, redus la câteva linii, personaje parcă

¹Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, Ediția a II-a, București, Editura Teora, 2000, p. 56.

²Matei Vișniec, *Teatru I* (prefața la *Păianjenul în scenă*), București, Editura Cartea Românească, 1996, p. 7.

pierdute în spațiu, conceptualizări sentențioase, atmosfera – în genere – parabolică”³. Prin îndepărtarea din reprezentatie a impresiei de *mimesis*, teatrul contemporan apare ca un colaj, iar universul teatral se deschide înăuntru, unde fiecare personaj este o simplă voce. Matei Vișniec reorganizează piesele cehoviene și cea beckettiană, conferă operelor sale sensuri multiple prin referințele intertextuale, mânuind cu abilitate situații dramatice, plasate într-o lume posibilă.

Corpusul de texte selectate pentru realizarea analizei este format din piesele lui Matei Vișniec (*Mașinăria Cehov*, *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, *Ultimul Godot*), ca spațiu al intertextualității, al interteatralității. Prin reinterpretarea unui univers de sensuri existente, teatrul postmodern devine o scriitură despre lume și despre sine: „E aici semnul pulverizării eului și, deopotrivă, al închiderii ființei nu în materie, ci în semn”⁴. Autorul comentează creația dramatică anterioară reprezentată de A. P. Cehov și S. Beckett, oferind lectorului un univers propriu credibil: „Se întâmplă o furie, o bucurie de a scrie, o pasiune, e un chin. Uneori scriu piesa în trei luni, alteori în trei zile, alteori în trei ani sau, poate textul așteaptă și mai mult până găsesc finalul, să zicem. Textul e ceva viu”⁵.

Piesele lui Matei Vișniec – formă de intertextualitate

Poeticitatea, neprevăzutul și tensiunea, ritmul verbal alert și râsul grav se armonizează în *piesele fără început și fără sfârșit* ale lui Vișniec, în care se mimează gravitatea, se maschează sentimentul derizoriului, se meditează ironic asupra lipsei de sens a condiției umane. Dintre temele majore ale pieselor sale, se pot enumera dezumanizarea, alienarea, iar lumea actuală se desfășoară după legile imprevizibilului, descoperindu-se treptat ca un spațiu labirintic, din care se poate ieși doar deschizând mai multe uși. Teatrul postmodern apare ca o confesiune despre lumea în care trăiește autorul, o lume a așteptării, în care personajele placide se caută pe sine, fiind prizonieri ai propriilor obsesii, ai dorinței de a reveni în scenă.

În postmodernitate, dramaturgul experimentează mereu: „Dimensiunea structurală a teatrului nou, absurdă prin lipsa ei de determinare și logică, este extrem de asemănătoare dimensiunii structurale a «realității», absurdă ea însăși prin aceeași lipsă de determinare și logică. Teatrul nou a putut să pară în ochii exegezei o invitație prin care realitatea (inclusiv aici și pe cea umană) era invitată să-și asume un caracter monstruos. Astfel a putut să devină teatru nou, în bloc, un tablou dezolant al unei lumi devastate de conflict și de ideologie și, în consecință, un «Adevăr»”⁶. Matei Vișniec realizează în toate cele trei piese dramatice o rescriere postmodernă, în care cititorul este confruntat cu propria existență, scindată între banalitate și miracol, între râs și plâns. Personajele sale sunt pierdute prin lipsa acțiunii, în conversații numeroase în care se înfruntă micile idei, rostite ba cu luciditate, ba la modul iluzoriu sau chiar aluziv.

După propria mărturisire, Matei Vișniec folosește *legea contrapunctului*, pentru a reinnoi viziunea modelelor sale, Cehov și Beckett, într-o joacă lucidă cu textele precedesoriilor, în care se repun în discuție elementele definitorii ale realității: „În ceea ce privește arta dramaturgului, remarcabilă este reușita sa de a obține un efect comic scontat (care are nevoie totuși de perspicacitatea receptorului – fie el cititor ori spectator) prin mijloacele unui discurs de cea mai gravă tonalitate”⁷.

Primul dialog intertextual, ușor recognoscibil la lectura operei lui Matei Vișniec - *Ultimul Godot*, se stabilește cu Samuel Beckett, întrucât *Așteptându-l pe Godot* constituie „un semn de protest surd împotriva unei lumi moderne condamnată la angoasă, la agonii prelungite, la

³Ion Bogdan Lefter, *Poetul se întoarce*, în „Observatorul cultural”, nr. 56, 20 - 26 martie 2001, p. 20.

⁴Mircea A. Diaconu, *Matei Vișniec, un funcționar al neantului*, în „Contrafort”, 12 (122), decembrie 2004, p. 12.

⁵Lucia Dărămuș, *Matei Vișniec față în față cu Emil Cioran*, în „Dacia literară”, nr. 61 (4/2005), p. 17.

⁶Dumitru Tucan, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, p. 126.

⁷Bogdan Crețu, *Matei Vișniec – un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Al. Ioan Cuza”, 2005, p. 142.

nebuie ori la înfrângere generală, la finaluri lipsite de orice măreție”⁸. Piesa *Ultimul Godot*, cu subtitlul *scenariu dramatic*, surprinde prin faptul că eroii săi nu sunt nici inventați, nici luați din realitate, ci provin din lumea teatrului: unul este celebrul dramaturg, Samuel Beckett, celălalt, Godot, personajul-cheie din piesa de debut a acestuia, *Așteptându-l pe Godot*. Ca la Ionesco, personajele sunt generice. Farsa lui Beckett aduce – observa Ionesco – un „tragic autentic”, cu „teme eterne” și „angoase arhetipale”. Ieșire din platitudinea securizantă a socialului (care „n-are decât două dimensiuni, ale suprafeței”), „extrasocialul” e multidimensional și ambiguu: fascinant și deopotrivă terifiant, precum sacrul pentru Rudolf Otto”⁹.

În scenariul dramatic al lui Vișniec, se produce o întâlnire insolită: autorul („îmbrâncit pe trotuar ... aproape că se rostogolește peste Godot”¹⁰) și personajul său se cunosc nu pe scenă, ci atunci când sunt dați afară. Cei doi *expulzați* intră în vorbă și astfel își descoperă identitatea, într-o (extra)realitate literară și scenică, dar o metarealitate ficțională. Din conversația care se leagă între ei, fiecare află cine este celălalt. Astfel, piesa expune, la modul metaforic, un fapt dureros: excluderea operei dramatice a lui Beckett de pe scenele teatrelor.

Destinul personajului este implacabil, autorul nu poate interveni ulterior în textul dramatic, iar întâlnirea dintre cei doi, creator și personaj, constituie o nouă încercare de a pătrunde în teatru. Personajul beckettian există, dar nu ființează decât pentru autorul lui, deoarece pentru celelalte personaje, chiar și pentru cititori, acesta nu reprezintă decât o imagine a propriilor idealuri, dar și a iluziilor. Chiștocul de țigară, simbol al unei vieți fragmentare, al existenței puse sub zodia incertitudinii, apare obsesiv în didascalii pentru a susține angoasa personajelor, sporind totodată tensiunea și teama. Angoasa, concept filosofic, presupune întâlnirea ființei umane cu autenticitatea vieții, cu propria individualitate și confruntarea cu moartea iminentă, pe care nu o conștientizăm, dar ne determină să trăim cu adevărat: „angoasa e mai degrabă trăită decât gândită”¹¹.

Sub orizontul nimicului, lipsită de un obiect anume, ci de idei, angoasa devine *mysterium tremendum*, având puterea „unei alterări de sine care precedă orice posibilă constituire a unui sine”¹². Angoasa poate fi transformată în frică și de aceea se poate stabili o relație între aceste două stări esențiale ce caracterizează personajele scenariilor dramatice ale lui Matei Vișniec: „Frica este angoasa căzută sub dominația *lumii*, neautentică și, ca atare, ascunsă sieși”¹³. În concepția lui Sartre, conceptul de angoasă se suprapune celui de responsabilitate privită ca o formă de dezorientare a insului, care îl însoțește permanent și-l determină să se comporte ca *un năuc*, ca un inadapdat. La Kierkegaard, angoasa este asociată anxietății, ca sete a omului de nelimitare ce-i determină prăbușirea. Această teamă în fața limitei se transformă în angoasa văzută ca un element consubstanțial al ființei umane. În cazul personajelor propuse de Vișniec, angoasa este rezultatul percepției timpului limitat, al existenței imprimate de pecetea morții, a inutilității și a încorsetării într-o lume *mută*. Deși încearcă a o depăși, a găsi o ieșire cu ajutorul punerii în scenă a unei alte reprezentări prin care să evadeze, totul pare sortit eșecului: „Întrucât moartea este immanentă vieții, aproape întreaga viață este o agonie”¹⁴.

La Vișniec, strada și asfințitul sunt primele însemne ale începutului decăderii, ale involuției și pubela răsturnată completează această imagine a lumii răsturnate și reconfirmă mizeria, dezordinea, regresul societății și al insului. Discuțiile dintre cei doi, ce par singurii locuitori ai

⁸Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, Ediția a II-a, București, Editura „Tracus Arte”, 2008, p. 366.

⁹Nicoleta Popa Blaniș, *Fronță și clasicism*, în *Philologica Jassyensia*, An IV, Nr. 2, 2008, pp. 18-19.

¹⁰Matei Vișniec, *Ultimul Godot*, în *Teatru*, Brașov, Editura Aula, 2001, p. 39.

¹¹Gaetano Mollo, *Dincolo de angoasă. Educația etico-religioasă la Søren Kierkegaard*, București, Editura Ars Longa, 2000, p. 56.

¹²Jean Luc Nancy, *Experiența libertății*, Iași, Editura Ideea, 2003, p. 208.

¹³Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003, p. 257.

¹⁴Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, Editura Humanitas, 1990, p. 24.

oraşului, au ca temă decăderea prezentului, prin moartea teatrului („Godot: Pentru teatru! Care tocmai a murit”¹⁵). E însă prea târziu pentru a se putea schimba ceva, realitatea se transformă tiptil într-o construcție fabulatoare, iar statutul personajelor e modificat, cele două personaje ajung să se închidă în universul ficțiunii.

Din lumea lui Vladimir și Estragon, autorul Samuel Beckett se retrage pentru a-și lăsa personajele să trăiască, Godot continuă să fie așteptat, iar în piesa lui Matei Vișniec cei doi *noneroi* adună în jurul lor spectatori din ce în ce mai mulți, *privitori ca la teatru*. Dialogul atrage atenția trecătorilor, care se adună în jurul lor. Cei doi simulează indiferența față de așa-zișii spectatori neașteptați, se transformă brusc în actori, iar improvizația lor aduce în prim-plan ideea că, dacă va exista publicul, nu va fi niciodată un *ultim Godot*. În textul lui Beckett, Godot este mai mult un pretext de care cei doi se agață pentru a-și întreține iluziile, de care au, în mod fatal, nevoie și încearcă, prin urmare, să omoare timpul angoasant. În teatrul absurdului, actul de a aștepta este specific ființei umane bântuite de neliniști, iar în piesa lui Vișniec cele două personaje par a opune rezistență în fața absurdului, meditănd la modul interogativ asupra rostului teatrului și a condițiilor comune de existență.

Un element de *teatru în teatru* este piesa pusă în scenă de personajul Beckett, parcă aceeași cu una anterioară, dintr-o încercare de descifrare a semnelor miracolului teatral. Arta sub pecetea absurdului este privită ca revoluționară, având un caracter critic, întrucât se demască realitatea prin îngroșarea ei: „sentimentul absurdului, simptom evident al unei crize, a putut fi transmutat în artă, în opere care, neaderând la rău, îl consemnează fără să cedeze bolii, caută s-o depășească”¹⁶. Cei doi *revoltați* deplâng soarta teatrului, condiția lor de înstrăinați de scenă și de spectatori, devin maeștri ai cuvântului într-o lume a in-comunicării.

Spre deosebire de Beckett, la Vișniec continua așteptare generează o teamă acută în fața necunoscutului și de aceea, „acțiunea teatrului, ca și a ciumei, este binefăcătoare, căci, împingându-i pe oameni să se vadă așa cum sunt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleșeala, nimicnicia, ipocrizia; ea zdruncină inerția sufocantă a materiei ce năpădește până și datele cele mai clare ale simțurilor”¹⁷. Aici, personajele capitulează înainte de luptă, râd de starea jalnică a condiției umane, transgresează limitele realității monotone și absurde, încearcă să recucerească locul cuvenit pe scena sacră a teatrului. Tot ele descriu realitatea nu așa cum este, ci așa cum o văd ei, îndărătul lor aflându-se autorul, care își enunță într-un mod aluziv opiniile despre teatru ca *oglinză* a privitorilor. Absurdul este o stare din care trebuie să ieși, par a spune personajele chinuite de așteptare, lipsite de identitate, într-o alterare continuă a esenței umane sub imperiul incertitudinii. Lumea care se ivește în jurul celor două personaje se poate asemăna cu un cor antic, mut, dar activ prin numărul celor adunați pe o *stradă pustie*.

În toate piesele lui Matei Vișniec, cititorul este învăluit de suspans dramatic, caracteristic farsei tragice, este surprins că nu se identifică cu personajele pe care încearcă să le decodifice, fiind pus în ipostaza unui detectiv: „în loc de a i se oferi o *soluție*, spectatorul este provocat să formuleze el însuși *întrebările* pe care va trebui să le pună, dacă va dori să se apropie de sensul piesei”¹⁸. Misterul și necunoscutul conduc iremediabil spre frica ce generează angoasa: „În cele mai frecvente cazuri, noneroul este adus în fața unor situații limită de așa natură, încât apare ca un ins expropriat de posibilitatea angajării lui în existență prin act”¹⁹.

Încă de la începutul piesei, se pendulează între înăuntru și afară, personajele sunt prizoniere ale spațiului, deși fizic nimic nu le împiedică să plece, iar tot ceea ce spun capătă o sonoritate aparte. Ceea ce-i unește pe cei doi *oameni ai cercului* este neputința în fața prăbușirii teatrului și a decăderii umanității. Personajul fictiv Beckett e gata să-i ofere lui Godot dreptul la replică, însă acesta din urmă nu mai vede sensul schimbării piesei, căci teatrul a murit. Jocul

¹⁵Matei Vișniec, *Ultimul Godot*, în *op. cit.*, p. 45.

¹⁶Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷Antonin Artaud, *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997, p.28.

¹⁸Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, third edition, 1980, p. 36.

¹⁹Romul Munteanu, *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1970, p. 92.

improvizației propus de personajul Beckett îi va conduce la primele replici ale piesei pe care o credeau dată uitării.

Intertextualitatea constituie o modalitate prin care Matei Vișniec discută despre situația teatrului, despre statutul reprezentației teatrale și al celor implicați în acest proces al scenei, prin care se oferă o imagine în oglindă a textului dramatic. Acest fapt se observă cel mai bine în piesa *Mașinăria Cehov*, în care autorul Cehov își întâlnește personajele tot în spațiul ficțiunii, din dorința de a-și schimba măcar parțial destinul: „fără pretenția de a avansa vreo idee nouă în receptarea operei cehoviene, Matei Vișniec declanșează un joc postmodernist cu personajele, transformându-le în simulacre ale celor cehoviene și obligându-le să acționeze într-o lume virtuală, care continuă oarecum acțiunea pieselor lui Cehov sau vizualizează subconștientul scriitorului deja grav bolnav”²⁰.

Scrisoarea adresată marelui dramaturg rus este un *exercițiu de admirație*, prin care Matei Vișniec, fascinat și totodată *tulburat* de piesele cehoviene, realizează o adevărată interpretare a acestora: „Și e adevărat că personajele dumneavoastră s-ar putea plimba nestingherite dintr-o piesă în alta, din *Unchiul Vania* în *Pescărușul*, din *Trei surori* în *Ivanov*, pentru că atmosfera și cadrul rămân același”²¹. Profund marcat de destinul celui care făcea parte din *patrimoniul cultural al umanității*, fin analist al operei sale dramatice, Matei Vișniec recunoaște că a descoperit teatrul absurdului prin universul cehovian, „ce devenea o replică a propriei noastre încarcerări în casa de nebuni a comunismului”²². Teatrul lui Cehov este o sursă de inspirație și o formă de conștientizare a fragilității omului pe pământ, a incapacității omului de a comunica într-o lume fără orizont, deși „căutarea absurdă a fericirii pune în lumină esența însăși a ființei umane”²³.

Matei Vișniec pune personajele cehoviene față în față cu autorul lor din dorința de a le accepta, de a le recunoaște, acestea venind în noul univers ficțional cu gesturile, atitudinile și limbajul împrumutate din creațiile anterioare. Totuși, personajele nu-și aduc propriu-zis replicile din piesele cehoviene, se transformă în ființe unice, într-un spațiu uman credibil, în plină mișcare, unde nimic nu durează, totul se modifică, iar rolurile se multiplică. Personajul lui Matei Vișniec devine un simplu purtător de cuvânt, vorbește mult pentru a păstra iluzia că încă își poate coordona existența, dar în realitate nu spune nimic, doar constată că oamenii nu se ascultă unii pe alții.

Autorul Cehov pare chemat în textul lui Vișniec pentru a restabili ordinea universului propriu, devenind personaj într-o dimensiune claustrantă, în care atât autorul, cât și personajele se simt strivite de *mașinăria* destinului. La rândul său, Cehov, asemenea unui *păpușar* discret, se ivește în momentele de criză ale personajelor închise în ratăre și în singurătate, într-o mecanică absurdă, într-o lume a iluziilor și a idealurilor pierdute. Își poartă cu sine trusa, ca un adevărat doctor, își vindecă personajele, *ființe de hârtie*, ca un dramaturg ce încearcă un gest reparator, chiar dacă spre sfârșitul piesei pare împietrit într-un muzeu al propriilor personaje de ceară, ce „rămân imobile, dar îl urmăresc cu privirea”²⁴. Disparația personajului Cehov pare așteptată, este o formă de salvare, de iluminare, iar confruntarea cu timpul și cu trecerea lui se termină biruitoare într-o altă dimensiune: „Iese din scenă urcând într-un tren care-l va duce, probabil, în opera unui alt dramaturg, această piesă având ca temă tocmai moartea imposibilă a artistului”²⁵.

Ultima piesă a lui Matei Vișniec propusă spre analiză se intitulează *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiați*, care amintește, încă din titlu, de piesa cehoviană *Pescărușul*,

²⁰Victoria Fedorencu, *Jucăm Cehov, jucăm cu Cehov*, în „Sud-Est. Artă. Civilizație”, nr. 1/2005, p. 34.

²¹Matei Vișniec, *Mașinăria Cehov în Teatru*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 5.

²²*Ibidem*, p. 6.

²³*Ibidem*.

²⁴*Ibidem*, p. 87.

²⁵Matei Vișniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, București, Editura Litera Internațional, 2004, p. 174.

aceasta fiind prima referință intertextuală. În ambele piese timpul este abolit, iar cele trei personaje, Treplev, Trigorin și Nina se reîntâlnesc după cincisprezece ani de la despărțirea livrescă din finalul piesei cehoviene. Personajul Nina pare re-creat, însă modelul cehovian stă la baza construcției acestei femei ce revine *ca o furtună* într-o casă în care s-a simțit iubită.

Creația dramatică frapează prin motivul *piesă în piesă*, prin viziunea pe care Cehov o atribuie personajului său. Formula teatrală pe care o legitimează Cehov e drama realist-psihologică, ce se supune *mimesisului* aristotelic și sondarea psihologiei individului: „Cum imitația este făcută de personaje în acțiune, trebuie să considerăm, mai întâi, ca o parte a tragediei, întocmirea spectacolului; pe urmă vin cântul și limba: căci acestea sunt mijloacele întrebuițate pentru săvârșirea imitației”²⁶. Piesa lui Treplev, personajul din piesa *Pescărușul*, este la *antipodul* dramei realist-psihologice a lui Cehov. Secvența metateatrală cehoviană este un mod prin care se valorifică vechiul motiv baroc (teatru în teatru). Se formulează astfel o alternativă teatrală: fie să surprindă societatea ce afișează măști, roluri ce i-ar avantaja pe oameni, fie pentru a-și exprima propria viziune asupra teatrului. Prin *procură*, prin intermediul lui Treplev, Cehov exprimă un alt punct de vedere cu privire la teatru, fiind o modalitate de a folosi vechiul motiv al *teatrului în teatru*, de care se uzitează în teatrul pirandellian.

Monologurile personajelor exprimă o formă de eliberare din contingent, aduc în lumină adevărul lumii văzute ca un imens teatru, în care regulile par reinventate. La Matei Vișniec, dialogurile tind să înlocuiască acțiunea, fiind compuse din replici contrafăcute, clișee care nu transmit nimic decât dorința ființei umane de a evada din cercul clausturant. Se pune în scenă o altă piesă, oamenii care urmăresc spectacolul teatral sunt veniți din afară, lipsiți de conștiința că „spectatorul este constrâns la o dublă muncă: a înțelege un real ca real și a ști în același timp că acest real pe care trebuie să-l ia în considerare nu interferează cu existența lui, nu are relație cu el”²⁷.

Personajele își pierd fără voia lor identitatea, devin încet-încet niște *manechine* și „nimeni nu bănuiește și nu poate intui ceea ce urmează. De aceea, misterul, necunoscutul, cu terifiantele lor perspective, conduc, cum e firesc, la o frică ce se preschimbă, prin permanentizarea ei, în angoasă. Iată trăsătura caracteristică a ființei umane”²⁸. Se conturează ideea de circularitate a construcției piesei, acțiunea propriu-zisă este înlocuită cu o lungă așteptare, o acțiune suspendată între nostalgia trecutului și așteptări utopice. Discursurile personajelor se construiesc în jurul unei realități obscure, spațiile fizice devin un obstacol de nedepășit, deoarece în planul existenței umane totul neliniștește: „ceea ce surprinde și atrage în textele dramatice ale lui Vișniec este filonul lor profund uman. Umanismul dramaturgiei sale este și cel ce convinge, pentru că în personajele sale se află câte puțin din fiecare dintre noi, în situațiile dramatice în care ele sunt plasate constatăm că am fost și noi”²⁹. Totuși, personajele intră „într-un joc seducător despre eternitatea teatrului”³⁰.

Concluzii

Scriitura lui Matei Vișniec surprinde la toate nivelurile: al titlurilor, al limbajului, al personajelor, al problematicei, al textului propriu-zis: „Piese sale sunt captivante prin particularitățile lor emoționale și prin dramaticitate specifică. Firește, rămâne o dramaturgie criptică, unde dacă nu totdeauna putem decodifica sensurile infuze, ne cucerește farmecul narațiunii, dialogul de elevație literară, patetismul compasiunii pentru nefericire, comedia scânteietoare din replici și situații, îngândurarea visătoare”³¹. Fiecare personalitate adusă în scenă de dramaturg, dintr-un exercițiu de admirație/fascinație, își are propria poveste, un anumit

²⁶Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, 1957, p. 24.

²⁷Anne Ubersfeld, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999, p. 25.

²⁸Bogdan Crețu, *op. cit.*, pp. 129-130.

²⁹*Ibidem*.

³⁰Valentin Silvestru, *Prefață la Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 1996, p. 9.

³¹*Ibidem*, p.12.

rost, propriile concepții, vine de undeva și se îndreaptă spre altundeva, deci pare în trecere sau în așteptare.

Țesătura intertextuală este explicită, căci autorul ia drept personaje autori și *ființele lor de hârtie*, creând senzația de teatru în teatru. Matei Vișniec trimite direct la Cehov prin epistola introductivă, *SCRISOARE CĂTRE CEHOV*, dar și prin titlurile celor două piese cehoviene, o rescriere a acestora, cu personaje emblematice, întrucât Cehov a fost primul dramaturg în opera căruia se manifestă teatrul absurdului, după cum credea Vișniec însuși. Discursul metaliterar/metateatral se observă în creația lui Vișniec, iar Cehov este un precursor al teatrului absurdului ca formulă experimentală în prima jumătate a secolului al XX-lea. Personajul Cehov se plimbă între mai multe piese, scrise parcă aievea, discută cu propriile personaje, numeroase ca număr, Beckett se joacă de-a textul, iar autorul Matei Vișniec propune un dialog cultural, o rescriere și o relectură a unor influențe, în care sunt modificate anumite elemente.

Scrind mereu pentru a neliniști, nu pentru a calma, după cum mărturisește însuși Vișniec, autorul aduce un omagiu lui Cehov, cel care a reevaluat poziția individului în universul interior și exterior, evidențiind prin piesele sale un fel de rezistență în fața absurdului, o meditația lucidă asupra condițiilor comune de existență: „Suntem aruncați într-o aventură existențială planetară, care n-a fost precedată de nici un fel de reflecție filozofică. Trăim într-o lume în care busola începe să nu mai fie foarte precisă. Toată planeta este amenințată de viteză și de deteriorarea spațiului în care trăim, de dispariția fizică prin acumularea de puteri nucleare și de ambiții deșarte, de orbiri și de fanatisme. Cred că artistul, în general, trebuie să fie la fel de lucid cum era Cehov la sfârșitul secolului al XIX-lea”³².

Cele două repere culturale, Cehov și Beckett, își întâlnesc propriile creații, devin voci în întuneric, într-o *arhitectură complexă*, cu un fond tragic prin reflecțiile asupra teatrului, un umor revoltat față de mediocritatea lumii, între cinism și angoasă, impas și autenticitate. Beckett și Cehov sunt personaje care păstrează iluzia că trăiesc, că doar măștile s-au schimbat, dar devin simboluri prin intermediul cărora dramaturgul meditează asupra rolului artei și menirii creatorului. Într-o lume a teatrului în care *totul s-a spus*, într-o existență în care nu „se întâmplă nimic decât acumularea tensiunii pe care o produce așteptarea”³³, Vișniec propune o dramaturgie autoreferențială, un teatru despre teatru, piesele lui fiind o *asamblare de comentare* la piesele lui Cehov și la cea a lui Beckett. Teatrul postmodern este un spațiu al intertextualității, al interteatralității, ce îndepărtează din reprezentarea scenică impresia de *mimesis*.

BIBLIOGRAPHY

- Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, 1957
 Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997
 Cehov, Anton Pavlovici, *Pescărușul*, București, Editura LiterNet, 2007
 Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, Ediția a II-a, București, Editura Teora, 2000
 Beckett, Samuel, *Așteptându-l pe Godot*, Traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers, 1970
 Brecht, Bertold, *Micul Organon pentru teatru*, în volumul *Scrieri despre teatru*, Texte alese și traduse de Corina Jiva, prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1977
 Buduca, Ioan, *Interviu cu Matei Vișniec*, în ziarul „Ziua”, Nr. 4055, 9 octombrie 2007
 Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, București, Editura Humanitas, 1990
 Crețu, Bogdan, *Matei Vișniec – un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Al. Ioan Cuza”, 2005

³²Ioan Buduca, *Interviu cu Matei Vișniec* în ziarul „Ziua”, Nr. 4055, 9 octombrie 2007, p. 21.

³³Nicoleta Popa Blănariu, *art. cit.*, p. 23.

- Dărămuș, Lucia, *Matei Vișniec față în față cu Emil Cioran*, în „Dacia literară”, nr. 61 (4/2005)
- Diaconu, Mircea A., *Matei Vișniec, un funcționar al neantului*, în „Contrafort”, 12 (122), decembrie 2004
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, third edition, 1980
- Fedorenco, Victoria, *Jucăm Cehov, jucăm cu Cehov*, în „Sud-Est. Artă. Civilizație”, nr. 1/2005
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, Ediția a II-a, București, Editura „Tracus Arte”, 2008
- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003
- Lefter, Ion Bogdan, *Poetul se întoarce*, în „Observatorul cultural”, nr. 56, 20 - 26 martie 2001
- Mollo, Gaetano, *Dincolo de angoasă. Educația etico-religioasă la Soren Kierkegaard*, București, Editura Ars Longa, 2000
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, București, Editura Univers, 1970
- Nancy, Jean Luc, *Experiența libertății*, Iași, Editura Ideea, 2003
- Nedelcu Patureau, Mirela, Postfață la vol. *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Comparatism și interculturalitate. Note de curs*, 2013
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Fronță și clasicism*, în „Philologica Jassyensia”, An IV, Nr. 2, 2008
- Silvestru, Valentin, *Prefață la Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 1996
- Ștefănescu, Alex., *Clasicizarea lui Matei Vișniec*, în „România literară”, XXIX, nr. 20, 22 - 28 martie 1996
- Tucan, Dumitru, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006
- Ubersfeld, Anne, *Termeni cheie ai analizei teatrului*, Traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999
- Vișniec, Matei, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, București, Editura Litera Internațional, 2004
- Vișniec, Matei, *Mașinăria Cehov în Teatru*, București, Editura Humanitas, 2008
- Vișniec, Matei, *Nina sau despre fragilitatea pescărușilor împăiași în Teatru*, București, Editura Humanitas, 2008
- Vișniec, Matei, *Teatru I* (prefața la *Păianjenul în scenă*), București, Editura Cartea Românească, 1996
- Vișniec, Matei, *Ultimul Godot*, Brașov, Editura Aula, 2001

PETRU CIMPOEȘU – THE SHORT STORIES**Diana Sofian****PhD. Student, University of Botoșani**

Abstract: Petru Cimpoeșu is viewed /appointed by the public more or less circumspect, as the revelation of Romanian literature after 1989. Once launched this qualification, the writer is taken up with enthusiasm by young criticism since 2001, the year of publication of the novel Simion Iftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni. Few of these young critics have noted, however, that since the debut of the writer Petru Cimpoeșu and recognizes the particular tone, outside concerts in close formation by co-generation.

The stakes of this new literature highlights the thematic level, stylistic procedures: first, not thesist. Second, the claim does not display great problems, serious demonstrations or the pleas of a cause or another of the great obsessions that haunted symptomatic consciences weather. However, although concentrated in the laboratory of the text on its mechanisms, prose eighties not lose sight, says the author, employment issues there, observing subtle nuances daily routine and explore the lost souls in a silent obscurity.

Keywords: textualism, postmodernism, narrative strategies, short stories.

Firește, proza scurtă nu este o descoperire optzecistă. Însă pentru ca lucrurile să fie într-adevăr firești, adică bine situate între limitele adevărului, Radu G. Țeposu a socotit necesară o scurtă plimbare prin peisaj: „redescoperitori ai prozei scurte” sunt, în primul rând, scriitorii generației ’60: Marin Preda, D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Constantin Țoiu, Nicolae Velea, Ștefan Bănuțescu, George Bălăiță, Eugen Barbu, Sorin Titel, Augustin Buzura, Nicolae Breban și Paul Georgescu sunt numele pe care criticul a ținut neapărat să le menționeze, deoarece, recunoscute sau nu, ele au constituit veritabile modele. Celor care au urmat li se amintesc inovațiile: „prozatorii anilor ’70 [...] au resuscitat proza scurtă, radiografia cinic-malițioasă a cotidianului”, astfel că „idealul prozei mai noi pare a fi demontarea vieții în fragmente și detalii, iluminarea subterană, hiperrealistă a cotidianului.”¹. Și cu asta vechea accepție a realismului devine istorie.

Cotidianul fragmentat, detaliat, depliat, descusut, va fi analizat minuțios în articulațiile sale, prozatorii exersând efecte ale mănuirii procedeelelor metaprozastice asupra „supapelor derizoriului” unei existențialități candidă, moleșite cehovian. „proza cotidiană optzecistă lua un fapt brut, relativ banal, dar reușea să-i dea semnificații. Asta e diferența între literatură și jurnalism” va spune, în același interviu, Nedelciu.

Din această perspectivă, a începuturilor - așa cum au fost, atitudinea postmodernistă pare luminată de alte raze și în alte direcții decât cele în care va fi constrânsă mai târziu, de teoreticienii care pretind drepturi exclusiviste: Nedelciu o va defini, motivând alegerile la care au fost constrânși de împrejurări: „capacitatea de a amesteca, să zicem, timpii istorici, de a refuza anumite standarde ale literaturii, cum ar fi, știu eu, împărțirea pe genuri literare, deci curajul de a sări dintr-o parte într-alta, în chiar timpul derulării textului, fără grija canoanelor. Dacă te păstrai în canoanele schiței, ale nuvelei, erai mai vulnerabil în confruntarea cu ideologul care voia să vadă ce ai tu de fapt în cap. Postmodernismul era o forță de încifrare pentru noi și o alegeam deliberat. Nu era o formă de exprimare care venea din conținutul vieții noastre, pentru că viața noastră nu era ca aceea a creatorilor postmodernismului, care avea un nivel de dezvoltare tehnologică diferit. Dar prin inteligența pe care ți-o dă spaima și căutarea de soluții,

¹ Ibidem, p. 19

pe care ți-o impunea mediul acela în care trăiam, am ales postmodernismul ca o formă de încifrare care cumva îi încurca urechile cenzorului.”²

Prin urmare, dacă romancierii de dinainte de '89 foloseau romanul ca supapă atât pentru nevoia de ficțiune, cât și pentru la fel de permanenta nevoie de dez-iluzionare, dez-amăgire, dez-vrăjire a mentalului colectiv, optzeciștii optează : *scurt!* Nu, însă, pentru a răsturna canonul, nici pentru a face prestidigitație, scamatorie-inginerie textuală pe cm². Dacă marile parabole sociale necesitau o construcție elaborată, stratificări semantice bine susținute ficțional, căci altfel riscând să se prăbușească sub greutatea propriei mize, genul scurt cere, și acesta, dexteritate, de felul celei despre care vorbea Nedelciu, dar mai puțină experiență. Faptul este recunoscut de Ioan Groșan, care nu se sfiește să-și arate limitele de creație, și prin el ale generației sale: „Mărturisesc că deocamdată nu mă încumet să scriu roman pentru că nu stăpânesc tehnicile necesare de construcție epică. Chiar presupunând că aş avea experiența mai multor tipuri de scriitură și fondul problemelor care solicită spațiul unui roman, a începe ridicarea construcției ignorând aprofundarea structurilor ei de rezistență mi se pare o întreprindere riscantă. Până una-alta prefer să studiez și să mă calific la locul de muncă, proza scurtă.”³

Posibil, dar să nu uităm de Daimonul (auto)ironiei care bântuie orice declarație a optzeciștilor care nu se intitulează teoreticieni puri și duri. Căci nici Groșan, nici Nedelciu, nici Cimpoeșu nu vor abandona genul scurt, chiar dacă în timp și-au dat măsura, largă, generoasă, ca romancieri.

Însă pentru „încercarea textualismului” și a celorlalte mode (mofturi, unele), cum le numea Nedelciu, era mai la îndemână proza scurtă: textualismul, reflectarea hiperfidelă a realității mărunte, autenticitatea, testarea neînhibată a tuturor palierelor limbajului, plusarea parodică și altele sunt principii ale prozei optzeciste care tind să dinamiteze coerența și semnificațiile grave ale lumii, în contextul dublei mize: „împingerea la extrem a eforturilor întru autenticitate” și2 conștientizarea acută a artificialității prozei”⁴

În final, ca o sinteză la fiecare dintre încercările de împrejmuire conceptuală de mai sus, o statornicire a prozei scurte prin „ce nu vrea să fie”: „analiza psihologică, metafora tradițională, textul de dragul texturării, temele bătătorite, supunerea la tipicul eficienței, automatismele, proza ca oglindă fidelă pentru reproducerea realității etc.”⁵

Întâmplări simple și firești de „dinainte de *Evenimente*”: Amintiri din provincie (1983)

Ratarea și moartea – „mărunte drame ale vieții din provincie”

Volumul de debut, Amintiri din provincie, apare în 1983 la Editura Junimea din Iași și primește, în noiembrie 1985, *Premiul pentru proză*, acordat de Asociația Scriitorilor din Iași, în cadrul Ediției a XIV-a a *Zilelor „Mihail Sadoveanu”*.

Conține, pe întinsul a 109 pagini, șapte nuvele: Revelația, Poveste intenționat veselă, Într-o joi dimineată, Temă pentru acasă, Borny, Mambătrâna (selecționată în 1998 de Gh. Crăciun pentru antologia de proză scurtă a generației 80) și Scrisoarea.

Semnălarile în epocă au fost, totuși, puține, dar, cum remarcă un tânăr critic contemporan, Cosmin Ciotloș, semnăturile erau „grele”: la un an de la apariția volumului, Val Condurache sublinia noutatea tematică în contextul literar al epocii: „trezindu-ne la o realitate de toate zilele, când derizorie, când fantastică, de coșmar, radiografiată minuțios cu aparate de mare precizie”⁶

Analizat mai mult din perspectiva strategiilor, tematica fiind doar trecută în revistă, în regim de cronică sau recenzie literară, volumul a fost apreciat pentru siguranța stilistică a

² Mircea Nedelciu, interviu acordat lui Andrei Bodiu în revista „Interval”, 1998

³ Ioan Groșan, *Răspuns la ancheta revistei „Amfiteatru”*: *Din nou proza scurtă în actualitate*, în vol. de Gheorghe Crăciun, Viorel Marineasa, *Generația '80 în proza scurtă*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, p. 605

⁴ Ion Bogdan Lefter, *Introducere în noua poetică a prozei*, în Gheorghe Crăciun, *op.cit.*, p. 589

⁵ Maria Mailat, în Gheorghe Crăciun, *op.cit.*, p. 592

⁶ Val Condurache, „România literară”, 1984

autorului și pentru rafinamentul tehnicilor narative. În volumul său de sinteză, unul din puținele de gen apărute în epocă, Ioan Holban atrage atenția asupra a ceea ce, după părerea noastră, constituie nucleul valoric al acestei cărți: clivajul dintre firesc și nefiresc generează absurdul, ivit în aparență pe neașteptate: „În plină banalitate se petrece *altceva*”. De fapt, remarcă Holban, exersarea, de către un personaj sau altul, a acestui *altfel*, determină „trecerea pragului spre absurd”, tocmai prin „acumulare treptată a firescului”⁷.

Volumul s-a mai bucurat de caracterizarea generală realizată de Radu G. Țeposu în Istoria sa: povestirile sunt „mici tablouri epice care arată multă artă a narațiunii și, deopotrivă, intuiție a esențialului”, cărora, în 2005, le-a mai acordat atenție Victor Marin Buciu, miza fiind o comparație cu proza altui optzecist, Ioan Groșan: universul acestor se circumscrie intenției autorului de a exersa un „nou realism al provinciei moldovenești, din epoca ideologiilor și ambiguității (de)mitizărilor”⁸.

Considerăm că o analiză tematică, dincolo de simpla trecere în revistă a subiectelor tratate, va scoate la iveală și alte calități ale volumului de debut.

Ele sunt relevante încă din titlul în aparență banal sau, cel mult, făcând o (falsă) reverență intertextuală către alt, hâtru și mucalit și acela, povestitor moldovean. Titlul anticipează, deci, jocul de la conținut la strategii: *Amintiri din provincie* scrise de un tânăr autor (31 de ani) moldovean, ce vrea să spună acest lucru (titlu)? Cele două substantive implică ambele o trimitere spre indecis și periferic: temporal, înspre un trecut evenimential ce se vrea recuperat/întemeiat prin memorie. Spațial – înspre un oriunde dincolo de centru, zonă în care întâmplarea își dezvăluie simultan caracterul de banal și excepționalitate (tocmai pentru că se *în provincie* nu se poate întâmpla mai nimic care să merite să fie amintit, povestit într-o carte). De altfel, într-un interviu, autorul însuși precizează: „Acolo era vorba de a realiza un tablou nostalgic al vieții în provincie, cu micile ei drame, cu oamenii ei mărunți și care totuși ar avea ceva de spus, dacă ar avea ocazia”⁹. Așadar, autorul ca purtător de cuvânt al celor a căror existență conține o doză de dramatism ce merită a fi luat în considerație.

Care ar fi aceste mici drame ale vieții de provincie? Eh, banale întâmplări de toate zilele: ratarea și moartea, acceptate cu o dulce moleșeală sau indiferență a neputinței de a fi/ a înțelege *altfel*.

Viața - un vis nedefinit, de păpuși automate

Despre mica dramă existențială din nuvela *Într-o joi dimineată*, Val Condurache scrie că e „o simplificare la maximum” - și „cu cruzime” - a „mecanicii sufletului”, „un fiong în conștiința unei doamne bovarice”¹⁰. Criticul subliniază caracterul iterativ al întâmplărilor relatate, dimineata zilei de joi semănând întocmai cu oricare altă dimineată a unei zile de lucru din viața familiei Cazan, deși „tov-a Silvia Cazan”, „șefă de cadre la o mare întreprindere dintr-un important oraș comercial”, se întâmplă să aibă, într-o (oarecare) joi dimineată, revelația ratării fericirii posibile alături de iubitul ei din adolescență. Sau poate (textul e atât de abil construit, încât nu ne lasă, dar ne tentează la a crede) că are în fiecare dimineată conștiința ratării și proiectează un etern – bovaric altceva. Eșec sentimental ascuns definitiv în cutele sufletului, printr-o căsătorie care îi asigură o existență monotonă, în care gesturile și cuvintele zilnice și-au pierdut semnificația și au devenit, prin repetiție, mecanice, ritual impus de o mască sub care vidul sufletesc se contemplă reflectat în el însuși. Un vid pe care cei doi soți îl menajează cu grijă duioasă: se feresc să-și spună gândurile, privirile ocolesc atent, căzând cu politețe în gol. După brusca revelație din bucătărie, generată de un vis pe care în sfârșit și-l amintește (ce putea să fie dacă...), își reia conștiincios drumul egal al fiecărei zile și, în înghesuiala din autobuzul cel de toate zilele, are a doua revelație: bărbatul pe care îl întâlnește în fiecare dimineată, cu

⁷ Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 417-421

⁸ Marian Victor Buciu, *Prozele lui Ioan Groșan și Petru Cimpoeșu*, în „Convorbiri literare”, Nr. 12, dec. 2005

⁹ Zotescu Alexandra – *Petru Cimpoeșu: subminarea postmodernismului din interiorul canonului literaturii postmoderne*, interviu cu autorul, p. 98

¹⁰ Val Condurache, *Amintiri din provincie*, în *Convorbiri literare*, mai, 1984

care „colaborează adesea pe linie de serviciu” și „a cărei privire o ocolește întotdeauna”, este chiar iubitul ei din tinerețe, pe care îl visase în acea noapte. Iar ceea ce se străduia să-și aducă aminte din visul nocturn era locul și ora unei întâlniri ratate. A cărei șansă bărbatul o aruncă încă o dată în indefinit, mărturisind că „viața, nesuferita viață de om matur” îl împiedică. Luându-și rămas-bun, de fapt adio de la posibilitatea de a fi trăit altfel, femeia săvârșește de fapt actul sinuciderii virtuale, în universul ei interior: „– Pa! – tov-a Silvia zice de fapt „pac” – și se împușcă și moare și ajunge la serviciu așa moartă” unde își contemplă, într-o oglindă, chipul de care se teme că îi e dintr-odată străin, dar se liniștește recunoscându-se pe ea „cea dintotdeauna”¹¹ și își începe noua zi de lucru, firească, familiară, la fel cu toate celelalte.

În intervalul dintre plecarea soțului la serviciu și propria ei plecare, Silvia Cazan are, în această dimineață de joi, o dublă revelație: prima este generată de un vis avut în timpul somnului și o proiectează în alt vis, cu ochii deschiși: viața ei putea fi trăită altfel, alături de altcineva, de iubitul ei din adolescență, Gabriel, pe care din timiditate (a ei) și impulsivitate adolescentină (a lui) l-a respins când atracția i-a adus prea aproape unul de altul, gest pe care nu l-a înțeles și nu l-a acceptat cu resemnare niciunul dintre ei, până astăzi. Visul îi trezește amintirea și îi umple sufletul de fiori uitați, perturbând firescul gesturilor de fiecare zi până acolo încât femeia are impresia că realul îi scapă de sub control: trezindu-se din somn, își repetă imperativ „să nu uit aia”, fără a conștientiza despre ce vorbește și se grăbește să intre în ritualul zilnic, dar „altceva, inexplicabil, incomod și rău prevestitor” o face să uite să aprindă focul la aragaz, pentru a fierbe cafeaua. Derapajul de la ritualul zilnic o umple de spaimă nedefinită, deoarece nu știe de ce și cum s-a putut întâmpla să uite, să nu bage de seamă dacă a făcut un gest sau altul, atât de bine știute până atunci.

Iubirea – inexplicabilul necesar

Tema ratării marii iubiri adolescente și a (ne)acceptării firescului unei vieți oarecare (însă nu a aceleia visate) este reluată în Borny. Medicul și inginerul, tineri, stagiași, se cunosc la strand – sub același duș – trăiesc marea iubire de-o vară „până când el n-a mai venit”. Criza fetei părăsite pe neașteptate se consumă năprasnic, dar nedumerirea rămâne. Și, deși amândoi își văd de viață, întemeindu-și familii, planificând și făcând copii, Dina continuă, în toți acești ani, să-l sune „în fiecare zi când iese de la serviciu”, pentru a-i cere explicațiile datorate, pe care el le amână, bonom, la infinit... astfel că rațiunea ei de a traversa prin firescul fiecărei zile nu rămâne alta, ne lămurește naratorul în final, decât aceea de a cere această explicație.

Șoricelul nimerit în grădina zoologică de la bloc

Un copil primește la școală Temă pentru acasă: Descrieți o întâmplare deosebită din viața voastră și descrie câteva zile din viața unei familii săcâte de apariția unui șoarece, pe care tatăl este somat să îl îndepărteze. Aventura se consumă în etape, banalul casnic cotidian devenind senzational nu atât prin strategiile de prindere a șoricelului, cât prin redarea prin lupă a chipurilor, comportamentului, limbajului adulților, înregistrate de copilul pentru care lumea celor mari e un univers de explorat.

Banalul - senzaționalul morții

Celelalte patru narațiuni dezvoltă tema morții în diferite împrejurări: povestirea care deschide volumul se intitulează Revelația,

La început problematic fără a fi misterios, fenomenul trecerii în neființă este perceput ca spectacol al privirii. Când spațiul dintre spectatorul neutru și scena „ultimului act” devine interval cu limite imperios înglobante, statutul personajului se modifică, acesta transformându-se în actor, statutul personajului se modifică, acesta transformându-se în actor, cu o partitură și un decor care îi definesc structura particulară de victimă a eternei agresiuni, căreia îi răspunde conform cu dimensiunea sa interioară.

Concretizată în act sau prefigurată la nivelul intelectului prin meditația asupra actului, pratinia personajului, coordonatele spațio-temporale și, uneori, comentariul din umbră al

¹¹ Petru Cimpoeșu, Amintiri din provincie, Iași, Editura Junimea, 1984, p. 42

naratorului, dezvoltă conotații în registrul simbolic al unui imaginar propriu unui univers în care condiția umană se află într-o neputință totală, manifestată prin lipsa de demnitate și de îndârjire în fața propriei și celei din urmă limite.

Deoarece nu-și revendică nici un sens înalt al actului trăirii, personajele lui Cimpoeșu nu pot pretinde nici o demnă punere în relație cu moartea.

„un om care moare, nu moare într-un eritoriu al morții, adică să plece dintre noi într-o lume de coșmar și acolo să se chinuie și să-și dea duhul. El moare între noi, pe soare sau într-o încăpăre în care mai sunt și alții, care se uită în acest timp la el cu ochi vii”¹²

Înțelegând prin imaginea morții desfășurarea sub ochiul spectator al elementelor ce o senifică, sesizăm două aspecte esențiale: primul ține de poziția spectator-spectacol, al doilea, dedus de aici, de semnificația spectacolului morții.

Observăm astfel o detașare inițială, o obiectivare a privirii. Funcția ei este, aici, de înregistrare pe deasupra sensului și totdeauna din afară, poziția spectatotelui fiind ocupată de narator sau de un personaj-martor. Moartea ca spectacol supus privirii e, din această perspectivă, moartea celui alt, „moartea la persoana a treia”¹³

Demersul nostru a urmărit evoluția înțelegerii fenomenului morții, în condițiile situării față de și față cu actul de a muri ca problemă a sinelui și a celui alt și desfășurarea, din perspectiva personajului, a unei palete variate de reacții în fața iminenței și efectivității morții. „dezorientat de către adverbul iminenței (în curând), când se află brusc față în față cu un viitor ce nu era făcut pentru a surveni în mod empiric, omul tinde să abstractizeze viitorul morții proprii și trăiește sentimentul de angoasă, determinat de „transformarea bruscă a morții într-un dat imediat, al sinelui implicat iremediabil”¹⁴

Prin urmare, constată J, a realiza moartea nu înseamnă doar a trăi amenințarea morții ca fiind efectivă și apropiată, înseamnă, ipso facto, „a te simți tu însuși amenințat personal”.. „Dacă persoana a treia este un principiu al seninătății”, persoana I e, cu siguranță, o sursă de angoasă. La persoana întâi, „mea res agitur”, declară Lucrețiu.

Farsa sinsitră a lui hora incerta: cei din casă interogând-o pe bătrână asupra timpului morții ei.

Degradarea tragicului: Într-o joi dimineață – marchiza nu mai iese la ora cinci

Momentul începerii acțiunii nu e ales întâmplător: într-un univers haotic în severa sa ordine, microgrupul își pierde unitatea care-i legitimează, în fond, existența, în favoarea colectivului organizat după legi supra-individuale de la unitatea de lucru (doamna Cazan lucrează „la o mare întreprindere, într-un mare oraș industrial, este șefă de cadre”, precizează naratorul) sau a marelui anonim din mijloacele de transport în comun, la care sunt siliți să recurgă mai toți. Astfel că soții iau act unul de altul doar dimineața, la micul dejun, întrucât în timpul zilei sunt la serviciu, iar seara adorm osteniți: „Dacă nu s-ar vedea numai între orele optsprezece-douăzeci și unu (sau ora de culcare) și șase-șase patruzeci și cinci), ar putea spune că sunt o familie model”. Observația îi aparține soțului, și ironia pe care o implică dezvăluie faptul că, la rândul lui, își asumă resemnat banalul cotidian. Acceptarea e o formă de protecție, o mască pe care și-o pun unul în fața altuia și, alături de ceilalți, în fața societății.

¹² Marin Preda, *Marele singuratic*, p.181

¹³ Vladimir Jankelevitch, *Tratat despre moarte*, Timișoara, Editura Amarcord, traducere de Margareta și Ilie Gzursik, p. 18

¹⁴ V. j. p.9

TRANSCENDENCE OF THE CELESTIAL ANDROGYNOUS - SÉRAPHÎTA, HONORÉ DE BALZAC

Carmen Ioana Popa

PhD., „1 decembrie 1918” University of Alba Iulia

Abstract: In this study, we want to present the angelic being in the novel Séraphîta by Honoré de Balzac. The novel appeared in 1834, and is framed in the category of fantastic novels, it presented to us the concept of perfect man who has a privileged state. With this novel, Balzac brings the theme of the perfect man to the forefront, who becomes the primordial archetype for our condition. Séraphita/Séraphitus is the perfect androgynous, who seems to be caught in the world in order to learn what love is because his purpose is to transcend to another stage. In the eyes of others, this being seems to be detached from the sky, and as soon as she is near the mountain, Minna sees Séraphitus, and when he comes down from the beatitude he is in, the others see Séraphita. But this creature has been promised to heaven since birth, her body being a temple. Eventually he becomes a Seraphim, and Minna and Wilfrid are the witnesses at his entrance to the Holy Gate, and they become the pair of the tellurian plan.

Keywords: androgynous, mountain, sky, angelic, male/female

Androginul, ființă care recuperează în făptura ei cele două jumătăți primordiale, a fost un subiect dezbătut din punct de vedere mitologic, alchimic, religios etc., fie că vorbim de bisexualitate, hermafroditism, travestiri, totul referindu-se la recuperarea temporară a condiției pe care omul primordial o avea sau pe care o au unele divinități, în special cele ale fertilității. Aceste divinități au capacitatea de a procrea, iar în mai toate culturile, omul primordial este androgin, cumulând în ființa sa aceste elemente contrare. Nediferențierea, confundarea sexelor erau considerate a fi sacre, acest lucru realizându-se prin diferite ritualuri în speranța de a recupera temporar plenitudinea ființei primordiale. Androginul, în *Banchetul* lui Platon, este ființa totală, completă, o ființă care formează sfera perfectă și este spartă din cauza mândriei. Remarcăm faptul că această ființă dezbinată își caută jumătatea pentru a se recupera pe sine prin celălalt. Exilul de care au parte prin această separare îi zdruncină, această făptură forma unul, se pierdeau unul în celălalt; cercul fiind spart ei s-au diferențiat, având individualități diferite, opuse condiției lor primordiale.

Androginia este o stare privilegiată prin care ființa își recuperează ambele elemente pentru a putea transcende spre o lume a luminilor, în care angelicul, în cazul de față, devine puntea de legătură între frumosul sufletului și ființa cu sfere mântuitoare și pline de pace. Théophile Gautier mărturisește faptul că: „Niciodată Balzac nu a fost mai aproape de frumusețea ideală ca în această carte: ascensiunea pe munte are în ea o notă eterată, supranaturală, luminoasă, ce te ridică deasupra pământului. Singurele două culori folosite sunt albastrul ca cerul și albul ca zăpada, cu câteva tonuri de sidefiu, pentru a reda umbra. Nu cunosc nimic mai amețitor ca acest debut. Panorama Norvegiei, cu malurile ei zdrențuite, văzută de la acea înălțime, te orbește și te face să amețești.”¹ Panorama Norvegiei, cu aerul ei glaciatic, redă o lume a ideilor pure, în care o ființă poate transcede spre angelismul purificator. Starea de beatitudine care se regăsește în acest loc înalță ființa spre condiția sa reală care o va ajuta în lupta permanentă între bine și rău. Iubirea telurică devine inexistentă în cazul acestei ființe,

¹ Théophile Gautier, *Istoria romantismului*, vol. II, traducere și note de Mioara și Pan Izverna, București, Editura Minerva, 1990, pp. 168-169.

fiindcă ascensiunea ei nu are nevoie de o reîntoarcere spre acest plan în momentul în care porțile cerurilor se deschid pentru a o cuprinde.

Permanent remarcăm o confuzie în ochii celor din jur, ei fiind incapabili să vadă adevărata condiție a acestei ființe. Castelul în care trăiește ființa androginică îi conferă izolare, protecție și un loc al meditației, care îi va permite înălțarea spre lumea destinată ei: „Ceva mai sus, pe o ridicătură a muntelui, este așezată o locuință, singura din piatră și pe care din acest motiv locuitorii au numit-o castelul suedez.”² Acest loc ferit, unde ceilalți ajung cu dificultate, îi conferă securitate și liniște sufletească. Muntele devine modalitatea de comunicare cu cerul, castelul fiind carapacea care protejează ființa de vitregia vremii și a sorții: „Ceea ce se află înlăuntrul său este despărțit de restul lumii, capătă un aspect îndepărtat, pe cât de greu de atins, pe atât de râvnit. De aceea, el figurează printre simbolurile transcendenței (...). Castelul ocrotește transcendența spiritualului. Este socotit a fi adăpostul unei puteri misterioase și imperceptibile.”³

Această ființă unică și divină apare în ochii celorlalți când ca bărbat, când ca femeie. Minna vede în această ființă idealul ei masculin, inima ei zvâcnește în apropierea lui Séraphîtus. Însă destinul acestei ființe unice este să zboare spre cer, precum îi mărturisește și tinerei fete: „ne-am născut să tindem spre cer.”⁴ Abisul care se formează între Minna și Séraphîtus este de netrecut. Scopul lui Séraphîtus nu este viața telurică, ci o viață în veșnicie, în apropierea binelui. Această ființă se simte întreagă, fiind conștientă de androginia sa care îl separă de restul lumii, pentru a-și atinge adevăratul cer care se află în sufletul său: „Eu sunt ca un poscris, departe de cer; și ca un monstru, departe de pământ. Inima nu-mi zvâcnește; nu trăiesc decât prin mine și pentru mine.”⁵ Séraphîtus pare prins într-o sferă de mijloc din care nu poate transcende foarte ușor, iar viața telurică pare să fie o probă inițiativă pentru viața din veșnicia cerului. Găsirea acestei imensități din el, îl ajută să privească iubirea într-un mod angelic, dorind ca Minna să aibă parte de o dragoste adevărată alături de Wilfrid. Dacă în înălțimile Falberg-ului această ființă pare un bărbat, în momentul în care coboară împreună cu Minna, încet începe să capete grația unei femei. Se pare că imensitatea este destinată bărbatului care dorește să depășească limitele impuse de condiția actuală, în timp ce teluricul îi este destinat femeii, care încearcă să curme ascensiunea elementului masculin. Poate permanent se dă o bătălie pe frontul sufletului acestei ființe, elementul masculin nu s-a contopit încă cu cel feminin, acesta fiind ultimul pas spre transcendența acestei ființe unice care tinde spre angelicul celest. „Minna tresări auzind o voce nouă, ca să spunem așa a călăuzei sale: o voce pură ca aceea a unei tinere fete și, care risipi licăririle fantastice ale visului prin care pășise până atunci.”⁶

Singurii care văd partea feminină a acestei ființe sunt Wilfrid, domnul Becker (pastorul) și David, acesta fiind și singurul care trăiește în castelul suedez și are parte de celestul cerului prin intermediul acestei ființe divine.

Dragostea lui Wilfrid pentru Séraphîta ține de carnal, de teluric, fiind incapabil să înțeleagă distanța care îi separă. Wilfrid nu conștientizează granița dintre iubirea eternă și pasiunea care îl macină pentru această ființă, care nu este nici bărbat, nici femeie: „- Știi, prietene, eu nu sunt femeie. Te înșeli atunci când mă iubești.”⁷ Căsătoria telurică nu aduce beatitudinea cerului unei ființe angelice, Séaphîta - Séraphîtus având nevoie de o nuntă cosmică, cerească și angelică. Ființa aceasta unică își va pierde acest înveliș material pentru a se înălța spre o căsătorie fără conotații carnale, deoarece elementul masculin se contopește cu cel feminin pentru veșnicia cerului. „Îngerii se află mereu în punctul cel mai perfect al frumuseții.

² Honoré de Balzac, *Séraphîta*, traducere de Daniela Vereș, Iași, Editura Aion, 2006, p. 15.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 197.

⁴ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 21.

⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁶ *Ibidem*, p. 32.

⁷ *Ibidem*, p. 37.

Căsătoriile lor sunt celebrate prin ceremonii minunate. În această uniune, care nu produce copii, bărbatul a dat ÎNȚELEGEREA, femeia a dat VOINȚA: ei devin o singură ființă, UN SINGUR trup în lumea aceasta; apoi se duc în ceruri după ce au îmbrăcat forma divină.”⁸ Această ființă a fost promisă cerului încă de la naștere. Născută din „căsătoria (...) a două suflete unite neîncetat”⁹, la care întreg cosmosul a luat parte prin sunetele care păreau „să fi fost aduse din cele patru puncte cardinale de suflul vânturilor”¹⁰, această ființă fiind ruptă din veșnicia cerului. Teluricul nu se regăsește în ea, deoarece acest prunc „a fost botezat în focul Cerului. Pruncul acesta va rămâne floare, nu-l veți vedea îmbătrânind, îl veți vedea trecând; dumneavoastră aveți *existența*, el are *viața*; dumneavoastră aveți simțuri exterioare, el nu are, el este interior.”¹¹ Această ființă nu a fost niciodată atinsă de un bărbat sau o femeie, trupul ei devine un templu al cerului, în care sacrul se regăsește. Natura sa divină o deosebește de ceilalți, ea având parte de viața veșnică, în timp ce toți ceilalți au parte de o existență efemeră și telurică, neavând acces la cerul și spiritul care se găsește în ei.

Această făptură este totală, iar faptul că se află în plan terestru este pentru a înțelege ce este iubirea, iar Minna și Wilfrid îl ajută să înțeleagă acest sentiment. „Androgenul lui Balzac însă nu aparține decât foarte puțin pământului. Întreaga sa viață spirituală este îndreptată către Cer. Séraphitus-Séraphita trăiește pe pământ numai ca să se purifice și să iubească. Balzac nu o mărturisește cu precizie, dar din toată povestirea se înțelege că Séraphitus-Séraphita nu poate părăsi acest pământ înainte de a cunoaște dragostea. Poate că aceasta este cea din urmă și cea mai de preț desăvârșire: a iubi *real*, adică în sens creștin, două făpturi de sexe diferite, și a le iubi în același timp. Firește, iubirea aceasta este serafică; dar asta nu însemnează că e abstractă, generală. Androgenul balzacian iubește un ins; rămâne, deci, în concret, în viață. Nu este, cel puțin pe pământ, un înger; este un om desăvârșit, adică un om «total».”¹²

Ușurința prin care ea apare sub două forme distincte îi năucește pe ceilalți. Focul iubirii se aprinde tot mai intens în sufletul lui Wilfrid care simte că doar „la gândul că o va vedea pe Séraphîta, viața îi era tulburată în însăși sursa vieții”¹³, în timp ce pentru Minna bărbatul pe care îl vede în această ființă devine intermediarul dintre ea și cunoașterea absolută. Însă, Séraphîta - Séraphîtus este logodită încă de la naștere, ea a fost promisă cerului și nu se poate sustrage destinului său. „- Voi vă nașteți cu toții văduvi sau văduve, răspunse ea, însă căsătoria mea era pregătită încă de la naștere și sunt logodită...”¹⁴. Logodna ei îi stabilește destinul, sufletul ei palpită la gândul că va fi eliberată din acest înveliș carnal deoarece această ființă misterioasă iubește cerul. Dorește să pășească pe un alt tărâm pentru a simți iubirea lui Dumnezeu. O viață plină de rugăciune i-a arătat calea spre care a fost promisă, iubirea ei nu ține de carnal, este o dragoste prin credință, dorind binele, luptându-se cu răul pentru a ajunge în împărăția Domnului. Pe Dumnezeu, această ființă îl simte cel mai aproape, înțelege adevărata putere a credinței și faptul că Dumnezeu este pretutindeni, ocrotește, nu rănește, oferă bine și purifică, eliberând sufletul celor aleși. Această ființă a fost aleasă deoarece ea vede în iubire adevărul, cunoașterea, nu pasiune și impuls carnal. „Sufletul ei nu-i mai aparține ei înseși, ci Lui! Dacă păstrează în interior ceva care nu-i aparține Lui, înseamnă că nu iubește; nu, nu iubește! (...) În sfârșit, pe DUMNEZEU! Minna, te iubesc pentru că poți fi a Lui! Te iubesc pentru că, dacă vii la El, vei fi a mea.”¹⁵

„Androgenul lui Balzac, vedem bine, elimină orice referire la sexualitatea umană. În mod semnificativ, această dispariție este cea care asigură accesul la o beatitudine a cărei

⁸*Ibidem*, p. 79.

⁹*Ibidem*, pp. 83-84.

¹⁰*Ibidem*, p. 84.

¹¹*Ibidem*, p. 85.

¹² Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 72-73.

¹³ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴*Ibidem*, p. 140.

¹⁵*Ibidem*, pp. 159-160.

voluptate carnală nu era decât o reflectare, sau mai degrabă un ecran.”¹⁶ Descătușarea de carnalul care apasă transformă ființa într-un înger care urcă spre împărăția cerurilor. Intrarea acestui Serafim pe Poarta Sfântă permite spiritelor lui Minna și Wilfrid să pătrundă în cunoașterea universului. Dar acest fel de cunoaștere nu este totală, ei nefiind pregătiți pentru o astfel de călătorie celestă: „În această stare, începură amândoi să priceapă diferențele nemărginite ce despart lucrurile de pe Pământ de lucrurile din Cer.”¹⁷ Acești doi oameni devin doi vizionari care îl văd pe Serafim luându-și zborul spre veșnicia promisă, uitând de vremelnicia pe care a întâlnit-o în planul teluric, deoarece natura lui divină nu mai avea nimic comun cu efemeritatea materială. „Tema Îngerului va fi și ea luată în considerare. Imagine fascinantă, trezind o anumită stare de beatitudine, obiect al unei neobișnuite supralicității dogmatice și a unei clasificări capabile să excite imaginația, Îngerul cumulează în el anumite tendințe fundamentale ale psihicului: anulare a oricărei sexualități demarcate, armonizare a «principiilor» masculin și feminin, conciliere a puterilor și a grației.”¹⁸ În cazul lui Seraphîtus-Seraphita vorbim de nediferențiere, fiind ființa care cunoaște lumina și binele suprem, croindu-și drumul spre perfecțiune.

„Îngerii sunt ființe intermediare între Dumnezeu și lume, menționate sub forme diverse în textele akkadiene, ugarite, biblice și altele. Ei ar fi entități spirituale sau spirite înzestrate cu un corp *eterat, aerian*; nu pot însă împrumuta de la oameni decât înfățișarea.”¹⁹ Îngerii sunt un simbol al sacralului, iar Séraphita/Séraphitus este ființa prinsă în această lume având rolul de a ilumina, cei iluminați fiind Minna și Wilfrid. Pe tot parcursul textului remarcăm dualitatea acestei ființe care pare exilată pentru a se pregăti de intrarea pe Porțile Cerului. Séraphita/Séraphitus nu are o individualitate propriu-zisă, schimbul identitar care se întâmplă o ajută să intre în contact atât cu conștientul, cât și cu inconștientul. Această ființă este învăluită în mister, în făptura sa se contopesc și se confundă cele două contrarii. Esența angelică a lui Séraphita/Séraphitus este remarcată de cei din jur, această făptură se ridică deasupra tuturor pentru a-i ocroti, își urmează propriul drum de la care nu se poate abate, pentru a recupera în sine esența acestei lumi. Séraphita/Séraphitus împarte pace și tinde spre frumos, răutatea nu o poate atinge.

„Să fie oare ideea de Sfârșit promisiunea unui proces de androgenizare sau, dimpotrivă, a dispariției lente a diferenței dintre sexe? Deși destul de aluzivă, în tradiția creștină apare ideea că apartenența la determinarea sexuală este menită să dispară la Sfârșitul timpului. În aceeași măsură în care păcatul originar a instaurat rușinea corpului sexuat și a introdus o distanță dramatică între bărbat și femeie - care formau până atunci un «singur trup» - mântuirea finală trebuie să abolească forma actuală a sexualității, dat fiind faptul că reproducerea prin procreare reciprocă nu va mai avea nicio rațiune de a exista. Evangheliile scriu, în mai multe rânduri că după Înviere dreptii nu vor avea nici soți nici soțiiși prin aceasta se vor asemana îngerilor lui Dumnezeu, vor căpăta adică un înveliș subtil sau un trup de slavă.”²⁰ Trupul pe care îl va căpăta Séraphita/Séraphitus este însăși lumina divină, se are pe sine pentru sine și prin sine, fiind pregătită de a se înălța într-un loc în care răul și efemeritatea nu o mai pot ajunge.

Prin Séraphita/Séraphitus, Wilfrid și Minna intră în contact cu sacralul, devenind androgenul spart din planul teluric, după revelația pe care o au cu această ființă angelică, ei intră în contact cu esențele proprii lor ființe, înțelegându-și rolul pe care îl vor avea unul pentru celălalt, rolul pe care îl au în plan teluric, dorind să urmeze drumul lăsat în urmă de ființa care i-a unit. „Personajul central, Seraphîtus-Seraphita, exersează un ascendent puțin obișnuit asupra

¹⁶ Jean Libis, *Mitul androgenului*, Baia Mare, Editura Dacia, 2004, p. 143.

¹⁷ Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 173.

¹⁸ Jean Libis, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 486.

²⁰ Jean Libis, *op. cit.*, p. 134.

oamenilor cu care se întâlnește. Or, frumusețea sa transcendentă nu este deloc neobișnuită, ea reprezintă expresia unui hermafroditism eliberat de orice trivialitate.”²¹

Frumusețea sa farmecă și subjugă, dar nimeni nu-i înțelege lupta care se află în interiorul ființei sale. Ea cunoaște dragostea, vede iubirea lui Wilfrid, cât și pe cea a Minnei, trebuie să înțeleagă acest sentiment pentru a se putea desprinde de acest loc și a se înălța spre Cer, iar doar această desprindere îi va face pe Minna și Wilfrid să înțeleagă o parte din această ființă misterioasă, ei vor avea acces la o parte din misterul acestei lumi, vor intra în contact cu totalitatea pentru a se putea găsi unul pe celălalt și să-l urmeze pe acest Serafim la un moment dat. Dragostea lui Wilfrid și a Minnei nu va fi una de ordin carnal, ei înțelegându-și rolul pe care îl vor avea, și vor trăi unul prin celălalt. Având contact cu sacrul vor începe să înțeleagă esențele acestei lumi pentru a putea porni pe drumul lăsat în urmă de acest Serafim.

Rugăcinea pentru această făptură este o formă de meditație prin care se ridică deasupra tuturor pentru a fi aproape de locul menit condiției sale, iar Minna simte prăpastia dintre ea și această făptură care nu aparține acestui plan, se simte respinsă și dorește: „Aș vrea să fiu tu pe de-a-ntregul!”²². Minna este conștientă de faptul că ființa completă este o coabitare a celor două elemente primordiale. Lacrimile ei nu-l fac pe Séraphîtus să înțeleagă simțământul de a fi incomplet deoarece „Ce-i care sunt de-a-ntregul nu plâng”.²³ El se are pe sine prin sine, nu se simte zdrobit sau rupt de elementul contrar, aceste două elemente coexistă împreună, această făptură având o stare privilegiată.

Séraphîtus simte că dragostea Minnei pentru el este mult prea carnală și o îndeamnă să iubească o ființă asemenea ei: „Iubirea ta e prea grosolană pentru mine. De ce nu-l iubești pe Wilfrid? Wilfrid este bărbat, un bărbat încercat de pasiuni, care va ști să te strângă în brațele lui viguroase, care te va face să-i simți mâna mare și puternică.”²⁴ Minna și Wilfrid fac parte din același plan, condiția aceste ființe angelice nu-i permite să coboară în carnal pentru o dragoste efemeră, își înțelege soarta și menirea, încercând să o convingă pe Minna că are nevoie de un bărbat precum Wilfrid, perechea sa în plan teluric.

Séraphîtus îi sublinează efemeritatea: „Rămâi aici, bucură-te prin simțuri, supune-te naturii tale, pălește o dată cu bărbații palizi, roșește cu femeile, joacă-te cu copiii, roagă-te cu cei vinovați, ridică-ți ochii spre cer în durerea ta; tremură, nădăjduiește, freamătă; vei avea un tovarăș, vei mai putea încă râde și plânge, dăru și primi.”²⁵ În aceste cuvinte se subînțelege soarta pe care muritorii o au, fiind incapabili să înțeleagă mai mult decât ceea ce le oferă efemeritatea.

Séraphîta încearcă să-l facă pe Wilfrid să înțeleagă că dragostea lui pentru ea ține doar de carnal, de efemer, de acest plan din care nu poate să treacă: „- O, iubirea mea eternă! - Știi dumneata ce este eternitatea? Taci, Wilfrid. Mă dorești și nu mă iubești. Spune-mi, nu-ți amintesc oare de vreo femeie cochetă?”²⁶ Wilfrid nu-i poate înțelege natura divină și faptul că o dragoste carnală nu este suficientă pentru ea, o dragoste în plan teluric i-ar curma ascensiunea spre locul spre care a fost promisă. Iubirea pentru Séraphîta este una spirituală, care înalță.

În viziunea aceste ființe, Wilfrid și Minna sunt o singură ființă: „Te iubesc mult pe tine și Minna, crede-mă! Însă vă consider o singură ființă. Laolaltă sunteți un frate sau, dacă vrei, o soră pentru mine. Luați-vă, ca să vă văd fericiți înainte de a părăsi pentru totdeauna această sferă de încercări și dureri. Dumnezeuule, au fost simple femei care au căpătat totul de la amănții lor! Ele le-au spus: - Tăceți cu toții! și ei au amuțit. Ele le-au spus: - Muriți! Iar ei au murit. Ele le-au spus: - Iubiți-mă curtezanii în fața unui rege. Ele le-au spus: - Căsătoriți-vă! Iar ei s-au căsătorit. Eu vreau să fii fericit, iar dumneata mă refuzi. Sunt deci lipsită de putere? Ei bine,

²¹*Ibidem*, p. 142.

²²Honoré de Balzac, *op. cit.*, p. 27.

²³*Ibidem*, p. 29.

²⁴*Ibidem*, p. 30.

²⁵*Ibidem*, p. 31.

²⁶*Ibidem*, p. 38.

Wilfrid, ascultă, vino mai aproape de mine, da, m-aș supăra vazând că te cununi cu Mina; dar când n-ai să mă mai vezi, atunci... promite-mi că vă veți uni, cerul v-a hărăzit unul altuia.”²⁷ Destinul Minnei și a lui Wilfrid este de a fi împreună asemenea unei ființe androginice, ei trebuie să se regăsească unul pe altul și a forma sfera perfectă. Unirea lor le va aduce beatitudine, ei vor fi un singur trup asemenea unui androgin reîntregit.

Ea își înțelege natura și conștientizează că acest mediu în care se află este plin de abisuri și doar Cerul este cel care oferă beatitudine: „Cu cât urci mai sus, cu atât concepi mai puțin abisurile! Nu există prăpăstii în ceruri.”²⁸ Cerul devine totalitatea ființei, este locul în care lumina dăinuie, abisul teluricului fiind lăsat în urmă. Wilfrid și Minna sunt martori la această ascensiune de care are parte Seraphîtus-Seraphita, având privilegiul de a intra în contact cu absolutul.

Această experiență îi schimbă pe cei doi vizionari, ei înțelegând ce este iubirea și alegând calea care îi va conduce spre Dumnezeu. Minna devine pentru Wilfrid dragostea lui, iar bărbatul devine pentru femeie întreaga ei forță. Ei se completează prin iubirea care s-a născut în sufletele lor, regăsindu-și echilibrul primordial: „- Dă-mi mâna, spuse Tânăra Fată, dacă vom merge mereu împreună, drumul mi se va părea mai ușor și mai scurt. - Numai cu tine, răspuse Bărbatul, voi putea traversa marea singurătate, fără a-mi îngădui să mă plâng. - Și vom merge împreună în Cer, spuse ea.”²⁹ Cei doi își pierd identitățile pentru a se putea contopi într-o singură ființă și a avea un alt destin în care trecutul și zbuciumul sunt uitate.

Séraphitus-Séraphita își lasă în urmă învelișul teluric pentru a se recupera pe sine într-un mediu prielnic condiției sale. „«Să fie, oare, greu de înțeles că omul este umbra îngerului? De asemenea, nu este, oare, concepția singură cea care desființează sexualitatea? Fecioarele sunt și femei, îngerul se află în afara sexului sau constituie un al treilea sex, acela al spiritualității și al eternității».”³⁰

BIBLIOGRAPHY

Bibliografie de referință

1. BALZAC, Honoré de, *Séraphita*, traducere de Daniela Vereș, Iași, Editura Aion, 2006
2. PLATON, *Banchetul*, traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 2011

Bibliografie critică

1. ELIADE, Mircea, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, f. 1., Editura Humanitas, 1995
2. ELIADE, Mircea, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003
3. GAUTIER, Théophile, *Istoria romantismului*, vol. II, traducere și note de Mioara și Pan Izverna, București, Editura Minerva, 1990
4. LIBIS, Jean, *Mitul androginului*, Baia Mare, Editura Dacia, 2004

Lucrări cu caracter general. Dicționare. Enciclopedii

1. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009

²⁷*Ibidem*, pp. 40-41.

²⁸*Ibidem*, p. 43.

²⁹*Ibidem*, p. 184.

³⁰ Jean Libis, *op. cit.*, p. 142, *apud* Péladan, *De l'Androgyne*, texte citate de C. Beaume, în *Les hermaphrodites*.

ROMANIAN PROLET CULTISM

Alexandra Zotescu
PhD. Student, Transilvania University of Braşov

Abstract: This study defines the main features of the Romanian literature during the first two decades of communism (also known as the proletcultism period), a hostile era in which the literature was marked by a conflict between esthetic and politics, being subordinated to the ideology. The censorship was the first condition for the literature existence. By respecting the party's indications, the censors asked the writers changes of vision. They had to get inspired only from the socialist actuality, to inculcate the fact that during communism people lived better than in any other historical period and that the ones who were against communism destroyed the Romanian spirituality. Romania was a closed society characterized by repression on each level. It was a hostile era in which the literature was oriented in a wrong direction and the cultural view became more and more degraded. The literature served the politics, stood for the regime and glorified the party's action.

Keywords: proletcultism, censorship, ideology, repression.

A vorbi şi a scrie despre literatura din anii proletcultismului înseamnă a te situa, cu sau fără voie, aproape exclusiv pe teren politic. În cei aproape douăzeci de ani au existat scriitori, dar nu a existat o literatură reală în sensul consacrat al cuvântului, ca fenomen de cultură, ci doar un simulacru de literatură şi viaţă literară, echivalent cu nonliteratura şi antiliteratura.

Literatura trebuia să devină mijloc de educare comunistă a maselor şi de formare a conştiinţei socialiste. Eroul pozitiv reprezenta un model de urmat pentru oamenii muncii, întruchipând toate virtuţile revoluţionarului comunist.

Orientarea exclusivă spre Uniunea Sovietică era văzută ca singura alternativă binefăcătoare, ca un izvor nesecat de regenerare a culturii noastre şi de progres pe toate planurile.

Făcând o analiză asupra tendinţelor vremii în ceea ce priveşte ziarele, M. Niţescu observa că „apariţia şi dispariţia peste noapte a revistelor e unul dintre semnele cele mai evidente ale crizei culturii şi literaturii noastre din această perioadă”¹.

În anul 1944, înainte de 23 August, şi-au încetat definitiv apariţia „Familia” (în februarie), „Convorbiri literare” (martie), „Saeculum” (condusă de Lucian Blaga, în aprilie)².

Una dintre revistele independente şi apolitice care a încercat să supravieţuiască, dar care a trebuit să îşi înceteze şi ea apariţia destul de repede a fost *Universul literar*. „Tăcerea revistei, ataşamentul revistei împins până la absurd faţă de principiul separării politicului faţă de literatură, uşurinţa cu care intelectualii au preferat să tacă şi să se refugieze în teme eterne ale artei, sunt un preludiu pentru atunci când nu va mai fi existat decât alternativa tăcerii obligate”³.

Reapariţia revistei „Viaţa Românească” în 1944 ţine mai mult de tradiţia vieţii literare dinainte de război decât de tendinţele favorizate de noua conjunctură politică. Fiind de orientare democratică de stânga, revista anticipa prematur una dintre plăgile proletcultismului: ura iraţională faţă de valori ale culturii naţionale.

Revistele „Bilete de papagal”, „Ramuri”, „Jurnalul literar”, „Luceafărul” sau „Transilvania” apar cu intermitenţe şi nu rezistă mult în condiţiile precare actuale.

¹ Marin Niţescu, *Sub zodia proletcultismului* (1979), Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 29.

² Marin Niţescu, *op. cit.*, p. 25.

³ *Idem*, p. 26.

Revista „Orizont” apare la 1 noiembrie 1944 și are o orientare nedisimulată prosovietică, susținând opinia Mareșalului Stalin, cum că „scriitorii trebuie să fie inginerii sufletului omenesc”⁴, și faptul că prietenia cu URSS, atât de arme, cât și de carte, trebuia adâncită pentru că aveau de învățat din experiența și triumful popoarelor Uniunii Sovietice.

Publicațiile „Orizont”, „Revista literară” și „Flacăra” au manifestat tendințe proletcultiste iar metamorfozele suferite reflectă pe plan cultural și literar meandrele pe care le-a străbătut mașina proletcultismului pentru a se debarasa de orice ezitări și a funcționa cu toată forța ei distructivă.

Singura revistă care continuă să apară în toată perioada '44-'47 este „Revista Fundațiilor Regale”, destinul ei rămânând legat de monarhie. Paginile sale reflectă în modul cel mai fidel dramatismul, complexitatea și incertitudinea acestui moment de răscruce al istoriei noastre. „Revista Fundațiilor Regale” reprezintă efortul necesar de a menține un echilibru între orientarea tradițională de deschidere spre cultura și literatura occidentală și tendințele favorizate de noua conjunctură politică, între Occident și Uniunea Sovietică. Diversitatea problemelor dezbătute în paginile revistei scot în evidență ținuta intelectuală și seriozitatea materialelor publicate.

În această scurtă perioadă oamenii nu își pierduseră încă sentimentul culturii și al valorilor și nici speranța de normalizare a vieții. Prezența regelui și situația internațională a ținut în frâu aparențele proletcultiste. „O dată cu plecarea regelui și asumarea în mod deschis a întregii culturi, viața literară se întrerupe brusc, ca în urma unui cataclism cosmic”⁵.

Cu timpul, revistele literare românești devin suplimente tipărite la București ale revistelor sovietice: „Tribuna”, „Luceafărul”, „Almanahul literar” devine „Steaua”, după modelul revistei „Zvezda”, „Iașul Nou” devine „Iașul literar”, „Gazeta literară”, tradusă după modelul sovietic „Literaturnaia gazeta”, devine „România literară”.

Reviste precum: „Contemporanul”, „Flacăra”, „Viața Românească”, ajung tribune de propagandă oficială, de promovare a dogmatismului proletcultist și de sovietizare, presupunând compromisul și abdicarea.

Sărăcia vieții literare are cauze multiple: limitarea prin cenzură a libertății cuvântului, criza de hârtie, incriminări, procese, criza de perspectivă. Toate conturează o criză a culturii ca fenomen cronic al acelei perioade istorice.

După instaurarea regimului comunist, cultura a fost subordonată politicului. Singura confruntare reală devine cea dintre literatură și antiliteratură, dintre primatul valorilor și primatul ideologiei, care în curând va triumfa.

În etapa stalinismului integral (1948-1953), literatura total aservită a avut două orientări: „proza conflictelor antagonice (romanele luptei de clasă, reportajul și pamfletul) și proza istorică orientată politic”⁶. Discursul politic românesc se axa pe sublinierea rolului esențial al Uniunii Sovietice în dezvoltarea României. În cultura română a acelei perioade domina atitudinea prosovietică, al cărei simbol central îl constituia cultul lui Stalin. Tendințele de politizare a vieții literare iau amploare, literatura abordează tot mai mult teme și preocupările politice la ordinea zilei: prosovietismul, revoluția culturală, demascarea culturii decadente occidentale, Războiul Rece, lupta antiimperialistă, lupta pentru pace, antititoismul, colectivizarea agriculturii.

Regimul a avut ca obiectiv zdrobirea oricărei opoziții din partea claselor „exploatare” și „reaționare”, dar și a intelectualilor. Aceștia au fost îndepărtați, iar în posturile de conducere și control a fost așezată, de obicei, mediocritatea, docilă prin însăși condiția ei. Pentru înclinația partidului de a transforma conștiința, controlul asupra limbii este una din cele mai vitale cerințe: „Regimul comunist modifică limba astfel încât ea nu mai reflectă sau reprezintă realitatea;

⁴Idem., p. 49.

⁵Idem., p. 44.

⁶ MARIUS CHIVU, *CREȘTERILE ȘI DESCREȘTERILE PROZEI SUB COMUNISM*, „ROMÂNIA LITERARĂ”, NR. 1, 2003, SURSA [HTTP://WWW.ROMLIT.RO](http://www.romlit.ro)

metafora devine mai importantă decât discursul prozaic și cuvintele magice le înlocuiesc pe cele logice”⁷.

Cărțile au fost printre primele mijloace de informare intrate în vizorul cenzurii comuniste. Începând din 1948, în materie de creație literară, nu se mai lasă aproape nimic la voia întâmplării. Autoritățile comuniste iau toate măsurile necesare pentru transformarea literaturii în instrument de propagandă și interzic cărțile dinainte de război care nu le conveneau din punct de vedere ideologic, falsifică, prin ediții și comentarii tendențioase, scrierile unor clasici de care nu pot face abstracție, prezentându-le ca anticipări ale literaturii realist-socialiste, contrafac, prin metode similare, folclorul, căruia îi adaugă un „folclor nou”, confecționat de activiștii culturali, îi arestează sau interzic pe scriitorii susceptibili de o atitudine nonconformistă.

Literatura proletcultistă a fost menită să fie adresată și consumată, în primul rând, de către masele populare, scrisă la un nivel elementar pentru a putea servi cu ușurință ca instrument de educare și formare a conștiinței socialiste. „Eroul pozitiv” trebuia să se regăsească în toți oamenii muncii.

Atitudinea proletcultistă are, pe lângă explicația ideologică, și o explicație psihologic-emoțională, prin suprimarea oricărei autonomii în domeniul culturii, instituirea unui control riguros al tuturor manifestărilor culturale și artistice menite să asigure controlul, să stimuleze manifestări de cultură care să-i servească scopurile politice⁸.

S-a ajuns până la situația ridicolă în care, în anul 1947, în lucrarea de istorie a lui Mihai Roler, formarea poporului român și alte momente istorice semnificative sunt deformate în spiritul istoriografiei sovietice. Subordonarea față de modelul suprem și universal, oferit generos de Uniunea Sovietică, a mers până la renunțarea la propria noastră identitate. „Imitarea fără rezerve, lipsa de demnitate, exaltarea Uniunii Sovietice, a întregii ei istorii și culturi, s-a completat în chip suspect deseori cu defăimarea istoriei și culturii noastre – profundă jignire a trecutului și a sentimentului nostru național”⁹.

Manifestările proletcultiste au loc după 1947 violent, agresiv, plenar, în primul rând în maniera prosovietismului „care devine fără reticențe o atitudine profund umilitoare și al cărei simbol central îl constituie cultul lui Stalin”¹⁰. Atacurile orchestrate împotriva unor mari personalități culturale în viață – Arghezi, Călinescu, Blaga, Barbu ș.a. – aveau ca scop imediat să servească drept lecții dure pentru toți scriitorii, intelectualii, în general, forțând astfel adeziunea lor la politica și ideologia comunistă.

Noua Lege a Învățământului intră în vigoare la 3 august 1948. A fost, de fapt, un pretext pentru introducerea a tot felul de restricții, epurarea masivă a cadrelor didactice universitare de prestigiu, urmată de înlocuirea lor cu nume care prezentau încredere din punct de vedere politic și pentru restructurarea programei analitice (apar materii obligatorii inutile: învățământ ideologic, marxism-leninism, materialism didactic, economie politică socialistă și capitalistă, limbile străine sunt înlocuite de limba rusă, care devine primă limbă obligatorie, sunt eliminate capitole întregi din istoria literaturii române și universale, istoria națională e răstălmăcită, fiind exagerată importanța elementului slav în formarea poporului și a limbii române).

Obiectivele de bază ale „revoluției culturale”¹¹, așa cum apar ele redată în Revista „Contemporanul”, numărul 87, din 28 mai 1948, erau:

- 1) răspândirea învățaturii lui Marx, Engels, Lenin și Stalin, aplicarea ei în discutarea fenomenelor actuale românești și străine în toate domeniile;
- 2) combaterea ideologiei imperialiste în toate manifestările sale;
- 3) dezvăluirea și combaterea rămășițelor reacționare burgheze în toate manifestările lor în țara noastră;

⁷ Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Humanitas, București, 1994, p. 66.

⁸ Marin Radu Mocanu, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii*, Ed. EuroPress Group, București, 2008, p. 35.

⁹ Marin Nițescu, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰ Marin Radu Mocanu, *Cenzura comunistă*, Albatros, București, 2001, p. 16.

¹¹ *Idem*, p. 66.

- 4) principialitate marxist-leninistă;
- 5) popularizarea tuturor aspectelor dezvoltării societății socialiste în Uniunea Sovietică; publicarea și prelucrarea materialelor sovietice și aplicarea lor la toate aspectele vieții sociale;
- 6) reconsiderarea în spirit marxist-leninist a evenimentelor, operelor și figurilor reprezentative din trecut.

În 1953, după moartea lui Stalin, se întrevade un început de „dezgheț”, presa devine mai puțin politică și mai mult culturală (începe să se scrie despre unii autori trecuți sub tăcere, despre Brâncuși).

Pentru autorii formați în perioada interbelică (Camil Petrescu, Lucian Blaga, Marin Preda), dar și pentru cei postbelici (Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Nicolae Breban, Augustin Buzura), practicarea acestui tip de scriitură aservită conducea către faliment. În iunie 1956 se înființează un muzeu de istorie literară, purtând numele lui M. Eminescu, chiar în preajma desfășurării Congresului Uniunii Scriitorilor. Muzeul funcționa pe lângă Uniunea Scriitorilor, după exemplul sovietic al *Casei Pușkin* din Leningrad, în interiorul acestuia susținându-se conferințe, fiind invitat publicul etc.

După acalmia relativă, anul 1958 aduce o revenire bruscă a ofensivei ideologice și proletcultiste asemănătoare cu cea din perioada '47-'54: reîncepe campania anti-Occident, articolele din „Scânteia” determină apariția în presa literară a numeroase alte articole de teoretizare și îndrumare pe tema realismului socialist și a preocupării pentru educarea comunistă a tinerei generații.

Anii '58-'62 marchează o perioadă de relativă tranziție, în sensul că autoritatea politică nu slăbește vigilența din viața literară, ci numai controlul direct și vizibil.

Apare inițiativa de reconsiderare a unor scriitori din trecut, proza și poezia fiind reduse la critica societății burgheze. Operele trebuiau să servească drept model pentru noua generație de scriitori: în cazul lui Mihai Eminescu, care era cunoscut doar prin poemele *Împărat și proletar*, *Scrisoarea III* și *Epigonii* (prima parte), ies în evidență soarta omului de geniu în societatea burgheză ostilă și protestul social, Macedonski aducea în prim-plan goana după aur a lumii capitaliste, iar în cazul lui Ion Barbu, opera încifrată ca formă de protest față de o lume rău alcătuită.

Tineretul creator din acea perioadă a fost considerat a fi cel mai ușor de prelucrat și manevrat. Fiind dornici de afirmare, tinerii scriitori erau cei dintâi vizați pentru a scrie o *nouă* literatură. În această direcție și-au exersat condeiul: Traian Coșovei, Nicolae Jianu, Maria Banuș, Dan Deșliu ș.a.

Pregătirea, organizarea și supravegherea procesului de producție din domeniul literaturii au ca model, în mod inadecvat, activitatea industrială (din cauza lipsei de cultură a celor mai mulți dintre conducătorii comuniști, dar și ca expresie a unei anumite emfaze a spiritului muncitoresc, de care acum toată lumea trebuie să facă paradă, purtând, de pildă, șapcă în loc de pălărie)¹². Se importă de la sovietici tehnologia (doctrina „realismului socialist”) pentru fabricarea noii literaturii, se califică, în școli sau la locul de muncă, lucrătorii necesari, se pun în circulație broșuri cu instrucțiuni de utilizare a noii metode de creație, se întocmesc planuri de producție (care trebuie, bineînțeles, depășite), se organizează schimburi de experiență și ședințe de analiză a muncii, se atribuie premii fruntașilor în întrecerea socialistă (căci competiția din spațiul creației literare aceasta devine, o întrecere socialistă, arbitrată de partid), sunt sancționate exemplar, prin admonestări publice sau concedieri, abaterile de la disciplina muncii.

În acest context socio-politico-cultural facultățile, uzinele, orașele erau pline de cenacluri și cercuri literare conduse de scriitori în afirmare care susțineau noul mod de creație literară. Editura Tineretului își propunea să susțină scriitorii tineri talentați „cu care să lucreze cu răbdare ca aceștia să poată crea opere de valoare”. Însă, dintr-o analiză a activității cenaclurilor și cercurilor literare din țară, puține dintre acestea - *Cenaclul Tineretului* din

¹² Alex. Ștefănescu, *Literatura scrisă la comandă*, „România literară”, Nr. 27/2005, sursa <http://www.romlit.ro/>

București, cele de la Buzău și cel al *Clubului Grivița Roșie* au reușit, sub îndrumarea și controlul organizațiilor de partid, să promoveze talente. Se scriau reportaje și versuri ca acestea: „*Iluzia e idealul/ Idealul e Satul*” sau: „*E liniște afară și în casă/ Și cursul nopții e târziu/ Pe gânduri mintea mea se lasă/ Aș vrea să scriu, dar ce să scriu?*”¹³

Pentru că cenaclurile și cercurile literare nu dădeau roadele scontate, s-a înființat în anul 1952 Școala de literatură „M. Eminescu” a Uniunii Scriitorilor, cu secții de poezie, proză, critică, presă. Plămădită din aluat de import, această „fabrică de scriitori” nu s-a dovedit a fi așa de inspirată, supusă și ascultătoare după cum se preconizase: „poeziile lui T. Arghezi (renegatul) sunt citite pe sub mână și apreciate elogios de tineri ca și cele ale lui L. Blaga, Ion Barbu, Aron Cotruș, influența acestora resimțindu-se și în creația unor elevi, din păcate cei mai talentați (N. Labiș)”¹⁴.

1963 a reprezentat anul *Titu Maiorescu* pentru critica literară, iar 1965 a fost primul an când tendințele naturale de liberalizare, normalizare a vieții culturale și literare câștigă teren și trec pe primul plan, în timp ce tendințele proletcultiste și dogmatice se manifestă tot mai sporadic.

Literatura realismului socialist reflectă realitatea dată din perspectiva viitorului, a acelui viitor luminos promis maselor, descoperă „noul”, promovează elementele revoluționare ale realității, propunând apropierea scriitorului de viață și ilustrarea vieții oamenilor muncii.

Literatura anilor '48-'60 a constituit un fenomen generalizat, literatura de valoare fiind exclusă în numele unor false producții literare. A existat și o literatură autentică, „de sertar”¹⁵, creată de scriitorii excluși din viața literară și rămasă necunoscută în perioada proletcultismului: *Hronicul și cântecul vârstelor* de Lucian Blaga a apărut abia în 1965, *Ultimele sonete închipuite...*, *Povestirile* și romanul *Zahei Orb* ale lui Vasile Voiculescu nu au putut apărea decât postum în 1964, 1966 și 1970. Definitiv înăbușată pentru această perioadă este literatura degradată estetic și interdicțiile impuse de dogmatismul proletcultist.

M. Nițescu¹⁶ identifică două aspecte definitorii între care a oscilat viața literară a anilor '48-'60: pe de o parte, politizarea literaturii (invadarea literaturii de sloganuri politice și ideologice, reprezentată de: Ov. S. Crohmălniceanu, P. Georgescu, C. Regman, I. Vitner, L. Rău, N. Moraru), iar pe de cealaltă parte, literaturizarea politicului (exprimarea sloganelor politice într-un limbaj mai aproape de literatură, așa cum a procedat T. Arghezi).

În intervalul 1948-1964 România a trăit sub agresiunea unui model cultural de ocupație, vizând distrugerea memoriei istorice și rusificarea instituțiilor, a învățământului și a culturii în ansamblul ei. Spațiul gândirii sociale și filosofice a fost acaparat complet de ideologia marxistă, iar gândirea românească modernă a fost considerată reacționară. Instituindu-se repede un regim de teroare, prin arestarea unor intelectuali de elită și condamnarea lor la ani grei de temniță din motive politice, Uniunea Scriitorilor Români a funcționat această perioadă, după cum stabilise partidul comunist, ca o organizație de dirijare politică a vieții literare, de transformare a literaturii într-un instrument de propagandă.

În creația artistică s-a impus canonul realismului socialist, care presupunea redarea cât mai directă și netransfigurată a realității, potrivit viziunii partidului, într-un limbaj pe înțelesul maselor. Arta exista numai cu compromisul aservirii propagandei comuniste. Scriitorii români moderni nu sunt publicați decât fragmentar, după o severă triere și cu amputări ale unor capitole, paragrafe sau versuri. Eminescu era redus la poezia de protest social, *Împărat și proletar*, Coșbuc la *Noi vrem pământ*; interpretarea operelor se făcea exclusiv prin prisma ideologiei „luptei de clasă”.

¹³*Ibidem*.

¹⁴ Marin Radu Mocanu, *Cenzura comunistă*, Ed. cit., p. 23.

¹⁵ Marin Nițescu, *op. cit.*, p.41.

¹⁶*Idem*, p. 142.

Ulterior, anii 1964-1974 au marcat o relativă liberalizare, care a avut efecte benefice asupra mediului cultural. Au fost reabilitați o serie de scriitori și gânditori care înainte fuseseră interziși sau marginalizați (Arghezi, Blaga, Goga, Voiculescu). Distanțarea de canoanele proletcultismului și ale realismului socialist a favorizat apariția unei noi generații artistice, care se va impune în toate domeniile, de la poezie, roman, critică și dramaturgie, la muzică, film, teatru, pictură și sculptură. Este perioada în care, alături de Zaharia Stancu, Geo Bogza, Marin Preda și Eugen Barbu, se afirmă generația lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Alexandru, Nicolae Breban, D.R. Popescu, George Bălăiță, Augustin Buzura, Adrian Păunescu, Ana Blandiana. În acest interval temporal, „literatura aservită înseamnă doar proze cu tematică istorică orientată politic, în timp ce literatura tolerată se diversifică în funcție de două mari probleme: problema adevărului (literatura ca reflectare) și problema literarității (literatura ca literatură)”¹⁷.

Însă acest scurt moment de răgaz cultural a fost urmat de o nouă etapă de dirijare a literaturii în sensul impus de ideologia politică. După 1971, regimul comunist a manifestat o tendință tot mai accentuată de reideologizare a mediului cultural și de înăsprire a cenzurii.

Date fiind aceste condiții precare, scriitorii români au avut de ales între a se alia ideologiei sau nu. O altă opțiune era adoptarea unei atitudini duale: aparent, supuși ideologiei, dar, în esență, subversivi. În mediile sociale și intelectuale s-a dezvoltat un limbaj codificat prin care oamenii își exprimau aversiunea față de regim; este epoca limbajului „cu perdea”, a unor conduite duplicitare, ca strategii de supraviețuire și de opoziție simbolică. Cultura interioară a grupurilor și a indivizilor era alta decât cea pe care o solicita propaganda; la nivel social se formase și se consolidase o contracultură puternică față de cea oficială, dar care nu dobânda decât o expresie disimulată sau care trăia paralel cu cea oficială.

Fenomenul proletcultist a reprezentat manifestarea urii și a luptei de clasă în domeniul culturii, înlocuirea criteriilor de valoare cu considerente ideologice de clasă, devenind astfel cauza degradării culturii și artei.

Prezența neîntreruptă în viața literară a unei literaturi oficiale de uz propagandistic și servită de un număr important de condeieri s-a transformat într-o povară constantă cu efecte neașteptate. „În perioada comunistă a existat o agonie a spiritului critic, o polarizare a culturii între estetizanți și colaboratori (unii apărau semnele esteticului, alții voiau o ideologie în haine literare)”¹⁸.

BIBLIOGRAPHY

- Chivu, Marius, *Creșterile și descreșterile prozei sub comunism*, „România literară”, nr. 1, 2003.
 Mocanu, Marin Radu, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii*, Ed. EuroPress Group, București, 2008, p. 35.
 Mocanu, Marin Radu, *Cenzura comunistă*, Albatros, București, 2001
 Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ed. Fundației PRO, București, 2003.
 Nițescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului (1979)*, Humanitas, București, 1995.
 Ștefănescu, Alex., *Literatura scrisă la comandă*, „România literară”, Nr. 27/2005
 Verdery, Katherine, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Humanitas, București, 1994.

¹⁷ Marius Chivu, *op. cit.*

¹⁸ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, ed. cit., p. 15.

THE CRITICAL RECEPTION OF VOICULESCU'S STORIES**Voroneanu Iuliana****PhD. Student, „1 decembrie 1918” University of Alba Iulia**

Abstract: The place of Vasile Voiculescu in the Romanian literature is well established. The writer is part of the group of traditionalists after the First World War. In the case of Voiculescu's prose, that means a spiritual attitude that is constant in its creation. The writer has formed spiritually in the world of the village, under the influence of folk culture, structuring his personality around a steady belief in ethical values. His spiritual formation in the village world demonstrates the tendency towards folklore, history and primitivism, opposing modernism and rejecting the idea of civilization.

The personal theme of the writer is the persistence of the mythical pattern of a spirituality that brings together all the beings of the universe - not just the people, but also the people with their close animals and other fabulous beings - and the confrontation of this pattern with the elements of modern civilization, place to spiritually reunite beings and destroy instead of transforming.

Originality comes from the anachronism of matter, vision, and technique, this lack of contact with the literary life of the author; the stories are written for his own pleasure, the expression of both a moral and aesthetic solitude.

Keywords: traditionalism, spirituality, values, folk, vision

Vasile Voiculescu este un creator de atmosferă, surprinzând lucid moartea lumii magice, sufocată de agresiunea rapidă a civilizației inteligenței. Proprie îi este prozatorului mai ales iscusința în țeserea planurilor real-ireal, în obținerea comuniunii om-natură, prin revitalizarea unor formule folclorice tradiționale, prin aglomerări seriale, prin surprinderea vibrației intime a regnurilor.

Dezvăluirea de către Voiculescu-sau încifrarea, pentru unii- a semnificațiilor unor simboluri și structuri mitice, a rosturilor unor practici magice, este adevărat prin intermediul artei, legate de vânătoare, pescuit și păstorit, intră în conexiuni multiple. Totul se întâmplă în cadrul natural, elementele feminine ale naturii joacă un rol important în amplificarea stărilor și trăirilor personajelor.

Locul lui Vasile Voiculescu în literatura română este bine fixat. Scriitorul face parte din grupul tradiționaliștilor de după primul război mondial. Asemeni celorlalți scriitori orientați spre tradiție, el a creat deprinderea motivelor românești, intervenind la timp cu greutatea tradiției, din a cărei opunere față de libertățile moderne a rezultat o stare de echilibru.

Tradiționalismul înseamnă în cazul prozei lui Voiculescu în primul rând o atitudine spirituală, care este constantă în creația sa, și numai în plan secund un factor de solidaritate estetică alături de orientările literare tradiționaliste. Scriitorul s-a format spiritual în lumea satului, sub influența culturii folclorice, structurându-și personalitatea în jurul unei credințe statornice în valorile etice. Opera lui poartă amprenta tradiționalismului, atât poezia cât și proza reflectă ansamblul de concepții, de obiceiuri, datini, tradiții și credințe statornice istorice, care se transmit din generație în generație. Formarea lui spirituală în lumea satului demonstrează tendința spre folclor, istorie și primitivism, opunându-se modernismului și respingând ideea de civilizație.

Prin creația sa se ilustrează cu putere tradiționalismul gândirist, nuanțat de misticism și primitivism, ca modalități de manifestare a energetismului național. Voiculescu evocă rusticul, satul românesc, tablouri de natură, manifestă predilecție pentru teluric și

elementar. Concomitent cu filonul tradiționalist, apar influențe expresioniste, evidente în tumultul vieții pulsând în vegetația din jur.

Vasile Voiculescu și-a câștigat locul în literatură prin trudă și onestitate, printr-o ancorare totală în spațiul românesc, prin evitarea modelelor pentru că, spunea el, „e o datorie națională să impunem literatura românească”. A fost și un apărător al limbii, deși unii critici îl acuzau că pigmentează creația cu *românisme*, pe care el considera că „ar fi păcat să le lăsăm să se piardă”. Opera lui reflectă extraordinara sa forță creatoare, puterea de a transforma durerea, suferința în operă de artă, inepuizabila capacitate de a sonda în străfundurile sufletului, mediului, civilizației.

Până în 1947, V. Voiculescu era cunoscut drept unul dintre cei mai importanți poeți români, tradiționalist și religios, și drept unul dintre dramaturgii expresioniști cu succes la public. Retras apoi din toate activitățile publice, însingurat și bătrân, scriitorul găsește forța interioară de a se reînnoi spiritual, de a începe și continua o activitate literară originală; concepe o serie de povestiri și un roman de un tip care nu mai fusese ilustrat în literatura română. El nu scrie nicidecum o proză poetică așa cum făcuseră ceilalți contemporani ai săi care au practicat cele două genuri (T. Arghezi, A. Maniu, G. Bacovia, I. Vineanu). Nicicând povestirile nu ne trimit cu gândul la un om care, după cum afirmă Al. George, „a descoperit tainele armoniei sau ale sonorității unui vers, care a sucit o rimă, care a bătut tiparul unei strofe. Poezia acestei proze scapără pe ici pe colo din încheștarea pasiunilor evocate, se ridică din învolburarea duhurilor învrăjbite, întovărășește miraculosul magic al lumilor care pier”.¹

Instalat definitiv în conștiința criticii relativ târziu, vor trece mai mult de douăzeci de ani până când V. Voiculescu va fi pentru a doua oară „descoperit”, de data aceasta în ipostaza de prozator. Surprinzătoarea sa carieră literară postumă, deschisă de sonete, se înnoiește în mod neașteptat, în 1966, cu două volume de povestiri: *Capul de zimbru* și *Ultimul Berevoiu*. Scrise în majoritate între 1946-1958, dar tipărite târziu, povestirile sunt opera unui artist deplin stăpân pe mijloacele artei sale și care nu lasă să se bănuiască că autorul lor ar fi același cu poetul care debutase în urmă cu patru decenii.

În narațiunile lui Voiculescu se confruntă o mentalitate arhetipală, magică, precreștină, a cărei existență subterană nu încetase de-a lungul mileniilor, cu o mentalitate modernă, științifică, logică, silită în cele din urmă să recunoască și să admită eficiența unui alt mod de gândire, a celui scos în afara timpului.

Tema personală a scriitorului este persistența tiparului mitic, a unei spiritualități care reunește toate ființele universului- nu numai pe oameni între ei, ci și oamenii cu animalele apropiate lor și cu alte fapte fabuloase- și confruntarea acestui tipar cu elementele civilizației moderne, care separă în loc să reunească spiritual ființele și care distruge în loc să metamorfozeze.²

Toate narațiunile scrise de Voiculescu, fără dorința și fără speranța de a le publica în timpul vieții, când literatura politizată la maximum era constrânsă să illustreze exact concepția contrară, pot fi considerate noduri ale unei rețele ideatice care ilustrează unitatea spirituală a lumii. Ideea fundamentală a tuturor religiilor, aceea de a integra omul ca ființă spirituală într-un cosmos de aceeași natură cu el, idee care însușise întreaga creație poetică a scriitorului, se regăsește în întreaga operă. Mesajul său, ca și tematica sa este unul care învinge timpul: indiferent de dezvoltările civilizației, există o putere invizibilă, puterea duhului, a spiritului, care dă unitate lumii. În literatura română, acest mesaj a mai fost transmis de Eminescu și contemporan cu Voiculescu, de Eliade. Sub învelișul întâmplărilor banale, cotidiene, profane se ascunde sacrul, pe care trebuie numai să știm și să-l putem recunoaște.

În 1966 când apar „Povestirile” lui Voiculescu, Vladimir Streinu, unul dintre prietenii autorului, arăta în prefața volumului „Capul de zimbru” -*Opera literară a lui V.*

¹ Alexandru George, *Semne și repere, V. Voiculescu și povestirile sale*, pag. 301

² Roxana Sorescu, *Interpretări*, București, pag. 188

Voiculescu, că prin evocarea străvechimii, a unei „arhaități ce ne vorbește de începuturile lumii” Vasile Voiculescu poate fi asociat cu Mihail Sadoveanu. El adăuga: „Noul mare povestitor însumează aceste valori conaționale în sinteza proprie, deplin originală prin împerecherea mentalității tribale cu intelectualismul modern. El este astfel scriitorul care a dat povestirii românești o altă vârstă literară, și nu e nici o îndoială că proza lui narativă, într-o bună traducere, și-ar croi un drum în literatura universală”.³

Aceste povestiri sunt simple întâmplări anecdotice sau întâmplări fabuloase. Reală sau închipuită, și de cele mai multe realitatea dilatându-se în închipuire, iar aceasta sprijinindu-se pe realitate, situația extraordinară este faptul artistic predilect, pe care îl mănuieste prozatorul V. Voiculescu.

În discursul narativ, Voiculescu respectă o anumită ordine. El începe cu punerea în temă (prin intermediul discuțiilor între oameni cultivați), apoi urmează narațiunea propriu-zisă, care este argumentul premisei avansate și la sfârșit încercarea de a explica în chip rațional faptele iraționale din povestire. Explicația decide neputința de a explica. Finalul fiind deschis, cititorul are posibilitatea de a da singur o interpretare. Prin aceasta, povestirea lui Voiculescu se îndepărtează de stilul tradițional care cere întotdeauna o încheiere și o semnificație precisă, apropiindu-se deci de ambiguitatea prozei moderne.

Tema centrală a prozei voiculesciene este moartea lumii magice în brațele civilizației raționale. Pentru a o ilustra, el recurge mai întâi la alegorie și parabolă („Revolta dobitoacelor”, „Ciorba de bolovan”). Dar puterea de invenție este remarcată în povestirile în care prozatorul observă prin mijloace realiste miticul, miraculosul în genul lui Sadoveanu, continuând ideea acestuia de a opune civilizației cu toate invențiile distrugătoare un mod de viață primitiv, arhaic.⁴

Ov. S. Crohmălniceanu analizează cele două volume de povestiri, *Capul de zimbbru* și *Ultimul Berevoi* (1966) publicate postum. Povestirile lui Voiculescu au produs senzație deoarece mai toate aceste bucăți relatează întâmplări legate de practici magice și isprăvi ale unor inși dotați cu puteri miraculoase; solomonari, vraci sau șamani. Faptele istorisite se petrec în epoca noastră, dar evocă o existență tribală, bazată pe credințe totemice și resuscită timpuri mitice, de o arhaitate imemorabilă.⁵

După unii, Voiculescu ar rivaliza ca povestitor cu Sadoveanu în intuiția sufletului primitiv. S-a spus că aduce în plus o dimensiune fantastică a existenței prin surprinderea formelor ei arhetipale și că e mai modern, deoarece dă întâmplărilor narate o proiecție metafizică și ridică fabulosul folcloric la semnificații intelectuale superioare. Unele povestiri rămân niște istorii naive *Revolta dobitoacelor*, *Ciorbă de bolovan*, *Farsa*, *Fata din Java*). Altele sunt mai interesante prin nota fantastică (*În mijlocul lupilor*, *Căprioara din vis*, *Iubire magică*). Faptele neobișnuite sunt relatate jurnalistic, fiind însoțite de „explicații” pseudo-științifice (în bucăți foarte reușite: *Sezon mort*, *Sakuntala*, *Schimnicul*).

Ov. S. Crohmălniceanu afirma că Vasile Voiculescu se impune ca povestitor printr-o viziune originală, el prezentând o umanitate nediferențiată încă bine de viață ferină. Între om și animal stăruie legături consanguine puternice, care se trădează imediat. (de exemplu, Amin și fata lostriță au în înfățișare elemente ce amintesc de mediul acvatic, luparul comunică cu semenii săi carnivori). Forțe obscure pândesc mereu faptele din operele lui Voiculescu, iar senzația de echilibru cosmic nesigur și misterios este realizată prin relatări de metafore memorabile.⁶

George Munteanu l-a încadrat pe Voiculescu drept un tip de scriitor modern ce se reîntoarce la lumea folclorică, „fără a-i strivi sensurile și înțelesurile, ci înălțându-le și prelungindu-le ca

³ Vladimir Streinu, în prefața vol. „*Capul de zimbbru*”, pag. XXXII

⁴ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol II, pag. 303.

⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol II, pag. VL

⁶ idem, op. cit., pag. 308

niște umbre fantastice printre meandrele noilor structuri”.⁷ Voiculescu este un scriitor care cu cât intră mai adânc în cultura populară și o valorifică, cu atât dă senzația bogăției nesfârșite a acesteia.

Ion Rotaru afirmă că literatura lui Voiculescu este o literatură atractivă, chiar de senzație, ferindu-și cititorii de prea multă vorbărie sau de plictiseală. Povestirile lui au subiecte atractive și delectabile în același timp.⁸

Povestirile lui Voiculescu ilustrează căile prin care omul contemporan se poate integra în tiparul a-temporal, original, din care se naște mitul. Prin darul spiritualității sale, care îl leagă de întreaga lume, omul poate influența mersul faptelor reale, vizibile- aceasta fiind esența actului magic. Magie care atunci când își aliază forțele malefice ale lumii, devine vrăjitorie condamnată la moarte, iar atunci când realizează integrarea în spiritualitatea activă benefică poate apropia omul de originile sale și poate dezlega puterile de luptă ale binelui în această lume dominată de rău.⁹

Nicolae Balotă deschide povestirilor voiculesciene o perspectivă spre literatura universală, recunoscând în autor „un mitograf în sensul antic al cuvântului(...): om care scrie povestiri fabuloase(...) atras de arhaicele teme sau de topos-uri ale mitologiei, folclorului sau ale literaturii epice” și misterios animat de un „duh” al povestirii. Accesul la un număr relativ mare de texte încă necunoscute criticului posibilitatea de a introduce pe lângă tipurile categoriale identificate până acum, altele câteva, și anume: portretul caracterologic, portretul moralizator, narațiunea senzațională gen thriller, utopia satirică. Convenția „povestirii în povestire”, realizată prin interpunerea unei „voci” misterioase între autor și ficțiune, aparținând de regulă lumii urbane civilizate, e completată de N. Balotă cu cea a „povestirii cu vestibul”, în care, pentru a spori gradul de credibilitate și pentru a crea atmosfera, autorul regizează un cadru cât mai natural, mai autentic.¹⁰

O voce singulară în admirația critică unanimă este Alexandru George, pe care povestirile îl nemulțumesc în principal din cauza diversității inspirației, alimentată „din cele mai surprinzătoare surse” generatoare de eterogenitate, și pe care autorul, „un ins agitat”, nu le stăpânește în dezvoltarea lor epică și nici în cea lexicală, tonul narațiunilor fiind și el impropriu, neadecvat. Că există ceva hibrid, o anume nerealizare în unele povestiri este adevărat, dar reproșându-le atât de categoric „mulțimea de forme și formule”, „inabilitatea artistică” înseamnă să anulăm complet acest capitol al operei lui V. Voiculescu, nu de puține ori apreciat drept cel mai valoros. Dar Al. George nu pare să riște până la sfârșit inflexibilitate, căci pe măsură ce avansează în analiză, notează ca unul din cele mai originale merite ale prozelor surprinderea impactului tragic al „lumii vechi, tradiționale, cu omul științific și tehnic”, ceea ce nu-l împiedică să adauge că „opera (...) de sfârșit nu este însă rezultatul unui moment de seninătate și de priviri crepusculare înapoi, ci poartă în sine un neostenit avânt, o încordată, invincibilă și oarbă voință de creație”.¹¹

Nicolae Manolescu afirma că povestirile lui V. Voiculescu sunt opera unui prozator perfect stăpân pe mijloacele sale și care nu datorează aproape nimic poetului. Ele constituie o surpriză și din alt punct de vedere: apar într-un moment de relativ declin al povestirii de formă tradițională, înviind modele îndepărtate și negăsindu-și asemănare în proza contemporană. Originalitatea provine din anacronismul materiei, al viziunii și al tehnicii, această lipsă de contact a autorului cu viața literară; povestirile par scrise pentru plăcerea proprie, expresie a unei solitudini deopotrivă morale și estetice. *Povestirile* rămân o operă importantă și, în felul ei, exemplară. Prin unele aspecte, ele se înrudesesc cu narațiunile lui M.

⁷ George Munteanu, *Izvoare Folclorice și creații originale*, pag. 299

⁸ Ion Rotaru, *V. Voiculescu comentat*, pag. 46

⁹ Roxana Sorescu, *Interpretări*, pag. 189

¹⁰ Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide- Vasile Voiculescu sau Duhul povestirii*, pag. 112

¹¹ Alexandru George, *V. Voiculescu și povestirile sale*, în „*Semne și repere*”, pag. 287-302

Eliade. Însă sensul preponderent literar le desparte de povestirile lui Sadoveanu, cu care au fost comparate.

„La capătul unei lungi cariere de scriitor și la o vârstă de om când impulsul creator e firesc să-și mai piardă din puteri, Voiculescu și-a încununat opera cu o vitalitate artistică neașteptată. El seamănă cu trunchiurile copacilor australi, adevărate coloane dorice, dar foarte înalte, care după însemnările unor oameni de știință ai animitor expediții de explorare, se ramifică și înfrunzesc numai la înălțimi suverane, legănându-și în cer coroana lor supremă”.¹²

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide-V. Voiculescu sau Duhul povestirii*, București, Editura Eminescu, 1974

Crohmălniceanu, Ov., S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol. II, București, Editura Minerva, 1974

George, Alexandru, *Semne și repere- Vasile Voiculescu și povestirile sale*, București, Editura Cartea Românească, 1971

Munteanu, George, *Izvoare Folclorice și creații originale*, București, Editura Academiei, 1970

Rotaru Ion, *Vasile Voiculescu* comentat, București, Editura Recif, 1993

Sorescu, Roxana, *Interpretări*, București, Editura Cartea Românească, 1979

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*-volumul II, București, Editura Cartea Românească, 1976

Streinu, Vladimir, în prefața vol. „*Capul de zimbru*”, București, Editura pentru Literatură, 1966

¹² Vladimir Streinu, op. cit., pag XL

EXISTENTIAL RAMBLINGS IN MIRCEA NEDELCIU'S SHORT PROSE**Gâlea Gabriela Anamaria****PhD. Student, "1 decembrie 1918" University of Alba-Iulia**

Abstract: The lack of any corporeality in the traditional sense of the "literar character", the beings that populate the nedelcian universe are revealed like a reflex of everything that surrounds them. They are usually placed in peripheral social environments, and in a constant self-seeking which equals with a wandering in a space lacking a fixed center, confessing the hunger for life and the desire to reconcile with the concrete. These are manifestations of man subject to a communist ideological pressure who refuses to verbalize his inset. This inner crisis increases through textual means used by Nedelciu in his narrative speech: direct transmissions, plurality of voices, informal indirect style, skaz.

Keywords: reflex, peripheral social environments, self-seeking, the concrete, textualism

Personajul nedelcian se înscrie în categoria ființelor fragile, interiorități debusolate rătăcind într-un univers labirintic în căutarea unui sens care i se refuză. Lipsit de corporalitate în sensul ipostazelor tradiționale, individualul aparține unor categorii sociale și umane periferice – orfan, navetiști, studenți, intelectuali, țărani deveniți muncitori – și se construiește ca reflex la tot ceea ce îl înconjoară. Socialul este perceput drept context întâmplător, acceptat de nevoie, în ale cărui limite/determinări refuză să se încadreze.

Căutarea de sine se materializează în traversarea, fie că e cădere, excursie, călătorie, navetă, unor spații și medii diferite fără o ancorare precisă, fără stabilirea unor repere definitorii pentru asumarea unei identități, doar pentru a le descoperi o anumită configurație într-un demers existențial care mărturisește, de fapt, foamea de viață și dorința de împăcare cu concretul, cu imediatul. Doar că această "îmbogățire" potențează scindarea "îmbogățindu-ne, nu devenim mai bogați, ci mai scindați și, nemaiputând stăpâni multitudinea de țândări în care ne-am scindat, nu mai tronăm peste ele, ci alergăm amețind de la una la alta și astfel acestea ne subjugă"¹ mărturisește Pictoru, unul dintre personajele prozei *Excursie la câmp*. Această "multitudine de țândări" face imposibilă unitatea personajului ca instanță narativă tradițională. Lipsit de determinare acesta ni se dezvăluie doar prin inițiale sau porecle, fiind descris în formele de socializare, în acțiunile sale, prin raportare la spațiile pe care le traversează sau prin incursiuni în memoria personală. G.V. (*O traversare*) este un tânăr inginer, sumă a aventurilor erotice de pe litoral, navetând între orașul sufocant și satul în curs de urbanizare, Gioni Scarabeu (8006 de la Obor la Dîlga) – un filosof navetist, vagabond, prinț al cărților maturizat în urma unui accident și prin găsirea iubirii, O.P. (*Călătorie în vederea negației*) e tânărul deznăscut, rupt din spațiul satului care își caută acum o negație a profesiei și a existenței în sine și exemplele pot continua. "Refuzul corpului intim, subiectiv ca alternativă identitară la presiunile lumii exterioare"² prin îndepărtarea de gândirea speculativă sau resorturile interioare psihologice ilustrează o criză interioară, neputința de a transforma intimitatea existențială în limbaj. De aici nevoia mărturisită a personajelor din "Aventuri în curtea interioară" de a găsi o "limbă comună", cea mitică, originară, singura capabilă să surprindă complexitatea ființei și

¹ Mircea Nedelciu, *Opere, vol. I*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p. 143

² Gh. Crăciun, *Scriitorul și puterea sau despre puterea scriitorului*, Editura Cartea Românească, București, 2015, p. 71

multiplicarea, în textul scris, a mijloacelor de captare a verbalizării – transmisii directe, pluralitatea vocilor, stil indirect liber, skazul. ”*Câte limbaje tot atâtea forme de corporalitate*”.³

Excursie la câmp – evadarea în labirintul naturii și al artei

Proza de debut, cu același titlul prezintă călătoria „într-o curte interioară” a patru tineri, orfani, ca și procesul nașterii operei literare. Prezențe metaleptice, personajele revin în „Excursie la câmp” – text care începe cu o declarație adresată Cititorului „*Pot să-ți spun, mi-e egal, pot să-ți spun orice despre oricine fiecare cuvânt va fi important pentru tine*”⁴ Fără a fi demarcate grafic, există trei planuri narative: excursia la câmp, fixată temporal imprecis „sfârșit de iunie -început de iulie”, întâlnirea din camera mică, sufocantă a Pictorului și planul Autorului – personajul narator ale cărui reflecții surprind procesul nașterii operei de artă, actul scriiturii. E mărturisită din nou nevoia descoperirii sau inventării „unei limbi comune” capabile de a exprima trăirea așa cum este – voința autenticității. Evenimentul nu are nimic extraordinar-personajele părăsesc spațiul zgomotos al orașului – ale cărui dimensiuni par reflectate în camera mică și sufocantă de mansardă în care cei trei se întâlnesc ulterior- spre a evada în imensitatea câmpiei. Incertitudinea existențială e amplificată de strategiile narative: jocul perspectivelor naratoriale, inserțiile metatextuale. Spațiu al ilimitatului – liniștea este percepută ca fiind de natură magică – câmpia oferă posibilitatea explorării unor alte ipostaze, naturale. Scop declarat este „să ne tăbăcim pielea tălpilor” și o schițată referință identitară „am stat în bibliotecă”. Evadarea din citadin se dovedește a fi dificilă și provoacă suferință fizică „*trebuia să mergem prin ea ca și când am fi sărit niște garduri de vreun metru înălțime, garduri al naibii de țepoase*”⁵, dar rămâne singura experiență care merită să devină literatură „*Mă rugase să le povestesc totul în amănunțime, așa că în primul moment am avut o strângere de inimă, o îngrijorare: cum voi putea să îmi amintesc totul despre el, tot ce va face el în ziua aceasta?*”⁶ Libertatea absolută este asociată aceluiași spațiu – trebuie să treacă o apă adâncă și se dezbracă. Trupurile goale provoacă o trimitere culturală „*parcă suntem dintr-un film al lui Felini așa scheletici și deloc bronzăți eram*”⁷, prilej pentru reflecții asupra deformării pe care trimiterele culturale le provoacă în raport cu transcrierea direct a experienței de viață.

Prezentul, incert, este marcat doar de lumina asfințitului care pătrunde prin fereastra mică a mansardei. Cei trei, personajul narator, Pictorul și Americanu se află în camera mică și murdară. Privirea surprinde haosul și mizeria: „*Ce m-a șocat foarte puternic, încă din momentul în care am intrat, au fost masa murdară, hîrțiile răspîndite în dezordine și deasupra lor, așezate probabil de foarte curând, o sticlă de ulei, roșie și doi castraveți*”⁸. Dialogul este relatat din perspectiva unică, limitată a personajului narator, a cărui identitate ne este refuzată – poate fi oricare dintre cele trei personaje - și se rezumă la interogații transcrise narativ care surprind neliniștea, tensiunea existentă. Pluralitatea vocilor nu mai provoacă dialogism tocmai prin anularea determinării și individualizării. Lipsit de informația concretă, cititorul este invitat să înțeleagă prin propria deducție, ignorând spusele oricărui narator, evident instanță ficțională.

De altfel, în planul estetic al prozei, conturat de dialogul narator-scriitor și cititor-narator putem urmări, gradual o estetică liminală situată în spațiul dintre reprezentarea mimetică și cea diegetică, între realism și textualism. Textul debutează agresiv cu impunerea unei instanțe narative autoritare, demiurgice deși prezentă în text prin indici ai subiectivității. În dialogul cu Cititorul – narator în terminologia lui Genette, Personajul narator se definește în termenii unei autorități care impune ordinea lumii „*Pot să-ți spun, mi-e egal, pot să-ți spun orice despre*

³ Ibidem, p. 73

⁴ Mircea Nedelciu, op. cit, p. 136

⁵ Ibidem, p.141

⁶ Ibidem, p.140

⁷ Ibidem, p. 142

⁸ Ibidem, p.136

oricine, fiecare cuvânt va fi important pentru tine, mie m-e egal, mie m-e egală mai ales ordinea lor, dar tu, neavizat, vei crede în importanța acestei ordini. Ascultă deci!”⁹ Abia afirmată, ipostaza e anulată „Sunt bolnav, știi bine”, idee reluată „dar știu, sînt bolnav, incoerent”¹⁰ Pierderea statutului de omnisciență, dar și a celui de instanță creatoare de lumi posibile este mărturisită prin incapacitatea acestuia de a da sens existenței trăite la nivelul discursului. „Inutilitatea mea e evidentă” afirmă povestitorul, „Dar orice povestire oricât de perfectă, nu e decât o maimuțareală a faptelor, iar faptele vor ajunge la tine ca fapte, nu ca maimuțărieli, chiar dacă ele în treacăt se folosesc de maimuțareala mea”¹¹

Teoriile afirmate și asumate provoacă însă, cititorului o amplificare a subiectivității, a autenticității. Așa cum mărturisește povestitorul, discursul nu are valoare de adevăr, esențiale rămân faptele, așa cum au fost ele. Dar, salvarea mărturisită este rememorarea excursiei la câmp, singura experiență de viață care poate fi asociată libertății. Atât una exterioară- sunt doar ei trei, se dezbracă pentru a trece prin apă și pot rămâne așa -, cât și una interioară. Ea ajunge la cititor prin rememorare – acțiune care presupune intrarea în timpul psihologic, calitativ, analiză și selectare, evident ieșirea din planul evenimentelor concrete. Și totuși, raportată la planul metatextual, al discursului despre discurs, excursia capătă o valoare absolută de fapt de viață autentic. Feliile de viață nu mai sunt decupate, ci transmise în direct. Finalul ambiguizează focalizarea - nu știm cine e autorul amintirilor despre excursie- Pictorul sau povestitorul care înarmat încă din debut cu un carnețel aștepta să le transcrie pentru a nu pierde nimic din detaliile acestui eveniment.

Finalul textului mărturisește drama acestor tineri studenți prin ruptura dintre orizontul lor intelectual și proveniența rurală „Tu știi că ai mei au lucrat pământul dintotdeauna – exclamă, cu furie, Americanu -, că tatăl meu are numai cinci clase și că mama nu știe să iscălească? Știi toate astea? Spune-mi tu, atunci cui trebuie să-I vorbesc eu despre structuri semnificative? Și cum trebuie să fac asta pentru ca nici eu, nici ei să nu avem senzația că ne-am cam rupt unii de alții?”¹²

Curtea de aer – libertatea ca incertitudine a existenței

Proză cu caracter autobiografic- Nedelciu fusese închis câteva zile pentru deținere de valută, curtea de aer este singura ”curte interioară” din volum, o curte interioară a unei închisori, descoperim în finalul textului. Spațiu al unei libertăți iluzorii, curtea se încadrează în categoria liminalului, fiind în egală măsură închis și deschis: Secvența inițială dezvăluie, din perspectiva unui narator –voce, alter-ego auctorial, contactul cu ”un afară” parcă ireal „Blocuri de locuit cu balcoane și ghivece de flori, arbori încă goi, fără frunze, un soare luminos, dar nu prea cald, oameni care se mișcă liber în diverse direcții.”¹³ Imaginile sunt înregistrate mecanic de o privire deformată de ”aerul libertății”. Este de data aceasta, un moment concret de dobândire a libertății: tânărul a fost eliberat în baza unui decret prezidențial. Atât de așteptată, starea pare iluzorie la momentul dobândirii „Ei înregistrează imagini pe care în continuare ai dreptul să le crezi ireale”¹⁴ „Irealitatea realului” visat, imaginat este generată de lipsa unor repere, a unor constante definitorii în spațiul carceral. O existență pusă sub semnul așteptării gesturilor mecanice care dau iluzia vieții: apariția gardianului, gluma lui zilnică, masa, programul administrativ, povestirile – momente cotidiene, nesemnificative devenite repere existențiale. Găsim trimiteri ironice spre constante ale prozei carcerale: povestitorul care dobândește un statut special, recursul la ”O mie și una de nopți” sau Dostoievski. Descoperim un ritm specific

⁹ Ibidem, p. 136

¹⁰ Ibidem, p.138

¹¹ Ibidem, p.140

¹² Ibidem, p. 113

¹³ Ibidem, p. 66

¹⁴ Ibidem, p.65

acestui spațiu, timpul se dilată, fiecare detaliu devine semnificativ într-o lume în care nu se întâmplă, de fapt, nimic. Aproape nimic – ieșire în curtea cu aer este ”un alt eveniment important”. Parte a unei așteptări de data aceasta secrete, nefiind niciodată anticipat, evenimentul amplifică ruptura dintre cele două spații, interior și exterior, înăuntru și afară. Privită din spațiul semi-deschis, lumea din AFARĂ (marcat cu majuscule în text) rămâne inaccesibilă „puteai vedea spatele unui bloc cu două etaje, un teren gol cu două bățătoare de covoare și un pom fără frunze”.

A fi simultan înăuntru și în afară, aici fizic și acolo cu privirea, a trăi cu speranța unei existențe în libertate, iată ce dă sens experienței carcerale. Ipostaza este a contemplatorului care vede un spațiu la care îi este interzis accesul. Existența în timpul postmodern este marcată de raportarea individului la spațiul în care trăiește. Din această perspectivă putem observa relația individului cu cele două spații – fratele pat de fier, fratele postav cenușiu, sora pânză – măturii ale relației cu celula, fratele pom, fratele pieton – marcă a intrării în liberate.¹⁵

Incertitudinea ființei este marcată de jocul instanțelor narative și ambiguizarea temporală. Surprinse sunt două momente, extrem de apropiate ceea ce creează autenticitatea prin simultaneitate existență-povestire. Eliberat într-o dimineață, personajul principal tocmai intră în lumea din afară. Experiența este relatată din perspectiva unei voci naratoriale care relatează la persoana a III-a. Omnisciența naratorială este justifică de comportamentul celui care ia în stăpânire un nou spațiu, o noua viață, o nouă identitate. Trecerea la persoana a II-a poate fi înțeleasă aici din perspectiva dedublării introspective, fiind asociată unui timp trecut „Și numai cu câteva ore înainte încă îți aranjai pătura pe patul de fier”¹⁶. Un trecut foarte recent, astfel încât să creeze aceeași impresie de autenticitate – observăm imperfectul care domina aceste pasaje, marcând plasarea într-o temporalitate continuă. Universul carceral este marcat atât prin personaje – Giubi, Calu, Mustață, porecle care fixează ființele într-o lume periferică- cât și la nivelul limbajului. Ion Bogdan Lefter observă regia textului: „alternarea persoanelor gramaticale ale narațiunii, decupajul secvențelor prin introducerea leit-motivului literelor din popularul joc Fazan (cuvintele compuse fiind - nu întâmplător – alb și liber), setea de narațiune a tinerilor colegi de cameră cărora un nou alter-ego auctorial, narator-aici-la persoana a II-a, le povestește romane, câștigându-și astfel o poziție de autoritate”¹⁷

Simplu progres – asumarea unei normalități limitative

Titlul cu valențe ironice poate marca evoluția, tipică epocii comuniste, a tânărului care parcurge etape ale traseului profesional : muncitor-lucrător pe șantier-intelectual. Plasat în spațiul cofetăriei ”Albinuța”, G.V.- personaj specific nedelcian prin indeterminare – meditează la relațiile sale cu o societate care trăiește dincolo de vitrina cofetăriei. Aparent, cunoașterea se definește prin descrierea acestei realități pestrițe, populate de ființe lipsite de identitate „Un preot destul de bătrân cu țacălie albă, cu mustață, o pălărie foarte elegantă, boruri largi, anterior negru, lung (pleonasm), alură de individ preocupat de probleme superioare, nobile ale umanității, o stivă de lăzi de Cico, o femeie tânără, înaltă, provocând prin mișcare, fustă scurtă și strâmtă”¹⁸. Zgomotul lumii înlocuiește și amână coborârea în sine. Tema este căutarea identității marcată prin câteva experiențe de viață decisive. Cele trei planuri temporale, descifrabile din perspectiva cititorului, sunt aduse în prezent prin tehnica montajului¹⁹

¹⁵ Ibidem, p.68

¹⁶ Ibidem, p. 66

¹⁷ Ion Bogdan Lefter, Prefață la Mircea Nedelciu, *Opere, vol.I*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014 p.36

¹⁸ Mircea Nedelciu, op.cit., p. 71

¹⁹ ”Tălmăcit în termeni literari acest procedeu se bazează pe asociații și imagini care permit deplasarea neîngrădită în spațiu și contopirea trecutului, prezentului și viitorului într-un flux unic” Mircea Miroiu, Folosirea montajului în roman englez modern apud Ionuț Miloi *Geografii semnificative în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes Cluj Napoca, 2011, p.90

Trecutul este îndepărtat, pare a spune naratorul, și nu poate fi recuperat decât de către vocea auctorială, omniscientă. Suntem purtați astfel printre momentele cruciale ale existenței lui G.V.: conflictul cu șeful său S., unul de natură ideologică „*adică citindu-le băieților în cantină tot felul de broșuri în timp ce ei sunt așezați în așa fel încât între fiecare doi rămîne un scaun gol pe care cineva joacă zaruri*) și nu așa cum găsește G.V. de cuviință să facă acest lucru (adică problematizînd cu fiecare în parte situația sa socială, definind pentru fiecare cine-l ajută și cine-l împiedică să trăiască și, de aici pornind, să stabilim, nu-i așa, împreună, împotriva cui trebuie să luptăm, pentru ce și pînă cînd)²⁰” – o ironică aluzie la impunerea noii ideologii comuniste - care determină demisia acestuia și decizia de a pleca pe șantier. Aici, trăiește visul revoluționar de constructor al patriei noi, urmat de înscrierea la Facultatea de Construcții, pentru a reveni ca inginer șef și a se răzbuna. Un destin dorit, generat de motivații exterioare, superficiale care nu va reprezenta și împlinirea în plan existențial „*toate s-au aranjat într-un timp cumplit de normal. Nu e mai puțin adevărat că toate altele s-au complicat între timp cît de nefiresc posibil, și chiar ești puțin speriat de asta*”²¹. Exterioritatea motivațiilor este marcată de o retrospectivă auctorială a unui narator voce implicat care nu ezită în a comenta ironic deciziile îndrăznețe ale protagonistului. Parcursul este dublat de îndemnuri interioare, retrospective, puse între paranteze „(Tot trebuia să mă apuc de învățat)²²”

Tot trei sunt și experiențele erotice – iubirea din adolescență, prima iubire despre care nu știm de ce s-a destrămat, mai ales că putea fi cea absolută și cele două invitații la întâlnire, mărturisite tot în faza incipientă. De altfel, asta pare fi elementul care dă coerența textului – istoria cu fata care răspunde invitației de a bea o cafea împreună.

Prezentul evenimential este marcat prin focalizarea pe cărțile personajului, indiciu subliniat în text chiar de către autor prin scrierea cu caractere italice a acestui cuvânt, pentru ca ulterior, lărgirea perspectivei să dezvăluie că spațiul este deja altul „*Se ridică și începe să-și strângă cărțile. Pentru că la urma urmelor, ce rost are să te mai ascunzi atîta după deget? Te afli deja în biblioteca facultății de construcții. Au trecut de atunci mai bine de doi ani, ești studentul G.V., toate s-au aranjat cumplit de normal*”²³ Însă tocmai această intrare în normalitate bulversează ființa pentru că presupune adaptare la normele socialului. Acum cînd înainte înseamnă să promoveze anul, se produce nostalgia după starea de revoltă care a declanșat acest traseu existențial, după incertitudine. Plasat în spațiul bibliotecii, în ipostaza studentului care studiază pentru schimba fața lumii, G.V. caută teritorii ale incertitudinii. „*Numai în spate deci se mai ridică muntele alb și masiv al incertitudinii. În față, o stupidă câmpie, așa numită (poetic), a neodihnei.*”²⁴

8006 de la Obor la Dîlga – de la aventurierul vagabond la îndrăgostitul angelic

Poveste de viață cu valoare de bildungsroman, experiența lui Giorni Scarabeu- Ion Caraba „*20 de ani, electrician la I.C.M. 1 Buc., navetist, pokerist, cunoscut la el în sat sub numele alu Scîrbă*”²⁵ se înscrie în coordonatele unei adaptări a ființei la formele sociale de existență, după o etapă a conflictului cu lumea, de inadaptare. Căutarea de sine se materializează în găsirea și asumarea unei identități prin traversarea dinspre un mediu al periferiei sociale înspre un centru al universului care este satul natal.

„Prințul sportului cu cartea”, rege al jocurilor de noroc, Giorni Scarabeu se înscrie în tipologia gangsterului în spațiul eterogen pe care îl reprezintă trenul, mai precis personalul 8006 București-Obor-Lehliu. Un vehicul al traversării, un spațiu în mișcare, lipsit de repere anulând

²⁰ Mircea Nedelciu, op. Cit. p 72

²¹ Ibidem, p.72

²² Ibidem

²³ Ibidem, p. 75

²⁴ Ibidem

²⁵ Ibidem, p. 76

astfel orice încercare de determinare a personajelor care îl populează. Personajul stăpânește o lume pestriță, a marginalizaților, a navetiștilor, fiind specialist în poker. Atmosfera semnificativă este creată atât prin transcrierea limbajelor colorate care definesc personajele, cât și prin diversitatea tipurilor umane. Fișe de personaj schițează sumare identități:

„NEA JENICĂ HOȘTEA

66 ani, pensionar, domiciliat în București, str. Sergent Petrea nr. 2, călătorește cu 8006 numai în vederea unor eventuale partide de poker (în lipsă, joacă și barbut)

PITI

20 de ani, spoitor (nu deținem alte date, dar putem explica ce înseamnă spoitor și de unde vine numele Piti: spoitor este un țigan din rasa nomadă care se ocupă cu cositoritul-spoitul-cazanelor, tingirilor și al unor vase de aramă)²⁶ Prezența autorului în text, prin intervențiile dintre paranteze anulează iluzia verosimilului în construcția personajelor, care sunt descrise doar din exterior, rămânând la stadiul de corpuri netransparente. Este o mărturisire a pierderii omniscienței narative, constantă în proza nedelciană. Impresia de viață, autenticitatea este realizată prin skazul²⁷ colorat argotic și prin transcrierea vorbirii directe ”-Un’ te’ ci, fă putoare? – ‘Te dracu-i, mă derbedeule!’²⁸ Așa cum observa și Adina Dinițoiu, prozatorul construiește adevărate scene caragialiene prin comic lingvistic și situațional „*Nea Jenică-spune Gioni- io te respect ca pă tatăl meu, dar dacă-ți mușc una peste muie îți zbor pălăria, îți rup gura și doi dinți din față*”²⁹ De altfel, transcrierea limbajelor diverse, pluralitatea vocilor este marcă a dialogismului bahtian marcând retragerea autorității auctoriale și generând fragmentarismul ca expresie a dorinței de a surprinde curgerea vieții. Multiplicarea instanțelor comunicării, surprinderea farmecului sincer și brut al oralității colorate argotic și regional este o sursă a autenticității postmoderne care își propune transmisiuni directe a feliilor de viață „*efectul este de simultaneizare a discursurilor, de concomitență caleidoscopică a zeci de fragmente de discursuri, în care timbrul individual se pierde în vacarm și cacofonie. Niciun glas individual nu mai emerge din această maree sonoră, nicio istorie nu se încheagă – în schimb impresia de înregistrare pe viu, de documentar, este remarcabilă*”³⁰

Un derbedeu, asta este ipostaza inițială a protagonistului justificată genealogic și prin limbaj. „*Exclus multă vreme din spațiile morale, Gioni strălucește însă într-un loc al pierditei cum pare a fi trenul de persoane care îl duce în fiecare seară acasă*”.³¹ Frânturi din trecutul său întregesc portretul protagonistului. Trece de mai multe ori pe lângă exmatriculare în școală, fiind salvat doar la insistențele mamei, „*stăpânește dormitoare, locurile de fumat și de chiul, este respectat, temut, adulat*.”³² O primă iubire, adolescența, îi marchează temporar existența transformându-l în elev silitor, dar descoperă repede că fusese doar o ambiție și revine la ipostaza care i-a asigurat poziția de lider.

Transformarea radicală este provocată de un accident la locul de muncă ” 6 iunie 1972” care duce la pierderea temporară a vederii. Ignorată până acum din spirit de frondă, specific vârstei, lumea care i se refuză vederii este dorită cu disperare și e luată în posesie prin privire ”*vor trece și cele 6 săptămâni, și se va scoate bandajul, vei revedea casa de piatră construită de bunicul tău, chipul îmbătrânit al coanei Matilda, via din fundul curții, florile semănate de*

²⁶ Ibidem, p.77

²⁷ Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba șasie*, ed. Cit.p. 130 ”skaz, formă prozastică a monologului dramatic, teoretizată de Bahtin. (...) Accepția curentă a termenului este de ”relatare făcută de un martor ocular a unui episod de viață provincială sau rurală” care permite autorului libertăți în ”utilizarea formelor vorbirii cum ar fi dialectul, argoul, neologismele, erorile de pronunție s.a.m.d, care conferă o vigoare și o culoare naturalistă ce nu s-ar putea realiza într-o narațiune mai convențională făcută doar din punctul de vedere al autorului” (Cuddon 1992:883)”

²⁸ M Nedelciu, op. cit. p. 77

²⁹ Ibidem, p. 80

³⁰ Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba șasie*, ed.cit. p. 121

³¹ Gh Perian, *Scriitori români postmoderni*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, p. 210

³² Mircea Nedelciu, op. cit. p 79

mama ta și pe care până atunci nu le mai privești niciodată."³³, o "trezire la viață", o nouă conștiință "noua lumină a minții tale". Transformarea este spectaculoasă dar se produce fără o analiză interioară a personajului, fără efuziuni sentimentale. Nimeni nu regretă nimic din trecut, spaima stă la baza metamorfozei. Gioni descoperă plăcerea cititului, devine student, filosofează și pleacă în căutarea fetei care l-a îngrijit în spital.

Căutarea iubirii stă sub semnul interiorității, marcat atât de schimbarea perspectivei narative prin trecerea la narațiunea la persoana I, cât și prin introducerea jurnalului. Drumul este parcurs cu trenul, dar călătoria e redată într-o altă tonalitate. Marcat de emoția posibilei întâlniri cu fata despre care nu știa decât numele, Greta, și orașul, Focșani, personajul narator filtrează exteriorul prin propriile gânduri. O experiență culturală mediază receptarea realității. Vocile din jur se estompează, privirea încearcă să descopere tipuri umane. Călătoria e pusă sub semnul excepționalului prin succesiunea de momente și incertitudinea personajului, dar se dovedește un succes. Gioni o găsește pe Greta care, aflăm dintr-un alt plan, îi va deveni soție. Dincolo de aventura erotică, personajul trăiește și una a scrisului, mărturisind incompatibilitatea între trăire și verbalizarea ei. „*poate fi o scădere în intensitate în ce privește sentimentul adevărat, dacă am început deja să scriu despre el?*”³⁴. Întâlnirea cu Greta, proiectată, căutată, imaginată nu este relatată decât ca aducere-aminte „*Într-adevăr, acum, când mă apropii de ea, simt că nu pot să mai scriu. Nu pentru că mi s-ar părea o impietate sau etc. ci pentru că nu asta vreau (să scriu), ci să ajung la ea, s-o văd, să-i vorbesc și cu o asemenea stare scrisul despre ea este incompatibil*”³⁵ Conflictul ireductibil dintre corp și limbaj marcat prin imposibilitatea verbalizării corpului interior pentru că spusele sunt mistificatoare. Ruptura dintre trăire și vorbire despre ea prin scris – o temă constantă a primului volum.

Laitmotiv al textului este privirea. Din perspectivă cronologică avem o istorie răsturnată. Diseminat printre cuvinte, personajul narator, Ion Caraba, lucrează, în prezent, la serele I.A.S Dîlga, este căsătorit cu Greta și trăiește clipa, prezentul. Lumea e descoperită și re-descoperită prin privire – luare în posesie și situare într-o anumită relație care devine definitorie în construcția identității. Prin cele trei planuri narative, alternative, descoperim semnificația acestei priviri asupra lumii, pierdute temporar și recuperate, transformate prin cultură. Ochii descoperă frumusețea vieții și prin asta, propria identitate „*Văzul este simțul cel mai nobil, îți vei spune când vei ajunge acolo (în vie n.m.). El le stăpânește, le controlează și le completează pe celelalte (...) Vei fi prin această privire*”³⁶

Transformarea personajului și asumarea unei noi identități nu presupune și o analiză morală. Deși Gheorghe Perian susține că „*veleitățile de insubordonare ale fostului navetist s-au stins deci în conformismul de obște*”³⁷ lipsește din povestea gangsterului metamorfozat acea dimensiune interioară care să marcheze dimensiunea etică. Personajul se construiește oximoronic prin complementaritatea ipostazelor existențiale, mărturisind, de fapt, foamea de viață.

BIBLIOGRAPHY

A. Volume

1. Nedelciu, Mircea, *Proza scurtă. Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat. Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi*. Prefață de Sanda Cordoș, Editura Compania, București, 2003

³³ Ibidem, p. 81

³⁴ Ibidem, p. 87

³⁵ Ibidem, p. 88

³⁶ Ibidem, p. 79

³⁷ Gh Perian, *op.cit.*, p. 211

2. Nedelciu, Mircea, *Opere I, Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat*. Ediție îngrijită și prefăcută de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014

B. Bibliografie critică orientativă

În volum:

1. CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, București, Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin, Editura Univers, 1995
2. CRĂCIUN, Gheorghe, coord, *Competiția continuă, Generația 80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Vlasie
3. CRĂCIUN, Gheorghe, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009
4. CRĂCIUN, Gheorghe, *Scriitorul și puterea sau despre puterea scriitorului*, Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, Prefață de Caius Dobrescu, Editura Cartea Românească, București, 2015
5. DINIȚOIU, Adina, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, București, Editura Tracus Arte, 2011
6. DOMAN, Dumitru Augustin, *Generația 80 văzută din interior, o istorie a grupării în interviuri*, Editura Tracus Arte, București, 2010
7. HUTCHEON, Linda, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, București, Editura Univers, 1997
8. IONESCU, Al. Th., *Mircea Nedelciu. Monografie*, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2001
9. MILOI, Ionuț, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Prefață de Sanda Cordoș, Cluj -Napoca, Editura Limes, 2011
10. OȚOIU, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive I*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000
11. OȚOIU, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba șasie. Proza generației 80. Strategii transgresive, II*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003
12. PERIAN, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996
13. PETRESCU, Ioana Em., *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, ediție îngrijită, studiu introductiv și postfață în limba franceză de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003

STATUES OF AMERICA

Oleg Feoktistov

PhD. student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

Abstract: The principal aim of this text is to look at violence and the position it takes in a formation of a semiosphere. Culturally significant events in a recent American history are brought forward to be interpreted in order to discover the underlying ties between signifieds and signifiers. A special place was given to semiotic dimensions of a City and its semioscape.

Keywords: Violence, Charlottesville rally, Semiosphere, Semioscape, a City.

We have recently witnessed some culturally significant events in modern U.S. history. The United States of America is not stranger to violence, in fact, it became its trademark. French thinker Jacques Derrida believed violence has its place in any process, shadowing even the most intimate and affectionate love or friendship.

“I can kill you, you can kill me,”

as Derrida puts it in *Politics of Friendship* (122/143). This premise is valid not only for the biological interaction of species and interpersonal relations but broader cultural processes. I believe what has happened in Charlottesville, Va., on August 12, and on other memorial grounds is not accidental. The recent conflicts are following an established pattern in which violence is the governing agent of the semiotic formation.

This paper will take a look at contemporary events, violence, and the spatial dimension of meaning-making. Western logocentric tradition sees presence before the absence, as well as kindness recognized before violence. The text is written from a position that sees violence as one of the chief guarantors of meaning formation which ensures the genesis of the semiosphere.

Firstly, perhaps naively, it would be right to give a personal definition to what seems to be the *causa prima*. I am afraid that a formulation will only render how tightly strapped we are to the Metaphysics. Uninterested in the dictionary’s definition and ignorant to the descriptions of other men here is mine.

In the finitude an attempt to overcome construe a mode of being which seeks the accord, the absolute point that ensures the plentitude, an impossibility against everything we have ever constructed, imagined or believed. The absence mediates the surrender to the presence, as the finite plea to the plentiful. In the *becoming*, it lay visible, open as the truth. In our attempt to see we create a play of interpretations, never stable it continually breaks under our feet, found or revealed it never guarantees the arrival but provide a new position from which we look. We are in a constant becoming. Our inventions are the invention of our self. In need to reach we break and create, we suffer and cause suffering in our search to overcome the finite position.

The Opposites

Images of the Charlottesville rally appear in social media instantaneously, collectively they create a photogrammetric imprint of the modern American culture. Suspended in a collective photo frame the opposing ‘Others’ carry a feeling of lethality. In this American story, both sides have something to tell.

The proposition to remove the statue of General Robert E. Lee from the Emancipation Park in Charlottesville triggered protests and violence that occurred not only on the physical level but the event has also ruptured the semiosphere, triggering old signifieds to create new meanings in a meta-narrative of a unique cultural and political context. The conflict between the American South and the American North had exerted enough deadly violence in the past to echo itself to the twenty-first century without losing its meaning. The spinning momentum of the core ideological differences still revolves around the American values interpretation of which each side assert to be the right one. Perhaps time and economic benefits smoothened the edges but reason, time, and money could not cure the imagery of the past. A certain perception of phenomena fixed in the collective consciousness creates a collection of transcending symbols that evolve and change in time, yet carry the trace of the original negative. Often falsified by the victor's images of the past appear like the sacred totems, narrating present and the future as they wish.

The transcendental signifieds mediate symbols evoking the presence of the semiotic opposites; darkness/light, nature/culture, men/women. Each signified carries a trace of other signifieds; all symbols have traces of what they are not. In Derrida's vision, opposites not only oppose, differ each other, but they also defer each other. This is an essential aspect, as it shows the relevance and the positioning. Logocentric hierarchy position the spoken word before the written word, the speech before the text, and the reason before the madness. Jacques Derrida called it *différance*. Articulated with the letter [e] its meaning remains hidden until we observe written letter [a] appear revealing its new purpose. Speech is powerless in the case of *différance*, and this is what Derrida wants us to see. This meta-concept is meant to undermine the Western logocentric tradition in which a preference is given to present, as to the speech *parole* over the writing *gramme*. I would use a tracing-paper for this meta-concept and write over oppositions in the American context; North/South, white/black, right/wrong, old/new. The opposites are in flux, with no transcendental authority, thus no everlasting sovereignty a signified counters its opposite, while mirrored signified exert itself to suppress the other. The tug and pull of traced signifieds creates a play in which nothing guarantees the eternal, supreme position of one over the other. In a cultural sense, the play between conflicting Others guaranties a culture to see its continuation. In a broader, abstract thought, one may say that the attempt to overcome *différance* is what makes America be America.

No social strata could exist or function without visions of a future alternative to each other. A play of visions actualizes violent impulse to transgress the finite, established boundaries, thus guaranteeing an evolution of a semiosphere. Violence in Charlottesville did not rehabilitate the Confederate officials. On the contrary; it plunged the historical ideals that Confederacy stood for into a deeper descent. The reason why "white supremacist" groups cannot succeed is because they cannot create a meaningful action, a large picture with an original idea that would be greater than the living cultural semiosphere. Instead, radicalized groups appropriate old symbols as a symbolic representation of their new ideological stance. This process of "hijacking" old signifiers such as the Confederate flag, or the motto "don't tread on me," and pasting them into a new cultural and political context will not guaranty neither social acceptance nor the meaningful outcomes. On the contrary, detached from modern values, it only creates a narrower image of what the social strata could be. It does not reference itself to a higher world of transcendental signifieds but instead harkens back to signifieds that are broken down by the modernity. Suppressed and marginalized, supremacist groups remain hidden in a narrow slice of the world. This alienation comes back with a new energy in a new form. By pushing the bounds of opposing strata, they reiterate old signifiers, thus creating a mosaic of actions that are disturbing for the rest. On the other hand, the opposing side of the majority acts in a similar fashion, by taking old symbols they try express new ideas. None of the conflicting opposites come with a unique invention that could fully reflect their new political

and the ideological positions. It is a game of reiterating old signifiers and fitting them into a new reality that both sides are playing.

Unable to create new symbols the opposing actors like *bricoleurs* make new meaning by reinterpreting old symbols. As loose particles, rubbing against each other like bubbles in the foam they remain without a real control or a sight of the future. Acting in the present, filling the emptiness of the semiotic void with a new significance they wage wars or appropriate whatever comes into a sight (flags, mottos, old statues, memorial grounds.) From the antiquated ideological materials, they create a mosaic like picture of a new American society. The acting *bricoleurs* reflect nothing before nor immediately after the street-act; they have no real value nor any real choice. Worst, actors are disposable.

There is a play here, those who are at the actual control occupy the very top of the pole of semiosphere, they are the semiotic narrators. They score real political points, with very real results of their politics carefully translated into wealth and security. They are above the two dimensions of the social confines, thus unreachable and immune. Expanded into the whole semiosphere through camouflaged violence, they are the masters of the social sphere. Immune, with no "skin in this game" they steer and affect millions of people. Does death of an actor come into a calculation? When did a specific political structure decide an obviously controversial nature does it spark a thought that there will be a violent clash, especially in U.S., and people will die? Certainly, it does. It doesn't stop anybody from acting. Occasional death is discounted as a part of the process. If the State officials dismantle statues in the hope of creating a new ground for racial and ideological tolerances, or as a countermeasure to violence, it won't succeed. It will be momentary satisfy one side, but drive those who protest against statue's removal into even harder, more radical and violent position. Fighting ghosts only brings them to live, it gives them a contemporary relevance.

The central question is what would be a common ground on which both sides could find their united picture of America? I am afraid that ruining statues just won't do. What can be done to bring the conflict to a common ground from which perhaps a resolution may be found? Unless a dialog that unifies the separated and radicalized views will take place, any attempt to redeem Southern heroes (whether by protecting them or by burying them even deeper) will make no difference.

An attempt to subvert, to hide the opposite is an attempt to get rid of the mirroring image, to erase the trace that marks the whole. It is not the first "turn of the wheel" sort to say, as it has happened before. The freewheel has been arrested by the strongest (by reason of the strongest), marks of the opposite were wiped only to be later re-marked, liberated and turned by the other, by the other opposite. The democracy, supposedly, stands on the turning of a freewheel, on giving the other a possibility to turn the wheel, to be able and to allow a return of the other.

In *Rogues (Voyous)*, Jacques Derrida meditates over the questions and dangers that come with the democratic license. Surely any compressions of Derrida's ideas will only demand more explanations. I will just shortly reiterate my understanding of some small aspects of the text. The turn always implies the waiting, a suspension, to wait a turn to come, to surrender the power, to entrust the power to the other. If the reason is only a claimed domain of the strongest, the right of the strongest, the force of the law of the strongest, the rule of the most influential State, then the freewheel of democracy will have less possibility to turn. There is always a challenge of determining the good and the evil in the next turn of democracy. The line of determination between good and bad possibilities is never clear, which gives room for dangerous outcomes and even the halt of the democratic process. However, the same uncertainty opens the opportunity for the real, unplanned, unscheduled, un-forecasted future. For Derrida, the future of the democratic license shaped by the present perils thus a real democracy or as Derrida puts it *democracy to come* is always ahead.

Like the turn of roulette, it brings wins and losses, but only when turned. With a surrender to the horrible possibility, an unexpected outcome of the turn one reassures the self-determination, the strength of being able to turn the wheel one more time despite the perils. It is only when the immune system exposes itself to external dangers that it acquires necessary robustness to sustain itself. If we cannot let go, if the possibility of the other to have his turn, which means the recognition of Other's sovereignty is too dangerous, too uncertain than perhaps we deserve to be on the spinning wheel for what we are. To receive a right amount of medication called the *Free wheel*.

Even then, with names uttered, it is still unclear what the definition of democracy is. As disengaged as a free clutch, its definitions disengage from a formalization, suicidal by nature democracy exists as a moving contour in a shape of its own.

A short digression into the very present "Las Vegas Strip Shooting."

While I am writing this text, a mass shooting in Las Vegas, already called by the media "Las Vegas Strip Shooting" takes place. It is the worst so far. The news keeps breaking. It seems each act is more intense, more shocking, 59 reported dead, 489 are injured. Most reports exclude the dead body of a mass murderer Stephen Paddock into the total count of the deceased. The major news channels describe the catastrophe, yet in their language, the victims presented as an estranged number, there is nothing personal to death in the way reporters speak about the tragedy. Doctored photographic images and an indistinct picture of a victim's body, face down, fade away from the screen. The newsrooms of CNN and other media outlets run over and over a state of the art, high-tech, digital map with each angle covered, all trajectories outlined. The image shows the casino building from a bird's eye view; a simulacrum bird flies over the pixelated terrain as something real, like something alive. The panels of well-dressed TV experts are simulating ideas in well-understood language about a thing that no one yet understands. The technical, buzzing words are; "sick man," "gunfire," "hotel," "casino," "gun laws," "moving forward," "first responders," "shooter," "victims." The words are there to describe the unknown, just like the maps are. Words are spoken in assuring, adjusted, comfortable voice. All this seems like a well-rehearsed theatrical play, only 'The End' part of the script is missing. The performance of the media's 24 hours news cycle keeps going without a final drop of the curtain, without the applause, leaving the audience utterly unresolved.

We have many words and high-resolution maps, yet we don't understand what had happened, or what is happening to our society. We, the urban beings, caught in-the-world naked, stuck between shopping malls and Starbucks, no longer ask God—not even between the commercial breaks—to unleash his wrath upon the villain for his evil deeds. No TV reporter hopes for the Hell to open up and swallow the soul of a killer, and no Zeus will be asked to send his thunderous lightning to avenge the death of a loved one. We do not look at things the same way as we did, not anymore, and perhaps we shouldn't ask or expect much from Gods. We have run out of those sacred options, now for what the man has made, it is the man who has to answer. I keep staring at my reflection in a turned off LCD screen, thinking; —What is a question, the question, what is the cause of all this?! The Presidential account tweets in response:

"I am so proud of our great Country. God bless America!"

Culture begins with a foundational act of violence. The act is remembered through rituals providing a centering function for a culture. If the ritualistic routines are no longer present in a culture, then the semiotic vacancy will be filled with acts of violence performed in the society in a seemingly random, senseless way. As René Girard points out in his book *Violence and the Sacred*, "because sacrificial rites have no basis in reality, we have every reason to label them meaningless." (1977: 6) However, each disaster or act of violence happens in a

particular set of limited criteria. Located in a social semiosphere of the life-world, it can be studied and understood. John David Ebert, an American cultural critic, summarized the very basis of a potential approach to our catastrophic age in his book *The Age of Catastrophe*. I believe there is much to learn from a deconstructive approach to violence as well.

There is no hidden meaning to “Las Vegas Strip Shooting” massacre. It lays in front of us telling; —We are in an Ocean of violence trying to imagine an island of a *lesser* violence. The suppressed ‘Other’ unwounded itself. In the act of something we are comfortable to call violence, something that by definition should not carry a reason or a logical explanation. Perhaps it is merely a revelation of *Being*, a hidden part of the unknown that came into the presence.

The next level of intensity surpassed the previous one which, due to our insensibility and to our mutual acceptance, appears as normality. Regularly sacrificial murders will happen to fill in the semiotic void, to keep the old myths alive, and to keep an aged Western World alive.

The TV flares up and dims down casting a play of shadows on a wall. Another person, a muscular guy, speaks to the microphone; “We are built to be stronger than that,” he said. In reality, it must be told, “we are that.” The reporter shifts back to the studio in which the Mayor of Las Vegas, a blond, aging woman, speaks to the camera with a tonne of disgust and frustration; “I don’t want to think of this individual, I don’t want to call him an individual” she states. But she should be thinking of him. Yesterday, he was a successful millionaire, a poker player, a casino’s regular, a member of the society, while today, he has changed America and the World once again. At present, he is symbolic of the time. Think of him! What did *he* mean to say?! How can we know our world, if we refuse to think of its deadliest moments?

In reality, words like “I don’t want to think of him,” “a sick man,” “outrageous violence,” “gun laws,” “a shooter,” or “the victim” describe nothing. They are the rolling of a blind eye in the face of the real world. No one can or wants to look at the reality, talk to it face to face. It will only reveal that our small imagined society is not immune to violence, it is its undivorceable part. The uncamouflaged force of violence is attractive and intolerable at the same time, it speaks to us directly, openly, revealing the reality of our condition. It shocks and changes us. It shows the unknown *Being*, one glimpse at the time. I think there was a revelation in Stephen Paddock. What has revealed itself?

What can we do? I doubt that there will be a non-violent society. Our cosmological position is never perfect, never too comfortable, and we will always feel it. To minimize the catastrophic occurrences, which are the direct outcomes of our self-positioning within the cosmos, we must take a good look at the ontological causes of violence before we even think to create a new blueprint of another, better society. We must look at violence as a revelation, extracting every bit of the information before we repeat our mistakes.

Semioscape

An imagined two-dimensional plane of a City continually expands and confines in an endless line escaping the plane by curving itself into a semionucleus which can last brief moments or millenniums in time. A living settlement rises and declines as the meaning appear and disappear within its confines. Its positioning is hard to determine, set in a particular, local world it continually tries to escape into the outer world beyond its fixed contour. It feels as if the city constantly spills onto the cosmos beyond. We, the pedestrian, urban beings move in different speeds on its surface, while the Sun travels alone casting a bright shadow on the city’s walls. We walk in trodden patterns taking the city as our own, preferring some places and avoiding other for no apparent reason. We see our moving reflections in large windows briefly reminding us of our presence, we recognize each other, and we pass by not knowing the other.

Inverted in the presence of the city-world we resemble *bubbles* within a foam; each is the creator of his own cosmos.

Intelligible only if revealed, we float on the surface of a city-line. Traces of our existence continuously appear and fade away as the *semioscape* analog the city. The transcendental signifieds no longer transfix the meanings we make. Thus, the *Sphere* as imagined by the Hieronymus Bosch on the exterior shutters of The Garden of Earthly Delights no longer resembles our dwelling home-place. The transcendental systems of meanings have been transformed into *Foam*, leaving the suspended remains of the Metaphysical age open for the idiosyncratic interpretations in which each of us becomes a sole holder of his micro-cosmological narrative. The unknown sphere, a magical realm of a City, slowly disappears or in many ways is already gone as we do not see the mysteries located within its cosmic walls. Broken down by the feats of modernity a City becomes an accessible location in a collection of other places in which we cannot derive meaning, but rather determine a function. Once a Maghreb sorcerer told Aladdin; "In a shadow of the city, you will find the City of Shadows." A place where secrets were kept and revealed is no longer ours. We have moved to a new home. Our current residence, a world of commodities and connectivity is not so much a place of dwelling and secrets, unsuited even for a regular *flâneur*, but a place of functions. For now, however, we still carry secrets within our inner walls, and a City still surrounds us with objects that are meant to reflect something primordial, something mythical, something important.

The glow of a city, a lit wall of a cave, always spoke for the humans better than we could speak for ourselves. The twentieth century captured the light in a new medium, the photographs, finally shifting the world stage from the city of lights Paris to New York the city that never sleeps. It is the appearance of a photo image of New York City skyline lit by the inner glow that finalized the transition. Toulouse Lautrec flooded his work with lights. It came from lanterns, stage lights, human faces. In Lautrec's *La danse au Moulin Rouge*, everything is light; it contained in a microcosm of a hall, theatre stage, street. Painted on canvas, it reflects the human's view of life's center. On the photographs made by American artists, light has exposed the city's outer shell. Captured on a strip of a silver film they report from a broader, global perspective. Somehow, in my mind, the glow of a city is the visualized voice of the semioscape.

From the beginning, a City came from the elemental, as a desire to elevate and prevent meaning fading away into the boundless.

When a drop of water was found
floating on the sand, they dug a well;
and soon streets opened outward
from the core like petals, and voices
came together into houses full of air.

—Wayne Miller.

The question we frequently ask, even before we ask the name of a person, is where is a person from? The location is not a place of bricks and mortars in one's mind, beyond the touristic attraction, it has not much of a value anymore, but the sign of cultural evolution, civilization. It was always the city, the settlement that gives meaning and takes part in a description of our identity. The city tells others a story.

Somehow, meaning arises from our actions, words, emotions, and gestures performed individually and collectively. In some way becoming almost tangible and distinct to a specific location. How the people on the streets of Paris walk, sit, talk to each other, and drink coffee

differs from how those in Munich do it. Not only what we do is important, but also how we do things. How we actualize ourselves in the life-world becomes specific to us and the place.

Objects located in cities dictate their presence in a similarly distinct way. Our places are filled with objects that translate meaning into the physical realm, visible, and even audible. They exert meanings referenced by a higher signified. Interpretations of meanings undergo constant change while interpreting we become associated with objects. Identity formation always linked to a place, to things that make it. Thus, semioscape is the meaning signified by people and objects that domes a specific place, with its particular semiotic contour. An intertwined network of invisible connections of meanings in organic and non-organic forms that position a place within cosmos.

Some perils undermine a harmonious genesis of places we inhabit. Nationalizing-State in an endless mode of State-building dictated by the immediate agendas creates an invented image of identity. It does so by producing enduring myths by misinterpreting history and feeding narrow ideological pieces into a much vaster social realm, designed in the end to be the collective memories of an "imagined community." Done from a perspective of an immediate needs and momentary political agendas with no transcending reason rooted in more archaic, humanistic, cultural background. Nationalizing-State is using landscapes, inscapes, stone, words, parades and memorial dates to evoke a feeling of national belonging and an imagined commonality beyond the humanistic impulse to gather, share, and coexist. It becomes more of an image of a monstrous being than a face or a real human. State creates a reality in which the desired synthetic identity would reinforce the continuation of the Nationalizing-State function and its lifecycle. This in itself is a form of violence. It constructs as well as demands to destroy what was created without really asking. It is the City that provides the actual grounds for a process of building the collective memory and enforcement of the social homogeneity presented through the creation of national grand-narratives. An array of installed non-organic symbols and the ideological objects whether performative or physical create a topology of identity, intrusive as it is this process disregards the human element. It builds something we humans find hard to adjust, understand or just well function. Progressively it becomes more of an obstacle than an aid to common wellbeing.

Symbols that do not interlink with larger transcendental signifieds, humanistic, aspiring, and timeless are doomed to be temporary, ugly, and nonsensical obstacles. One should be skeptical, if not openly critical to those processes. My personal feeling dictates me to voice an opinion which oppose and undermines the enforcement of current political agendas through meddling, modeling, and manipulation of a citie's landscapes and inscapes for political reasons and profits. In the long run, if not already, it will create a midden heap of semiotic rubble undecipherable to next generations. Leaving future generations less free and utterly clueless to what has constituted us.

An early American society once had a vision of what it wants to be —*A City upon a Hill*. This society's dream was to create a world and an enduring image that could transcend time and be handed down to the next generations. The vision was not set in stone and bronze, yet it helped to shape the livelihood, to find a personal strength, to connect each other and beyond. In a complexed world than, just as now, this purpose bound with immovable faith brought to the foreground the very best out of humans. There, on the plains, new meaning arose transforming the Old World into a unique place in which ideals meant to lead the society to its highest potential. Much written about this, yet I find this old vision as ever needed today, in our changing World.

"You are the light of the world. A city that is set on a hill cannot be hidden."
—Jesus's Sermon on the Mount.

BIBLIOGRAPHY

JOHN DAVID EBERT, (2012), *The age of catastrophe: disaster and humanity in modern times*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

JACQUES DERRIDA, (2003), *Rogues: Two essays on reason*. Stanford University Press.

GIRARD RENE, (1977), *Violence and sacred*. The Johns Hopkins University Press.

POLEMICAL LANDMARKS OF THE ROMANIAN NOVEL CRISIS

Alina-Mariana Stîngă (Zaria)
PhD. Student, University of Pitești

Abstract: At the level of the Romanian literature, the "crisis" of the autochthonous novel will give rise to a series of theoretical debates, concentrated in two major stages: 1918-1930 and after 1930. Between 1930-1933, Romanian literature is expanding, the Romanian genius reaching the "age of maturity". It seeks to synchronize with the literature of Europe, which Romanian novelists discover and with which they want to establish common points. The growth of the interwar Romanian novel must be related to a series of external factors, emphasized in two major areas of influence: cultural evolution (Henri Bergson and Edmund Husserl) and literary evolution (Marcel Proust and André Gide).

Keywords: crisis of the interwar novel, Bergsonian intuitionism, Husserlian phenomenology, Proustian and Gidian models.

În 1911, înaintea Primului Război Mondial, într-un articol intitulat *Criza actuală a literaturii române*, publicat în *Convorbiri literare*, E. Lovinescu își exprima nemulțumirea față de starea romanului românesc, tributar exclusiv tematicii rurale, specific semănătoriste și poporaniste. Apar, astfel, drept deziderate vehiculate de Lovinescu și reluate de M. Ralea, Al. Philippide, Tudor Vianu sau Pompiliu Constantinescu două aspecte: intelectualizarea literaturii române și profesionalizarea scrisului, devenite condiții *sine qua non* pentru maturizarea literaturii române¹.

La nivel general, se constatare existența unei crize a romanului care ar fi coincis cu o criză a epocii moderne în ansamblul ei, așa cum demonstrase Paul Hazard în studiul său *Criza conștiinței europene* (1935-1940). La nivelul literaturii române, această „criză” a romanescului va suscita o serie de dezbateri teoretice, concentrate în două mari etape: 1918-1930 și după 1930.

G. Călinescu identifica aspectele definitorii ale celor mai de seamă scriitori români, considerând că „în deceniul între 1920 și 1930, trei romancieri ocupă locuri caracteristice în literatura noastră, pe trepte diferite ce nu se pot încă determina: Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu”.²

Analizând polemicile născute din dorința de a răspunde unei întrebări chinuitoare ce viza romanul interbelic, Gheorghe Glodeanu realizează o prezentare sintetică într-un capitol sugestiv intitulat *De ce (nu) avem roman?*³. Se pun în discuție articole și opinii ale unor critici și teoreticieni consacrați și merită examinate acele idei care reprezintă fie atitudini unitare, fie parțial divergente în raport cu celelalte. Este interesantă observarea modului în care se transformă – cel puțin la nivel de intenție – unele aspecte variabile și contrastive ale romanului în adevărate legi ale genului, după cum rezultă din studiile ce au drept subiect destinul romanului românesc interbelic, insistând asupra unor opinii enunțate de Perpessicius, Mihail Ralea, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, E. Lovinescu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Alexandru Piru.

¹ Carmen Mușat, *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Ed. Humanitas, 2004, pg. 12

² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993, pg. 747

³ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007

Dacă în 1921, Nicolae Davidescu semnala „agonia genului românesc”⁴, în 1925, Perpessicius anunța *Înflorirea romanului*, ca un contraatac la întrebarea *De ce nu avem roman?*, formulată inițial, la finele secolului XIX (1890), de Nicolae Iorga și reluată în 1927 de Mihail Ralea. Perpessicius face trimitere, în special, la opera lui Liviu Rebreanu, apoi la alți creatori precum Felix Aderca (*Domnișoara din strada Neptun*), Mihail Sadoveanu (*Venea o moară pe Siret*) sau Ion Minulescu (*Roșu, galben și albastru*). Criticul conchide: „variat ca teme de inspirație, trecând de la romanul social la cel psihologic, variat ca mijloace de expresie, întrebuițând când arhitectura zolistă, precum în romanele d-lor Rebreanu și Davidescu, când compoziția autobiografică, precum la d-l Minulescu, romanul marchează azi adevărata temperatură a literaturii românești actuale”⁵.

Până în 1930, întrebarea *de ce nu avem roman?* revine obsedant; se inițiază în revistele literare ale vremii adevărate anchete pentru a clarifica situația. În articolul său publicat în revista *Viața românească*, Mihail Ralea semnalează un întreg complex de factori care concură la apariția și susținerea unei „crize a romanului”. Acesta considera că literatura română nu are roman, deoarece nu a avut nici epopee; adept al evoluției genurilor literare lansate de Ferdinand Brunetière, Ralea susține că genul narativ propriu literaturii române e nuvela, care derivă din baladă. Pe de altă parte, Ovidiu Papadima, într-un articol din iunie 1936, va fi convins că „proza noastră a crescut pe linia povestirii”⁶, ceea ce ilustrează diversitatea opiniilor critice ale vremii.

Pe de altă parte, Ralea identifica un factor important al impunerii romanului ca specie absolută, anume societatea burgheză, idee împărtășită peste ani de Nicolae Manolescu: „gen burghez, strâns legat de ascensiunea și dominația clasei burgheze, evoluția romanului reflectă la noi evoluția burgheziei”⁷. Întrucât abia la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului următor, noua societate burgheză se instituționalizează, încă nu existau condiții favorabile apariției acestui gen.

Analizând argumentele lui Ralea, Gheorghe Glodeanu recunoaște situarea criticului pe poziția creatorului de tip obiectivat care oferă o posibilă definiție a speciei: „romanul e luptă, ciocnire de caractere. Fără temeritate, fără aventură, nu există conflict, fără conflict nu există destin și fără destin nu există roman”⁸.

Opiniile criticilor converg spre identificarea unor elemente decisive pentru „criza” romanului românesc interbelic: absența unui public suficient de educat pentru a fi atras de genul românesc, structura preponderent lirică și nuvelistică a prozei românești, dar și amatorismul scriitorilor autohtoni. În 1924, într-o serie de articole apărute în revista *Mișcarea literară*, chiar Tudor Vianu atrăgea atenția asupra nevoii de a aborda scrisul ca o profesiune, ceea ce ar conduce cu certitudine la evoluția a unei literaturi.

Tot în perioada de până în 1930, Pompiliu Constantinescu își exprimă propriile constatări asupra metamorfozei romanului românesc interbelic în studii precum *Problema romanului (românesc)* (1926) și *Considerații asupra romanului românesc* (1928). Sunt puse în discuție conceptele de „creație” și „tehnică” adoptate în roman, specie care, în spațiul românesc, a trebuit să depășească diferite obstacole, precum „documentul pitoresc sau pur înregistrator și lirismul”⁹. Criticul foiletonist a aderat la impresionismul lovinescian, fiind un colaborator apropiat al șefului cenacului „Sburătorul”.

Evident că polemicile și direcțiile culturale ale perioadei interbelice nu pot fi schițate fără a menționa aportul lui E. Lovinescu la evoluția literaturii române în general, a romanului – în special. Lucrările sale de doctrină *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925) și *Istoria*

⁴ Carmen Mușat, *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Ed. Humanitas, 2004, pg. 10

⁵ Perpessicius, *Înflorirea romanului*, în *Opere*, vol. 2, *Mențiuni critice*, Ed. Minerva, București, 1967, pg. 29

⁶ Ovidiu Papadima, *Scriitorii și înțelesurile vieții*, Ed. Minerva, București, 1971, pg. 109

⁷ coord. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Istoria literaturii române. Studii*, Ed. Acad. RSR, București, 1979, pg. 242

⁸ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg. 41

⁹ Idem, pg. 68

literaturii române contemporane (I-VI, 1926-1929) reiterează opiniile sociologului francez Gabriel Tarde, susținând influența civilizațiilor dezvoltate asupra celor mai puțin dezvoltate (*imitatio a superioribus ad inferiora*), marcând astfel apariția *sincronismului*. Totodată, pentru a anula ideea de uniformitatea între civilizații, Lovinescu lansează și un al doilea principiu estetic – *teoria mutației valorilor estetice*. Ovid Crohmălniceanu susține că lui Lovinescu, implicit „Sburătorului i se datorește (...) înflorirea romanului românesc citadin de după război”¹⁰. Cele două direcții trasate de E. Lovinescu, *trecerea de la tematica rurală la cea urbană* și *evoluția de la subiectiv la obiectiv*, adică de la acel lirism denunțat și de Pompiliu Constantinescu, au contribuit poate decisiv la dezvoltarea prozei românești interbelice.

Toate aceste relaționări ale epicului cu socialul, opiniile care solicitau imperativ o radicală metamorfoză a genului, o depășire *in extenso* a așa-zisei „crize” a romanului vor continua și după anul 1930, fără a fi însă ocolite de aprige contradicții. De exemplu, Camil Petrescu, poate cel mai de seamă teoretician al autenticității românești, intră într-o celebră polemică, „savuroasă” pe alocuri, cu E. Lovinescu. Agendele lovinesciene abundă în critici la adresa megalomaniei lui Camil Petrescu, iar acesta nu s-a lăsat mai prejos. În articolul intitulat *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile* (publicat în *România literară* în 1932) contestă „acuitatea psihologică” a criticului și lipsa receptivității estetice. Nu este acesta un paradox, având în vedere că romanele camilpetresciene vor fi considerate cele mai fidele urmări ale îndemnului lovinescian de sincronizare a literaturii române cu literatura europeană?

O altă divergență de opinii îi vizează pe Camil Petrescu și pe G. Călinescu. În 1939, autorul *Enigmei Otiliei* îi răspunde polemic teoreticianului autenticității în eseu *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, considerând că argumentele dezvoltate de Camil Petrescu în *Noua structură și opera lui Marcel Proust* sunt naive: „cum se face că romancierii români nu sunt nici balzacieni, nici dostoevskieni, nici flaubertieni, dar au devenit deodată proustieni?”, pentru ca în 1941 Camil Petrescu să relanseze întrebarea *De ce nu avem roman?*,

Pe de altă parte, deceniul al treilea devine „o veritabilă Arcadie culturală”¹¹, iar ideea de „artă” a romanului este tot mai des invocată. Așa cum afirma Diana Vrabie, „principiul artei pentru artă este înlocuit de cel al artei pentru adevăr”¹². Odată înfăptuit idealul Marii Uniri, scriitorii nu s-au mai văzut nevoiți să se orienteze către un obiectiv exterior și nu s-au mai simțit constrânși. Astfel, s-au implicat în acțiuni socio-culturale cu mare impact spiritual. Noii romancieri (Camil Petrescu, Mircea Eliade, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher, Ion Biberi etc.) se vor „sincronici” cu literatura Europei, pe care o descoperă și cu care vor să stabilească „o lungime de undă comună”, afirma Nicolae Manolescu¹³.

Așadar, opiniile critice nu încetează să apară, deoarece, considerându-se depășită criza, apare o nouă problemă. Nume precum Al. Philippide sau G. Călinescu deplâng „extraordinara inflație a producției de romane”, susținând „necesitatea unui reviriment al nuvelei”¹⁴. Dacă Lovinescu afirma „sunt romancier și romanul românesc va conta cu mine”, Călinescu afirma în 1938 „romancierul român nu știe ce este un roman”, considerând că n-a venit încă vremea romanului de analiză psihologică, iar noțiuni precum *autenticitate*, *construcție*, *sentiment de viață* nu sunt decât „simple iluzii critice”¹⁵.

Peste ani, Alexandru Piru, celebrul discipol al lui Călinescu, va constata: „în general, lupta se dă între tradiție și inovație, între tradiționalism și modernism, cu nuanțe și interferențe, în

¹⁰ Ovid Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. Proza), Editura pentru literatură, 1967, pg. 43

¹¹ Diana Vrabie, *O posibilă tipologie a autenticității*, Philologica Jassyensia, An I, Nr. 1-2, 2005, p. 265-280

¹² Idem

¹³ coord. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Istoria literaturii române. Studii*, Ed. Acad. RSR, București, 1979, pg. 242

¹⁴ Carmen Mușat, *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Ed. Humanitas, 2004, pg. 13

¹⁵ Idem, pg. 14

sensul că și tradiționaliștii inovează și moderniștii resuscită tradiția (...); împărțirea autorilor pe «curente» e riscantă acum.”¹⁶

Între 1930-1933, literatura română este în plină expansiune, genul romanesc atingând „vârsta maturității”. Perpectivă realizează bilanțul fiecărui an literar, remarcând în 1930, capodopere precum *Baltagul* de Mihai Sadoveanu sau *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu. Vechiul și noul, tradiționalul și modernul coexistă în roman, la fel ca în economie, politică, instituții, după cum constata Nicolae Manolescu: „*Romancierii tradiționali și cei moderni sunt biografic contemporani, deși unii continuă a se inspira din romanul realist sau naturalist al secolului al XIX-lea, iar alții au descoperit psihologismul proustian, tehnica lui Joyce*”¹⁷.

Considerat de critica literară drept *anul de grație 1933* (Paul Cernat, Carmen Mușat), acesta este momentul în care se conturează o apoteoză a romanului românesc interbelic, prin creații devenite repere ale întregii literaturi române: *Patul lui Procust* (Camil Petrescu), *Adela* (Garabet Ibrăileanu), *Maitreyi* (Mircea Eliade), *Rusoica* (Gib I. Mihăescu), *Cartea nunții* (G. Călinescu), *Femei* (Mihail Sebastian) etc.

Șerban Cioculescu elaborează studiul *Romanul românesc 1933*, sub două aspecte: la nivel teoretic, criticul radiografiază evoluția celei mai ample specii narative, constatând că, înainte de Primul Război Mondial, publicul cititor era interesat de romane (în special, franceze) ancorate în literatura de consum, iar în perioada interbelică se dezvoltă gustul pentru roman, dar trebuie evitată comercializarea literaturii prin educarea publicului și conservarea valorilor naționale. În cea de-a doua parte, sub aspect aplicativ, Cioculescu recunoaște că „*anul 1933 reprezintă momentul de vârf al creației epice*”¹⁸. După un inventar al aparițiilor acestui an, inegale ca valoare artistică, criticul stabilește ca punct maxim romanul camilpetrescian *Patul lui Procust*. Exegetul nu respinge avalanșa de romane, dar îndeamnă la orientarea către valoare, considerând că romanul ar trebui să devină „*cutia de rezonanță a tuturor frământărilor, colective și individuale ale societății noastre*”¹⁹.

După aproape 6 decenii de încercări, mai mult sau mai puțin reușite, se produce în mentalul colectiv schimbarea percepției asupra acestei specii literare, prin stimularea interesului scriitorilor și publicului, prin dezbaterile din presa literară a vremii, prin afirmarea necesității de sincronizare cu literatura europeană, dar, mai ales, prin apariția unei generații „de aur”, prozatori talentați ce vor da literaturii române nucleul său valoric. Această evoluție este surprinsă de Ovid Crohmălniceanu care identifică trecerea de la „expunerea simplă” la „desfășurarea epică pe mai multe planuri”, încetățenind „monologul interior” (Camil Petrescu, Gib Mihăescu, Felix Aderca) și luând „forma jurnalului intim” (Mircea Eliade, Mihail Sebastian); „*principalele experiențe europene sunt asimilate repede. De la Zola se trece la Proust și Dostoievski, redescoperit prin Gide*”²⁰. Se poate spune că scriitorul modern practică un soi de dedublare, acel scris „împotriva literaturii” fiind de fapt unul „pentru literatură”, dar „o literatură diferită” de tot ce s-a scris până atunci.

Maturizarea romanului românesc interbelic trebuie pusă în relație cu o serie de factori externi, concretizați în două mari domenii de influență: mentalitatea culturală și mentalitatea literară. Mutațiile fundamentale produse sub aspect cultural prin teoriile psihanalitice ale lui Freud, prin „intuiționismul” lui Bergson sau „fenomenologia” lui Husserl se repercutează asupra și asupra literaturii europene, implicit asupra literaturii noastre interbelice. Pe de altă parte, reinterpretarea marilor analiști, precum Dostoievski sau Stendhal, sau impunerea unor

¹⁶ Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981, pg. 278

¹⁷ coord. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Istoria literaturii române. Studii*, Ed. Acad. RSR, București, 1979, pg. 242

¹⁸ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg. 58

¹⁹ Idem, pg. 62

²⁰ Ovid Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Editura pentru literatură, 1967, pg. 207.

modele epice precum Marcel Proust, André Gide, James Joyce sau Virginia Woolf, conturează direcțiile de exprimare ale romancierilor români, care vor încerca să-și adapteze creațiile la exigențele cititorului interbelic.

Frământările interne ale romanului nostru nu ar putea fi înțelese pe deplin, fără o privire de ansamblu a contextului cultural și științific european. Cât timp relațiile interumane sunt determinate de instituții, nu de realități profunde, și interesul cititorului este îndreptat spre „senzațional”, nu spre problemele existențiale: „era mai semnificativ pentru un personaj literar din romanul de acum să fugă cu soția altcuiva decât să bea o ceașcă de ceai meditănd la condiția umană”²¹. Nicolae Manolescu identifica existența unui *analogon* între evoluția romanului și cea a societății. Așa s-ar explica influența covârșitoare a filozofiei asupra romanului interbelic, această specie manifestând receptivitate față de concepțiile lui Freud, Bergson sau Husserl. „În locul cartezianului «cogito», bergsonianul «video». Autorul nu mai imaginează, ci vede, intră în concret, în fluxul conștiinței, singura realitate autentică, esențială.”²²

Astfel, în 1889, Henri Bergson, precursor al lui Husserl, formulează teza sa fundamentală în care analizează noțiunea de timp în relație cu durata, făcând distincția între timpul abstract, alcătuit din juxtapunerea unor clipe imobile, și timpul real, numit *durată*, caracterizat prin trecere. Bergson se raportează la *senzație* ca esență a demersului său, iar clipele se preced, nu se juxtapun, importantă fiind calitatea acestora, nu cantitatea. În consecință, „adevărată durată este aceea percepută de conștiință”²³.

Conceptul de *durată* și de *timp subiectiv* devin principii sau baze de la care pornește Marcel Proust în elaborarea celebrului roman *În căutarea timpului pierdut*. Dacă timpul abstract reglează viața individului în plan exterior, durata respectă legi intrinseci, dominate de afect. După cum constata Rodica Grigore, aceasta este „marea descoperire a lui Proust, pe care Bergson o și fundamentase teoretic, marea descoperire care va revoluționa romanul și va reprezenta momentul esențial pentru edificarea romanului modern.”²⁴

O altă etapă importantă a gândirii occidentale este *fenomenologia*, apărută în zorii secolului al XX-lea, odată cu scrierile lui Edmund Husserl. Astfel, *percepția* este calea fundamentală de înțelegere a lucrurilor, iar analiza fenomenelor se produce exclusiv în planul conștiinței. Husserl aduce în prim plan „punerea între paranteze” sau „reducția transcendențială” (*epoché*) între conștiință și lume se stabilește o corelație esențială, fiecare fenomen se raportează la actul de conștiință vizat, după cum explică dr. Marian Nencescu, în articolul *Timpul subiectiv, de la Bergson la înțelepciunea populară*. Spre aceste concepte se apleacă și Marcel Proust, care se reîntoarce spre lumea lăuntrică a conștiinței, prin introspecție, încercând o descriere a aceluia „ego” interior.

Modificări radicale în structura romanului modern vor fi determinate de „apariția noilor sisteme filosofice și psihologice, a *Lebensphilosophiei* voluntariste și vitaliste, a științelor spiritului bizuite pe noțiunile de *Verstehen* (înțelegere) și *Erlebniss* (trăire), a psihologiei formei, *Gestaltpsychologie* (...), a intuiționismului bergsonist și husserlian.”²⁵

Autenticitatea romanească a perioadei interbelice necesită explicații conexe, pornind de la apariția romanului românesc până la polemicile criticilor literari existente în perioada interbelică sau la influențele culturale și filozofice externe cunoscute și adoptate de romancierii români.

²¹ Rodica Grigore, *Evoluția formelor romanești*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, pg. 8

²² Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981, pg. 278

²³ Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere și studii H. Lazăr, 1993, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, pg. 81

²⁴ Rodica Grigore, *Evoluția formelor romanești*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008, pg. 24

²⁵ Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981, pg. 278

Din punct de vedere literar, modelele franceze Proust și Gide devin șabloane aproape atavice pentru romancierii români moderni precum Camil Petrescu, Anton Holban, Max Blecher sau Mircea Eliade, pentru care cititorul devine parte a epicului. În noul roman, se elimină convențiile balzaciene ale speciei tradiționale, precum și existența unui autor omniscient.

În primul rând, amplul ciclu proustian *À la recherche du temps perdu* (1871-1922), considerat de Harold Bloom (*Canonul occidental*) „o operă atât de meditativă, încât transcende toate canoanele occidentale de judecată”, este creația care va impune o „serioasă mutație”²⁶ în tehnica romanului modern. Noutatea recuperării trecutului prin memoria involuntară, relativismul „proustian”, cunoașterea intuitivă, stările de conștiință, tensiunea dintre dimensiunea spațială și cea temporală, analiza psihologică, instanțele comunicării narative, toate aceste aspecte fac din romanul lui Marcel Proust un model supus unei analize minuțioase de către Camil Petrescu în celebru său studiu *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, publicat în 1936 în *Teze și antiteze*. Autorul *Patului lui Procust* îl considera pe scriitorul francez „deschizătorul unei ere noi în literatură”²⁷, raportând opera proustiană la filozofia lui Bergson și fenomenologia lui Husserl „punerea între paranteze a lumii exterioare ne descoperă o curgere de stări interioare”²⁸. Camil Petrescu surprinde importanța lui Marcel Proust: „se poate spune că de aproape un veac încoace nici un scriitor n-a tulburat mai adânc conștiința literară a lumii”²⁹.

Căutând conexiuni ale prozei camilpetresciene cu cea proustiană, G. Călinescu constată că romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* prezintă două părți distincte: „o bună parte a volumului întâi cuprinde romanul propriu-zis (după concepțiunea noastră clasică) și anume istoria geloziei lui Ștefan Gheorghidiu. Volumul II e însă un jurnal de campanie care ar fi putut să lipsească, fără a știrbi nimic din substanța romanului.”³⁰. Modul în care Camil Petrescu își făcea corecturile, prin adăugiri, se aseamănă cu metoda proustiană, fiind vorba despre „o manifestare a temperamentului propriu, dar intră desigur și un *mimetism*”³¹, remarcându-se disprețul față de compoziție.

Pe de altă parte, modelul gidian al „punerii în abis”, regăsit în special la Mircea Eliade, apropie literatura română de cea franceză. În viziunea lui André Gide, romanul trebuie să surprindă multiplicitatea ființelor, a punctelor de vedere și a sentimentelor. Creatorul francez este un adept al metaromanului, tehnică regăsită în *Falsificatorii de bani* (1925) și reluată de Mircea Eliade în *Nuntă în cer* (1938). Scriitorul român a fost considerat de G. Călinescu „cea mai integrală (și servilă) întrupare a gidismului (...) pe care îl întâlnim și la Camil Petrescu, însă aproape numai sub forma oroarei de caligrafie”³².

În prefața romanului gidian, Irina Mavrodin identifica trei posibile definiții ale celebrei tehnici *mise en abîme*: prima îi aparține chiar lui Gide, autorul fiind fascinat de cunoscuta tehnică picturală prin care, cu ajutorul unei oglinzi, este reprodus a doua oară obiectul tabloului (termen preluat din heraldică, desemnând fenomenul de includere a blazonului în propria reprezentare). „Îmi place ca într-o operă de artă să se afle astfel transpus, la scara personajelor, subiectul însuși al acelei opere” afirma Gide în *Jurnalul* său, citat de Irina Mavrodin³³. A doua definiție era dată de Jean Ricardou (*Probleme ale Noului Roman*, Paris, Seuil, 1976), care considera că principala funcție a „punerii în abis” este cea de „constatare”,

²⁶ Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981, pg. 332

²⁷ Idem, pg. 22

²⁸ Ovid Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Editura pentru literatură, 1967, pg. 506

²⁹ Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze* Ed. Cultura Națională, pg.21

³⁰ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993, pg. 743

³¹ Idem

³² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993, pg. 956

³³ Irina Mavrodin, prefață la *Falsificatorii de bani*, editura Minerva, București, 1992, pg. 6

făcând distincția între *mise en abîme* la nivelul ficțiunii (singura descrisă de Gide) și *mise en abîme* la nivelul narațiunii (*textuelle* spune Ricardou), „ambele tipuri adeseori coexistând”³⁴. A treia opinie aparține lui Lucien Dällenbach (*Povestire speculară. Eseu despre punerea în abis*, Paris, Seuil, 1977), care afirma că este „punere în abis orice enclavă ce întreține o relație de similitudine cu opera care o conține”³⁵.

Pentru André Gide, importante sunt trăirile, experiențele, generând un soi de „imoralism” care „se vedește în interesul pentru adolescență, delincvenți, vițile insolite, crimă, revoluțiile sociale, exotic”³⁶, acesta notându-și cu răceală experimentele în caiete. Pilduitoare pentru aceste aspecte sunt *Amintiri de la Curtea cu Juriși Sechestrata din Poitiers*, în care devine evident raportul dintre etic și estetic, cel din urmă echivalent de fapt cu nonesteticul, fiind atacate, pe bază de documente și de mărturii autentice, sub forma unor procese-verbale, „tarele unei societăți ipocrite”³⁷.

Este evident faptul că romancierii români ai perioadei interbelice, adepți ai *modelului narativ experimental* (G. Glodeanu), de la Camil Petrescu la Mircea Eliade, de la Max Blecher la Anton Holban sau Mihail Sebastian, vor susține intelectualizarea epicului, promovarea autenticității și a propriei experiențe, după ce *modelul narativ obiectivat suferă o puternică demitizare, facilitată de apariția noului model epic impus de Marcel Proust și de confesiunea neliteraturizată a lui André Gide*³⁸. Cert este că civilizația românească s-a dezvoltat „nu prin asimilarea în spirit critic a fondului străin, cum credea Ibrăileanu, ci prin transplantarea directă a formelor străine care apoi au stimulat apariția fondului.”³⁹

Așadar, depășind o puternică criză a genului, mixând tradiția cu modernitatea și sondând experiențe diferite, de la realism la modernism și de la obiectivitate la autenticitate și „trăirism”, romanul românesc interbelic se maturizează, aspect ce ține de „capacitatea sa de a integra, în orizontul unei conștiințe moderne sau, după caz, moderniste, atașamentul, adeseori antimodern, față de valorile secolului al XIX-lea: un Vechi Regim, aparent defunct, dar care continuă să bântuie mentalul autohton...”⁴⁰.

³⁴ Idem, pg. 7

³⁵ Idem

³⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993, pg. 956

³⁷ Irina Mavrodin, *Prefață la Amintiri de la Curtea cu Juriși Sechestrata din Poitiers*, ed. Biblioteca Rao, 2006, pg. 7

³⁸ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg. 173-174

³⁹ Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981, pg. 321

⁴⁰ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009, pg. 15

BIBLIOGRAPHY

- Albérès, R-M. *Istoria romanului modern*, Ed. pentru Literatura Universală, 1968
- Balotă, Nicolae *Marginalii la o istorie a romanului modern*, prefață la *Istoria romanului modern*, de R-M. Albérès, Bergson, Henri *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere și studii H. Lazăr, 1993, Ed. Dacia, Cluj-Napoca
- Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993
- Cernat, Paul *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009
- Ibrăileanu, Ibrăileanu, *Creație și analiză. Note pe marginea unor cărți* (fragmente), în *Studii literare*
- Comarnescu, Petru *Între estetism și experiențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești*, rev. *Vremea*, nr. 220. 10 ian 1932
- Cosma, Anton *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977
- Crohmălniceanu, Ovid *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. Proza), Ed. pt. lit., 1967
- Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, coord. *Istoria literaturii române. Studii*, Ed. Acad. RSR, București, 1979
- Eliade, Mircea *Oceanografie*, ed. Humanitas, 2013
- Eliade, Mircea *Teorie și roman*, în *Fragmentarium*, Editura Vremea, București, 1939
- Glodeanu, Gheorghe *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007
- Grigore, Rodica *Evoluția formelor romanești*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008
- Holban, Anton *Testament literar*, în *Opere*, vol. I, Studiu introductiv
- Kundera, Milan *Artă romanului*, Ed. Humanitas, București, 2008
- Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești. 2008

-
- Marino, Adrian *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București
- Mauriac, Claude *La littérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958
- Mavrodin, Irina prefață la *Falsificatorii de bani*, editura Minerva, București, 1992
- Micu, Dumitru *În căutarea autenticității*, vol.II, Ed. Minerva, București, 1994,
- Mușat, Carmen *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Ed. Humanitas, 2004
- Papadima, Ovidiu *Scriitorii și înțelesurile vieții*, Ed. Minerva, București, 1971
- Perpessicius, *Înflorirea romanului*, în *Opere*, vol. 2, *Mențiuni critice*, Ed. Minerva, București, 1967
- Petrescu, Camil *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, vol. *Teze și antiteze* Ed. Cultura Națională
- Petrescu, Camil, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze* Ed. Cultura Națională
- Piru, Al. *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981
- Rotaru, Ion *O istorie a literaturii române*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1997, vol. IV
- Săndulescu, Alexandru, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976
- Șuluțiu, Octav *Autentic și estetic*, rev. Axa, nr. 1, 1 ian 1934
- Vrabie, Diana *O posibilă tipologie a autenticității*, Philologica Jassyensia, An I, Nr. 1-2, 2005, pp. 265-280

**THE POETICS OF AUTHENTICITY.
THE NEW CONVENTIONS AND ESTHETIC FORMULAS OF THE INTERWAR NOVEL**

Alina-Mariana Stîngă (Zaria)
PhD. Student, University of Pitești

Abstract: The refusal of fiction actually outlines "a poetics of authenticity" and the preference for new aesthetic formulas, such as intimate diaries, memoirs, autobiographies, private correspondence, confession. Knowledge and experience are the new meanings of interwar authenticity, being closely related to techniques and concepts such as psychological analysis, first person narrative, the uniqueness of the narrative perspective, the stream of consciousness. Starting from the new artistic direction, novelists such as Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher will translate their own experiences in literary works to support the new aesthetics.

Keywords: diary, psychological analysis, subjective narration, the uniqueness of the narrative perspective, stream of consciousness

„Să fii autentic”, adică „să fii tu însuși” este un deziderat al tuturor epocilor culturale, inclusiv al societății actuale, care, deși supusă unui galop al globalizării, își caută resurse de originalitate, de autohtonism, de verosimilitate, încercând să-și păstreze identitatea în contextul universalului. Depășind „criza” romanului și adaptându-se modelelor narative europene, adepții noii estetici vor căuta să definească și să lumineze publicul cititor asupra semnificațiilor diverse ale noțiunii de autenticitate, aceasta devenind supremul ideal al întregii generații.

Pasionat de relațiile interumane, Jacques Salomé, un socio-psiholog francez, identifica existența a trei organisme vii în orice tip de comunicare relațională: Eu, Celălalt și Relația dintre noi, propunând imaginea unei „eșarfe relaționale” pentru a înțelege pe deplin comunicarea ca pe un organism viu. Calitatea vieții fiecăruia dintre noi (a lui EU și a lui CELĂLALT) va depinde de felul în care vom ști să ne coordonăm gândurile, emoțiile, stările, pentru că fiecare este responsabil pentru ce spune, ce face și ce gândește în raport cu celălalt.

Într-o manieră similară ar trebui imaginată relația romancier – cititor, ca o „eșarfă relațională” prin care se transmit mesaje, emoții, viziuni, se influențează stări sau trăiri. Cei doi actanți ai comunicării au responsabilitatea respectului față de celălalt, a empatiei, astfel încât produsul final, creația artistică, să-și atingă scopul etic și estetic și să-și subsumeze atribute precum sincer, autentic, original, spontan, viu, trăit, real, talentat.

În demersul întreprins în vederea înțelegerii fenomenului literar al autenticității în romanul românesc interbelic, punctul de plecare l-ar constitui celebra afirmație a lui Camil Petrescu rostită în cadrul conferinței *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (1935), inclusă apoi în volumul *Teze și antiteze* (1936), anticipând parcă ideea unei „eșarfe relaționare” între autor și lector: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Asta-i singura realitate pe care o pot povesti”¹.

Teoria autenticității se metamorfozează odată cu specia căreia i se circumscrie, romanul, căutând să redea acele *felii de viață* sau *descrieri fidele* ale propriilor experiențe despre care vorbea Camil Petrescu în volumul *Teze și antiteze*. Refuzul ficțiunii conturează de fapt „o poetică a autenticității”² și preferința pentru noi formule estetice precum jurnalul intim,

¹ Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg. 51

² Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg.174

memoriile, autobiografiile, corespondența privată, confesiunea. *Cunoaștereași experiența* sunt noile sensuri ale *autenticității* interbelice, ca un substitut al originalității romantice.

Valorificarea documentului conferă verosimilitate, asigură pulsația creației, „picătura de sânge” sau „de sevă” ce dă viață operei. Nu există mască, artificial, fals, iar noua normă estetică fundamentală devine „a fi natural”. Dar, *autenticitatea*, în sine, nu poate fi verificată, motiv pentru care se dovedește o noțiune relativă, neexistând metode de „autentificare a autenticității”, ci doar indici care sporesc acest adevăr: autentificarea timpului și spațiului (date istorice și geografice), mărturii ale contemporanilor, extrase din documente oficiale, corespondențe etc.

Dumitru Micu considera că orice nou romancier își fixează drept obiectiv atingerea autenticului, nu a perfecțiunii: *năzuind la perfecta autenticitate, făuritorii noului roman nu-și ascund credința de a o realiza prin literatură. Numai prin literatură.*³

Apariția noii estetici impune, în primul rând, formula *jurnalului*, afirmat ca specie literară încă din perioada preromantică. Pledând pentru o literatură a experiențelor, în formula gidiană, noua tendință descoperă jurnalul intim care constituie „o cronică fragmentată a unui spirit ce se investighează cu o necruțătoare sinceritate”⁴, conturându-se astfel și o literatură a confesiunii.

Tentația jurnalului se regăsește la Camil Petrescu sau Mircea Eliade, la Anton Holban sau Mihail Sebastian, remarcabilă fiind afirmația lui Mircea Eliade: *faptele celui dintâi (jurnalului), fiind cu desăvârșire autentice și atât de personal exprimate, încât depășesc personalitatea experimentatorului și se alătură celorlalte fapte decisive ale existenței, reprezintă o substanță peste care nu se poate trece*⁵. Se poate spune că este vorba despre aceeași *substanțialitate* pe care o regăsim și la Camil Petrescu, deoarece, „pentru avea substanță, romanul trebuie să meargă până în profunzimile psihicului, până la semnificație”⁶.

Analizând cu acribie cele două romane camilpetresciene, G. Călinescu găsește influențe ale jurnalului intim stendhalian, scriitorul francez fiind „un colecționar de senzații, un robust jouisseur”⁷. Dacă cea de-a doua parte a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a constituit pentru unii critici doar o pagină de jurnal, un document, pentru Călinescu este „nu un reportaj despre război, ci o viziune personală a lui, un spectacol straniu, apocaliptic, grotesc”⁸.

Eliade apelează frecvent la jurnal ca formulă estetică, delimitând autenticul de ficțional și urmărind fidel esențialul din *Jurnal* și *Memorii* în scrieri precum *Romanul adolescentului miop*, *Gaudeamus*, *Maitreyi* etc. „Opțiunea pentru formula narativă a jurnalului intim provine dintr-o acută sete de autenticitate”⁹. Jurnalul nu trebuie extras din sfera literaturii sau considerat o scriere fără finalitate artistică. Însemnările zilnice ale diaristului și fragmentarismul acestora (ca în *Șantier* de Mircea Eliade) se contaminatează de influența romanescului, iar cititorul are impresia de pătrundere directă în sfera existenței autorului.

Camil Petrescu atrage atenția asupra faptului că nu orice jurnal devine literatură, deoarece, lipsit de *substanțialitate*, *un jurnal poate fi searbăd și precar ca o compoziție școlară*¹⁰. Valoarea documentară a unui jurnal este demonstrată chiar în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) în care cea de-a doua parte se construiește pe baza jurnalului de campanie al autorului de pe frontul Primului Război Mondial.

³ Dumitru Micu, *În căutarea autenticității*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1994, pg.122

⁴ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg.203

⁵ Mircea Eliade, *Oceanografie*, cap. *Originalitate și autenticitate*, ed. Humanitas, 2013, pg 139

⁶ Dumitru Micu, *În căutarea autenticității*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1994, pg.156

⁷ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993, pg. 743

⁸ Idem, pg. 745

⁹ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg.201

¹⁰ Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, în vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg. 83

Pe de altă parte, la Anton Holban, în romanele sale *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana* și *Jocurile Daniei*, se întrezărește tentația întoarcerii spre sine prin opțiunea pentru jurnal și nevoia de a se confesa. La Mihail Sebastian, *Fragmente dintr-un carnet găsit* sau *De două mii de ani*, se remarcă preferința pentru o literatură sinceră, pentru un roman conceput ca un jurnal intim care să reflecte experiențe strict personale.

În lucrarea sa *În căutarea autenticității*, Dumitru Micu leagă coerent *estetica autenticității* de romanul psihologic, aducând sub lupa analizei romanele Hortensiei Papadat-Bengescu. Pentru a obține o *autenticitate „autentică”*, romancierul trebuie să surprindă stările de conștiință apărute în situații-limită doar prin „*consemnarea directă, reportericească, prin filmare*”¹¹. Criticul apreciază proza analitică a perioadei interbelice ca o etapă de maximă însemnătatea, comparabilă cu cea a Reformei în istoria bisericii.

Caracteristicile prozei analitice sunt concentrarea asupra vieții interioare, refuzul literaturismului, căutarea de noi tehnici literare. Și Ovid Crohmălniceanu acordă un întreg capitol acestei tipologii românești, amintind de scriitori precum Hortensia Papadat-Bengescu, Felix Aderca, Garabet Ibrăileanu, Cella Serghi etc., susținând afirmația lui Garabet Ibrăileanu că „*nu există scriitor autentic care să poată renunța cu totul la creație, chiar dacă întreprinde cea mai amănunțită explorarea a sufletului omenesc*”¹².

Câștigul literaturii române a fost enorm, deoarece *analiza psihologică, întrebuițarea unor mijloace noi pentru procurarea impresiei de autenticitate au integrat romanul românesc pe deplin peisajul prozastic european*”¹³.

Sinceritatea literară sau *autenticitatea* se construiește pe baza unor noi convenții: investigația autobiografică (autoanaliza), descoperirea conștiinței unicității și a sentimentului integrității și nefalsificării interioare, punerea în centru a celui *eu* supus unei analize minuțioase. Dumitru Micu remarcă faptul că narațiunea la persoana întâi devine cel mai potrivit procedeu „*de a genera tonul deplinei sincerități*”¹⁴, iar „*punerea cititorului în situația de a se identifica atât cu personajul, cât și cu naratorul, atragerea lui în plin centru conștiinței personajului care nu-i decât un alt eu la naratorului este, în noul roman, năzuința supremă*”¹⁵.

Dacă autorul *Patului lui Procust* afirma „*eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi*”, Claude Simon spunea în 1962 „*je ne peux parler que de moi*”. Relatarea la persoana întâi devine noua convenție a esteticii autenticiste, izvorâtă din sentimentul confesiunii, al onestității față de cititor, pentru că „*Le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur*” spune Nathalie Sarraute în *Era suspiciunii*.

Este abandonată perspectiva auctorială omniscientă, considerată desuetă, iar narațiunea la persoana întâi și persoana subiectivă a creatorului/naratorului devin condiții *sine qua non* ale literaturii autenticității. Gheorghe Glodeanu¹⁶ realizează conexiuni cu literatura autobiografică definită de Philippe Lejeune ca *identitate între autor, narator și personaj*. Pornind de la clasificarea lui Gérard Genette referitoare la „*vocile auctoriale*”, se remarcă narațiunea autodiegetică, în care naratorul este identic cu personajul și narațiunea homodiegetică în care naratorul nu este identic cu personajul principal. Același Philippe Lejeune vorbea despre pactul autobiografic ce presupune identitatea numelui (autor-narator-personaj) și despre pactul românesc ce anulează această identitate, atestând caracterul fictiv al textului. Astfel, în literatura de factură autenticistă, apropiată de pactul autobiografic, *totuși nu se înregistrează un total refuz al ficțiunii*.¹⁷

¹¹ Dumitru Micu, *În căutarea autenticității*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1994, pg.123

¹² Ov. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. Proza), Ed. pt. lit., 1967, pg. 427

¹³ Dumitru Micu, *În căutarea autenticității*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1994, pg.146

¹⁴ Idem, 117

¹⁵ Idem 118

¹⁶ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pp.176-177

¹⁷ Idem

Scriind la persoana întâi, autorul este mult mai convingător, găsiind modalități inedite de exprimare a ființei interioare. Surprinzătoare este chiar afirmația lui G. Călinescu, cunoscut drept un adept al realismului obiectiv: „*e legitim a te cunoaște pe tine însuși (...) cel mai obiectiv discurs e acela la persoana întâi*”¹⁸. Dar, acest tip de relatare are nevoie de aceeași substanțialitate camilpetresciană pentru a fi valoroasă literar: „*sunt și povestiri la persoana întâi care nu sunt autentice*”, fiind necesar a fi asimilate cu „*acel eu care dă punctul de reper și coordonare unei povestiri*”¹⁹.

Convenția autenticității va impune și limitarea perspectivei narative. Romancierii consacrați precum Marcel Proust, Virginia Woolf, Henry James resimt omnisciența ca o prezumție inaccesibilă. Criticul R-M. Albérès, citat de Dumitru Micu, insistă asupra necesității schimbării perspectivei auctoriale: „*renunțând la prerogativele omniscienței, romancierul modern abandonează punctul de vedere al Creatorului, adoptându-l pe cel uman*”²⁰.

Asupra unității de perspectivă se oprește și Camil Petrescu²¹, explicând această tehnică prin analogie cu teatrul și pictura. Regizorii moderni au renunțat la efectul de artificial prin luminarea dintr-o singură direcție, la fel cum un tablou de artă autentică primește lumina dintr-un singur unghi. Astfel, „*perspectiva lui Camil Petrescu (situată în descendența celebrului model francez) este una voit demitizantă*”²². Teoreticianul respinge literatura apocrifă, considerând că artistul este dator să fie onest față de cititor, redând doar propria viziune (Weltanschauung), insistând asupra propriului eu pentru a asigura „*atmosfera de autenticitate halucinantă*”²³.

Așadar, în literatura autenticității, dispare naratorul omniscient și omniprezent, heterodiegetic, în prim plan situându-se personajul, care nu are o viziune de ansamblu, ci una proprie, subiectivă, limitată de propriile trăiri, gânduri, emoții, dar care poartă amprenta autenticului: „*personajul are toate arterele și vinele prinse în concret, e voluntar ca viața însăși în impulsurile ei*”²⁴.

Dacă în trecut arta respecta anumite canoane, iar operele literare norme precum „unitatea de acțiune” sau „caractere”, în noul roman apare noțiunea de flux al conștiinței. Expresia englezească „*the stream of consciousness*” a fost formulată prima dată de William James, în eseu *Of some omissions of introspective Psychology* (în revista *Mind*, în 1884). Conceptul se definește prin raportare la experiența psihologică soluționată, ca o veșnică scurgere, în viața interioară a conștiinței. Astfel, se produce discontinuitatea timpului romanesc, apelându-se la memoria involuntară. Autorul „*nu rememorează, ci trăiește amintirile actualizate afectiv*”²⁵.

Teoreticianul autenticității afirma: „*dacă m-aș lăsa în voia amintirii (...) orice ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durată pură*”²⁶, revenind la filozofia bergsoniană. Din fluxul duratei fac parte și amintirile, dar este vorba despre cele involuntare, așa cum declară Camil Petrescu: „*Romanul meu va trebui să cuprindă lanțul amintirilor mele involuntare*”²⁷, dar lanțul acestor amintiri este spontan, nu urmărește un plan anume și e singura cale de a reda realitatea concretă. Programul este enunțat acritic de către romancier: „*În mod simplu, voi lăsa să se desfășure*

¹⁸ G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Ed. pt. lit, București, 1965, pp 74-75

¹⁹ Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, în vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg. 83

²⁰ Dumitru Micu, *În căutarea autenticității*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1994, pg. 65

²¹ Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust* în vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg. 53

²² Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg.181

²³ Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg.51-52

²⁴ Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, în vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg. 82

²⁵ Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981, pg. 334

²⁶ Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg.58

²⁷ Idem, pg. 59

fluxul amintirilor. Dar dacă tocmai când povestesc o întâmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvânt, de altă întâmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză”²⁸

Realizând un inventar al accepțiilor termenului *autenticitate* și conturând specificul fiecăruia, se reliefează caracteristicile acestei noțiuni, pe cât de complexe, pe atât de contradictorii: confesiune neliteraturizată, trăire subiectivă, imperativul de *a fi tu însuși*, renunțare la convențiile existente ale literaturii, valorificare a documentului și a jurnalului intim, fragmentarismul însemnărilor, repudiare a stilului frumos, predilecție pentru narațiune subiectivizată, introspecție și autoanaliză.

După cum afirma Gheorghe Glodeanu, „*dincolo de orice controversă, meritul incontestabil al teoriei autenticității constă în efortul depus în vederea înnoirii artei*”²⁹. Pornind de la noua direcție artistică, romancierii precum Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Anton Holban, Max Blecher vor transpune propriile experiențe în opere literare menite a susține noua estetică. Articolele teoretice elaborate în acest sens produc o limpezire terminologică, denunțând convenția, artificii, literaturizarea excesivă. Deși scriitorii au abordat diferit și inedit acest fenomen, liantul tinerei generații este reprezentat de dorința de a impune o formulă estetică nouă, centrată pe analiza lucidă a propriei experiențe și redată prin scris anticalofil, în încercarea de reconfigurare a unei „aventuri a cunoașterii”.

Camil Petrescu surprindea analitic unul dintre principiile autenticului, prin care se atribuie fiecărui element energia și structura întregului, așa cum „*picătura de apă e una cu felul fluviului*”³⁰. Se poate spune că toate aceste delimitări conceptuale și interpretări hermeneutice, formule estetice și noi convenții de scriere reprezintă, metaforic vorbind, „picături” de apă sau de sevă ce coagulează un întreg, greu de definit, dar extrem de atractiv, anume noțiunea de *autenticitate*.

Din punct de vedere semantic, termenul *autenticitate* acoperă o gamă de noțiuni din cele mai diverse, cu care se confundă sau se intersectează, sensurile sale deschizându-se ca pliurile unui evantai sub analiza criticii literare. Plecând de la ideea bergsoniană conform căreia „*romanul este arta care cunoaște omul mai bine decât el însuși*”, adepții *autenticității* căutau să recompună datul *trăit*, să refacă, precum un puzzle, experiențele fundamentale „*în sfera existențialului și a vieții spiritului*” (Mircea Eliade).

Șerban Cioculescu este cel care folosește pentru prima dată în scrierile sale termenul *trăirism*, după germanul *Lebensphilosophie* („filozofia trăirii”), amintit de Camil Petrescu și corelat de acesta cu „voința de putere” a lui Nietzsche.³¹ Însă, criticul Șerban Cioculescu atribuie conotații peiorative acestui termen, făcând referire la „risipa de trăire” promovată de reprezentanții tinerei generații, printre care Mircea Eliade și Emil Cioran, studenți ai lui Nae Ionescu. Acesta din urmă afișa „*un profund dispreț față de preocupările intelectuale, ceea ce conta pentru el era trăirea problemelor filozofice, nu rezolvarea lor*”³². Călinescu surprinde în acest sens intențiile lui Nae Ionescu, scopul fiind acela „*de a produce în ascultător neliniștea metafizică, urmărind să provoace înaintea oricărei organizațiuni filozofice trăirea problemelor, experiența, aventura*.”³³

Acești doctrinari ai *trăirii*, grupați în jurul revistei *Criterion*, avându-l drept lider pe Mircea Eliade, erau atrași de teoriile lui André Gide referitoare la experiențele pe care trebuie să le parcurgă individul pentru a căpăta „*sensul real al vieții*”³⁴. „*Soliloquiile*” lui Eliade au fost considerate de Călinescu adevărate ecouri ale cursurilor lui Nae Ionescu, „*simple meditații*

²⁸ Idem

²⁹ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg.177

³⁰ Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, în vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg. 76

³¹ Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, pg.30

³² Ov. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. literatură, 1967, pg. 110

³³ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993, pg. 953

³⁴ Ov. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit., 1967, pg. 117

scrise parcă la maturitate, însă cu pătrundere și bogăție verbală".³⁵ Aceste comportamente ale tinerei generații le enunță și Petru Comarnescu într-un alt articol din epocă, citat de Mircea Vulcănescu: „*Trăirea cu orice preț și peste orice. La unul trăire din instinct, la altul trăire din teamă de moarte. Problematica celor mai buni dintre tinerii români este biologică și metafizică, iar nicidecum etică și politică. [...] Emoționalitate, intuiționism, căutare, încredere în experiență proprie, dor de-o cunoaștere cât mai largă și în același timp mai personală, individualism anarhic, copilărie chinuită de probleme capitale, sinceritate, brutalitate, atitudini spontane și contradictorii – toate acestea se înșiră și se combină felurit în psihologia tinerei generații românești. Tineretul de azi se vrea mai cu seamă înțeles și lăsat liber să-și încerce viața*".³⁶

Studiile de teorie literară recunosc existența a două concepții ce raportează o operă literară atât la trăirile cititorului, cât și la experiența autorului. Pe de o parte, cititorul este acela care, prin actul său de lectură, recunoaște o realitate a textului literar, conferindu-i o anumită interpretare și un anumit sens. Pe de altă parte, scriitorul poate reda în opera sa atât o experiență trăită conștient, cât și o experiență totală, care subsumează atât elemente conștiente, cât și inconștiente, dobândite de-a lungul vieții, care depășesc intențiile autorului. Cititorul nu dispune de documente justificative pentru intențiile autorului și, chiar dacă s-ar afla în posesia unor astfel de documente, acestea ar reda o realitate reductivă, care ar compromite complexitatea operei. În studiul „*Teoria literaturii*”, Wellek și Warren exemplifică aceste aspecte prin referire la intențiile lui Zola care a elaborat o întreagă teorie științifică despre romanul experimental, dar a scris în realitate romane melodramatice și simbolice.

Concepte precum *trăirism* sau *experiență proprie*, *substanțialitate*, *originalitate* sau *sinceritate* au constituit obiectul analizei unor critici și teoreticieni care au trasat liniile general-valabile ale teoriei *autenticității*. O poziție similară celei a lui André Gide are în literatura noastră Camil Petrescu, care într-un subsol al romanului *Patului Procust* afirmă următoarele: „*Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care ia cunoscut, sau chiar obiectelor neînsușite*”³⁷.

G. Călinescu definea trăirismul într-o manieră proprie: „*nimic nu e adevărat în artă, dacă nu e exprimat, nimic nu se poate exprima dacă nu e trăit*”³⁸. Deși ironizat (Șerban Cioculescu), „*trăirismul corespunde unei nevoi vitale și este experiența de altădată a scriitorului*”³⁹.

Așadar, lupta contra convențiilor impune o nouă convenție: „*cultul aridității, exprimarea eliptică, punctuația arbitrară, fraza neîngrijită, stilul procesului-verbal*”⁴⁰. Chiar dacă adepții autenticității, căutând spontaneitatea, abandonează „slova făurită”, totuși scriitura trebuie să includă talentul pentru a asigura valoarea operei.

Încercările de definire și de șablonare semantică a termenului *autenticitate* au surprins pluriperspectivismul interpretărilor critice, asocierilor lexicale, dar și diversitatea abordărilor. Înțelegând ca o *antiliteratură*, ca un refuz al fabulației românești, al falsului, al artificialului, al academismului și estetismului, *autenticitatea* s-a definit prin termeni precum originalitate, experiență, sau trăirism, substanțialitate, spontaneitate, act nealterat și neliteraturizat, sinceritate, concretizându-se prin afirmația eliadescă: „*o carte făcută nu izbuteste să surprindă această conștiință (umană), după cum un muzeu nu surprinde viața, oricâte animale ar*

³⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993, pg. 954

³⁶ Mircea Vulcănescu, *De la Nae Ionescu la „Criterion”*, București, Editura Humanitas, pg. 93

³⁷ Camil Petrescu – *Patul lui Procust*, Ed. Minerva, 1976, pag. 19.

³⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993, pg. 968

³⁹ Idem

⁴⁰ Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg.176

cuprinde împăiate"⁴¹. Reunind accepții dintre cele mai diverse (etice, obiective, filozofice, estetice, psihologice), conceptul de *autenticitate* rămâne deschis interpretărilor multiple.

⁴¹ Mircea Eliade, *Oceanografie*, cap. *Originalitate și autenticitate*, ed. Humanitas, 2013, pg 139

BIBLIOGRAPHY

- Bergson, Henri *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere și studii H. Lazăr, 1993, Ed. Dacia, Cluj-Napoca
- Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993
- Cernat, Paul *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009 Ibrăileanu, Garabet, *Creație și analiză. Note pe marginea unor cărți* (fragmente), în *Studii literare*
- Comarnescu, Petru *Între estetism și experiențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești*, rev. *Vremea*, nr. 220. 10 ian 1932
- Crohmălniceanu, Ovid *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit., 1967
- Eliade, Mircea *Oceanografie*, ed. Humanitas, 2013
- Eliade, Mircea *Teorie și roman*, în *Fragmentarium*, Editura Vremea, București, 1939
- Glodeanu, Gheorghe *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007
- Holban, Anton *Testament literar*, în *Opere*, vol. I, Studiu introductiv
- Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești. 2008
- Marino, Adrian *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București
- Micu, Dumitru *În căutarea autenticității*, vol.II, Ed. Minerva, București, 1994,
- Mușat, Carmen *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice*, Ed. Humanitas, 2004
- Petrescu, Camil *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională,
- Petrescu, Camil, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze* Ed. Cultura Națională
- Piru, Al. *Istoria literaturii române de la început până azi*, ed. Univers, București, 1981
- Șuluțiu, Octav *Autentic și estetic*, rev. *Axa*, nr. 1, 1 ian 1934
- Șuluțiu, Octav *Scriitori și cărți*, Ed. Minerva, București, 1974
- Vulcănescu, Mircea *De la Nae Ionescu la „Criterion”*, București, Editura Humanitas

**"PREFRONTAL LOBOCOAGULATION" BY V.VOICULESCU, OR ABOUT THE EVACUATION
OF UMANITY IN THE WORLD**

Marti Iulia Ramona
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: V. Voiculescu's position on the relationship between art and faith is clear: art is a confession, while faith is revealing. If we bring the scientific aspect into question, its position is even more evident: science that does not host the Spirit (Freedom, Love) is detrimental to humanity, building a unidimensional, uniformized, depersonalized society. This study follows how the author camouflages the main Christian motifs in the totalitarian ideological field in the form of an antiutopia in which the Spirit remains free despite the attempts of the totalitarian system to capture it.

Keywords: Spirit, system, heart, antiutopia, art

Platon, More, Marx și Engels, iată autorii care o preferă, în locul noțiunii de competiție (din economia de piață), pe cea de sistem social, sistem care poartă în el un germen revoluționar, care are ca actant principal clasa muncitoare, o clasă aleasă în mod providențial să înnoiască istoria, să rupă lanțurile dintre forța stăpânului și a sclavului, să abolească proprietatea privată pentru a accede la...libertate. O atare viziune dusă la o ideologie extremă ajunge religie politică, religie care, astfel constituită, tinde să ocupe totalitar prin mijloace sociale, economice și politice conștiința umană și să o subjuge ideii obsesive de progres; este, în fond, o căutare alternativă a libertății sortită eșecului, deoarece ceea ce se poate manifesta doar în/prin/întru spirit exclude împlinirea prin materie. Transformarea lumii prin teroare și dictatură a produs scenarii precum leninismul, stalinismul, comunismul ș.a., servite prin manipulare drept salvări escatologice și renașteri pentru care merită a fi puse în aplicare instrumente de o moralitate relativă. Oamenii înșiși au fost instrumentalizați pentru crearea unei noi ordini, deoarece „confrunțați cu realitatea statului, oamenii se scufundă în nimicnicia impersonală a instrumentalității lor”¹. Diavol coborât în istorie² sau rău necesar pentru întărirea credinței și afirmarea cu atât mai puternică a Adevărului – odată cu asumarea lui în timpuri totalitare -, religia politică pornește de la o viziune utopică asupra lumii. Imposibilitatea creării (fie și revoluționare, sau excusiv pe cale revoluționară a) unei lumi perfecte pe Pământ aduce în discuție aspectul religios, înaintea oricărui alt aspect. De aceea, utopia pornește de la o polemică, de la un Nu al istoriei pe care, prin metode specifice, dorește să-l transforme, autoritar și exemplar, într-un Da.

Contradicția între etimologie – *nicăieri, ne-loc*, și sens – spațiu perfect care poate îmbrățișa existența sporește magnetismul utopiei și păstrează caracterul subversiv al acesteia. Trăsăturile insulei care l-a cucerit pe Rafael Hythlodeus, Utopia³, ajung să fie transformate în principii fundamentale de organizare optimă a societății, așadar, creații literare romantice devin norme ale unor tratate politice.

¹Eric Voegelin, *Religiile politice*, traducere și studiu introductiv de Bogdan Ivașcu, Editura Humanitas, București, 2010, p. 83.

²Vladimir Tismăneanu, *Diavolul în Istorie. Comunism, fascism și câteva lecții ale secolului XX*, Editura Humanitas, București, 2013.

³Thomas Morus, *Utopia, Cartea de aur a lui Thomas Morus, pe cât de utilă pe atât de plăcută, despre cea mai bună întocmire a statului și despre noua insulă Utopia*, Traducere din limba latină de Elefterie și Șt. Bezdechi, Ediție îngrijită și prefațată de Ion Acsan, Editura Mondero, București, 2003.

Posibilitatea ca omul să ducă o viață perfectă pe pământ, onorându-și îndatoririle sociale cu responsabilitate și devotament, fără tentația vreunei crize a interiorității care ar dezechilibra bunul mers al colectivității este reală în irealitatea societăților socialiste și, deci, utopice. Aici, defectele și deficiențele se pot îndrepta prin practici chirurgicale, tehnica genetică (*eugenia*) ajutând, practic, bunul mers al ordinii publice. Omul este o piesă, o unealtă, un instrument, un obiect care ajută la împlinirea principiului ideal.

Și totuși, principiile utopice pot crea o societate ai cărei locuitori sunt departe de a fi fericiți și care, în timp, își arată dezolarea produsă de uniformizare, de supunere în fața unei autorități care reprimă orice gest personalizat. Transparența societății utopice, așa cum a fost descrisă în *Utopia* lui Morus, poate produce o spaimă de neantizare, de pierdere a ființei. În acest caz, utopia devine antiutopie, literatura utopică (totalitară) devine literatură antiutopică (antitotalitară). Realitatea imaginară, ulterior dăruită, este un avertisment care atrage atenția că o asemenea realitate este profund dăunătoare spiritului și că n-ar trebui, sub nicio formă, să existe.

În 27 iulie 1948, în București, V. Voiculescu scrie o surprinzătoare narațiune antiutopică, *Lobocoagularea prefrontală*. În istoria României, anul 1948 e cunoscut ca fiind anul în care a fost instalat guvernul Petru Groza, în care Marea Adunare Națională a votat prima Constituție de după război, în care Luca Pătrășcanu, alături de apropiații săi, a fost arestat, dar e și anul în care au fost naționalizate întreprinderile bancare, industriale, de asigurări, miniere și de transporturi. Această etatizare însemna, practic, confiscarea proprietății private și trecerea ei în proprietatea statului, iobagizarea decisă și impusă de Partidul Muncitoresc Român fiind mutarea previzibilă a comuniștilor după abdicarea Regelui Mihai, proclamarea Republicii și adoptarea unor reforme după modelul Moscovei. După un an 1947 prolific pentru proză⁴, iată că vine un an sub același semn pentru scriitor, ivindu-se însă, acum într-o notă distinctă, și o nuvelă de o recunoscută specificitate în câmpul prozei voiculesciene, care se arată deschisă în a întâmpina realitatea socială a Republicii.

Paradisul terestru, creat de mintea omului și întreținut de „progresele tehnice uimitoare” asigură viață tihnită „pentru toți și pentru totdeauna”, pacea socială fiind asigurată de un *vârf* al lumii obedient care „nu se mai pierde în nori, ci, susținând singur marea construcție, sta pe pământ.” Mijlocul prin care piramida răsturnată era potolită de la „viziuni interioare”, „neliniște, neastâmpăr, răzvrătire și aventură” consta într-o procedură psihochirurgicală: extirparea lobului anterior frontal al creierului în prima oră după naștere. După operația care se repeta la vârsta de șapte și apoi la optsprezece ani, „individul lobocoagulat pierde compozanta emotivă a activităților sale ideative...”, altfel spus, i se șterg din personalitate tendințele de interiorizare, de căutare a sensului existențial, fiind apt pentru a fi „aliniat în muncă”. Sistemul eficient impus de P.P.P.P.P. (Perfectul Prezidiu Permanent al Popoarelor Păcii) avea la bază cercetările savantului Karpman care reușise, iată, să stârpească răul: „visul, emoția, meditația, nemulțumirea de sine, râvna către perfecție”. Totuși, cu toate măsurile de siguranță luate (cărțile vechiului regim fuseseră arse, operele de artă - vândute altor țări, copiii nu erau legănați și nu ascultau povești sau cântece) sistemul începuse să fie deranjat de unele manifestări periculoase și nemaîntâlnite în rândul tinerilor precum plânsul, folosirea cuvintelor „Frumusețe” și „Iubire” (care nu figurau în vocabularul P.P.P.P.P. – ului), cunoașterea plăcerii și a exaltării în timpul actului erotic, sinuciderea, toate aceste manifestări culminând cu primejdioasa preocupare a oamenilor pentru Spirit. În încercarea de a localiza breșa din sistem și de a remedia defecțiunea, Supremul Prezidiu înăsprește pedepsele, experimentează și aplică noi metode științifice invazive precum căptușirea creierului cu plăci de plumb „și alte metale impermeabile razelor cosmice”, extirparea epifizei (denumită de superstițioși și ocultiști Ochiul lui Șiva, cale de comunicare cu Divinul) însă acestea se dovedesc a fi inutile: oamenii continuau să

⁴Anul 1947 e anul în care scrie *Taina gorunului*, *Limanul*, *Iubire magică*, *Behaviorism*, *Șarpele Aliodor*, *Loștrita*, *În mijlocul lupilor*, *Lacul rău*.

îngenuncheze, să se ascundă prin pivnițe și păduri pentru a îmbrățișa „lemnele tăiate în cruce”. Până și coagularea totală a creierului nu îndepărtează comportamentele nedorite: „Idioți, dar se închinău și iubeau”.

Localizarea Spiritului era necesară pentru a putea fi stărpit, iar pentru asta, Președintele Preziudiului hotărî derogarea de la toate legile și acordarea permisiunii de a se căsători cu persoana iubită aceluia care „va denunța locul unde se ascunde insesizabila forță tulburătoare, sediul spiritului”. Efectul mișcării apare imediat, un tânăr denunțându-și propria inimă: în inimă se odihnește duhul, în inimă e centrul cunoașterii supranaturale, inima e locul în care, prin anumite metode, poate să coboare mintea. După ce sistemul constată modificările fiziologice ale inimilor voluntarilor, se repune în practică radicoagulara, de astă dată a inimii. Tânărul nu supraviețuiește operației, iar președintele prezidiului – care are geniala idee a denunțării – este identificat cu Dumnezeu. Povestirea se încheie cu imaginea Duhului evacuat care, vagabondând „prin lume, își caută, chinuind neconținut pe bieții oameni, alt locaș”.

În această narațiune, poziția scriitorului V. Voiculescu se suprapune peste cea a doctorului Voiculescu, rezultatul acestui dialog fecund între artă și știință fiind tonul ascuțit, de o vehementă luciditate, în afirmarea dezastrului produs de lipsa Dumnezeului din om. Afirmarea societății-construct exclusiv uman care descoperă cheia fericirii prin inhibarea dreptului la Adevărul ultim, cel al Iubirii, este în aceeași măsură afirmarea eșecului ei și a triumfului Duhului deoarece, în ciuda operațiilor asupra rațiunii, Duhul rămâne liber, *deasupra* și *în* creație. *Lobocoagularea prefrontală*, mai mult decât o probă de creație antiutopică, este o atitudine a artistului care, prin instrumente științifico-medicale, demonstrează nepotrivirea conlocuirii a doi termeni care nu-și corespund: libertate și sistem social. În fond, povestirea întărește Adevărul crezului creștin al scriitorului și al fondului spiritual inepuizabil din om tocmai prin negarea lui de către o societate piramidală „deloc înaltă”, răsturnată, unidimensională. Căutarea Spiritului în materie poate scoate la iveală anumite urme fiziologice ale locuirii Sale în fibra umană, însă ceea ce este căutat nu se lasă prins decât dacă există voința divină. Deplasând centrul de greutate dinspre om spre Dumnezeu, lumea pare să manifeste aprige mecanisme de apărare a specificității sale: omul însuși e Dumnezeu, pe când prezența tainică din inimă – un uzurpator, un concurent. Lumea formată din indivizi lobocoagulați, adică lumea condusă tiranic în regimuri politice totalitare, ne spune Voiculescu, este lumea care – în ciuda abuzurilor, trebuie să-l descopere pe *homo cordis absconditus*, omul tainic al inimii. În afara acestei descoperiri, omul rămâne o unealtă în scopuri pur omenești, deci finite, ratând întâlnirea cu scopul care i s-a dat. A progresa în lume înseamnă a rămâne fidel unei exteriorități opresive din obișnuință, frică, lașitate, înseamnă a-ți crea un ideal din pământ, a fi un număr într-o statistică, pe când a fi în lume, dar cu inima în permanentă depășire a imanenței înseamnă a trăi cu adevărat. Piedicile puse zborului peste abis de către regimul politic totalitar sunt, însă, parte a drumului către centru, fără de care omul nu se poate înnoi; Hans Urs von Balthasar vorbește în repetate rânduri de *împreuna-răstignire* și *împreuna-înviere* cu Hristos, de datoria omului de a *îngădui* păcatele lumii, ca semn al Iubirii Absolute.⁵

Homo cordis absconditus e revendicat, mai întâi, de ochiul lui Șiva, *vederea* – acest simț spiritualizat al omului însemnând *luminarea lăuntrică*, nu cea fizică. Această revendicare nu trebuie să surprindă, hinduismul fiind, la un moment dat, o orientare pe care V. Voiculescu a adoptat-o cu râvnă⁶. Așadar, doctorul Voiculescu ascultă vocea filosofiilor hinduse și-i oferă un rol Ochiului lui Șiva, prezența lui fiind trădată de modificările fiziologice ale epifizei. Știm că, după aceste filosofii hinduse, Ochiul lui Șiva corespunde conștiinței veșniciei în om, legăturii dintre Principiu și manifestare, că lui i se datorează facultatea vederii lui Dumnezeu și

⁵Vezi Hans Urs von Baltasar, *Iubirea, formă a revelației*, Traducerea din limba germană: Ioan Inesc, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2005, pp. 34, 82.

⁶„M-a furat apoi India lui Mircea, și iar s-au deșteptat în mine vechile rîvne de solitudine și asceză. Mi-e dor de Gange și Himalaia”, în *Autobiografie, Gânduri albe*, ed.cit., p. 443.

că, o dată cunoscut, omul regăsește Paradisul pierdut, reafirmându-se identitatea între lumea exterioară și cea interioară, cântată în poeme mistice: „Mi-am văzut Domnul cu ochiul inimii./L-am întrebat, cine ești? și mi-a răspuns: Tu!”⁷ Mai știm, însă, că modificările epifizei sunt infinitezimale, așadar – manifestarea comportamentelor religioase în rândul oamenilor lobocoagulați nu poate fi pusă pe seama modificărilor infime ale glandei pineale care, o dată extirpată, nu stopează cazurile de exaltări spirituale, ba dimpotrivă.

De-abia cu denunțarea inimii ca fiind locaș al Spiritului, *Homo cordis absconditus* este, în sfârșit, localizat. Inima⁸, gazdă a duhului, se arată vinovată prin zvâcneli dureroase, fierbințeală și bucurie, autorul întorcându-se, din nou, în „erele primitive” pentru a arăta credința conform căreia inima era centrul „cunoașterii suprafirești”. Se operează, astfel, o dată cu descoperirea inimii ca fiind responsabilă dezordinii din sistemul lobocoagulat, răspunsul creștin (și nu filosofic-oriental) la problema ateismului și materialismului marxist. Ochiul lui Șiva este depășit de Adevărul inimii, care – prin credință și rugăciune – își află adevărata funcție ca „centru al inteligenței afective, sediu al spiritului stăpânitor peste ideea productivă și utilitară”.

Prin simbolistica teologică a inimii și a Duhului, V. Voiculescu camuflează mesajul creștin în interiorul câmpului semantic și ideatic marxist. Astfel, inima este locul conștiinței, locul prin care Hristos pătrunde, prin credință, pentru a umple viața omului cu har, locul unde se agonisește lumina și darul pe care umanitatea îl oferă divinității: «Celui pe care îl iubim îi dăm inima noastră și, invers, pe acela îl avem în inima noastră: „dă-mi, fiule, mie inima ta” (*Pilde*, 23, 26), „sunteți în inimile noastre” (*II Corinteni* 7, 3), „căci vă port în inima mea” (*Filipeni* 1, 7)»⁹. Această camuflare nu diminuează efectul curativ al mesajului, ci îl potențează. Pentru a fi apt să-și revendice nivelul absolut al adevărului, mesajul trebuie să fie *testat*, pus *la probă*, încercat acolo unde harul lipsește cu desăvârșire. De aceea, vagabondarea duhului în lume este victorioasă.

Ideea vagabondării duhului în lume, la fel ca și Ochiul lui Șiva, amintește de apropierea lui Voiculescu de gândirea indiană, al cărei *suflet universal* migrează, se întinde și se extinde, devenind plin pe măsură ce este golit: „Ca să fii plin de toate bucuriile și durerile lumii, urmează pilda vioarei: golește-te de tot ce ești tu, scobește-ți tot miezul egoismului, așa ca înăuntru să circule, ca un ser, sufletul universal.”¹⁰ Inima, ca receptacol al duhului, pare să fie una dintre cele mai fidele imagini ale operei voiculesciene. Dincolo de caracteristicile sale, mai mult sau mai puțin utilitare (centru al cunoașterii, al emoțiilor, al vieții morale), inima este gazdă a duhului, ceea ce face ca inima să primească o identitate sau o *destinație* calitativ superioară: odată ce „iubirea de taină către Dumnezeu”¹¹ cuprinde inima, aceasta se încarcă de attribute harice și descoperă, la fel ca arta, „adâncimi logic inexprimabile”¹²

⁷Mansūr al-Hallāj, *Divan*(Poeme mistice), trad. din arabă de Georgiana Nicoarea, Ed. Herald, București, 2008, apud. Frithjof Schuon, *Ochiul inimii*, traducere din limba franceză: Daniel Hoblea, Editura Herald, București, 2008, p. 23.

⁸Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesture, forme, figure, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repeteanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Ed. Polirom, București, 2009, p. 471: „Inima este efectiv centrul vital al ființei umane, întrucât asigură circulația sângelui. De aceea este luată drept simbol – și nu, evident, sediu efectiv – al **funcțiilor intelectuale**. Această *localizare* o întâlnim în Grecia. Ea este importantă în India, unde inima trece drept **Brahmapura**, locuința lui **Brahma**. Inima celui credincios este *Tronul lui Dumnezeu*, se spune în lumea islamică. Dacă și în vocabularul creștin se consideră că inima conține *Împărăția lui Dumnezeu*, aceasta se datorează faptului că acest centru al individualității, către care se întoarce o persoană în demersul ei spiritual, simbolizează starea primordială și, ca atare, *locul* acțiunii divine. Inima, spune Angelus Silesius, este templul, altarul lui Dumnezeu și îl poate *conține în întregime* (...). Dacă biserica, în formă de cruce, se identifică cu trupul lui Hristos, locul inimii este altarul. Sfânta Sfințelor este considerate a fi inima Templului din Ierusalim, la rândul-I, inima Sionului, care este, asemenea oricărui centru spiritual, *o inimă a lumii*. ”

⁹Pavel Florenski, *Stâlpul și temelie Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*, În românește de Emil Iordache, pr. Iulian Friptu și pr. Dimitrie Popescu, Studiu introductiv: diac. Ioan I. Ică jr., Editura Polirom, Iași, 1999, p. 332.

¹⁰V. Voiculescu, *Gînduri albe*, Ediție și cronologie îngrijită de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, Studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, Cu un Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 460.

¹¹Pavel Florenski, *op. cit.*, p. 332.

¹²Paul Evdokimov, *Arta icoanei*, p. 28.

Tihnită viață a societății din *Lobocoagularea prefrontală* tinde să reprezinte o „religie substitutivă”¹³, fiind, în fond, o viață colectivizată, „o persoană care ar vrea să se detașeze, ori, și mai rău, să se opună, devenind imediat o eretică abstracțiune”¹⁴. Președintele prezidiului este produsul fidel al filosofiei marxiste totalitare care „evacuează ființa lui Dumnezeu, dar pretinde a avea toate atributele divine”¹⁵, fiind creat antropomorfic, după chipul omului, mărirea și cultul lui înlocuind ritualurile vechilor religii. Imaginea închiderii în ceea ce omul fabrică, ne(mai)simțind nevoia unui Dumnezeu care să-i vină în întâmpinare, în limitările propriei construcții în afara căreia nu se află nimic, imaginea gândirii care „neglijază (...) solitudinea omului”, considerând-o risc la adresa bunului mers al vieții în cetate se opune imaginii de largă deschidere spirituală a fecundității religioase care, în mod inutil, încearcă a fi anihilată de gândirea marxistă retrogradă. Teza lucrării lui V. Voiculescu aduce laolaltă credința creștină și cea hindusă în omniprezența Spiritului care nu poate fi constrâns: „Spiritul, fiind dincolo de cauză și efect, nu este supus constrângerilor spațio-temporale și, prin urmare, trebuie să fie liber.”¹⁶

Înainte de *Lobocoagularea prefrontală*, în piesa de teatru scrisă în 1938 – *Demiurgul* –, V. Voiculescu folosea deja motivul experimentului științific care are în vedere așa-zisa perfecționare a rasei umane, inserând în scenă un cuplu de maimuțe ferit de vicisitudinile vieții omenești, Adam și Eva. Președintele prezidiului din *Lobocoagularea prefrontală* e, aici, Demiurgul sau profesorul Mușatin, cercetător școlit prin Germania, personalitate obsedată de munca de cercetare din laboratorul său ai cărui subiecți nu sunt doar animalele, ci și oamenii. Scopul nebuniei lui se aseamănă izbitor cu scopul partidului totalitar din *Lobocoagularea prefrontală*: extirparea abuzivă a unor trăsături caracteristice ființei umane fără acordul ei, deci - încălcarea libertății individuale pentru crearea omului nou.

Insistența scriitorului pentru astfel de subiecte nu ar trebui să surprindă, cum nu ar trebui să surprindă nici folosirea motivelor din sfera tehnicii medicale, în special a chirurgiei¹⁷. Aceștia li se contrapun, însă, soluțiile morale și religioase – nicidecum științifice, întotdeauna naturale. Dacă inima adăpostește Spiritul pe care sistemul totalitar nu-l poate captura (în *Lobocoagularea prefrontală*), în *Demiurgul* natura umană nu poate fi modificată de maestrul Mușatin și rețeaua sa de discipoli prin experimente fanatice precum grefajul. Proiectul este denunțat de fiul cercetătorului, Lucian, vocea care eliberează instinctele, emoțiile și firea umană de sub tirania supravegherii stricte și a cenzurii emoționale.

Ambele opere aduc în prim-plan *dezbaterea de idei* în manieră artistică, caracterul lor polemic fiind observat (și) de Mircea Braga¹⁸. La fel ca și președintele prezidiului, profesorul Mușatin „se luptă cu fatalitatea oarbă a cârniei. Vrea să îndrepte viețuitoarele nedreptățite”¹⁹, ceea ce declanșează conflictul dramatic. Polii opoziției sunt ideile sistemului prohibitiv „închegate în sine, imperturbabile, imuabile”²⁰ și contra-argumentele care riscă să le dărâme fundamentul, sau, mai simplu, mintea și inima. Poemul scris în spital, în 1955, face lumină:

„Pătrund toate, tai în patru firul,
Urc pîn-la cer mîndria că sînt om:
Nu m-a cuprins amăgirea nici delirul,

¹³Paul Evdokimov, *Vârstele vieții spirituale. De la părinții pustiei până în zilele noastre*, Cuvânt înainte de Pr. Prof. ION BUGA, Traducere din franceză de Pr. Prof. Ion Buga și Anca Manolescu, Ed. Humanitas, București, 2006, p. 25.

¹⁴*Ibidem*, p. 23.

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶Swami Vivekananda, *Jñāna Yoga. Eliberare prin cunoaștere*, Editura Herald, București, p. 27.

¹⁷În interviul acordat lui N. Crevedia (în V.Voiculescu, *Gînduri albe*, Ediție și cronologie îngrijită de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, Studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, Cu un Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 434), V.Voiculescu afirma: „Am urmat apoi un an la Facultatea de Litere, și din cauză că am vrut să studiez mai de aproape fiziologia nervoasă, am trecut la Medicină, pe care am absolvit-o cu câțiva ani înaintea războiului”.

¹⁸Mircea Braga, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, Editura Minerva, București, 1984, p. 191.

¹⁹V. Voiculescu, *Teatru*, Ediție îngrijită și prefată de M. Tomuș și I. Voiculescu, Editura dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 208.

²⁰Mircea Braga, *op.cit.*, p. 192.

Iată, acum am pus mâna pe atom.

Stau totuși cu mine la judecată:
Îmi șoptește la ureche ceva ascuns
Că mintea poate fi întunecată,
Inima să se lumineze și e de ajuns.”²¹

BIBLIOGRAPHY

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, (coordonatori), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesture, forme, figure, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, Ed. Polirom, București, 2009

Evdokimov, Paul, *Vârstele vieții spirituale. De la părinții pustiei până în zilele noastre*, Cuvânt înainte de Pr. Prof. ION BUGA, Traducere din franceză de Pr. Prof. Ion Buga și Anca Manolescu, Ed. Humanitas, București

Florenski, Pavel, *Stâlpul și temelie Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*, În românește de Emil Iordache, pr. Iulian Friptu și pr. Dimitrie Popescu, Studiu introductiv: diac. Ioan I. Ică jr., Editura Polirom, Iași, 1999

Morus, Thomas, *Utopia, Cartea de aur a lui Thomas Morus, pe cât de utilă pe atât de plăcută, despre cea mai bună întocmire a statului și despre noua insulă Utopia*, Traducere din limba latină de Elefterie și Șt. Bezdechi, Ediție îngrijită și prefătată de Ion Acsan, Editura Mondero, București.

Schuon, Frithjof, *Ochiul inimii*, traducere din limba franceză: Daniel Hoblea, Editura Herald, București, 2008

Tismăneanu, Vladimir, *Diavolul în Istorie. Comunism, fascism și câteva lecții ale secolului XX*, Editura Humanitas, București

Urs von Baltasar, Hans, *Iubirea, formă a revelației*, Traducerea din limba germană: Ioan Inesc, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2005

Vivekananda, Swami, *Jñāna Yoga. Eliberare prin cunoaștere*, Editura Herald, București

Voegelin, Eric, *Religiile politice*, traducere și studiu introductiv de Bogdan Ivașcu, Editura Humanitas, București, 2010

Voiculescu, V., *Gînduri albe*, Ediție și cronologie îngrijită de Victor Crăciun și Radu Voiculescu, Studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, Cu un Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Editura Cartea Românească, București, 1986

²¹Dincolo de atom, în *Gînduri albe*, ed. cit., p. 292.

THE ECLECTICISM OF EMINESCU'S NOVEL

Anca Popan

PhD. Student, Tehnical University of Cluj-Napoca

Abstract: Although Eminescu started a literary canon, that of Romanticism, his novel depicts the cohesion of certain elements belonging to other literary movements. The present paper aims to illustrate the eclecticism of the novel "Geniu pustiu" (Empty Genius) in which the author asserts his preference towards Romanticism, but, at the same time, he feels free not to remain a prisoner of dogma. In the little exegesis on Eminescu's prose, the literary critique emphasised the innovative elements of his novel, which would have had the resources to rewrite the destiny of the Romanian novel.

Keywords: eclecticism, Geniu Pustiu, novel, modernity, Mihai Eminescu.

Eminescu, se știe, a debutat ca poet, însă, resimte tentația totalității la doar doi ani după apariția primei poezii, încercând să scrie romanul *Geniu pustiu*, rămas nefinalizat. Este doar începutul unui exercițiului literar în proză care avea să fie continuat prin alte pagini de nuvelă sau basm, dar fără consecvență. Puține scrieri în proză au fost date tiparului în timpul vieții sale, iar cele mai multe, deși neterminate, au apărut postum. Putem vorbi, astfel, de două ipostaze ale aceluiași geniu creator: Eminescu poetul și Eminescu prozatorul, care, uneori, coexistă, iar, alteori au manifestări independente.

Deși publicat postum, în 1904, redactarea operei *Geniu pustiu*, pe care criticul Gheorghe Glodeanu o consideră a fi o „încercare de roman”¹, a început, după cum mărturisește Eminescu într-o scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi, în 1868, fiind redactat, se pare, în două perioade, 1868-1870, respectiv, 1871-1872. Început la București, *Geniu pustiu* este continuat la Viena, acolo unde poetul își făcea studiile.

Titlul inițial al romanului, *Naturi catilinare*, a fost schimbat, probabil, după ce Iacob Negruzzi constată o asemănare cu opera lui Friedrich Schlegel, *Problematische Naturen*. Într-un răspuns, tânărul scriitor susține caracterul original al lucrării sale: „Naturile catilinare de-or fi gata cândva, nu vor putea fi o imitațiune a opului lui Schlegel, din simpla cauză că eu nu cunosc *Problematische Naturen* decât după nume, și chiar acest titlu l-am auzit pentru prima oară de la d-voastră, când mi-o recomandați anul trecut, ca s-o citesc. Apoi romanul meu am început a-l scrie după impresiuni nemijlocite din anul 1868, pe când eram în București, parte după un episod, ce mi l-a povestit un student din Transilvania”². O altă sursă de inspirație, spune Amita Bhose, ar putea fi *Sakuntala*, a poetului indian Kalidasa, pe care Eminescu a lecturat-o.³

În analiza prozei lui Eminescu, exegezele au avut ca reper accepțiunea teoretică general formulată despre ceea ce înseamnă roman sau nuvelă. Dar să nu uităm, că prin Eminescu ne aflăm în plin romantism românesc și că acest curent sparge niște tipare consacrate, că anulează niște granițe. Este foarte importantă și viziunea lui Eminescu asupra acestui gen literar, a cărei originalitate o observă George Călinescu: „Pentru el, vorbele <<roman>>, <<nuvelă>> nu au aceleași înțelesuri cu soiurile corespunzătoare ale noastre de azi”⁴. De aceea, scrierile epice ale

¹ Gheorghe Glodeanu, *Avatarurile prozei lui Eminescu*, Editura Libra, București, 2000, pg. 59

² Op.cit., pg. 603

³ Vezi Amita Bhose, *Proza literară a lui Eminescu și gândirea indiană*, Ed. Cununi de stele, 2010, pg. 87

⁴ George Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol. III, Editura Academiei Române, București, 2003, pg. 183

autorului trebuie plasate în contextul epocii și analizate în raport cu mijloacele literaturii din acea vreme. Dar ce înțelege Mihai Eminescu prin conceptul de roman? Un răspuns parțial îl găsim în debutul operei *Geniu pustiu*: „Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monede calpe, ascultați cântecul absurd al unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere, estrașeți din astea poezia ce poate exista în ele și iată romanul”. Am putea spune, prin urmare, că pentru Eminescu, prozaismul liricizat al existenței constituie fundamentul unui roman sau, așa cum înțelege Eugen Simion, „descrierea vieții în amănuntele ei insignifiante”⁵.

Ceea ce urmează, însă, pare să infirme, această constatare. Iată ce se întâmplă. Naratorul, deschizând o carte mai veche, *Novele cu șase gravuri*, observă că pentru ilustrarea poveștii unui rege scoțian aflat sub amenințarea morții, litograful folosește imaginea lui Tasso (Tasso fiind considerat un simbol al omului superior). Contrariat, naratorul scoate portretul lui Tasso, pe care, se pare, îl avea aproape (detaliu semnificativ, pentru că anticipează predilecția autorului pentru o anumită tipologie umană), spre a-l compara cu cel din carte, însă, își dă seama că nu a greșit în recunoașterea inițială. El nu vede în această alăturare o eroare, cum s-a mai afirmat în critica literară, ci pune descoperirea sub semnul unei coincidențe bizare, înțelegem, voite. Interogația „Pute-s-ar întâmpla unui Tasso o istorie asemănătoare celeia ce-o citeam?” va primi un răspuns în paginile următoare ale romanului, căci tot o coincidență face posibilă întâlnirea naratorului cu Toma Nour, personaj de care se apropie și în care găsește, în cele din urmă, *un Tasso*. Mai mult, crede că destinul său singular poate să-l facă un erou de nuvelă și, de altfel, va deveni protagonist al propriului roman, pe care îl redactează înaintea morții. Prin urmare, ne e greu să credem că un astfel de subiect poate fi încadrat în categoria detaliilor ne semnificative. De fapt, fragmentul surprinde o definiție a romanului poetic, o specie aparte care îmbină armonios liricul și epicul, anulându-se distincția dintre poezie și proză.

Demersul teoretic din debutul romanului este însoțit de unul filozofic, prin care se subliniază subiectivismul și relativismul existenței, stabilindu-se, într-o accepție schopenhauriană, o echivalență între viață și vis: „Uitasem însă că tot ce nu e posibil obiectiv e cu puțință în mintea noastră și că, în urmă, toate câte vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sunt decât creațiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivități, iar nu lucruri reale. Viața-i vis”. Motivul *vieții ca vis* va fi dezvoltat în conținutul romanului, ca o alternativă la existența care agresează coordonatele intime ale ființei și care declanșează neliniști interioare profunde.

Despre prologul romanului, Eugen Simion afirmă că „are pre puține legături cu restul narațiunii”⁶, însă analizele de mai sus au arătat că ideile exprimate constituie fundamentul estetic și filozofic al romanului.

Romanul continuă cu descrierea în detaliu a unui București nocturn, ca reflexie a unei lumi în declin, o lume bacoviană, aflată în disoluție sub acțiunea continuă a ploii. Se conturează un tablou grotesc, populat de bețivi și femei de moravuri decadente. Contemplarea unei astfel de lumi smulge personajului narator o tristă remarcă: „trei sferturi ale lumii e așa, și dintr-al patrulea – Dumnezeu, ce puține-s caracterele acelea care merită a se numi omenești.” Ud și cuprins de frig, naratorul se vede nevoit să intre într-o cafenea, în care, la ora romanticilor, 12 noaptea, îl întâlnește pe Toma Nour, față de care manifestă o atracție spirituală: „Un om pe care-l cunoșteam fără a-l cunoaște, una din acele figuri ce ți se pare că ai mai văzut-o vreodată-n viață, fără s-o fi văzut niciodată, fenomen ce se poate explica numai prin presupunerea unei afinități sufletești.”

O informație citită de Toma Nour, într-o notă ironică, declanșează o discuție despre naționalism și cosmopolitism. Personajul narator condamnă cosmopolitismul înțeles greșit, care duce la o pierdere a identității naționale, în timp de frumosul demon înțelege cosmopolitismul

⁵ Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, E.P.L., pg. 27

⁶ Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, E.P.L., 1964, pg. 26

ca o egalitate între națiunile care se solidarizează cu scopul de a anihila tirania și a stinge pornirile belicoase. Dar până la a-și formula explicit opțiunea, Toma Nour recurge la o serie de metafore: Lumina, întunericul, Soarele, nori, tunete și fulgere, ajungând, în cele din urmă, să învenineze categoria monarhilor și pe cea a diplomaților: „Sfărâmați monarhii! Nimiciți servii lor cei mai liniși, diplomații”. De altfel, pe parcursul întregului roman se pot observa o serie de substantive ortografiate cu majusculă, care dobândesc valențe metaforice. Ștefan Badea, care a studiat semnificația numelor proprii la Eminescu, afirmă că în *Geniu pustiu*, Soarele reprezintă o divinitate rațională, iar „Lumina, simbolizând Libertatea, ea însăși devenită, prin același procedeu al trecerii în categoria numelor proprii (ca și Omenirea, Lumea, Cosmopolitismul, Omenirea, Universul), un concept cu profunde și complexe semnificații”⁷.

Invitat de Toma Nour în casa lui, naratorul își oprește privirea asupra unui tablou al unui tânăr de o frumusețe angelică. Este fascinat de ochii acelui copil cu trăsături feminine (de altfel, ambiguitatea portretului a generat în critica literară interpretări îndrăznețe). Amintirea acelor ochi, fixată adânc în sufletul lui Toma Nour naște dorința de a se confesa prin scris, ca o mărturie testamentară a suferinței sale: „După ce voi muri îți voi testa într-o broșurică romanul vieții mele și vei face din lungii, din obosiții mei ani, triști, monotoni și plânși, o oră de lectură pentru vreun cutreierător de cafenele, pentru vreun tânăr romanțios sau pentru vro fată afectată, care nu mai are ce pierde, care nu mai poate iubi și care învață din romane cum să-și facă epistolele de amor.” Notele muzicale ale unui pian, însoțite de glasul divin al unei tinere provoacă o stare de reverie personajului narator și smulg câteva lacrimi geniului pustiu, care mărturisește motivul infernalei sale suferințe – neputința de a iubi, deși el este iubit. Doar moartea l-ar putea elibera de ura care-i stăpânește sufletul „Mor pentru pământ, ca să trăiesc în cer.” Suferința îl determină să se izoleze, însă naratorul consideră distructivă această atitudine, tocmai de aceea îl sfătuiește: „umblă între oameni”. Ioan Petru Culianu afirmă că a „A umbla între oameni” înseamnă „într-un fel destul de neașteptat la Eminescu, limitele normalității”⁸.

Moartea este, de altfel, o supratemă a romanului, redată de Eminescu într-o viziune aparte: „Ah ce dulce-i moartea, - spune autorul într-o notă - ca repaosul după o zi de lucru – dulce ca momentul ațipirei. Cui nu-i place să doarmă – să doarmă cald – adânc, fără visuri, cari neliniștesc sufletul. Liniștea e mai dulce chiar decât bucuria. De-aceea pe-nțelepți nimic nu-i bucură ca pe nebuni, cum nu-i supără nimic ca pe nebuni. (...) Moartea a cărei înțelepciune e echilibrul gândirii – este echilibrarea existenței. Ea este înțelepciunea vieții – rezultatul final a toată munca și osteneala noastră, - cine gândește des că are să moară – acela-i așa deștept. Dacă însă din moarte poți învăța înțelepciunea – e un semn că însăși înțelepciunea și liniștea trebuie să semene morții. (...) Moartea e un moment - nu dureros”⁹.

Geniu pustiu este un roman despre iubire, despre moarte sau despre moartea iubirii. „O! de-aș putea iubi!” exclamă Toma Nour în încercarea de recuperare a unui timp paradisiac, în care iubirea pentru Poesis era echivalentul unei exaltări sufletești. Iubind la modul absolut, eroul cunoaște forma supremă a stării de fericire – beatitudinea, pe care dorește să o prelungească în vis. Iubirea are puterea de a substitui divinitatea, ducând până la o supradimensionare a locului său în univers sau creează iluzia veșniciei, întunecând chiar rațiunea: „Cine era fericit ca mine? Pierdut în visări fără fine, părea că fiecare floare, fiecare stea e sor’ cu mine, sor’ dulce, surori amantei mele. Adeseori, în nebunia mea uitam pe Dumnezeu, visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori (...) Adeseori îmi părea că Eternitatea nu mi-ar fi destulă s-o ador și că, îmbrăcat în haina morții, eu, în luptă cu bătrânul timp, îi rumpeam aripile și-l azvârleam în uitare!” Prin iubire Toma Nour cunoaște înălțarea, și tot prin iubire prăbușirea. După moartea lui Poesis, Toma este stăpânit de o stare de nepăsare de care se desprinde doar după ce-l reîntâlnește pe Ioan, dedicat între timp cauzei naționale.

⁷ Ștefan Badea, *Semnificația numelor proprii eminesciene*, Ed. Albatros, București, 1990, pg. 101

⁸ Ioan Petru Culianu, *Studii românești I*, Ed. Polirom, 2006, pg. 126

⁹ Op. cit., pg. 621

Toma Nour își începe jurnalul prin rememorarea unei experiențe legate de moartea mamei sale, care declanșează și trezirea conștiinței copilului, după cum afirmă Ioana Em. Petrescu.¹⁰ Asistând la înmormântare, fără să înțeleagă ce se întâmplă, el revine seara, adormind pe mormântul mamei. Visul pe care-l are „capătă semnificații generale, în sensul că se dizolvă într-o viziune fantastică ce transformă durerea personală într-o înălțare cu proprietăți purificatoare”¹¹. În visul său, moartea presupune o scindare între trup și suflet, o disociere între teluric și transcendent, care poate presupune o continuare a existenței într-un alt plan. Ideea de înălțare este susținută prin câteva simboluri: pasărea, lumina sau albul, în schimb, moartea trupului este susținută la nivelul cromatismului: „singur rămăsesem rece și galben pe groapă”. Așa după cum observă și Ioana Em. Petrescu, momentele tragice din existența eroului sunt urmate de un vis compensatoriu, în care ființa pierdută sau moartă e regăsită într-un univers paradiziac”¹².

Fiind martor al unor atrocități, eroul este obligat să coboare din lumea ideilor și să acționeze atunci când asistă la o serie de evenimente tulburătoare. Căutându-l pe Ioan, ajunge la casa unui preot pe care îl găsește spânzurat, iar pe fata acestuia în pericol de a fi pângărită de câțiva honvezi. Încercând să scape de umilință, fata vrea să-și ia viața, izbindu-se cu capul de perete, însă, nu reușește. Toma Nour ia hotărârea de a-i curma suferința și trimite un glonț în pieptul tinerei. Dar nici după moartea acesteia ungerii nu își abandonează intențiile, așa că, urmărit de dorința de a se răzbuna, Toma dă foc casei, surprinzându-i pe honvezi. Regăsindu-l pe Ioan, Toma Nour este implicat într-un alt eveniment. După ce atacă, împreună cu alți revoluționari, un grup de honvezi care petreceau în castelul unui maghiar, Toma îl recunoaște pe amantul lui Poesis. Amenințat de Ioan, contele dorește să-l arunce peste balcon, însă, Toma, acționând rapid, îi taie mâna. În cele din urmă, Ioan îl omoară pe contele, înfigându-i un cuțit în creștet. Un alt eveniment atroce prezentat de Eminescu este cel al morții lui Ioan, care, rănit în luptă, după ce este trădat de un morar sas, este ucis de un om de încredere pentru a nu cădea în mâinile honvezilor. Despre aceste episoade dure, unice în opera eminesciană, Ioan Petru Culianu afirmă că „sunt fantasmе dintre cele mai atroce în literatura română demnă de acest nume (...) episoadele de teroare, dacă n-au fost toate inventate de el, au fost în orice caz alese de Eminescu ca să constituie una dintre fundamentalele secvențe de fantasmе ce-i alcătuiesc romanul”¹³.

Aflăm din ultima epistolă trimisă naratorului, că, în final, este închis într-o temniță dintr-un „mic oraș al Germaniei – reședința unui rege–miniatură, rege-parodie” fiind condamnat la moarte. Luptătorul Toma Nour este învins de istorie, însă după cum mărturisește, el moare pe pământ, pentru a trăi în ceruri. Discutând relația dintre cele trei ipostaze ale geniului demonic, criticul Mihai Drăgan afirmă că: „Neterminarea romanului este chiar simbolul imposibilității de-a armoniza, în planul realității, luptătorul cu Poetul și filosoful. Moartea luptătorului (social și istoric) Toma Nour, a *geniului pustiu* semnifică renașterea Poetului demonic prin regăsirea adevăratei sale identități creatoare”¹⁴.

Autobiografia lui Toma introduce alte trei personaje: Ioan, Poesis și Sofia, toți natuри catilinare pe care Eugen Simion le definește astfel: „E vorba de spirite insurgente, problematice, faustiene, ale unei generații inconformiste, revoltate și dezamăgite totodată, înflăcărată de idealurile naționale și ținută de plumbul greu al solitudinii. Pictorul Ioan, Toma Nour (alt nume metaforic!), Poesis, Sofia formează familia catilinarilor”¹⁵.

S-a spus în critica literară că Toma Nour și Ioan reprezintă ipostaze ale autorului însuși, Mihai Drăgan susținând că portretul celui dintâi este realizat „prin analogie cu trăsăturile fizice

¹⁰ Vezi Op. cit., pg. 438

¹¹ Mihai Drăgan, Op.cit., pg.156

¹² Op. cit., pg. 438

¹³ Op. cit., pg. 128

¹⁴ Op. cit. pg.205

¹⁵ Op. cit., pg. 25

și sufletești ale tânărului Eminescu”¹⁶. Din descrierea lui Toma reținem, îndeosebi, antiteza Dumnezeu-Satan, opoziție recurentă în creațiile eminesciene. Ștefan Badea observă că în ciuda contradicțiilor pe care le presupun, în opera lui Eminescu se remarcă „pactul dintre cele două principii *întrupate* de Satana și de Dumnezeu”¹⁷. Caracterul demonic al eroului se susține și prin cromatismul utilizat: „părul său negru-strălucit”, „ochii săi mari, căprij, ardeau ca un foc negru sub niște mari sprâncene stufoase și îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete”, „mâna sa albă cu degete lungi”. În schimb, prin cromatismul utilizat în portretizarea lui Ioan, se conturează figura angelică a personajului: „buzele subțiri și roze, cu fața albă ca marmura și cu niște ochi albaștri mari”.

Ilustrând destinul nefericit al geniului, Ioan și Toma sunt sfâșiați de pierderea ființelor iubite: Sofia moare sub privirile lui Ioan, iar Poesis, nevoită să-și trădeze dragostea pentru a-și salva tatăl, se sinucide. Este un gest care îi susține natura catilinară, și într-un plan metafizic, îi permite să-și recupereze condiția inițială. F. Schlegel, romantic prin excelență, vede în sinucidere un gest care pune capăt unei existențe imorale: „Nu este niciodată nedrept să mori voluntar dar adesea, este indecent să trăiești în continuare”¹⁸.

Într-o ordine a realismului, chiar a naturalismului, s-ar putea înscrie o serie de scene dure, care depășesc cadrul acelor situații excepționale romantice. În general, luptele sunt descrise într-o manieră romantică, însă ceea ce interesează mai mult este faptul că sunt rediate dintr-o perspectivă subiectivă, ceea ce se mai va întâmpla doar la Camil Petrescu. Romantic în esență, romanul *Geniu pustiu* iese din tiparele acestui curent literar, topind elemente de modernism sau realism, dar atingând și granițele simbolismului. Se poate vorbi de un *romantism eclectic* în romanul lui Eminescu?

Indiscutabil, *Geniu pustiu* are elemente de modernism. Discursul autodiegetic într-un roman românesc va mai fi întâlnit abia în perioada interbelică, la Camil Petrescu, în plin proces de modernizare a acestei specii literare. Asemănările dintre romanul lui Eminescu și cel al lui Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, sunt izbitoare, chiar dacă au fost scrise la o distanță de aproape șase decenii. Romanul lui Camil Petrescu pare o rescriere, într-un alt registru și într-un alt context, a romanului eminescian. De altfel, „naturile catilinare”, firi inadaptate, revoltate, nu reprezintă, altceva decât o prefigurare a tipologiei intelectualului din romanul camilpetrescian. Caracterul modern al romanului eminescian este subliniat și de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, care observă că tânărul autor „își ia mai întâi oarecare libertăți, îndrăzneli față cu timpul, obișnuit să curgă normal în romanele românești de până atunci”¹⁹. În această ordine de idei, exegeta observă la *Geniu pustiu* o anticonstrucție, dată de „pierderea șirului epic, prin zăbovirea mai cu seamă asupra mometelor excesive, asupra situațiilor limită, coșmaruri, stări dementiale, incendii, ucideri...”²⁰. Se poate observa, de asemenea, și o discontinuitate la nivelul diegezei dată de abolirea coordonatelor temporale. Astfel, prezentul consemnează starea eroului, urmând ca aceasta să fie explicată doar prin retrospectiva pe care o constituie jurnalul său, citit postum de naratorul-personaj.

Cu toate că la romantici, natura preia stările ființei, și așa se întâmplă în romanul *Geniu pustiu*, există totuși o secvență care se apropie mai mult de modul în care se ilustrează la simbolști relația de corespondență macrocosmos – microcosmos: „Era o noapte tristă. Ploaia cădea mărunță pe stradele nepavate ale Bucureștilor”. Fragmentul amintește de versul simbolist al Tudor Arghezi, din poezia *Flori de mucigai*: „Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară”.

Romanul lui Eminescu se remarcă și printr-o obsesivă utilizare a cromatismului. Nu există aproape nicio pagină fără un element cromatic explicit sau implicit. Importantă este funcția acestor elemente cromatice, care depășește un simplu rol ornant, fiind investite cu o

¹⁶ Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu: Interpretări II*, Ed. Junimea, Iași, 1986, pg. 94

¹⁷ Ștefan Badea, *Semnificația numelor proprii eminesciene*, Editura Albatros, București, 1990, pg. 153

¹⁸ Friedrich Schlegel, *Fragmentele Atenäum*, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2010, pg. 33

¹⁹ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu – Cultură și creație*, Editura Eminescu, București, 1976, pg. 178

²⁰ Op.cit., pg.178

mare putere de sugestie. Regăsim, astfel, în stare incipientă, ceea ce avea să devină la simboliști o preocupare predilectă: „Întreg romanul *Geniu pustiu* – afirmă Eugen Simion – este străbătut de paradisuri terestre, în descripția cărora Eminescu a pus mult din fantezia lirică, din sensibilitatea lui organizată în așa chip, încât înregistrează irizările de culori și melodiile ascunse ale peisajului: simfonia naturii și sentimentul culorilor, pe care receptaculele fine ale romanticilor le-au descifrat înainte de simboliști”²¹. Sfera culorilor, ce dobândesc exclusiv o valoare adjectivală, este amplă: alb, negru, roșu, verde, galben, roz, nuanțe de maro sau vânat. Analizând lirica lui Eminescu sub aspect stilistic, Tudor Vianu remarcă în primele poezii ale autorului utilizarea unor *epitete stereotipe* „impuse prin tradiție și convenție literară, însă Eminescu ajunge în multe cazuri să le dea înțelesuri și valori noi”²². Printre acestea figurează și câteva epitete cromatice, ca de exemplu alb și verde. Dar Eminescu depășește și de această dată tradiția, utilizând culori întâlnite abia în perioada interbelică, la George Bacovia, cum ar fi rozul sau vânatul. Că funcționează mai mult decât un epitet ornant, nu e nicio îndoială.

Cu predilecție, Eminescu utilizează epitetul cromatic în portretizarea personajelor și, bineînțeles, în descrierea elementelor ce aparțin cadrului natural. Lecturând romanul *Geniu pustiu*, constatăm, și asta doar după câteva pagini, că epitetul cromatic se detașează de *obiectul* descris, ajungând să sugereze fie o idee, fie o trăire, așa cum, de altfel, se întâmplă și la simboliști. Ideea este surprinsă și de Dan C. Mihăilescu, care mai remarcă o valoare a elementului cromatic la Eminescu: „culoarea, departe de a constitui o simplă peliculă semnalizatoare a obiectului sau un decor, este investită cu atributele esențialității fenomenului desemnat”²³. Se poate cu ușurință realiza un dicționar cromatic al romanului eminescian, care să evidențieze modul în care culoarea sugerează o trăsătură a personajului sau o stare interioară. Sfera cromatică se modifică, după cum se transfigurează personajul sau peisajul descris, existând la Eminescu o psihologie a cromaticii.

Albul este utilizat în portretizarea personajelor pentru exprimarea frumuseții fizice și a purității „fața albă și obraji roșii, părul castaniu” (Finița). Aceeași culoare apare cu obsesie în proiecțiile onirice ale personajelor, visul devenind un spațiu în care eroii evadează, o lume privilegiată, care își păstrează sacralitatea. Tocmai de aceea, albul este dublat de epitete care închid sugestia strălucii, a prețiozității. Iată care este definiția pe care Toma Nour o dă visului: „lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur”. Este un mecanism pe care îl vom întâlni mai târziu la poezii modernști, și anume convertirea abstractului în concret. Portretul lui Toma Nour se realizează printr-o cavalcadă de culori, reliefând, totodată, și asocieri inedite: avea fața palidă, „părul său negru-strălucit... Ochii săi mari câprii, ardeau ca un foc negru..., iar buzele strâns lipite, vinete... mâna sa albă”. Observăm o scădere treptată a intensității culorilor utilizate, ajungându-se, în final, tocmai la un element cromatic aflat în antiteză cu primul: negru-alb. Deși personajul ilustrează o ipostază demonică, prin gradația cromatică descendentă, Eminescu vrea să sugereze caracterul dual al ființei. În cazul lui Toma Nour, negrul este culoare care traduce condiția ontologică a eroului.

Nu doar ființa este marcată de aceste trăiri, ci și cadrul exterior. Cromatismul utilizat pentru descrierea naturii sau a unor cadre interioare nu este diferit de cel prezent în portretizarea personajelor. Schimbarea registrului cromatic sugerează și o modificare a stării personajului. Expunem un fragment descriptiv realizat înainte ca protagonistul să ia decizia de a pleca la luptă, atunci când parcă o forțe demonice puseseră stăpânire pe sufletul său: „dar peretele părea zugrăvit cu chipuri roșii ca acelea ale icoanelor de lemn din bisericile bătrâne — mă-ntorceam spre cuptor, dar cărbunii ce ardeau vineți pe vatră păreau roși ochi de demoni care se întorceau cumplit, iar în fumul cel verde ce se înălța în sus păream a vedea fluturând părul despletit și sur

²¹ Op. cit., pg. 53

²² Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, Editura de stat pentru critică literară, pg. 53

²³ Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Editura Cartea românească, București, 1982, pg. 279

al unei furii crâncene”. Toma Nour ia hotărârea definitivă de apleca, decizie urmată de un scurt pasaj descriptiv, prin care natura pare a suține gândul personajului: „o lună frumoasă plutea în câmpia cea albastră a aerului”. Decorul se schimbă, însă, semnificativ după episodul uciderii Mariei, ca semn al unei solidarități tacite între ființă și natură: „o auroră murdară și somnoroasă care abia roșea cerul cel vânăt-sur”.

O altă culoare utilizată des de Eminescu, nu doar în *Geniu pustiu*, ci și în *Sărmanul Dionis*, este roșul, care apare, de exemplu, în descrierea cărții pe care o găsește protagonistul: „o carte cu scoarțe de piele roase de molii, cu marginile roșii — în ea erau niște povești manuscrise cu litere bătrâne, iară literele începătoare paleografate cu roșu...”. Același motiv al literelor roșii, care apare și în *Sărmanul Dionis*, este discutat de Dan C. Mihăilescu în termeni dihotomici, exegetul surprinzând natura angelic-demonică a literelor. „Roșul de sânge al cernelei-susține criticul - reprezintă poziția potențială, care este trezită la viață ochiul înțelegerii celui ce deschide și descifrează buchiile cărții esoterice”²⁴. De asemenea, roșul sugerează și dimensiunea malefică a ființei umane, de aici insistența pe acest element cromatic în portretizarea ungurului implicat în tragedia Maria: „i se vedea pieptul plin de păr roșu — el voi să apese gura lui murdară și cu musteți roșii”. Galbenul sugerează în proza lui Eminescu o suferință interioară intensă, dar și moartea, care este definită concret pe baza acestui cromatism: „înger drag...cu fața palidă și cu aripi negre”. Se păstrează conotațiile thanatice ale acestei culori, chiar dacă sunt asociate unui element al realității exterioare. Astfel, la înmormântarea Sofiei cad „frunze galbene”, iar camera lui Ioan, după același moment, este dominată de o „lumină galbenă”.

Starea de fericire a personajului, foarte rar prezentă în romanul *Geniu pustiu* este sugerată prin descrierea naturii în culori deschise, strălucitoare: „Noaptea era lucie și dalbă, aerul părea nins de razele cele argintii și înamorate ale lunii, care se pierdeau prin verdele întunecos al arborilor și tufişelor risipite din grădina ei. luna, lunecând alene printre nourii de argint ai cerului albastru”. Eminescu asociază chiar și aerului epitețe cromatice, creând o serie de imagini vizuale de o rară plasticitate. Astfel, uneori aerul e brun, alteori e blond, în deplin acord cu momentul zilei, cu starea interioară a personajului sau cu realitățile prezentate.

Eminescu recurge surprinzător tot la o soluție cromatică pentru a explicita o idee abstractă. Astfel, omenirea este definită de Toma Nour ca „o prismă cu mii de culori, un curcubeu cu mii de nuanțe”, iar starea acestuia de după uciderea Mariei: „Capul meu era așa de pustiu ca amestecul fără-nțele a unor culori varii, roșu, negru, verde, galben, toate amestecate pe unul și-același loc”.

Remarcând elementele novatoare ale romanului, Gheorghe Glodeanu vede în *Geniu pustiu*, un „autentic roman-sumă”, care, în esență rămâne „un roman scris în registru romantic, în care meditația filosofică se împletește cu elementele de jurnal intim, cu notația epistolară, observația gazetărească și cu spovedania de factură lirică”²⁵. Este un roman eclectic, care topește în paginile sale elemente specifice mai multor curente literare, unele chiar opuse.

Se poate afirma că romanul românesc ar fi avut o altă evoluție, dacă *Geniu pustiu* ar fi fost terminat și publicat la momentul la care a fost scris. Impactul asupra romanului românesc ar fi fost covârșitor și poate că s-ar fi ars câteva etape în drumul acestuia spre modernitate.

BIBLIOGRAPHY

Badea, Ștefan, *Semnificația numelor proprii eminesciene*, Editura Albatros, București, 1990.

Bhose, Amita, *Proza literară a lui Eminescu și gândirea indiană*, Ed. Cununi de stele, 2010.

²⁴Op.cit., pg. 281

²⁵ Op. cit., pg. 73

- Călinescu, George, *Opera lui Eminescu*, vol. III, Editura Academiei Române, București, 2003.
- Culianu, Ioan Petru, *Studii românești I*, Ed. Polirom, 2006.
- Drăgan, Mihai, *Mihai Eminescu: Interpretări II*, Ed. Junimea, Iași, 1986.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu – Cultură și creație*, Editura Eminescu, București, 1976.
- Glodeanu, Gheorghe, *Avatarurile prozei lui Eminescu*, Editura Libra, București, 2000.
- Mihăilescu, Dan C. *Perspective eminesciene*, Editura Cartea românească, București.
- Petrescu, Ioana Em., *Cursul Eminescu*, în *Studii eminesciene*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.
- Schlegel, Friedrich, *Fragmentele Atenäum*, Ed. Grinta, Cluj-Napoca, 2010.
- Simion, Eugen, *Fragmente critice III – Mit. Mitizare. Mistificare*, Fundația Scrisul Românesc, Univers Enciclopedic, București, 1999.
- Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, E.P.L., 1964.
- Vianu, Tudor, *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, Editura de stat pentru critică literară, 1955.

PRISONER-TORTURER: AN UNSTABLE BINARITY IN THE NOVEL GHERLA BY PAUL GOMA

Suciu Camelia

PhD. Student, „1 decembrie 1918” University of Alba Iulia

Abstract: The purpose of the present study is to analyse the relations between prisoner and torturer in Paul Goma's Gherla. The study is based on the balance between the structures of the inner states of the characters and the movements of these states under power's influence. The study follows the approach of Michel Foucault's Discipline and Punish The Birth of The Prison regarding prison and it's influence upon the society. As results of the study, there are few types of torturer's consciousness which influence the behaviour and the inner life of the prisoners: assimilated consciousness, fake-emphatic consciousness, labyrinthine consciousness, subtle-experimental consciousness and educated consciousness. Upon these types rules the political system and as result of the "team work" of these issues is the knowledge, knowledge of each other mind and soul and of the dark aspects of the political system.

Keywords: Paul Goma, consciousness, torturer, prisoner

A vorbi astăzi despre privarea libertății, de oricare fel ar fi ea, pare o temere neîntemeiată, în vreme ce sintagma „închisoare comunistă” evocă un simplu clișeu distopic al unei realități mult distanțate de ochiul unui cetățean al statului de drept - care, oricât de ironic ar suna în contextul altor vremuri, este un „om nou” educat în spiritul altor orizonturi culturale în care el pare că este propriul stăpân al traiectului existențial. Întemeiat pe discursul drepturilor fundamentale ale ființei umane, creat de Thomas Jefferson, statul de drept pare imun la intruziunile spiritului străvechi asiatic, al violenței gratuite și al inechității, dar, păstrând nota ironică, am putea spune că „istoria se repetă”, acea istorie a omului ca imagine universală a binarității „prinț și cerșetor”.

Elementul cel mai important al sistemului totalitar era exercitarea puterii, iar închisoarea a devenit mediul potrivit și necesar aplicării diferitelor strategii de manifestare a ei. Joe Sim¹ în *Punishment and Prisons* afirmă că „for those who have ruthlessly (and in many ways, hopelessly) governed the society in the last three decades, the iconic and symbolic presence of the prison is paramount”² prin urmare închisoarea a devenit un simbol puterii deținute de regimurile politice totalitare. În *A supraveghea și a pedepsi Nașterea închisorii* (1975), Michel Foucault susține în legătură cu statutul puterii că „este nevoie, în fond, să se admită că puterea mai curând se exercită decât se posedă, că nu constituie „privilegiul” dobândit sau păstrat al clasei dominante, ci efectul de ansamblu al pozițiilor strategice pe care aceasta le ocupă - efect pe care-l manifestă și adesea îl prelungește poziția celor dominați.”³ Atât Declarația Drepturilor din Statul Virginia, care a însoțit eliberarea de statutul colonial, cât și Declarația Drepturilor Omului și Cetățeanului adoptată de Adunarea Constituantă a Revoluției Franceze (1789) au asociat în memoria istoriei drepturi precum dreptul la viață, libertate sau egalitate cu rezistența la opresiune. Prometeu, eroul lui Shelley (Prometeu descătușat, 1820), recunoaște că

¹ Joe Sim, *Punishment and Prisons*, apud Deborah H. Drake, *Prisons, Punishment and the Pursuit of Security*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p.18

² Pentru cei care fără milă (și în multe feluri, fără speranță) au condus societatea în ultimele trei decenii, prezența iconică și simbolică a închisorii este de maximă importanță (traducerea noastră)

³ Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi Nașterea închisorii*, București, editura Paralela 45, 2005, p.34.

slăbiciunea sa este de vină pentru tirania lui Jupiter. Această polaritate a puterii implicată în relația victimă/ opresor caracterizează și relaționarea deținut-torționar în temnițele totalitare. Permanentă pendulare între aparența și esența puterii, între cine posedă puterea cu adevărat și cine este supus manifestărilor acesteia acționează atât asupra trupului cât și, mai ales, asupra sufletului actanților. În același volum, Michel Foucault vorbește despre o „genealogie a „sufletului” modern”⁴ am putea spune noi un „suflet al închisorilor”, Foucault susținând că „pur și simplu sufletul există, are o realitate, e produs în permanență în jurul, la suprafața și în interiorul corpului prin funcționarea unor puteri ce se exercită asupra celor supravegheați, în curs de formare sau ținuti din scurt.”⁵ În categoria celor supravegheați sau controlați prin biotehnologii se înscriu atât deținuții cât și torționarii, atât sufletul unui deținut cât și cel al unui torționar fiind supuse acelorași procese de „monitorizare” „puterea nu se aplică pur și simplu ca o obligație sau o interdicție asupra celor care „nu o au”, ea îi investește, trece prin și dincolo de ei, se sprijină pe ei așa cum și ei la rândul lor, în lupta împotriva puterii se sprijină pe punctele de contact în care puterea își face simțită prezența asupra lor”⁶ Aceste „puncte de contact” între putere și țintele acesteia reprezintă forme prin care se reconfigurează raporturile deținut-torționar. Această reconfigurare a raporturilor se realizează la nivelul „sufletului modern”⁷ a cărei genealogie este astfel descrisă de Foucault: „realitatea istorică a acestui suflet, care, spre deosebire de sufletul reprezentat de teologia creștină, nu se naște păcătos și punisabil, ci e mai curând produsul procedurilor de pedepsire, supraveghere, ispășire și constrângere”⁸ Cu alte cuvinte lumea interioară a actanților temnițelor totalitare, deținuți și torționari, se construiește și se deconstruiește sub influența manifestărilor puterii.

Puterea este legată de ceea ce poate face mintea prin intermediul trupului, dar „corpul nu devine forță utilă decât dacă este în același timp corp productiv și aservit.”⁹ Care este trupul-putere al temniței? Torționarul. Dar acesta ar fi latent dacă nu ar exista o metodă prin care el să devină productiv, să creeze acel „om nou” atât de necesar sistemului. Motorul care-l determină să iasă din starea de latență este faptul că trupul este aservit sistemului politic al vremurilor. Prin conexiunea dintre aservire și manifestarea productivă a puterii se naște ceea ce am numit un „suflet al închisorii,” acel „suflet modern,” despre care vorbește Foucault. Ca urmare a demarării proceselor acestui sistem are loc și o mișcare a raporturilor dintre deținuți și torționari, iar această mișcare ia naștere în urma apariției unor valențe ale conștiinței torționarilor, valențe care devin mijloace de reconfigurare a raporturilor deținut-torționar.

În vederea identificării acestor valențe ale conștiinței și definirii unor tipologii ale acestor valențe, vom supune studiului romanul *Gherla* de Paul Goma, roman încadrat de Andrei Simuț în „prima tipologie de reprezentare a comunismului, cea distopic-satirică,”¹⁰ despre care afirmă: distopiile românești se referă la prezentul utopiei socialiste, situând în contemporaneitate coșmarul, respectând ideea formulată concis de regizorul Lucian Pintilie, cum că infernul este aici și acum”¹¹

Romanul lui Paul Goma propune o imagine pe care nici măcar nu putem să o proiectăm în mintea noastră, universul personajelor fiind „un infern general și omnipotent,”¹² în vreme ce interiorul nostru refuză să creadă că același om de care ne lovim astăzi pe stradă și-a pierdut

⁴ Ibidem, p.36.

⁵ Michel Foucault, op.cit. ,p.36.

⁶ Ibidem, p.34.

⁷ Michel Foucault, op.cit. ,p.36.

⁸ Ibidem, p.37.

⁹ Michel Foucault, op.cit. , p.33.

¹⁰ Andrei Simuț, *Prima tipologie de reprezentare a comunismului. Câteva considerații*, http://www.cesindcultura.acad.ro/images/sesiune22mai/Interventii%20cercetatori%20postdoc_22%20mai%202015/Simuț%20Andrei.pdf (accesat la data de 18 Octombrie 2017)

¹¹ Ibidem, p.2.

¹² Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, București, Editura Polirom, p.196.

cândva reperele existențiale pășind afară din sfera definiției ființei umane. Pe de o parte, este imaginea torționarului dezumanizat până la un punct în mod voit, iar, pe de altă parte, este imaginea deținutului închisorii comuniste, omul care se dezumanizează ca urmare a inversării raporturilor sociale normale, toate aceste schimbări având loc în spațiul carceral, acel infern al prezentului universal al temniței..

Un aspect important de de-a lungul timpului și să-și „modernizeze metodele” așa cum observă Michel Foucault în *A supraveghea și a pedepsi, Nașterea închisorii*: „caznelor ce distrug corpul trebuie să le ia locul o pedeapsă ce acționează profund asupra simțirii, gândirii, voinței, înclinațiilor”¹³ Deținutul este nevoit să se adapteze diferitelor metode ale torționarului, dar există și momente în care întâlnirile dintre cei doi restabilesc raporturile anterioare și reconfigurează relaționarea deținut-torționar. În romanul *Gherla*, se regăsesc mai multe momente în care se echilibrează, am putea spune, relațiile dintre actori, iar această echilibrare se realizează pe baza existenței anumitor tipologii ale conștiinței torționarului: „Vine o clipă în care anchetatul și anchetatorul încetează de a mai fi doi dușmani, doi combatanți, doi adversari: nu se mai înfruntă, nu mai încearcă să-l înfrângă, distrugă, înșele pe celălalt, ci ajung să colaboreze, se străduiesc împreună să găsească o soluție, să iasă la un liman.”¹⁴ Există un punct de echilibrare a raporturilor deținut-torționar ce ține de factorii extrinseci care acționează asupra sufletului „sufletul, efect și instrument al unei anatomii politice, închisoarea trupului”¹⁵

Prima echilibrare a raportului deținut-torționar este trecerea de cealaltă parte a baricadei: deținutul devine turnător. Asistăm deci la o degradare a celui investit inițial cu aureola martirajului: conștiința omului care tinde spre corectitudine, spre a face ceea ce este corect și demn, este contaminată de răul universului carceral, deținutul devenind el însuși călău pentru cei din grupul căruia aparține. Avem a face deci cu o restabilire a raporturilor deținut-torționar prin intermediul valenței conștiinței asimilate. Un exemplu al acestei valențe a conștiinței este deținutul Barbu, care devine în ochii celorlalți deținuți un protejat al torționarului: „Barbu își imagina că are mai multe drepturi pentru că era copilul lui Goicu. Așa li se spunea în Gherla turnătorilor cu condicuță „Copiii lui Goicu.”¹⁶ Este, în observația cu privire la statutul lui Barbu, un element important legat de trăsăturile conștiinței asimilate și anume faptul că Barbu „își imagina” că prin trecerea sa de cealaltă parte ajungea să se bucure de anumite privilegii de care ceilalți deținuți erau privați. Așadar această echilibrare a raporturilor deținut-torționar nu are un fundament solid. Acest tip de relaționare ia naștere în urma unor compromisuri, rezultate ale unor calcule nerealiste, puțin probabile și până la urmă irealizabile. De ce nu aveau rezultatul dorit astfel de raporturi? Pentru că asupra tuturor, deținuți sau torționari se abătea incertitudinea.

Încertitudinea este rezultatul instabilității interioare a insului. Imposibilitatea echilibrării individului în cadrul social, permanența sentimentului de frică, frica de a nu fi luat în vizor, de a nu fi tu cel care urma să fie supus pedepsei, lipsa de odihnă, toți acești factori dezechilibrău ființa și propria conștiință astfel încât deținutul sau chiar torționarul era pus în imposibilitatea de a empatiza realist cu ceilalți.

Un alt tip de echilibrare a raporturilor deținut torționar este acela al relaționării cu o conștiință fals-empatică. În acest caz, intervine senzația existenței unei relații de colaborare între cei doi pe baza principiilor umane, a înțelegerii situației în care este celălalt prin relaționare empatică, iar modul în care se dialoghează lasă impresia unei negocieri în folosul celui alt pentru a-i ușura situația, pentru a găsi împreună soluția care să aibă cele mai puține efecte negative. Toate aceste negocieri ale situației în vederea găsirii soluției optime sunt elemente de suprafață care duc la o falsă cordialitate, o falsă empatie care are totuși un efect semnificativ asupra deținutului, cel puțin asupra moralului său, faptul că a fost ascultat, doleanța lui a fost

¹³ Michel Foucault, op.cit., p.22.

¹⁴ Paul Goma, *Gherla*, București, Editura Humanitas, 1990, p.22.

¹⁵ Michel Foucault, op.cit., p. 37.

¹⁶ Ibidem, p.26.

ascultată și cel puțin aparent i s-a creat iluzia că celuilalt îi pasă. Acest mod în care unui deținut i se ascultă dorința, ba, mai mult, i se cere părerea cu privire la modul de execuție a pedepsei, este consultat pentru a găsi o soluție, devine un centru de echilibrare a relațiilor și, chiar dacă este unul fals, el există. Un astfel de exemplu de îmblânzire a raporturilor deținut-torționar prin relaționarea cu ajutorul conștiinței fals-empatice este momentul în care torționarul Tudoran îl pedepsește pe Nandi, deținutul care, datorită bățăilor repetate, nu mai poate fi lovit în anumite părți ale corpului: „Și acu ce dracu fac, un' să dau că nu mai am loc?” zice Tudoran -, „Nu puteți printre?” întreabă Nandi. -, „Păi da, să stau să calculez, să ne prindă săptămâna ailaltă? Hai mai bine să ți le dau la palmă!” -, „Nu” zice Nandi. (...) -, „Bine și fii atent că-s zece de toate” zice Tudoran -, „Le numeri tu ori le număr eu?” -, „Numărați-le 'mneavoastră!”¹⁷ O altă observație care demonstrează echilibrarea raporturilor printr-o conștiință fals-empatică este momentul în care „În sfârșit, pe la a cincea lovitură, Tudoran zice - „Mușchii moi mă, să nu te rup”¹⁸, inspirând deținutului martor observația: „Tudoran n-avea niciun interes să-i atragă atenția unui bandit de deținut să lase mușchii moi, interesul lui de SEE ar fi fost să-l facă pe deținut să-i încordeze.”¹⁹ Tocmai această prezență a torționarului Tudoran care iese din tiparul celor din breasla sa este modalitatea prin care deținuților li se păstra iluzia speranței că valorile umane încă primează, cel puțin la nivelul conștiinței. Asistăm aici la o rescriere a scenariului carceral: deținuții aveau deja bine stabilit ritualul reeducării, ritual în care se conturase imaginea motorului punitiv, a torționarului, în așa fel încât normalitatea umană părea anormalitate. Am putea spune că deținuții trăiau într-o lume distopică, lume ale cărei baze erau situate la nivelul conștiinței și al relaționării sinelui cu lumea, acest tip de comunicare fiind mediat de imaginea torționarului proiectată la nivelul psihicului deținuților. Unica realitate în care omul se poate refugia indiferent de contextul extern fără ca altceva sau altcineva să-l perturbe este lumea sa interioară, or funcția de bază a detenției totalitariste este destabilizarea acelei realități a eului prin reconfigurarea raporturilor cu sinele și cu lumea.

O altă modalitate prin care se restabilesc raporturile deținut -torționar este existența unei valențe a conștiinței labirintice ale torționarului. Ceea ce numim conștiință labirintică este de fapt amalgamul de satisfacții personale, vicioase, născute în mintea torționarului în momentul în care acesta primește puterea. Acesta este un detaliu foarte important în ceea ce privește relaționarea deținut-torționar: puterea sau, mai exact, iluzia puterii posedate despre care vorbește și Michel Foucault, manifestările puterii în cacest caz devin forțe care atrag torționarul și conștiința acestuia într-un labirint al falselor privilegii. Puterea se manifestă prin pedeapsa deținutului, dar aceasta nu este resimțită de către deținut la nivelul cognitiv, datorită faptului că acesta conștientizează situația în care se află conștiința torționarului. Ce lipsuri din viața personală a torționarului sunt înlocuite prin satisfacția pedepsei, prin împuternicirea de a disciplina? Iată un portret impecabil care definește acel torționar „posesor” ale conștiinței labirintice. „Petrică Goicu trăia din plin, cu toată ființa, misia lui de reeducator, se dăruia total, ardea cu flacără înaltă pe altarul închisorii Gherla”²⁰ Care este labirintul în care conștiința lui Goicu este prinsă? Propria lui vanitate, mândria prin filtrul căreia fiecare disciplinare este ridicată la rangul de indispensabilitate, de misiune absolută. Goicu nu este însă conștient de faptul că acele pulsuni interioare care-l mână și-l înflăcărează nu sunt altceva decât trăirile unui om obișnuit incapabil de a-și depăși propria condiție și totodată incapabil să-și stabilească limitele. Ceea ce caracterizează o astfel de conștiință este iprevizibilul, un dușman categoric al deținuților. Incertul, imprevizibilul stăpâneau lumea interioară a deținuților și înrădăcinau foarte bine teama - „instrumentul” de bază al reeducării: „Fiindcă se uita la Nandi, eram sigur că peste o secundă sau peste două (sau peste o zecime) o să mă plesnească pe mine. Dar unde?

¹⁷ Paul Goma op.cit., p.35.

¹⁸ Ibidem, p.36.

¹⁹ Paul Goma, op.cit., p.36

²⁰ Paul Goma, op.cit., p.47.

Încercam să ghicesc. În plină figură, cu o directă? Tot sub ureche ca pe Nandi? Un upercut la plex? Un șut sec în rotulă? (specialitatea c asei, așa se spunea). Pe măsură ce secunde treceau și lovitura așteptată nu mai venea ... Nu mai puteam îndura, așteptarea e îngrozitoare, mai distrugătoare decât ... ceea ce urma să vină.”²¹ Acest joc al imprevizibilului loviturii s-a proiectat în conștiința deținutului producând dezechilibrul scontat. În acest fel s-a construit un labirint al emoțiilor ce duc la dezintegrare psihică, altfel spus, era sabotată gândirea, iar modul în care aceasta își pierde echilibrul nu este altceva decât efectul scontat de conștiința labirintică a torționarului, care, deși prins în propria capcană prin dezumanizare, continuă să atingă scopuri ținute departe de limitele cunoașterii. Totuși, în timp, deținuții devin conștienți de labirintul torționarilor care dețin un atfel de tip de conștiință: „Cine putea pătrunde în gândurile lui Goicu?”²²

Chiar dacă dominanța torționarului-șef este foarte importantă pentru deținuți, aceștia se mai confruntă și cu alte tipologii de torționari și stabilesc alte raporturi la nivelul lumii interioare. Un aspect particular în acest sens poate fi reprezentat de torționarul posesor al conștiinței subtil-experimentale. Acesta reușește să dezorganizeze lumea interioară a deținuților pe baza aplicării ingenioase a tuturor tertipurilor învățate de-a lungul timpului, el este vocea celui care a făcut și a văzut multe, devenind oarecum o voce „înțeleaptă” a experienței: „Șomlea, gardian bătrân, în uniformă de la înființarea securității, stăpâna la perfecție toate subtilitățile psihologice.”²³ Acestor deprinderi nu le lipsește mândria, vanitatea gardianului care simte nevoia de a epata, de a avea în permanență dovada superiorității și controlului: „Intră Șomlea cel Bătrân, plutonierul (singurul dintre ofițerii de serviciu din Gherla care purta brasardă cu OS –ca nu cumva doamne ferește, să fie luat drept un amărât de șef de secție sau nici atât, judecând după grad).”²⁴ În consecință, deținuții au marcat și onomastic reprezentarea conștiinței subtil-experimentale prin adugarea poreclei „cel Bătrân” care face trimitere la vârsta și experiența incontestabilă a torționarului. Efectul asupra deținuților este de această dată previzibil, deținuții știau exact la ce să se aștepte din partea torționarului, ba, mai mult, aceștia aveau un sistem de comunicare nonverbală receptată indirect prin diferite zgomote care prevesteau apropierea iminentă a procesului de disciplinare: „Am auzit deschizându-se, apoi cizmele, de neconfundat, ale lui Șomlea cel Bătrân, pe dușumeaua coridorului, apoi un pocnet din degete- o „chemare”. ”²⁵ Acest ritual acționează la nivelul senzorial al deținuților, fiecare organ de simț este pus în gardă și așteaptă sunetele care pentru un om obișnuit nu ar însemna nimic, ba mai mult ar trece neobservate; aici, însă, acestea devin anticipări ale iminenței.

Modelelor anterioare li se suprapune valența conștiinței torționarului intelectual. Aceasta reușește să readucă psihicul deținuților în linie dreaptă, restabilește un oarecare echilibru psihic prin însăși ideea de intelectual, deținuții simțind schimbarea prin contrast: „Bine crescut zic - „Bună ziua,, Șomlea tresare gata să mă ia la poceală - „Ce , te crez’jmecher?” Însă Istrate - „Bună ziua domnu...” apoi se întoarce, ia de pe birou o hârtie, citește ceva, apoi rostește numele meu (pe care abia acum îl afla...). Nu glumea. Nu se prefăcea. Nu-și bătea joc de mine .Și el era bine crescut (...) Se vede cât de colo că e un adevărat intelectual, numai după cum ține hârtia în mână, ceilalți, alde Șomlea, Goicu, chiar și Tudoran ar fi ținut-o ca pe o băță ori ca pe o pușcă. Istrate, însă, fostul învățător , intelectualul Gherlei avea deprinderea hârtiei.”²⁶ În acest caz, deținuții se confruntă cu masca aparenței: Istrate deține toate calitățile pentru a se comporta cel puțin civilizat, acest tip de torționar reușind să se transforme într-un fel de mit sau chiar enigmă, prin urmare, conștiința torționarului intelectual este o conștiință-enigmă. Contrar aparenței, deținuții nu reușesc să coreleze imaginea și comportamentul torționarului, bine stăpânite și

²¹ Ibidem, p.67.

²² Paul Goma, op.cit. , p.70.

²³ Ibidem, p.178.

²⁴ Paul Goma, op.cit,p.148.

²⁵ Ibidem,p.187.

²⁶ Paul Goma, op.cit. ,p.196-197.

creionate sub masca sobrietății și corectitudinii, cu relatările celorlalți deținuți care cunoscuseră forța distrugătoare și inumană a imaginii latente a torționarului: „ce legătură putea fi între poveștile înfricoșătoare spuse despre el, despre cruzimea lui rece, între răcnetele neomenești pe care le auzisem eu adineauri și acest domn bine îmbrăcat, cu uniforma lui curată, bine călcată, cu manșetele cămășii foarte albe, cu mâinile fine, cu obrazul deschis, bărbierit cu îngrijire?”²⁷ Imaginii angelice chiar i se suprapune imaginea demonică a tiranului.

Valențele conștiinței sunt creionate în mod cert sub masca puterii și, așa cum observă Michel Foucault, „puterea produce cunoaștere”²⁸, iar, în cazul relației torționar-deținut, cunoașterea este mijlocul prin care valențele conștiinței torționarului ies din starea de latență, cunoașterea fiind un bumerang al puterii prin care atât deținutul cât și torționarul devin conștienți unul de altul.

BIBLIOGRAPHY

Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste, Ediția a-II-a*, București, Editura Polirom, 2005.

Drake, H. „Deborah, *Prisons, Punishment and the Pursuit of Security*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, București, Editura Paralela 45, 2005.

Ggoma, Paul, *Gherla*, București, Editura Humanitas, 1990.

Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, București, Editura Cartea Românească, 2005.

Simuț, Andrei, *Prima tipologie de reprezentare a comunismului. Câteva considerații*, <http://www.cesindcultura.acad.ro/images/sesiune22mai/Interventii%20cercetatori%20postdoc%2022%20mai%202015/Simuț%20Andrei.pdf> (accesat la data de 18 Octombrie 2017).

²⁷ Ibidem, p. 196.

²⁸ Michel Foucault, op.cit., p. 34.

THE MUTABLE FACES OF THE POLITICS IN TITUS POPOVICIU'S WORK

Sonia Livia Grec
PhD. Student, University of Oradea

Abstract: Titus Popovici is a controversial personality of the communist literature, being apart due to his work, such as the Stranger, The Thirst, and Ipu's Death and also for his veracious duplicity. The political lode is a determinative inspiration for the 1948-1989 literature, being very well presented in Titus Popoviciu's work, written during the communism. Nevertheless, conspicuousness disclosures about the communist lead are captured in his postdecembre work, presenting the contentious and subversive writer, eliding his trimmer position.

Keywords: politics, prose, personage, communism, duplicity.

Evoluția literaturii române depinde de un intransigent factor politic, care în perioada comunistă a monopolizat întreaga creație artistică. Pentru o mai bună înțelegere și interpretare a nișei politice vom pleca de la o definiție a acestui termen, care, conform *Dicționarului explicativ al limbii române*, reprezintă: „1. știința și arta de a guverna un stat; formă de organizare și conducere a comunității umane, prin care se menține ordinea internă și se garantează securitatea externă. 2. tactică, strategie, metode și mijloace folosite de organele puterii în vederea realizării obiectivelor fixate.”¹

În epoca restriștei comuniste, politica a fost singura putere care a dominat lumea literar-artistică, adoptând măsuri dintre cele mai diverse și mai ales primejdioase. Scopul era bine stabilit: anularea identității naționale și crearea unui nou popor supus în totalitate doctrinei sovietice, socialiste. E lesne de înțeles că intelectualii vremii, literați, istorici și nu numai au avut atitudini diferite față de această reformă radicală a culturii române. Clasa oportuniștilor a fost reprezentată de scriitorii care au ales pactul cu normele partidului, oferindu-și astfel propriul talent în schimbul beneficiilor materiale și, în spirit partinic, a libertății de exprimare. Trebuie menționat faptul că era o libertate de exprimare utopică, îngrădită în permanență de cerințele conducerii și interdicțiile cenzurii. De cealaltă parte a barierei se situează scriitorii răzvrățiți, revoltați, care apelează la aluzii, jocuri de cuvinte, alegorii, diverse stratageme pentru a cuprinde în operă adevăratele orori ale regimului implementat. Nu trebuie omiși însă nici scriitorii evazionisti, scriitorii interziși, cei arestați și maltratați fizic, scriitorii dizidenți și numeroase alte categorii, particularizate în funcție de perioadă, opera scriitorului, atitudinea și comportamentul său față de putere. Perioada 1948-1989 marchează cu certitudine o epocă de regres și secătuire și pe plan literar, nu doar social.

Pe 23 august 1944, zi care marchează o lovitură de stat, întoarcerea armelor împotriva Germaniei, prozatorul Titus Popovici era un adolescent de doar 14 ani, pasionat deja de literatură și politică, în egală măsură. Din informațiile oferite de familia sa, scriitorul s-a înscris în partidul comunist imediat după implementarea acestuia în România, fiind convins că programul acestei grupări este unul solid, benefic pentru poporul român șubrezit de cele două războaie mondiale. Implicarea continuă a acestuia i-a adus, atât în perioada de război, cât și în cea ceaușistă, foloase materiale și o încredere de nestrămutat din partea mai marilor puteri. Dovada credinței sale față de comunist au constituit-o nu doar cuvintele preamăritoare de la plenarele PCR, ci cu precădere operele cu caracter propagandistic și elogios. Odată cu trecerea timpului, Titus Popovici, cu inteligența-i de necontestat, întrevide în principiile partidului la guvernare

¹ *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, pag. 820.

cerințe și măsuri utopice, erori de neîndreptat, fapt care va provoca o distanțare treptată a acestuia în raport cu conducerea. Nu va avea însă tăria să-și exprime adevăratele-i credințe înainte de '89, tergiversând rostirea adevărului și fiind constant în susținerea conducerii, chiar dacă întreaga sa existență devenise un compromis.

Titus Popovici debutează literar la doar 20 de ani, cu un volum de schițe intitulat *Mecanicul și alți oameni de azi*, schițe redactate în colaborare cu Francisc Munteanu. Operele apar în 1950 în *Viața românească* și în volum un an mai târziu, în 1951, însă nu se bucură de o răspândire așteptată în mediile literare și este mult prea devreme dat uitării. Criticii din epoca comunistă, cât și cei postdecembriști, au catalogat aceste schițe drept opere neconcludente pentru existența literară a prozatorului Titus Popovici.

Nu o dată s-a menționat în exegezele literare că adevăratul debut al prozatorului este marcat de anul 1955, când apare volumul *Povestiri*, volum care încorporează două opere cu substrat politic: *Gusti Iluț* și *Baci Jurcă*. Din ambele reiese o siguranță a mânuirii condeiului, iscusință aleasă în conturarea personajelor și nu în ultimul rând predilecția pentru creionarea unor tablouri de natură izbutite. *Gusti Iluț* este povestirea care deschide volumul, constituită într-o proză densă și tensionată, în fiecare rând al său, prin prisma protagonistului Gusti Iluț, care domină întreaga operă prin caracterul său strașnic, radical, plin de neînțeleșuri.

Industrializarea satelor și tulburarea liniștii omului de rând sunt concentrate și în *Gusti Iluț*. Paginile creează un tablou reprezentativ pentru impactul sovietic asupra poporului nostru, însă substratul subversiv e omis de cenzură, probabil datorită unor laude strecurate strategic și mulțumită finalului fericit. Satul Rucazi, străbătut de apele învolburate ale Cerniței și așezat la poalele unui munte împădurit, e un loc prielnic, ales de noua conducere a statului pentru construirea unei hidrocentrale. Zvonurile din sat și apariția unor ingineri de la Arad pentru a face măsurători, trezesc parcă la viață un sat uitat de lume, risipit și amorțit, fără speranțe de dezvoltare. Obișnuita orânduire a sătenilor va fi iremediabil tulburată când sunt anunțați că unele case vor fi dărâmate deoarece sunt așezate în calea proiectului. Pentru ca sătenii să nu se opună acestui fapt, tovarășii de la partid au adus case de la Arad, care trebuie doar montate, spre surprinderea rucăzanilor.

Aici intervin principiile solide de nestrămutat ale priceputului tăietor de lemne Gusti Iluț, cel mai iscusit lemnar din acea zonă. Revolta e adresată partidului, care e singurul vinovat de tulburarea vechii orânduiri: „Vai, grele zile am ajuns... [...] Cum adică, se bagă în viața satului și pe noi nu ne întreabă? Da'al cui e satul? Ei, comedie!”² Atitudinea lui Gusti Iluț față de părăsirea propriei case e indiscutabilă, el reacționând agresiv când această propunere vine din partea secretarului de partid, tovarășul Jurca: „Casa mea? Casa în care a murit taica? Grădina mea cu pruni și peri? Adică de asta m-ați chemat? Să mă înceluiți cu vorbe? Apoi, nu! Pe mine să mă scoateți din ocolul meu? Probăluți numai! Rușine să vă fie!”³ Cu toate că i se cere ajutorul în privința pregătirii lemnului pentru hidrocentrală, Gusti Iluț refuză cu vehemență, situându-se din acel moment în opoziție cu partidul la putere. Fiul său, Traian, e reprezentantul omului nou, deschis schimbărilor, fericit că se va muta în casă nouă. În urma rugămintelor repetate din partea secretarului de partid Jurca, Gusti Iluț cedează și este dispus să urce pe munte pentru a contribui la pregătirea lemnului, însă precizează limpede faptul că acest gest nu semnifică și acceptul de a-și părăsi casa.

Finalul este unul deschis, sugerându-se însă ideea că Gusti Iluț se va supune în cele din urmă, în totalitate, noilor norme politice. În consecință, cu toate că este exprimată revolta țăranilor față de noua cărmuire politică, regimul la putere e conturat drept unul benefic, înfloritor, care, cu acordul oamenilor, va schimba radical traiul îngrădit până atunci. Electricitatea în satul Rucazi era o utopie, însă regimul salvator va realiza imposibilul, mărindu-și astfel popularitatea în rândul cetățenilor. Vorbele tovarășului Jurca sunt grăitoare în acest

² Popovici, Titus, *Povestiri*, București, Editura Tineretului, 1955, pag. 12, 13.

³ Popovici, Titus, *Op.cit.*, pag. 22, 23.

sens: „Dumneata ești om muncitor, tovarășe Iluț... Ți-ai crescut feciorul om dintr-o bucată... Acuma a venit vremea să clădim o lume pentru asemenea oameni muncitori... Crezi dumneata, poți crede așa ceva, că noi, comuniștii, tragem lumea pe sfoară?”⁴

Despre nonconformismul personajelor amintește și Marian Popa în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*: „Un volum de *Povestiri* (1955), înscris în limitele convenționalului conflictual și pitorescului aspru-idilic, ar putea fi considerat o contribuție la împlinirea unei categorii de pseudononconformiști ilustrată și de Ion Istrati, Ion Ruse, etc.”⁵ Conflictul interior al protagonistului depășește în intensitate natura transformărilor din sat, menite să preschimbe țara într-o lume nouă. Antiteza e între dorința personajului de a contribui la construcția hidrocentralei și demnitatea de a-și păstra casa intactă, în ciuda faptului că e o bojdeucă mică și dărăpănată. În consecință, povestirea poate fi catalogată drept una oportunistă, cu caracter propagandistic, intercalându-se pe alocuri și rânduri subversive. De nețăgăduit sunt însă calitățile literare ale prozatorului, cum relevă și Dumitru Micu: „un prozator cu peniță sigură, cu spirit de observație, cu simțul umorului și vocație satirică.”⁶

Baci Jurca este a doua povestire, din același volum, datând din 1955, operă având același scop propagandistic, de această dată mult mai direct. Personajul central, Jurca Mihai, este un bătrân demn și hotărât, convins de binele suprem pe care comunismul l-a adus în România, odată cu implementarea sa. Bătrânul e chiar fiul secretarului de partid din prima povestire, Gheorghe Jurca, de ale cărui implicații politice este foarte mândru. Spre deosebire de povestirea anterioară, *Baci Jurca* surprinde de la primul la ultimul rând o lume aflată sub atenta supraveghere a regimului, creionată de autor ca o lume ideală, a drepturilor și ordinii depline. Există și aici personaje care nu se supun, însă dorința lor de evadare este iminent reprimată de partid. Bătrânul Jurca e chemat la centru pentru a da socoteală în urma unei corecții fizice aplicate președintelui Sfatului, în numele bunei orânduiri politice care trebuie respectată cu sfințenie. Timpul și spațiul sunt similare cu cele din *Gusti Iluț*, iar unele personaje se regăsesc și aici. Pentru a convinge interlocutorul de veridicitatea spuselor sale, baci Jurca apelează neconștient la învățăturile partidului: „Că nu se poate să nu priceapă dacă e om cu școală de partid! Ce ne învață partidul? Că atâta timp cât teoria nu-i legată de practică, e ca o busolă zvârlită pe o masă. Poftim de te folosește de ea!”⁷

Protagonistul are înclinații spre domeniul politic, cu precădere spre comunism, încă din tinerețe, iar în vremurile antecomuniste aceste implicații îi aduseseră neplăceri: „Ia stai să vedem se spune despre asta dascălul nostru Marx. Scotea din noptieră o biblie, între foile căreia pitise materiale de partid... Ceasurile treceau pe nesimțite. Pe urmă, baci Jurca a fost arestat...”⁸ O complexă caracterizare a acestuia realizează Al. Radu: „*Baci Jurca* conturează figura unui vechi luptător comunist, cu un temperament impulsiv, vulcanic [...] este permanent prezentă o împletire de duioșie și asprime, mânie și afecțiune prietenească.”⁹ Aproximarea dintre cele două personaje, Gusti Iluț și baci Jurcă, este vizibilă, consăteni fiind ei au dus o existență tihnită până în 1944. Dacă Gusti Iluț fusese un simplu dibaci al lemnului, priceput și apreciat, baci Jurca fusese un ilegalist, un tănuț membru de partid din vechi timpuri, în aparență un umil muncitor la căile ferate.

Volumul *Povestiri* ilustrează, prin intermediul a două opere reduse ca dimensiuni, impactul noii conduceri a țării, cu normele sale, asupra cetățeanului de rând, dirijând acțiunea personajelor spre o acomodare propice cu climatul politic. Calitatea scrierii dăinuie în urma interpretării politice, Radu Popescu urmărind acest raport formă-conținut: „Problemele alese de

⁴ Popovici, Titus, *Op.cit.*, pag. 22, 23.

⁵ Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, Editura SemnE, 2009, pag. 914.

⁶ Simion, Eugen, (coordonator), *Dicționarul general al literaturii române*, P-R, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006, pag. 392.

⁷ Popovici, Titus, *Op.cit.*, pag. 49.

⁸ Popovici, Titus, *Op.cit.*, pag. 56.

⁹ Radu, Al., apud Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1955-1956*, București, Editura Cartea Românească, 2010, pag. 250.

Titus Popovici sunt actuale, cei doi eroi nu sunt produse obținute cu șablonul și nici rezultate ale unor simplificări în vederea obținerii unui efect decorativ, în plus pot fi gândiți în legătură cu tradiția noastră literară, prin urmare calitatea scrierilor se impune de la început.”¹⁰

Prozatorul prosper, Titus Popovici publică în același an 1955 și un roman de dimensiuni vaste, *Străinul*. Proza devine prima scriere care înfățișează lovitura de stat din 23 august 1944, surprinzând totala reprimare a altor partide politice și implementarea comunismului. Personajul central, reprezentat prin Andrei Sabin, un tânăr inteligent și răzvrătit, întrunește toate cerințele omului nou, dornic de o schimbare majoră. Văzut de-a lungul vremii și ca un bildungsroman, *Străinul* este o scriere cu iz politic, de la primul la ultimul rând, Andrei Sabin putând fi considerat un alter-ego al prozatorului însuși. Înclinația spre politică, inteligența incontestabilă, predilecția pentru literatură și caracterul tumultuos sunt doar câteva similarități care ar putea constitui apropierea celor doi.

Intriga romanului o constituie revoltătoarea scriere redactată de tânărul Andrei, având ca temă războiul. Din textul care trebuia să reprezinte o prelegere elogioasă, Andrei Sabin realizează o scriere subversivă sinceră, care-i aduce eliminarea din sistemul de învățământ românesc: „Îmi cereți să scriu despre război. Aș putea fabrica fraze sunătoare despre Decebal, Traian și alți eroi sfinți, despre toate războaiele care de asemenea sunt sfinte, dar nu pot. Nu cred în toate aceste baliverne și nu pot să mint. Cred că nu există mai mare înjosire a demnității umane decât să silești pe cineva să afirme ceea ce nu crede, să-l faci apologetul unor lucruri care-l scârbesc, să-l împingi până la rușinea și sila de el însuși.”¹¹ Provenit dintr-o familie săracă, onestă, ferită mereu de implicațiile politice ale vremii, Andrei s-a bucurat de o copilărie deosebită, fiind pasionat de istorie, politică și filozofie. Această atitudine revoltătoare față de politica actuală îi va aduce neplăceri, ducând la o izolare a acestuia, în satul bunicii, la Lunca. Apropiat în egală măsură de țărani și burghezii timpului, Andrei se îndepărtează de aceștia din urmă, considerând că adevărata politică e cea propusă de comuniști. Are ocazia de a se bucura în sat de compania a doi vechi comuniști convinși, vărul său Mitru Moț și morarul Ardeleanu.

În ciuda faptului că familia dorește să îl îndepărteze de domeniul politic și îi scrutează cu temere preferințele, („Doamne, Andrei... doar... doar nu ești comunist cumva...”¹², spunea mătușa Emilia), serile în compania comuniștilor încă tăinuți din sat îl satisfac pe deplin: „Am învățat mai mult în câteva luni, decât tot timpul cât am fost elev... Singurul lucru care are însemnătate acum e să trăiești, să trăiești fiind tu însuși și să gândești ce poți face ca lucrurile să nu mai fie așa cum sunt.”¹³ Când România e atacată de germani și maghiari și întregul sat Lunca părăsește zona pentru a se feri din calea inamicilor, Andrei participă entuziast la săparea tranșeeilor și buncărelor, ia parte la masacrul de la Varseg și în cele din urmă ajunge epuizat fizic și psihic. Întâlnirea cu bunul său prieten Schwartz constituie momentul decisiv în care Andrei hotărăște să se înscrie în partid, considerând această grupare salvarea României din declin. Va suferi o primă dezamăgire în scurt timp, deoarece articolul său din ziarul *Patriotul*, intitulat *Atrocitățile democrațiilor istorice*, va suferi radicale modificări fără a i se cere acordul. Primește de la partid sfatul de a se ghida în formarea sa ideologică după cele două cărți de căpetenie ale comunismului: *L'abc de communisme* și *Manifestul Partidului Comunist*. Participă la numeroase manifestări, scrie articole, însă realizează că partidul îi îngrădește imaginația, duce o disciplină de fier și îi stabilește propriile-i priorități. Mereu îi este curmat elanul prin lozinci precum *Moral este ceea ce servește clasei muncitoare* sau *Adevărul există în funcție de poziția de clasă*. Finalul ne redă un Andrei mulțumit de vremurile pe care le trăiește, împăcat cu sine, beneficiarul unor foloase materiale, în urma atitudinii sale prielnice partidului.

¹⁰ Popescu, Radu, apud Selejan, Ana, *Op.cit.*, pag. 251.

¹¹ Popovici, Titus, *Străinul*, Timișoara, Editura Facla, 1955, pag. 42.

¹² Popovici, Titus, *Op.cit.*, pag. 286.

¹³ Popovici, Titus, *Op.cit.*, pag. 286.

Referindu-ne la diversitatea de interpretări pe care politica le ia în proza lui Titus Popovici, de la debut până la romanele postume, putem afirma cu convingere că *Străinul* e un roman politic, scriere oportunistă care elogiază beneficiile pătrunderii comunismului în România, precizând și avantajele fiecărui individ în parte, în urma adeziunii la această grupare. Nu regăsim încă, în scrierea prozatorului de numai 25 de ani, fragmente subversive explicite, o excepție făcând atitudinea familiei și a prietenilor față de alăturarea lui Andrei în noul partid. Dacă prietenii privesc cu ostilitate această decizie, evitându-l, tatăl său îl alungă de acasă. Contraargumentul unei scrieri defăimătoare vine în final, când se subliniază faptul că până și bătrânul Sabin a intrat în partid. E lesne de înțeles că în perioada premergătoare căderii comuniste *Străinul* s-a bucurat de critici elogioase. Anton Cosma, de pildă, subliniază beneficiile noii lumi, sugerate în rândurile romanului în discuție: „După câteva gesturi de revoltă juvenilă, individualistă, Andrei Sabin va găsi „calea”, alăturându-se luptei muncitorilor pentru doborârea vechii lumi.”¹⁴ Considerat după '89 un „roman fals, scris cu talent”¹⁵, datorită mărturisirilor prozatorului, imediat după căderea comunistă, *Străinul* relevă ruptura de trecutul nefericit al poporului român și crearea unei lumi noi, a unui popor liniștit, îndestulat, cel puțin în concepția și utopia comunistă.

O atitudine cu totul diferită au avut-o criticii după decembrie '89, reliefându-se de această dată duplicitatea prozatorului, vasta discrepanță dintre mesajul romanului și realele-i opinii. Eugen Negrici punctează misiunea prozatorului de a evidenția caracterul propagandistic al romanului: „Popovici se va grăbi să dea un sens politic unei răzvrătiri anarhice adolescente, împingând cu inconștiență acest personaj fermecător, oripilat de reguli și prejudecăți, însetat de libertatea de a fi el însuși, în categoria – bine reprezentată în epocă – a „dumiriților” pregătiți să se înregimenteze moral și politic și să execute misiuni sub flamura roșie.”¹⁶

După Nicolae Manolescu, o altă nedumerire ar putea fi permisivitatea cenzurii, în ceea ce privește revolta vădită a unor personaje împotriva regimului, limbajul uneori deocheat, naționalismul și antisemitismul. Titus Popovici a creat în permanență impresia că aceste chestiuni aparținând subversivității fac, în fapt, obiectul satirei, iar scrierea nu este altceva decât „un model de proză realist-socialistă”¹⁷, cum o cataloghează și Nicolae Manolescu. Încheiem prin a sublinia valoarea compozițională indiscutabilă a scrierii, fără a omite însă caracterul său de obiect de propagandă.

Dacă în *Străinul* s-a urmărit evenimentul de la 23 august 1944 și pătrunderea comunismului în România, în romanul *Setea* (1958) sunt înfățișate reforma agrară din 1945 și consolidarea comunismului pe teritoriul nostru. Personajele sunt relativ aceleași, mediul surprins e în exclusivitate cel rural, iar lupta e între comuniști și țăraniști. Instaurarea la conducere a guvernului Petru Groza și momentul împrăștiării cu pământ creează o adevărată frenezie în rândul țăranilor din Lunca. Ideea de a lua de la bogați pentru a împărți săracilor e propagată de primii comuniști ai satului, Moț, Ardeleanu și învățătorul Teodorescu, acesta din urmă întors din război cu un handicap fizic care îl complexează. În centru apare Ana Moț, bunica lui Andrei Sabin din primul roman, apatică față de planurile mărețe ale comuniștilor și intransigentă în decizia-i de a nu ceda pământ. Ironia sorții face ca primul susținător al împărțirii pământului, învățătorul Teodorescu, să fie chiar ginerele bătrânei, iar decizia acestuia de a înstrăina pământul familiei îi tulbură acesteia bătrânețile-i tihnite.

Ca structură, caracter și concepții politice, George Teodorescu poate fi identificat cu Andrei Sabin. Ambii sunt victime ale războiului, convinse că nomenclatura comunistă va salva țara de neajunsuri. Interesul prozatorului e și pentru redarea maselor de oameni, dornici de pământ, răsculați împotriva vechilor burghezi. Considerat de exegeți ca al doilea volum al romanului

¹⁴ Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan*, București, Editura Eminescu, 1988, pag. 125.

¹⁵ Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Mașina de Scris, 2005, pag. 285.

¹⁶ Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2003, pag. 133.

¹⁷ Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Editura Paralela 45, 2008, pag. 980.

Străinul, *Setea* constituie al doilea roman realist-socialist al lui Titus Popovici, operă care a deservit regimul prin ideologia prezentată de prozator. Odată cu dobândirea unei conștiințe politice, țăranul cunoaște și setea de pământ, asemenea personajelor lui Liviu Rebreanu, făcând însă cunoștință cu puterea, cu partidul. Paginile în care se strecoară jocuri de cuvinte, parodii, parabole sunt mult mai reduse, în comparație cu *Străinul*, unde ponderea ideilor tănuite ale prozatorului era mai ridicată.

E lesne de înțeles că această operă a fost primită favorabil de critica vremii, bucurându-se de recenzii laudative. Un cert caracter politic al lucrării evidențiază și Ion Vlad, subliniind îndatoririle pe care prozatorul și le asumă prin scrierea unor opere oportuniste: „Cert e că romanul își cere urmarea. E doar punctul de plecare pentru o viitoare evoluție a satului pătruns de ideologia comunistă. [...] Așteptăm volumul următor cu tot interesul, neignorând faptul că Titus Popovici are acum obligații mari.”¹⁸

Este avută în vedere, cu predilecție după 1989, legătura strânsă dintre scriitor și putere, generatoare de favoruri care se oglindesc inevitabil și definitiv în operă. Conturarea și distribuirea personajelor e în funcție de opțiunea politică, în funcție de finalitățile avute în vedere de regim, prin intermediul condiției scriitorului. La acest raport ideologie-personaj face trimitere și Eugen Simion, într-un articol din *România literară*: „Există în *Setea* și un roman ideologic sau, mai corect zis, un roman în care se confruntă ideologiile și se clarifică, în funcție de ele, destinele indivizilor.”¹⁹ Apropierea de alți prozatori ai generației anterioare se poate realiza la nivel compozițional și chiar și politic. Tema pământului trimite la *Ion* al lui Liviu Rebreanu, în vreme ce prin împătimitul personaj comunist Mitru Moț se face analogia cu *Mitrea Cocor* al lui Mihai Sadoveanu. O continuitate a prozei anterioare vede și Cornel Ungureanu, în romanul *Setea*, accentuând favorabil tema romanului: „*Setea* trebuia să fie noul roman al pământului. Romanul reformei agrare nu putea fi scris decât de un autor care i-a înțeles, i-a simțit pe Slavici și, mai ales, pe Rebreanu, și care se simte mesagerul lor.”²⁰

Prin densitatea compozițională și personajele izbutite conturate, *Setea* rămâne un roman valoros al literaturii române, scriere umbră înă de filonul propagandistic vădit. Însemnătatea operei e anulată de jocurile politice avute în vedere de scriitor, de permanentele programe care trebuiau respectate cu sfințenie. Tergiversarea acestor nuanțe politice a fost o grijă a prozatorului, încercând din răspuțeri să câștige atenția și aprecierea cititorilor și, nu în ultimul rând, a criticilor. E o combinație în proporții variabile de politic, psihologic, istoric, social, având ca finalitate biruința noului regim politic în fața tuturor opreliștilor.

În epoca marcată de o ușoară permisivitate ideologică din partea partidului, cu puțin înainte de aplicarea nocivelor teze din iulie 1971, Titus Popovici publică nuvela *Moartea lui Ipu*. Primind de-a lungul vremii o sumă de interpretări și oscilându-se în privința ei de la nuvelă la parabolă și povestire, scrierea surprinde același tensionat moment 1944, insistându-se de această dată pe consecințele ocupației germane. Întreaga acțiune e redată din perspectiva unui copil de numai 14 ani, alter-ego al prozatorului, ambii având aceeași vârstă. Pasiunea copilului pentru istorie și mitologie îl apropie și mai mult de făuritorul său, acțiunea nuvelei petrecându-se în spațiul rural ardelenesc. Opera debutează cu un motto biblic: „Păcătoșii sunt îngroziți, în Sion, un tremur a apucat pe cei nelegiuți care zic: „Cine din noi va putea să rămână lângă un foc mistuitor? Cine din noi va putea să rămână lângă niște flăcări veșnice?””²¹ Mottoul prevestește tensiunea debordantă care va cuprinde întregul cadru al acțiunii. Intriga o constituie găsirea pe un câmp în apropierea satului a soldatului german Friederich, decedat. Cauzele și circumstanțele morții nu se cunosc, iar autoritățile germane sunt decise să pedepsească notabilitățile satului în cazul în care acestea nu vor găsi făptașul. Pentru a-și asigura scăparea,

¹⁸ Vlad, Ion, apud Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1957-1958*, București, Editura Cartea Românească, 1999, pag. 309.

¹⁹ Simion, Eugen, *Romanul social*, în *România literară*, nr. 46/1989.

²⁰ Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1985, pag. 317.

²¹ Popovici, Titus, *Moartea lui Ipu*, București, Ed. Albatros, 1970, pag. 5.

preotul, notarul, doctorul și primarul îl conving pe Ipu, sluga din casa adolescentului, să-și însușească fapta.

Bătrânul Ipu e personajul redus, hidos, bătut de soartă, sărac din cale-afară și subiect de bațjocoră pentru săteni. Acest Cocoșat de la Notre-Dame, pe numele său adevărat Ciupe Teodor, primește de-a lungul timpului numeroase porecle: Crăcea, Croampa, Ștrimfi, însă tânărul nostru îl consideră cel mai bun prieten. Promisiunea unei înmormântări somptuoase și împrăștierea cu pământ a rudelor după moartea sa, îl conving pe Ipu să cedeze. Pregătindu-se ca pentru o mare sărbătoare pentru acea zi de duminică în care va mărturisi și va fi executat, Ipu nu are noroc nici în fața morții, deoarece cu o noapte înainte trupele germane se retrăseseră din sat. Finalul e unul tragic, grotesc, fiind dat de reacția personajului în relație cu atitudinea celorlalți. În loc de fericire, Ipu e dominat de aprige sentimente de tristețe și revoltă, de deziluzia de a nu muri glorios. Totul vine în antiteză cu reacția autorităților, care de acum îl vor considera inutil, un nebun din naștere.

Filonul politic e mai puțin accentuat, mergându-se de această dată pe o nișă psihologică. Adolescentul are capacitatea de a analiza obiectiv personajele, fiind surprins negativ de ororile trecute cu vederea. Ultima replică a personajului maturizat mult prea devreme: „Atunci i-am condamnat pe toți la moarte!”, marchează o condamnare metaforică a semenilor săi, datorată cruzimii de care dau dovadă. Nota propagandistică a cărții nu e atât de importantă, în comparație cu scrierile anterioare. Fiind publicată în epoca în care onirismul era atât de popular, predilecția e pentru introspecție, imaginar și meditație. Opera vede lumina tiparului după o lungă perioadă de absență pe plan literar a lui Titus Popovici, făcându-se astfel trecerea la un alt tip de proză.

Anii în discuție sunt cei premergători implementării regimului comunist, însă despre beneficiile adoptării imediate a acestei nomenclaturi prozatorul nu mai pomeneste. Considerată de Irina Petraș o „nuvelă-bijuterie”, comparabilă cu „*Moara cu noroc*, *Fefelega*, *O făclie de paște*, *Hagi Tudose*”²², *Moartea lui Ipu* nu oferă cititorului o literatură pur propagandistică, ca în prozele anterioare. O predilecție pentru ironie și pamflet vede și Alex Ștefănescu, în conturarea oficialilor satului: „Este la mijloc arta de pamfletar a scriitorului, dar și o tendință stângistă a sa de a ridiculiza onarabilitatea în sine.”²³

Schimbarea radicală de opinie asupra realității politice se va produce în cazul lui Titus Popovici imediat după '89. Romanul *Cutia de ghet*e constituie prima confesare sinceră a prozatorului, e o sumă de mărturisiri și deznădejdi, compromisuri repetate și multă revoltă. Prin această scriere, Titus Popovici neagă predilecția sa pentru doctrina comunistă, apropierea vizibilă până la acel moment, demascând cu ironie dedesubturi din culisele partidului. Accentul cade aici pe consecințele grave ale nomenclaturii asupra cetățeanului de rând, subliniind caracterul utopic al programului susținut de putere.

Avându-l în centru pe Ion Pop și pe soția acestuia, muncitori într-o fabrică oarecare, romanul prezintă repetatele încercări ale tinerei familii de a avea un copil, tentative încununate cu moartea celui dorit la naștere, în condiții suspecte. Situația spitalelor din acea vreme, dezinteresul conducerii pentru individul de rând și lipsa de umanitate a semenilor fac din roman o mărturisire sinceră asupra României din perioada comunistă. Titlul trimite la impasibilitatea cu care cei de la morgă îi dau copilul mort într-o cutie de ghete distrusă, iar drumul tatălui de la morgă la cimitir, cu acest recipient prin tramvaie, face trimitere la o călătorie prin infern. Apărând ca o scriere politică de la prima la ultima pagină, *Cutia de ghet*e a fost considerată de critici prima scriere care oglindește realitățile dure ale perioadei comuniste, o scriere sinceră, pliabilă pe realitățile cotidiene, chiar dacă autorul e un fost oportunist. Această duplicitate a scriitorului a fost privită cu reticență de o bună parte a criticii, majoritatea judecându-l pentru falsitatea cu care a beneficiat de libertatea scrierii și foloasele materiale ale puterii.

²² Petraș, Irina, *Literatură română contemporană. O panoramă*, București, Editura Ideea Europeană, 2008, pag. 761.

²³ Ștefănescu, Alex., *Op.cit.*, pag. 285.

Romanul e pătruns de numeroase scene în care personajul își imaginează modalitățile în care l-ar putea ucide pe Nicolae Ceaușescu, curmând astfel suferința unui întreg popor. O opinie aparte vine din partea lui Marian Popa, care consideră romanul „o nuvelă prost scrisă”, cu „o viziune melodramatic-pesimistă.”²⁴ Astfel, atrocitățile văzute de scriitor în perioada comunistă sunt oglindite în acest roman, prin simpla redare a unei scene răsunătoare din viața familiei. Se face trecerea de la proza oportunistă la cea subversivă, de la simpatia pentru noua conducere la indignarea față de noua Românie. Democratizarea politicii imediat după decembrie 1989 a adus de la sine și libertatea de exprimare, Titus Popovici profitând de acest moment benefic spovedaniei. Această atitudine față de fostul regim deseori preamărit i-a adus neplăceri pe plan literar și nu numai, așa cum avea să mărturisească în același an '90: „În momentul actual, în mod obiectiv, numele meu este asociat cu „iepoca” respectivă. Dacă se va face vreodată o disociere, bine. Dacă nu... asta este.”²⁵

Moartea prozatorului survine în 1994, împiedicând elucidarea unor noi aspecte literare din epoca apusă, prin intermediul seriilor de mărturisiri impresionante. Patru ani mai târziu, în 1998 apare primul roman postum, *Disciplina dezordinii*, scriere abundând în descrierea unor situații tensionate din viața autorului însuși. Roman memorialistic, eseu politic despre eșecul grupării comuniste, *Disciplina dezordinii* are în prim plan personaje sub masca cărora pot fi recunoscuți soții Ceaușescu, Gheorghe Gheorghiu-Dej, Ana Pauker și alte personalități marcante. Evenimentele majore enumerate sunt capitale pentru maturizarea prozatorului: participarea la război, lecturarea unor cărți interzise, ilegalitățile comise la alegeri, simpatia și adeziunea la comunism, instaurarea unei stări de nemulțumire față de partidul mult-prețuit.

Ironia și jocurile de cuvinte ocupă un loc fruntaș, scrierea confirmând în mod repetat implicările sale politice. Nu se încearcă o deculpabilizare a aportului lui Titus Popovici în conturarea unei literaturi propagandiste, scriitorul însuși accentuând caracterul pătător al unor opere. Ultima plenară din 12 decembrie 1989 e redată cu umor și persiflare de prozator, subliniindu-se atitudinea arogantă a acestuia față de întreg partidul și reprezentanții săi. Franchetea și umorul acestui neobișnuit membru de partid duce la prevenție din partea supușilor tovarăși. Raportul politică-literatură e și el pus în discuție în roman, în ciuda adeziunii comuniste de care a dat dovadă prozatorul însuși. E ceasul al doisprezecelea pentru Titus Popovici, ceas al spovedaniei, care-i va aduce antitetice eliberarea interioară și judecata semenilor.

Scriere agresivă și defăimătoare, *Disciplina dezordinii* dă în vileag încă o dată duplicitatea scriitorului, făcându-se trecerea de la intelectualul obedient, la un „procuror lucid și calificat al aceluiasi hidos sistem căruia îi cunoștea tarele dinăuntru, deci mai bine decât alții.”²⁶ Compozițional analizat, romanul cuprinde capitole independente, fără a se urmări o liniaritate a mărturisirilor. Aspectul narativ al scrierii e subordonat de natura politică stăpânitoare, umbrindu-se astfel talentul scriitorului pentru elaborarea unor proze izbutite.

Acest neajuns al operei care se dorește a fi un roman politic în esență e perceput și de Dan C. Mihăilescu, într-un articol consacrat romanului și denumit expresiv *Disciplina perversiunii*: „Acest roman memorialistic suferă, poate, de oarecare lipsă de sistemă și inconsecvență narativă, fiind alcătuit din mai multe bucăți disparate, reunite sub imperiul urgenței.”²⁷ Riguros nu doar în caracterizarea oamenilor politici, ci și în catalogarea contemporanilor săi de breaslă, Titus Popovici a fost acuzat de unii critici de grandomanie și demagogie. Cu aciditate îi va aborda opera în discuție Dan Croitoru, într-un articol din *România literară*, recunoscându-i pe

²⁴ Marian Popa, *Op.cit.*, pag. 916.

²⁵ Popovici, Titus, *Cartierul primăverii. Cap sau pajură*, București, Editura Mașina de scris, 1998, pag. 9.

²⁶ Grigurcu, Gheorghe, *Duplicitatea lui Titus Popovici*, în *România literară*, nr. 47/2000.

²⁷ Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, Vol. I, *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Iași, Editura Polirom, 2004, pag. 388.

de o altă parte talentul: „un maestru neîntrecut”,²⁸ accentuează raportul literatură-politică, așa cum reiese din scrierile sale.

Un alt cusur posibil al acestei relatări de dimensiuni vaste, l-ar putea constitui și predilecția scriitorului pentru deconspirarea unor zone intime, din viața celor mai puternici politicieni ai obsedantului deceniu. Scriere reprezentativă pentru evocarea perioadei comuniste, cu precădere datorită anterioarei situări a prozatorului în tagma oportuniștilor, *Disciplina dezordinii* este una din mărturiile care pare a nu se face nicăieri. Latura politică a cărții e redată scandalos, rezultând o operă nu doar subversivă, ci detașat incriminatoare. Apariția unei singure pagini în răstimpul comunist ar fi fost fatală integrității intelectuale și sociale a prozatorului.

De un scurt răstimp de asimilare a acestui roman-destăinuire au avut parte cititorii și exegeții, întrucât în același an 1998, la doar câteva luni, apare *Cartierul Primăverii* (*Cap sau pajură*). Similar ca personaje și spațiu cu *Disciplina dezordinii*, romanul adună noi strategii politice, dintre cele mai stranii, implementate de comuniști. Mărturisind de la bun început că „politica este tema mărturisită și asumată a acestei povestiri”, Titus Popovici desființează prin mărturiile-i ironice și tranșante mitul aparent al fericirii din obsedantul deceniu. Subliniază atrocitățile și ideile utopice ale acestei grupări prin lozinci precum: „Comunismul va însemna saltul din domeniul necesității în domeniul libertății.”, „Eu prin stomac am ajuns la comunism.”, „Un comunist trebuie să aibă creierul rece și inima fierbinte, și nu invers.”, „În politică nu există supărare, doar interese, raporturi de forță.”

Sunt redată ideile lui Lenin și Stalin, sfaturi debordând de violență și distrugere, însă imperios necesare pentru făurirea comunismului stabil. Gama de personaje ascunde în spatele numelor fictive personalități ale vremii și fiecare capitol cuprinde o poveste cu iz politic, comunist. La finele capitolelor, prozatorul desfășoară o discuție contradictorie cu un critic imaginar, Titus Popovici reproșându-și astfel, prin intermediul exegetului, caracterul propagandistic al operelor sale anterioare. Nicolae Manolescu apreciază romanul drept unul experimental, reproșându-i scriitorului duplicitatea: „Scriitorul se răfuiește în acest din urmă roman, postum, cu un regim la care a fost complice.”²⁹

Un fapt cert este nrecunoașterea adevăratei valori a prozei lui Titus Popovici datorită caracterului politic oportunist. Scriitorul se situează, alături de alți prozatori ai vremii, în tabăra celor preferați de putere.

BIBLIOGRAPHY

- Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan*, București, Editura Eminescu, 1988.
- Croitoru, Dan, *Cronica unei „iepoci”*, în *România literară*, nr. 7/1999.
- Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Grigurcu, Gheorghe, *Duplicitatea lui Titus Popovici*, în *România literară*, nr. 47/2000.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, Vol. I, *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Munteanu, Francisc, Popovici, Titus, *Mecanicul și alți oameni de azi*, București, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., 1951.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2003.
- Petraș, Irina, *Literatură română contemporană. O panoramă*, București, Editura Ideea Europeană, 2008.

²⁸ Croitoru, Dan, *Cronica unei „iepoci”*, în *România literară*, nr. 7/1999.

²⁹ Manolescu, Nicolae, *Op.cit.*, pag. 981.

- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, Editura SemnE, 2009.
- Popovici, Titus, *Povestiri*, București, Editura Tineretului, 1955.
- Popovici, Titus, *Setea*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.
- Popovici, Titus, *Străinul*, Timișoara, Editura Facla, 1955.
- Popovici, Titus, *Moartea lui Ipu*, București, Editura Albatros, 1970.
- Popovici, Titus, *Cutia de ghete*, Ploiești, Editura Elit comentator, 1990.
- Popovici, Titus, *Cartierul Primăverii. Cap sau pajură*, București, Editura Mașina de scris, 1998.
- Popovici, Titus, *Disciplina dezordinii*, București, Editura Mașina de scris, 1998.
- Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1955-1956*, București, Editura Cartea Românească, 2010.
- Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1957-1958*, București, Editura Cartea Românească, 1999.
- Simion, Eugen, (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, P-R, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006.
- Simion, Eugen, *Romanul social*, în *România literară*, nr. 46/1989.
- Ștefănescu, Alex. *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Mașina de Scris, 2005.
- Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, București, Editura Cartea Românească, 1985.

THE VOTIVE INSCRIPTIONS FOR THE ROMAN EMPEROR PHILIPPUS ARABS

Dan Bălțeanu
PhD. student, University of Craiova

*Abstract: The paper deals with the votive inscriptions set up on behalf of Philip the Arab and his family, containing the formula *pro salute imperatoris* or similar variants or related to other aspects of the imperial cult. The monuments are presented grouped into four categories. In the final part are drawn up few simple statistics regarding the number of divinities attested and the social structure of the dedicators' group.*

*Keywords: Philip the Arab, Roman imperial family, votive inscriptions, imperial cult, *pro salute imperatoris* formula*

The reign of Philip the Arab (AD 244 – 249) is of particular interest among those of the so-called “barracks emperors” in the third century from at least two points of view: first, it was he who celebrated the *millenium* of Rome¹; second, during his rule on the Lower Danube area the great invasions of the barbaric populations began². Both events rise to attention the relation between the ruler and his subjects, and the manner in which the latter manifest their support for the state and for its security efforts.

In this paper I will try to build a basic statistics regarding the votive inscriptions set up by various social group or individuals of Roman society on behalf of the emperor. The invocation of gods for the salvation, salvation and health of the emperor was a very common manifestation of subjects' loyalty to their ruler during the Principate³. The image of the relation between the emperor and his subjects during Philip the Arab's reign can be completed with the monuments which document the practices related to the imperial cult. The material will be presented grouped in distinct categories: a) inscriptions dedicated to one or more divinities with the formula *pro salute Aug.*, followed by the name of one or more members of the imperial family, sometimes mentioning the whole *domus divina*; b) inscriptions dedicated to the *Genius* or *Numen Aug.*, sometimes along with gods of the roman pantheon; c) inscriptions with the formula *in honorem domus divinae*, dedicated to a god or to the *Genius* or *Numen Aug.*; d) the inscriptions from the Greek speaking areas of the Empire.

a) The inscription with the formula *pro salute Aug.* At the beginning worth to be emphasized that such monuments have not yet been discovered in Dacia, a rather surprising fact considering that monuments *pro salute Augusti* or *imperatoris* are documented in this province for all other emperors from the Trajan - Gallienus period, with the exceptions of Philip and those with very short reigns⁴. Taking into account that, as regard the presence of the imperial portraiture in the public space, Dacia offers the greatest numbers of statue bases for the three members of Philip's

¹ Dietmar Kienast, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996, p. 198.

² Christian Körner, *Philippus Arabs. Ein Soldatenkaiser in der Tradition des antoninisch – severischen Prinzipats*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2002, pp. 134-157.

³ Duncan Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume III: Provincial Cult. Part 3: The Provincial Centre; Provincial Cult*, (Religions in the Graeco-Roman World, 147), Leiden-Boston: Brill, 2004, p. 352.

⁴ Maria-Adriana Airinei, *Formula pro salute imperatoris și semnificația ei în Dacia romană*, in *Buletinul Cercurilor Științifice Studențești. Arheologie-Istorie-Muzeologie*, 20, 2014, with statistic by emperors at p. 81.

family, this situation have to be regarded as an expression of the actual state of archaeological findings⁵.

In the neighboring province, Moesia Inferior, in *regio Histriae*, two votive inscriptions built for the emperor's salvation are known. The first of them was dedicated to Jupiter and Iuno by the community of *cives Romani et Lai consistentes vico Secundini*, by the care of local magistrates in AD 246⁶. This inscription is part of a series of altars raised for the salvation of the emperors by the local community, as monuments for Septimius Severus and Caracalla, Elagabalus, Maximinus Thrax and Gordianus III are also documented⁷. The second altar, probably dedicated to Jupiter, was set up in *Cius*, being built by the *archontes regionis Histriae*⁸. North of the Black Sea, a territory controlled by the army of Moesia Inferior⁹, at Olbia, a soldier with a Thracian name raises, for the salvation of the two Philips, an altar to *Mercurius*, in AD 248 AD. The text is somewhat ambiguous¹⁰, as after *pro salute*, a date by the names of the consuls follows, which, in this case, are the two Philips, but the fact that the dedicator makes no other mention of the person for whose salvation he set the inscription hints that he was referring to the two *Augusti*.

At *Serdica*, in the province of Thrace, a veteran of the *Legio V Macedonica* dedicated a monument to Jupiter for the salvation of Philip and perhaps also that of his son¹¹. In Dalmatia, two votive inscriptions erected for the emperor are known: the first of these is a dedication for Jupiter, Liber and Terra Mater, built by the *Iucundus, vilicus ferrariarum* in Ljubija for all three members of the imperial family in 247 or 248¹²; the second, with an unknown finding place, was raised by a *beneficiarius* from the *Legio I Adiutrix* (the name of the divinity is unknown in the current state of the monument)¹³.

Only one inscription from this category is known in Rome, and it belongs to a soldier from the praetorian cohorts, who likely dedicated it to Silvanus¹⁴. Three such dedications are known in the regions of Italy: on July 23rd, 244, the soldiers of the *Legio II Parthica* set an altar to *Victoria redux dd. nn. Imp. Caes. M. Iuli Philippi. Pii Felicis Aug. et Otaciliae Severae Aug.*, a monument which is considered to mark the return of the emperor from the eastern military campaign¹⁵. In Umbria, at *Urvinum Mataurense*, *Aurelius Munatius*, an *evocatus* from a praetorian cohort, who led a group of 20 soldiers who were maintaining order in the region, raises an altar to *Victoria* for the salvation of the three members of the ruling family. The

⁵ 15 statue bases for the members of imperial are published at the current date from Dacia: 9 set up by military units: IDR, II, 10; 500; IDR, III/3, 58; 59; 214; 269; ILD 668; AE 2006, 1127; AE 2012, 1211; 1 by the council of the province IDR III/2, 81 (for Philip) and 5 by municipalities: AE, 2006, 1102 (for Philip); AE, 2005, 1275 (for Otacilia); ILD, 669 (Philip I); 670 (Philip II); 671 (Otacilia)

⁶ISM 1, 349. For the organisation of the local rural community see Alexandru Suceveanu, *Contributions à la connaissance du village de la Dobroudja à l'époque Romaine*, in *Opuscula Scythica*, Bucharest: Editura Academiei Române, 2009, pp. 220-221.

⁷ ISM 1, 343; 344; 345; 346; 347.

⁸ ISM 5, 124 For the character of the territory of Histria during the Principate: Florian Matei-Popescu, *Statutul juridic și teritoriul Histriei în epoca romană*, in Florina Panait-Bîrzescu, Iulian Bîrzescu, Florian Matei-Popescu, Adrian Robu (eds.), *Poleis în Marea Neagră: relații interpontice și producții locale (Poleis in the Black Sea Area: Inter-Pontic Relations and Local Productions)*, Bucharest: Humanitas Publishing House, 2013, pp. 216-217; Idem, *The Western Pontic Greek Cities and the Roman Army*, in Victor Cojocaru, Christof Schuler (eds.), *Die Außenbeziehungen pontischer und kleinasiatischer Städte in hellenistischer und römischer Zeit. Akten einer deutsch-rumänischen Tagung in Constanța, 20. – 24. September 2010*, Stuttgart: Franz Steiner, 2014, pp. 189-190.

⁹ Idem, *The Roman Army in Moesia Inferior*, Bucharest: Conphys Publishing House, 2010, pp. 51; 87.

¹⁰ *Pro salute{m} / Imp(peratoribus) d(ominis) nn(ostris) / Philippo Aug(usto) / III et Philip(po) Imp(peratoribus) co(n)s(ulibus) / ara(m) Mercurio posu(it) / Py(y)rr(h)us Bi(thus) mil(es)*

¹¹ CIL 3, 14207, 17. For commentary of the language in this inscription: Ernst Kalinka, *Antike Denkmäler in Bulgarien*, Wien: Alfred Hölder, 1905, p. 125.

¹² CIL, III, 13240.

¹³ CIL, III, 3161 = CBI 499.

¹⁴ CIL, VI, 2830 = 32555.

¹⁵ CIL VI, 793 = XIV, 2258; Dennis E. Trout, *Victoria Redux and the First Year of the Reign of Philip the Arab*, in Chiron, 19, 1989, p. 222; Kienast, *op. cit.*, p. 198.

inscription is dated March (?) 10th 246 (the month is uncertain)¹⁶. The last dedication from Italy, an altar to *Mithra*, comes from *Parentium (Venetia et Histria)* and was raised for the salvation and victory of the three members of the house of Philip by two freed men from the administration¹⁷.

In Pannonia Inferior, the inhabitants of multiple rural communities from the territory of *Aquincum* raised an altar to *Terra Mater* for the salvation of the two emperors¹⁸. Another altar from *Aquincum* dedicated to *Mars, Victoria* and *Fortuna Redux*, erected between AD 244 and 247 for the salvation of the emperor and the young Caesar was set by *Alfius Avitus*, who was either the legate of Pannonia Inferior¹⁹, or legate of the *Legio II Adiutrix*²⁰, which was garrisoned there. An interesting monument dedicated *Adventui dd. nn.* at *Aquincum*, is also of note, albeit is not a votive inscription, but it emphasize the persistence of the *Adventus* theme, attested in coinage for AD 245²¹ and maybe for 247²², in the imperial propaganda in AD 248 (even the two categories of sources, the official minting and the provincial epigraphy are not to be compared). It was built probably by soldiers originating from Crete²³.

In Gallia Narbonensis, two *taurobolia* for *Magna deum Mater (Cybele)* are documented, both performed for the salvation of the three members of the imperial family, and both of them dated to AD 245. The first was erected by the residents of *Nemausus* and the second by *L. Dagidius Marius, pontifex perpetuus civitatis Valentiae* and by the inhabitants of *Arausus, civitas Albensis* and *Dea Augusta Vocontiorum*. The rituals number among those regularly carried out in honor of Cybele in Gallia Narbonensis for the salvation of the emperors²⁴.

Four votive inscriptions set for the salvation of the emperor are known in the African provinces. In *Volubilis*, Mauretania Tingitana, a monument belonging to the so-called "autels de la paix", was erected in April 22nd, AD 245 by *M. Maturius Victorinus, procurator pro legato*. The altar was built with the occasion of one of the eleven meetings between Roman governors and leaders of the semi-nomadic *Baquates* population, which were documented between AD 173 and 280. Dedicatory formula is *I. O. M., ceterisque dis deabusque immortalibus pro salute et incolumitate et victoria Imperatoris* (Philip the Young and the empress being mentioned)²⁵. At Lambaesis, in Numidia, an *ignotus, leg. Augg., v.c.*²⁶ set an altar to *Mars, Minerva* and *Mercurius*. In the same province, at Tazembout, the two *magistri* of a rural community dedicated and altar to *Iupiter Optimus Maximus* for the salvation of the *Augusti*

¹⁶CIL XI, 6107; Michael Peachin, *Which Philip?*, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 73, 1988, p. 99-100.

¹⁷CIMRM, I, 754.

¹⁸AE 2005, 1265; dated AD 247 – 249.

¹⁹Jenő Fitz, *Legati Augusti Pro Praetore Pannoniae Inferioris*, in *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungariae*, 11, 1963, p. 295-297.

²⁰Michel Christol, Xavier Lorient, *P. Alfius Avitus et P. Plotius Romanus, gouverneurs de Galatie*, in *L'antiquité classique*, 70, 2001, pp. 102-103.

²¹Samuel K. Eddy, *The Minting of the Antoniniani and the Smyrna Hoard. American Numismatic Society. Numismatic Notes and Monographs No. 156*, New York: American Numismatic Society, 1967, p. 97.

²²Xavier Lorient, *Chronologie du règne de Philippe l'Arabe (244 – 249 après J. C.)*, in Hildegard Temporini, Wolfgang Haase (eds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/2, Berlin – New-York: Walter de Gruyter, 1975, p. 793, n. 23.

²³CIL III, 3633, with the lecture of Géza Alföldy, *Epigraphica Pannonica I. Inschriften aus der näheren Umgebung von Aquincum*, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 140, 2002, pp. 264-265, no. 1 = AE 2002, 1186. *Cretenses* could refer to soldiers of a *cohors I Cretum*, as argued Lorenzo Cigaina, *Der Kaiserkult bei den Kretern in Bezug auf ihre Teilhabe am Militärwesen des römischen Reiches*, in Anne Kolb, Marco Vitale (eds.), *Kaiserkult in den Provinzen des Römischen Reiches. Organisation, Kommunikation und Repräsentation*, Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2016, p. 320.

²⁴AE 1910, 217 = 1924, 26; CIL XII, 1667. Fishwick 2004, *op. cit.*, p. 355; Robert Duthoy, *The Taurobolium. Its Evolution and Terminology*, (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 10), Leiden: E. J. Brill, 1969, p. 68-71.

²⁵AE 1954, 110. For the series of meetings with *Baquates*: Bahmi Néjat Bahmi, *Les colloquia romano-baquates: patronage divin et intégration?*, in *Étrangers dans la cité romaine, Actes du colloque «Habiter une autre patrie»: des incolae de la République aux peuples fédérés du Bas-Empire*, Rennes: PUR, 2007, pp. 155-170; Clifford Ando, *Aliens, Ambassadors, and the Integrity of the Empire*, in *Law and History Review*, 26, 3, 2008, pp. 491-519.

²⁶Legate of Numidia and of the *Legio III Augusta*. For Philip the Arab's reign, only *M. Aurelius Cominius Cassianus* is attested: Yann Le Bohec, *La Troisième Légion Auguste* (Études d'antiquités africaines), Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, p. 126.

with their *domus divina*, but also for the legate *M. Aurelius Cominius Cassianus*²⁷. In Africa proconsularis, at *Abitina*, an altar to Jupiter and Pluto was discovered, raised by a *Q. Accius Rogatianus Caecilianus sac(erdos) m(aximus)*, for the salvation of the imperial family²⁸.

b) The image of the relation between the emperor and his subjects during Philip the Arab's reign can be completed with another category of monuments: those which document the practices related to the imperial cult, i.e. the inscriptions which record dedications to the *Numen* or to the *Genius* of the emperor²⁹. In Britannia, *cohors II Gallorum*, garrisoned at Voreda, built an altar dedicated to *Iupiter* and to *Genius dd. nn*³⁰. At Caerleon, in the *principia* of the Legion II Augusta's fortress, *M. Valerius Felix*, the *primuspilus* of the legion, dedicated an inscription to *Numina Augg* and to the *Genius* of the legion³¹.

In Africa proconsularis, the citizens of the *municipium Iulium Philippianum Abbir Cellense* built, in AD 246, through decree of the *decuriones* and with public funds, a monument dedicated to the *Genio imperii dd. nn.* (both emperors are mentioned), an action prompted by the municipal status the settlement received during the Philip's reign³².

c) In this category are included the inscriptions related to the imperial cult containing the formula *in honorem domus divinae*³³. One of these was dedicated to *Numina Augg.*, *in honorem domus divinae* at Beda, in Gallia Belgica and was built by the youth association of the community: *iuiores vici hic consistentes*, in a public place donated to them by the local community³⁴. No matter the role (military, political, educational, as sport or religious associations)³⁵, these youth unions had in the provinces on the western European *limes*, most of their public manifestations consist of inscriptions related to the imperial cult (dedications *in honorem domus divinae*) or altars *pro salute Aug*³⁶.

At Niederbieber (Germania superior) a group of soldiers (*baioli* and *vexillarii*) built, out of their own revenues, the statue of a *Genius* for a *collegium signiferorum Victoriensium* with the dedication *in honorem d. d.* dated September 23rd, 246, the anniversary of the birthday of Octavianus Augustus³⁷. The troops garrisoned at Niederbieber (*numerus Brittonum* and *numerus exploratorum Germanicianorum Divitiensium*) raised 8 such monuments for different *Genii*, all of them traced to the third century, between the reigns of Caracalla and Philip the Arab³⁸. A dedication to *Iupiter* was raised *in honorem domus divinae* at *Divio* (Dijon) in

²⁷AE 1989, 895. For *Cassianus*, see the note above. Together with the two *magistri* appear as dedicators the *seniores loci*, probably the more prominent figures of the community, attested also during the Late Empire: Cam Grey, *Constructing Communities in the Late Roman Countryside*, New York: Cambridge University Press, 2011, pp. 93-94.

²⁸CIL VIII, 25842 = SIRIS 780 (where Ladislav Vidman restored the name of *Serapis* as the third deity to whom the altar was dedicated to. This restoration was rejected by Laurent Bricault, Yann Le Bohec, Jean-Louis Podvin, *Cultes isiaques en Proconsulaire*, in Laurent Bricault (ed.), *Isis en Occident. Actes du IIème Colloque international sur les études isiaques, Lyon III 16-17 mai 2002* (Religions in the Graeco-Roman World, 151), Leiden – Boston: Brill, 2003, p. 240, n. 142.

²⁹Duncan Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume II, 1*, Leiden-New York-København-Köln: E. J. Brill, 1991, pp. 382-384 (with the discussion regarding the distinction between *Genius* and *Numen Imperatoris*).

³⁰CIL VI, 315 = RIB I, 915.

³¹CIL VII, 103 = RIB I, 327.

³²CIL VIII, 12344. The settlement was documented previously as *civitas*: CIL VIII, 893; Jacques Gascou, *La politique municipale de Rome en Afrique du Nord II. Après la mort de Septime-Sévère*, in Hildegard Temporini, Wolfgang Haase (eds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/2, Berlin – New-York: Walter de Gruyter, 1982, pp. 280-281.

³³Duncan Fishwick, *op. cit.*, pp. 424-435 (the discussion regarding the *domus divina*).

³⁴CIL XIII, 4131.

³⁵Christian Laes, Johan Strubbe, *Youth in the Roman Empire. The Young and the Restless Years?*, Cambridge: University Press, 2014, pp. 122-123.

³⁶Alain Bouet, *Campus et Juventus dans les agglomérations secondaires des provinces occidentales*, in *Revue des Études Anciennes*, 101, 3-4, 1999, pp. 477-481.

³⁷CIL XIII, 7754. For commentary: Peter Herz, *Das römische Heer und der Kaiserkult in Germanien*, in Wolfgang Spickermann (ed.), *Religion in den germanischen Provinzen Roms*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2001, p. 99. *Baioli* probably a particular form for the word *baiuli*, messengers documented as operating in *numeri*: Yann Le Bohec, *The Imperial Roman Army*, translation by Raphael Bate, London-New York: Routledge, 1994, p. 58, n. 118.

³⁸CIL XIII, 7749; 7750; 7751; 7752; 7753; 7754; 11972.

Germania superior by a private person, *Pudentianus, Putti f.*, and is dated to Philip the Arab's last year of rule³⁹.

In the same province, an inscription discovered at Jagsthausen could be of particular interest for the chronology of military events during the reign of Philip. Here, *Valerius Valerianus*, tribune of the *cohors I Germanorum* set a dedication to *Fortuna balnearis redux* in AD 248⁴⁰. The inscription was placed in the “small baths” of the auxiliary camp, a construction that was repaired in the first part of Philip's reign (AD 244-247)⁴¹. Assuming that this dedication to *Fortuna redux* implies movement of the unit, then the cohort likely participated in a military campaign. Such events could happen on the limes of Germany, but also the date of the inscription (AD 248) allows another conjecture. It is documented that one of the legions stationed in Germania superior, *legio XXII Primigenia*, garrisoned at Mainz, took part, at least with a *vexillatio*, in the campaign against the Carpi, on Lower Danube⁴². The soldiers of the *legio XXII Primigenia* were also involved in the construction of the ramparts surrounding *Romula*, the capital of *Dacia Malvensis*, built probably after the end of military operations. These construction works ended in AD 248⁴³. If could be accepted that *cohors I Germanorum* was tactically related to the legion from Mainz, it is possible that a part of the cohort was deployed on the Danubian front, and the invocation to *Fortuna redux* in AD 248 could indicates the year when the units from Philip's campaign army returned to their garrisons.

d) In the epigraphic habit of the Greek speaking provinces, the salutary ideology in relation with the imperial family is expressed by the formula *ὑπὲρ ὑγείας καὶ σωτηρίας* (corresponding to Latin *pro salute et incolumitate*) in more or less extended variants. For the reign of Philip, two, maybe three inscriptions containing this formula are known in the Near East⁴⁴. On the architectonic elements of a temple of Dmer, two such inscriptions appear. First of them was set by two *hierotamiai* (treasurers) of the temple: *Marcus Aurelius Haneos* and *Gauros*. The inscription was carved “on the eastern wall of the temple, between the two pilasters at the right of the portal”⁴⁵. The second was inscribed “on a lintel of the western portal”. The dedicator is *Marcus (?) Annianus*, a strator from *ala Vocontiorum*. This inscription, containing the formula *ὑπὲρ σωτηρίας τῶν Κυρίων Αὐτοκρατόρων*, but without the name of the emperors, was related with the reign of Philip by William Prentice on paleographic arguments⁴⁶. In Philip's birthplace, where he founded a colony named *Philippopolis*, three members of the local council set an

³⁹ CIL XIII, 5473.

⁴⁰ CIL XIII, 6552. For the epithet *balnearis*: Jacqueline Champeaux, *Fortuna. Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain. II. Les transformations de Fortuna sous la République*, (Publications de l'École française de Rome, 64-2), Rome: École Française de Rome, 1987, p. 102. For the links between Fortuna and the waters in military environment: Sabino Perea Yébenes, *Baños para soldados y el culto de Fortuna*, in María Jesús Pérex Agorreta (ed.), *Termalismo antiguo. I Congreso peninsular: Actas: Arnedillo (La Rioja), 3-5 octubre 1996*, Madrid: UNED, 1997, pp. 149-168.

⁴¹ CIL XIII, 6562. Andreas Thiel, *Das Kastellbad von Jagsthausen – ein Beispiel für die archäologische Denkmalpflege in den 90er Jahren*, in *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes*, 25, 1996, 4, pp. 246-247: Christian Körner, *op. cit.*, p. 235, n. 22.

⁴² Ioan Piso, *Războiul lui Philippus cu carpîi*, in *In memoriam Constantini Daicoviciu*, Cluj-Napoca: Dacia, 1974, pp. 305 – 306. The presence of the legion is attested at Romula: IDR II, 325-326.

⁴³ IDR II, 324.

⁴⁴ Jason Moralee, *For Salvation's Sake. Provincial Loyalty, Personal Religion, and Epigraphic Production in the Roman and Late Antique Near East* (Studies in Classics. Outstanding Dissertations. 3), New York – London: Routledge, 2004, p. 36, table 13.

⁴⁵ Prentice, p. 284, no. 357.

⁴⁶ IGRRP III, 1094 = Prentice, pp. 285-286, no. 358. Jason Moralee, *op. cit.*, p. 110, no. 80 keeps the reserves concerning the attribution of the inscription to the reign of Philip. The divinity or divinities worshipped in the temple of Dmer rest unknown. Recently it was argued that the temple was dedicated to the imperial cult of Philip and Otacilia: Arthur Segal, *Religious architecture in the Roman Near East: temples of the basalt lands (Trachon and Hauran)*, in Ted Kaizer, *The Variety of Local Religious Life in the Near East in the Hellenistic and Roman Periods* (Religions in the Graeco-Roman World, 164), Leiden – Boston: Brill, 2008, p. 101, n. 10. This hypothesis sustains the datation of Prentice for the dedication of *Annianus*.

inscription ὑπὲρ σωτηρίας τῶν Κυρίων Αὐτοκρατόρων, without mention of a particular divinity. The monument is dated in AD 244, first year of the *colonia*⁴⁷.

In the province of Thrace the habit of dedicating for salvation of the emperor the milestones set in the territories of Greek speaking cities is attested. Such monuments are known in the territories of *Pautalia*, *Serdica*, *Augusta Traiana*, *Traianopolis*, *Philippopolis*, all of them being placed on behalf of Philip I and Marcia Otacilia Severa. In one case, the dedication is made for the salvation of the imperial couple together with the August family, the Senate and the Roman people⁴⁸.

None of the Greek inscriptions are addressed to a specific divinity. The 25 Latin inscriptions mentioned above can be distributed as follows: 18 fall into the category with the formula *pro salute Aug.*, 3 are dedicated to *Genius* and *Numen Aug.*, and 4 contain the formula *in honorem domus divinae* (all of the latter are located in the Western European provinces). Apart from the *Genius* and *Numen* of the emperor, 15 divinities are worshipped. *Iupiter Optimus Maximus* appears in 7 (maybe 8) dedications, alone (in two inscriptions) or, in most of the cases, along with other deities: *Iuno* (1), *Pluto* (1), *Liber* and *Terra Mater* (1), *Mars*, *Minerva* and *Mercurius* (1). In one case *Iupiter* is associated with the *Genius* of the emperors, and in another all immortal gods are venerated along with the supreme deity. In addition to *Iupiter*, 4 of the 12 *dii consentes* are worshipped. *Mars* (appearing once alongside *Victoria* and *Fortuna Redux*) and *Mercurius* appear on two altars each. *Iuno* appears only once, with *Iupiter*. Only one inscription is dedicated to *Minerva*. Of the agricultural deities, *Silvanus*, *Liber Pater* and *Terra Mater* (two occurrences, one together with *Liber*) are worshipped. *Pluto* is documented only once, together with *Iupiter* in Africa proconsularis, where his cult was very popular⁴⁹. In the above samples, two personifications are also encountered: *Fortuna* appears in two dedications, in both of them accompanied by the epithet *redux*, at Jagsthausen being worshipped as *Fortunabalaris redux*; *Victoria* is addressed through three altars, two times alone and once with *Mars* and *Fortuna*. *Cybele* is attested twice, in the two *taurobolia* ceremonies in Gallia Narbonensis. Two *Genii* are attested, both linked with military units. Finally, one altar is dedicated to *Mithra*. Statistics applied to the monuments erected *pro salute Aug.*, show that 15 monuments (83,33%) have been erected for gods of the Graeco-Roman pantheon, and two others (11,11%) are related to *Cybele*, an oriental deity officially introduced into the Roman pantheon⁵⁰. Only one monument was dedicated to *Mithra* (5,56%), which is somewhat surprising considering the spread of his cult in the middle of the IIIrd century.

Regarding the total of 25 Latin monuments, in three cases (25%) the dedicators are either governors or legates of the legion: *Alfius Avitus* (the legate of Pannonia Inferior or the legion II

⁴⁷ IGRRP III, 1196 = Prentice, p. 309-310, no. 395. The president of the council was at that time a certain *Marrinos*, identified with Philip's father: Christian Körner, *op. cit.*, pp. 51-52. The exact use of this monument, found in a secondary position, built in a wall of a modern construction, rest unclear for me (see the picture in Prentice, p. 309). The use of plural form *Κυρίων Αὐτοκρατόρων* (the Greek correspondent for *Augg.*) on a text dated in AD 244 confirms the observation of Harold Mattingly and Edward Sydenham in RIC IV/3, p. 57 that the formula *Augustorum* during the reign of Philip refers to the imperial family, and can not be a criterion for dating a numismatic or epigraphic text after AD 247. Also other epigraphic examples can be quoted: CIL III, 10174 (Bihac, Dalmatia): [*Imp(erator) Caes(ar) M(arcus) Iul(ius)*] / [*P]hi[li]pp[us Aug(ustus)]*] / *tr(ibunicia) pot(estate) [co(n)s(ul) p(ater) p(atriciae)]*] / *p[r]oco(n)s(ul) et*] / [*M(arcus) Iul(ius) Philippus / nob(ilissimus) Caes(ar) co(n)s(ul) / cur(ante) Cl(audio) Heren(niano v(iro) c(larissimo) leg(ato) / Augg(ustorum) pr(o) pr(aetore)*]; CIL XII, 1567 (Augusta Vocontiorum, Gallia Narbonensis): ... *pro salute Imp(eratoris) et Caesar(is) / Philipporum Augg(ustorum)* – dated 245 AD: *Imp(eratore) Philippo Aug(usto) et Titi(ano) co(n)s(ulibus)*.

⁴⁸ *Pautalia* (AE 1913, 0175, Philip and Otacilia), *Serdica* (SEG, 28, 1978, 589 = AE, 1978, 721; SEG, 28, 1978, 590 = AE, 1978, 722; SEG, 28, 1978, 591 = AE, 1978, 723; IGRRP, I, 695 = IGBulg 2032; SEG, 15, 1958, 458 = IGBulg 2037), *Augusta Traiana* (AE 1892, 10 = IGRRP I 757 = 1495 = IGBulg 1700; AE 1965, 346 = IGBulg 1710; IGRRP I, 758 = IGBulg 1591), *Traianopolis* (SEG 46, 843), *Philippopolis* (IGRRP I, 1478 = IGBulg, 911: [ὑπὲρ νίκης καὶ αἰωνίου διαμ]ονῆς τῶν θεοσιτάτων Σεβ(αστῶν) / [Μ(άρκου) Ἰουλίου Φιλίππου καὶ Ὡτακλί]ας Σεουήρας καὶ ἱερᾶς / [συγκ] <λ>ῆτ<ο>υ κ<αἰ> δῆ<μ>ου τοῦ Ῥωμ<α>ίων καὶ τοῦ σύμπαντος / [τῶν Σεβαστῶν οἶκου; IGRRP I, 1479 = IGBulg, 900).

⁴⁹ Alain Cadotte, *La romanisation des dieux. L'interprétation romaine en Afrique du Nord sous le Haut-Empire*, (Religions in the Graeco-Roman World, 158), Leiden – Boston: Brill, 2007, pp. 325-330.

⁵⁰ Mary Beard, John North, Simon Price, *Religions of Rome. Vol 1*, Cambridge: University Press, 1998, p. 83.

Adiutrix); an *ignotus*, legate of the *Legio III Augusta*. Both of them belong to of the senatorial order. A monument is built by a member of the equestrian order, *procurator pro legato* in Mauretania Tingitana. Ten monuments (40%) were erected by soldiers. In two cases, the entire unit contributed to raising the monument (*Leg. II Parthica* and *coh. II Gallorum*); other monuments were erected by commanders of units or detachments: the tribune of the *cohors I Germanorum* and the commander of the peace keeping detachment in Umbria. Four of them are, however, individual acts which have a *beneficiarius*, two *milites* and a veteran as dedicators. The monuments of the soldiers, as well as those of high ranking public officials, are set exclusively for deities of the Graeco-Roman pantheon.

Eight monuments (28%) were built by civil communities or associations: two of them by *civitates* from Gallia Narbonensis, one of them by *municipum* of Abbir Cella (being the only inscription set by a community with municipal status), one by several rural communities in Pannonia, another by magistrates of the rural area of *Histria*, one by a community of *cives Romani* and *Lai* in a *vicus* from Dobrogea, one by the youth association in *vicus Beda*, and the last one by the *magistri* of a rural settlement in Numidia. Finally, two monuments (8%) belong to freed men from administration (one of which contains the only mention of *Mithra*), another (4%) was raised by a man occupying a role in the clergy, and the last one was set by a private person (4%).

In some situations we can establish, even if merely hypothetically, the motivation for which the dedicators summoned the gods. In many situations, religious practices as part of older traditions are proved: the two *taurobolia* in Gallia Narbonensis, the altar of peace in Mauretania Tingitana or the dedication of the community of Roman citizens and *Lai* from *vicus Secundini*, who in the first half of the IIIrd century erected such altars for other emperors. The rural communities in Pannonia (a *pagus* and several *vici*) built a dedication to Terra Mater with the occasion of field purification rituals⁵¹. The dedication of the *municipium* Abbir Cella is related probably with the municipal status received during the reign of Philip.

The dedications of military units or individual soldiers can be linked in some cases with their participation to campaigns or other military operations. The *legio II Parthica* offered thanks to *Victoria Redux* in July 23rd, 244 for their return from the campaign in the East. *Aurelius Munatianus*, the commander of the detachment which fought brigands in Umbria, calls upon *Victoria* to aid him in the mission.

As regard the motivations of the dedicators, some monuments require special attention. The dedication to *Mars*, *Victoria* and *Fortuna Redux* in Aquincum, which can be linked with a high amount of probability with the beginning or the end of a campaign, was erected by the legate *Alfius Avitus* before Filip II's rise as *Augustus* (AD 244-247. *Aurelius Bithus*, the soldier with a Thracian name who invoked *Mercurius*, the patron of the travellers at Olbia in AD 248, could have been one of the soldiers of the units dispatched in the North of the Black Sea to aid in military events that took place here. The dedication from Jagsthausen, also erected in AD 248, could mark the return of the unit from a mission in the military campaigns maybe in the area of the Lower Danube.

Surely, most dedications are conventional, but the obvious conclusion of this basic statistics is that the sample, despite its limited size, shows a noteworthy adhesion to the cults of the traditional Graeco-Roman pantheon when dedications concerned the salvation of the emperor are made⁵².

Abbreviations

AE *L'Année épigraphique*, Paris, 1988 –

⁵¹ Kovács Péter, *Territoria, pagi and vici in Pannonia*, in Werner Eck, Bence Fehér, Péter Kovács (eds.), *Studia Epigraphica in memoriam Géza Alföldy*, (Antiquitas. Reihe 1. Abhandlungen zur Alten Geschichte, 61), Bonn: Rudolf Habelt, 2013, p. 137.

⁵² Translated into English by Ștefan Bălțeanu.

- CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. I (1873) – XVI (1936). Berlin : Georg Reimer
- CBI Egon Schallmayer, Kordula Eibl, Joachim Ott, Gerhard Preuss, Esther Wittkof, *Der römische Weihebezirk von Osterburken I, Corpus der griechischen und lateinischen Beneficiärer – Inschriften des Römischen Reiches*, Stuttgart: Konrad Theiss, 1990.
- CIMRM Maarten Jozef Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae. Vol. I*, Haga: Martinus Nijhof, 1956.
- IGBulg Georgi Mihailov, *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae*, I-IV, Sofia: Academia Litterarum Bulgarica, 1958 – 1970.
- ILD Constantin C. Petolescu, *Inscriptii latine din Dacia*, Bucharest: Academia Română, 2005.
- ISM ISM *Inscriptiile din Scythia Minor. I - V*, Bucharest: Academia Română, 1983-2015.
- Prentice William Kelly Prentice, *Greek and Latin Inscriptions. Part III of the Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899–1900*. New York: Century Co, 1908.
- RIB Robin George Collingwood, Richard Pearson Wright, *The Roman Inscriptions of Britain I: Inscriptions on stone*, Oxford: Clarendon Press, 1965 [1995].
- RIC *The Roman Imperial Coinage. I - X*, London: Spink and Son, 1923 – 1994.
- SEG *Supplementum Epigraphicum Graecum*, on-line version [<http://referenceworks.brillonline.com/browse/supplementum-epigraphicum-graecum>]
- SIRIS Ladislav Vidman, *Sylloge inscriptionum religionis Isiacae et Sarapiacae*, (Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, 28), Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1969.

BIBLIOGRAPHY

- Airinei, Maria-Adriana, *Formula pro salute imperatoris și semnificația ei în Dacia romană*, în Buletinul Cercurilor Științifice Studentești, 20, 2014, pp. 71-82.
- Clifford Ando, *Aliens, Ambassadors, and the Integrity of the Empire*, in Law and History Review, 26, 3, 2008, p. 491-519.
- Alföldy, Géza, *Epigraphica Pannonica I. Inschriften aus der näheren Umgebung von Aquincum*, in Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, 140, 2002, pp. 263-277.
- Bahmi, Néjat, *Les colloquia romano-baques: patronage divin et intégration?*, in *Étrangers dans la cité romaine, Actes du colloque «Habiter une autre patrie» : des incolae de la République aux peuples fédérés du Bas-Empire*, Rennes: PUR, 2007, pp. 155-170.
- Beard, Mary - North, John - Price, Simon *Religions of Rome. Vol 1*, Cambridge: University Press, 1998.
- Bricault, Laurent - Le Bohec, Yann - Podvin, Jean-Louis, *Cultes isiaques en Proconsulaire*, in Laurent Bricault (ed.), *Isis en Occident. Actes du IIème Colloque international sur les études isiaques, Lyon III 16-17 mai 2002*, (Religions in the Graeco-Roman World, 151), Leiden – Boston: Brill, 2003, pp. 221-241.

Bouet, Alain, *Campus et Juventus dans les agglomérations secondaires des provinces occidentales*, in *Revue des Études Anciennes*, 101, 3-4, 1999, pp. 461-486.

Cadotte, Alain, *La romanisation des dieux. L'interprétation romana en Afrique du Nord sous le Haut-Empire*, (Religions in the Graeco-Roman World, 158), Leiden – Boston: Brill, 2007.

Champeaux, Jacqueline *Fortuna. Le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain. II. Les transformations de Fortuna sous la République*, (Publications de l'École française de Rome, 64-2), Rome : École Française de Rome, 1987.

Christol, Michel - Lorient, Xavier, *P. Alfius Avitus et P. Plotius Romanus, gouverneurs de Galatie*. in *L'antiquité classique*, 70, 2001, pp. 97-121.

Cigaina, Lorenzo *Der Kaiserkult bei den Kretern in Bezug auf ihre Teilhabe am Militarwesen des römischen Reiches*, in Anne Kolb, Marco Vitale (eds.), *Kaiserkult in den Provinzen des Römischen Reiches. Organisation, Kommunikation und Repräsentation*, Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2016.

Duthoy, Robert, *The Taurobolium. Its Evolution and Terminology*, (Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 10), Leiden: E. J. Brill, 1969.

Fishwick, Duncan, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume II, 1*, Leiden-New York-København-Köln: E. J. Brill, 1991.

Idem, *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume III: Provincial Cult. Part 3: The Provincial Centre; Provincial Cult*, (Religions in the Graeco-Roman World, 147), Leiden-Boston: Brill, 2004.

Eddy, Samuel K., *The Minting of the Antoniniani and the Smyrna Hoard*. *American Numismatic Society. Numismatic Notes and Monographs No. 156*, New York: American Numismatic Society, 1967.

Fitz, Jenő, *Legati Augusti Pro Praetore Pannoniae Inferioris*, in *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungariae*, 11, 1972, pp. 245-324.

Gascou, Jacques, *La politique municipale de Rome en Afrique du Nord II. Après la mort de Septime-Sévère*, in Hildegard Temporini, Wolfgang Haase (eds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/2, Berlin – New-York: Walter de Gruyter, 1982.

Herz, Peter, *Das römische Heer und der Kaiserkult in Germanien*, in Wolfgang Spickermann (ed.), *Religion in den germanischen Provinzen Roms*, Tübingen : Mohr Siebeck, 2001, pp. 91-116.

Kalinka, Ernst, *Antike Denkmäler in Bulgarien*, Wien: Alfred Hölder, 1905.

Kienast, Dietmar, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

Christian Körner, *Phillipus Arabs. Ein Soldatenkaiser in der Tradition des antoninisch – severischen Prinzipats*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2002.

Péter, Kovács, *Territoria, pagi and vici in Pannonia*, in Werner Eck, Bence Fehér, Péter Kovács (eds.), *Studia Epigraphica in memoriam Géza Alföldy*, (Antiquitas. Reihe 1. Abhandlungen zur Alten Geschichte, 61), Bonn: Rudolf Habelt, 2013, pp. 131-154.

Laes, Christian - Strubbe, Johan, *Youth in the Roman Empire. The Young and the Restless Years?*, Cambridge University Press, 2014.

Le Bohec, Yann, *La Troisième Légion Auguste*, (Études d'antiquités africaines), Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

Idem, *The Imperial Roman Army*, translated by Raphael Bate, London-New York: Routledge, 1994.

Loriot, Xavier, *Chronologie du règne de Philippe l'Arabe (244 – 249 après J. C.)*, in Hildegard Temporini, Wolfgang HAASE (eds.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II/2, Berlin – New-York: Walter de Gruyter, 1975, pp. 789 – 797.

Matei-Popescu, Florian, *The Roman Army in Moesia Inferior*, Bucharest: Conphys, 2010.

Idem, *Statutul juridic și teritoriul Histriei în epoca romană*, in Florina Panait-Bîrzescu, Iulian Bîrzescu, Florian Matei-Popescu, Adrian Robu (eds.), *Poleis în Marea Neagră: relații interpontice și producții locale (Poleis in the Black Sea Area: Inter-Pontic Relations and Local Productions)*, Bucharest: Humanitas Publishing House, 2013, pp. 203-232.

Idem, *The Western Pontic Greek Cities and the Roman Army*, in Victor Cojocaru, Christof Schuler (eds.), *Die Außenbeziehungen pontischer und kleinasiatischer Städte in hellenistischer und römischer Zeit. Akten einer deutsch-rumänischen Tagung in Constanța, 20. – 24. September 2010*, Stuttgart: Franz Steiner, 2014, pp. 173–208.

Moralee, Jason, *For Salvation's Sake. Provincial Loyalty, Personal Religion, and Epigraphic Production in the Roman and Late Antique Near East* (Studies in Classics, Outstanding Dissertations, 3), New York – London: Routledge, 2004.

Peachin, Michael, *Which Philip?*, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 73, 1988, pp. 98-100.

Perea Yébenes, Sabino, *Baños para soldados y el culto de Fortuna*, in María Jesús Pérex Agorreta (ed.), *Termalismo antiguo. I Congreso peninsular: Actas: Arnedillo (La Rioja), 3-5 octubre 1996*, Madrid: UNED, 1997, pp. 149-168.

Piso, Ioan *Războiul lui Philippus cu carpîi*, in *In memoriam Constantini Daicoviciu*, Cluj-Napoca: Dacia, 1974, pp. 301 – 309.

Segal, Arthur, *Religious architecture in the Roman Near East: temples of the basalt lands (Trachon and Hauran)*, in Ted Kaizer, *The Variety of Local Religious Life in the Near East in the Hellenistic and Roman Periods* (Religions in the Graeco-Roman World, 164), Leiden – Boston: Brill, 2008, pp. 97-132.

Suceveanu, Alexandru, *Contributions à la connaissance du village de la Dobroudja à l'époque Romaine*, in *Opuscula Scythica*, Bucharest: Editura Academiei Române, 2009, pp. 209-224 = *Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie*, 52-53, 2001-2002, pp. 157-172 (in Romanian).

Thiel, Andreas, *Das Kastellbad von Jagsthausen – ein Beispiel für die archäologische Denkmalpflege in den 90er Jahren*, in *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes*, 25, 1996, 4, pp. 244–250

Trout, Dennis E., *Victoria Redux and the First Year of the Reign of Philip the Arab*, in *Chiron*, 19, 1989, pp. 221-233.

PAUL EUGEN BANCIU AND THE CITIES OF AFFECTIVE MEMORY**Dana Nicoleta Popescu****Scientific Researcher, PhD., „Titu Maiorescu” Institute of the Romanian Academy**

Abstract: Talented storyteller and worldbuilder, Romanian contemporary prose writer Paul Eugen Banciu has created his own mythical topoi. Burna, the fictional town in the author's tetralogy (made up of the novels The Reef, The Feasts, The Ziggurat and The Discreet Demon) is shown as an imago mundi and real character, like James Joyce's Dublin and Lawrence Durrell's Alexandria. Embodiment of its citizens' frailties and errors, Burna combines the symbols of citadel and island. When characters manage to flee their microcosmos, they are doomed to seek an eldorado bringing them to ruin. The real towns in the novels The Red Salmon and The Very Happy Ones are meant to preserve history and the protagonists' spiritual biographies.

Keywords: novel, town, focalizer, witness, topos

„Debutând cu o carte remarcată, *Casa Ursei Mari* ([...] Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut), Paul Eugen Banciu a publicat la scurt interval *Reciful* [...], roman care ar fi putut candida, cu cel puțin tot atâta îndreptățire, pentru un premiu. Ambele dovedesc calitățile unui prozator deplin format: o vocație epică solidă, maturitatea viziunii și a mijloacelor, dar mai ales o invenție epică de excepție.”¹

Burna, orașul care circumscrie întreaga viață din *Reciful*, așezare suficientă sieși și *imago mundi*, este o lume amenințată de agresiunea alteia, care o ia în stăpânire. Nu există eroi sau istorii pe care autorul să-și focalizeze interesul – vocile, siluetele și întâmplările se întretaie urmând un complicat *pattern*. Termeni precum *fișe*, *puzzle*², *mozaic*³, *reconstituire*⁴, *compunere*⁵ revin adesea în comentariile asupra *Recifului*. Dorin Murariu remarcă multiplicarea perspectivelor asupra aceluiași obiect referențial, astfel că romanul, colaj de fișe ale diverselor personaje, posedă structura polipieră enunțată în titlu.⁶ Vasile Chifor se referă la reconstituirea biografiei unui oraș prin fișe realizate de către un narator-martor, completate în timp sau îmbogățite de rememorările altui personaj⁷: „Tehnica este pretențioasă, dar autorul utilizează cu pricepere o întreagă gamă de procedee moderne: monologul interior, rememorarea, includerea de scrisori, suprapunerea timpurilor – cel real și cel romanesc – ambiguități ale cadrului pline de sugestii, recurgerea la parabole [...]. Ceea ce impresionează în acest roman, dincolo de dramatismul real al unor evenimente, [...] este modul cum autorul reușește [...] să manevreze un număr copleșitor de personaje (în manieră călinesciană sau a ciclului Halippa), izbutind să creeze destine individuale pe fondul unor cristalizări colective.”⁸

Reciful se încheagă din proliferarea poveștilor de familie, ce descriu istoria spirituală a unui loc aparte: „Paul Eugen Banciu [...] realizează radiografia unui *topos* imaginar, orașul Burna. Autorul combină analiza temporală cu modalități de forare pe verticală și orizontală a

¹ Marcel Pop-Corniș, *Paul Eugen Banciu și arhitectura narațiunii*, „Orizont”, XVII, 1980, nr. 20, p. 3

² Cf. Mircea Mihăieș, *Rătăcirii calculate*, „Luceafărul”, XXIII, 1980, nr. 37, p. 3

³ Cf. Dorin Murariu, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008, p. 72

⁴ v. și Vasile Chifor, *Romanul unui oraș*, „Tribuna”, XIII, 1979, nr. 41, p. 2-3 și Mircea Mihăieș, op. cit., p. 3

⁵ Cf. Mircea Mihăieș, op. cit., p. 3

⁶ Cf. Dorin Murariu, op. cit., p. 70

⁷ Cf. Vasile Chifor, op. cit., p. 2

⁸ Vasile Chifor, op. cit., p. 2-3

spațiului imaginat, întru aflarea «adevărului locului»; un adevăr divergent [...].⁹ Semnificativ este faptul că toate localurile din oraș au fost denumite *Cetate*, omonim ce sugerează prezența istoriei în viața oamenilor, dar și sentimentul apartenenței. „Cetatea, cetățuia este aproape în mod universal simbolul refugiului interior al omului, al adâncului inimii, simbolul locului unde se produce comunicarea privilegiată între sufletul omului și Divinitate sau cu Absolutul.”¹⁰ În cazul Burnei, cetatea poartă însemnele izolării în conformism și egocentrism, trimițând la motivul recifului, aflat la baza construcției romanești. Avocatul Colențan, voce auctorială a romanului¹¹ și unul dintre pilonii simbolici ai Burnei, își consacră viața unui opus atotcuprinzător, dedicat orașului și aflat la granița dintre realitate și ficțiune: „decupând anumite secvențe de realitate, interpretându-le, transfigurându-le, Colențan le și *literaturizează* în același timp, el fiind unul din principalii coautori și filosofi ai cărții”¹². Adunând între copertele sale relatări ale unor întâmplări trecute sau doar imaginate, dovezi sau numai presupuneri, imperfectul jurnal își revelează statutul ambiguu, între document și închipuire.¹³

Burna se definește prin calitatea sa simbolică de insulă¹⁴. Motivul insulei iradiază dintr-o scrisoare a lui Micu Dobrian, *raisonneur* al romanului și om din subterană¹⁵: „Scrisorile, amintirile, fotografiile sunt niște acte care ne înconjoară viața precum atolii corailor; niște recifi circulari în dinții cărora, ascunși sub valuri, se sparg toate drumurile noastre de evadare din insulă. Trebuie să cunoști, înainte de toate, semnele de vreme bună, apoi ceasul exact al fluxului și refluxului, altminteri riști să-ți sfărmi carena corabiei de colții recifului și să rămâi atârnat acolo, la jumătate de milă de insulă, fără puțința de a te îndepărta spre larg sau de a te întoarce la țarm, la propriul tău țarm.”¹⁶ Dacă personajul poate fi considerat el însuși o insulă, la fel sunt și ceilalți burneni; va consemna Colențan, celălalt *raisonneur*¹⁷, în jurnalul său, ce immortalizează un univers închis: „Vorba lui Micu Dobrian, dascălul de naturale: suntem ca niște insule vii care se înconjoară cu un inel, zidul atolului, să se apere și de prieteni și de dușmani, să le amâne sosirea, să nu ne poată lua niciodată prin surprindere. Asta se cheamă înțelepciune de bătrân neputincios și Burna n-a fost ani de-a rândul altceva...”¹⁸

„Insula este [...] o lume la scară mică, o imagine a cosmosului completă și perfectă pentru că reprezintă o valoare sacrală concentrată. Noțiunea de insulă se apropie astfel de cea de templu și sanctuar.”¹⁹ Burna se constituie, într-adevăr, ca un microcosmos, dar sanctuarul pe care îl oferă se dovedește iluzoriu. Este, mai degrabă, reversul insulelor paradisiace, precum Thula greacă, Aytlan a toltecilor, Svetadvipa din mitologia indiană, insulele verzi celtice, japonezele Awa și Onogorojima sau Montsalvat din legendele Graalului.²⁰ Miron Jigorea cugeta despre universul închis al Burnei, întrezărindu-i orgoliul narcisiac de a se imagina centrul existenței²¹: „o viață am crezut că orașul ăsta e o copie nereușită a lumii”²². Burna împrumută simbolul psihanalitic al insulei: refugiu împotriva asalturilor subconștientului.²³ Maistrul de la fabrica de ulei, ajuns primar după schimbarea orânduirii sociale, dar beneficiind de o ascendență demnă de un erou romantic – legat prin căsătorie de urmașa nelegitimă a familiei moșierului

⁹ Mircea Mihăieș, op. cit., p. 3

¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995, vol. I (A-D), p. 300

¹¹ Cf. Marian Odangiu, *Conștiința colectivă și formula romanească*, „Orizont”, XVI, 1979, nr. 15, p. 3

¹² Marcel Pop-Corniș, op. cit., p. 3

¹³ Cf. Dorin Murariu, op. cit., p. 72

¹⁴ v. și Marian Odangiu, *Prozatori la a doua carte*, „Orizont”, XVIII, 1981, nr. 21, p. 3

¹⁵ Cf. Mircea Mihăieș, op. cit., p. 3

¹⁶ Paul Eugen Banciu, *Reciful*, Timișoara, Editura Facla, 1979, p. 160

¹⁷ v. și Marcel Pop-Corniș, op. cit., p. 3

¹⁸ Paul Eugen Banciu, op. cit., p. 189

¹⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. II (E-O), p. 156

²⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. II (E-O), p. 155-156

²¹ Cf. Marcel Pop-Corniș, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, „Orizont”, XVI, 1979, nr. 15, p. 3

²² Paul Eugen Banciu, op. cit., p. 90

²³ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. II (E-O), p. 156-157

Marcoș – se definește prin chiar reflecțiile sale asupra Burnei și burnenilor: „Jigorea [...] se desprinde treptat ca dintr-un labirint redus la o figură geometrică plană, mărturiile sale succesive (sau cele referitoare la el) conferindu-i un statut aparte în cadrul narațiunii.”²⁴ Ar putea fi considerat al treilea raisonneur al romanului.

În amintirile lui Miron Jigorea despre adolescența-i petrecută în perioada interbelică, „Burna arată ca mecanismul unui ceasornic scăpat pe ciment”²⁵. Normonaș, cârciumarul din Burna are pasiunea de-a construi orologii colosale, pentru care trebuie dărâmați pereții atelierului: „Deasupra mormanului de dărâmături și oameni – arătarea, un monstru negru profilat pe cerul vântat închis al apusului.”²⁶ După cea dintâi încercare, mai urmează încă două: „În clipa aceea pereții laterali ai șopronului căzură iar tavanul alunecă până la picioarele celor prezenți. [...] Ceasul era o replică, ceva mai rafinată, la cel din Burna. Tot masiv, tot cu greutate și sute de șuruburi, roți dințate și cu aceeași meteahnă: nu se putea distinge ora exactă. Normonaș renunțase la discul clasic, cifrele erau dispuse pe verticală, iar cele două arătătoare alunecau una pe lângă alta, de sus în jos, după un model de cântar basculă. Cu toate acestea, obiectul fusese primit cu urale. Cineva propuse să fie depus într-un parc ca obiect de artă.”²⁷; „Când termină și cel de-al treilea Orologiu al vieții lui [...]. Obiectul arăta grozav: o sferă de șase metri se rotea în jurul orelor fixe care-o încingeau ca un brâu. Minutarul era o altă sferă...”²⁸ Ceasornicele extravagante ale lui Normonaș poartă aceleași semnificații precum ceasurile lichide din pictura lui Salvador Dali: subliniază curgerea implacabilă a timpului: „Normonaș construiește orologii uriașe pentru a marca, parcă, definitiv curgerea unui timp etern.”²⁹ Un timp subiectiv, precum în *Doamna Dalloway* a Virginiei Woolf. În romanul lui Paul Eugen Banciu este vorba despre pulsul interior al Burnei, încetinit până la letargie.

Lumea nouă se infiltrează în Burna prin intermediul combinatului supranumit „calul de porțelan”³⁰ – trimitere la motivul calului troian³¹. Într-o conversație cu Zocaniu, unul dintre vechii locuitori ai Burnei se referă la calul troian și la Laocoon, profetul căruia concetățenii nu i-au dat crezare, spre nenorocirea tuturor troienilor: „Burna nu mai există!... Au venit peste noiăștia, neliniștiții, cu sângele-n gât și ne-au ocupat! Neam de corăbieri, de războinici...”³² Replica sosește indirect din epistola lui Micu Dobrian despre recif: „Izolarea, lipsa unor pescari sau navigatori face ca în jurul insulei să se depună calcarul timpului, să se solidifice, să se înalțe unele peste altele ruine până la suprafața apei, ca un zid de cetate inexpugnabilă. Nu poate pătrunde nimeni până la tine, dar nici tu nu poți ieși. Cineva trebuie să dragheze locul, să arunce în aer o parte a recifului și să deschidă o poartă. Cineva din afară, o minte de Odisseu...”³³ Nici înainte de Război, nici după, Burna nu a beneficiat de o astfel de personalitate.

„Reconstituind un peisaj citadin de o deosebită pregnanță, cu topografia lui socială, existențială și simbolică, prozatorul încearcă să adapteze aici însăși forma romanului la acest tip de spațiu narativ: metoda (amintind de Joyce sau Durrell) conduce adesea la rezultate surprinzătoare. Paul Eugen Banciu excelează în acest domeniu al arhitecturii interioare, întotdeauna funcționale și simbolice.”³⁴ Dacă Joyce a reinventat Dublinul iar Lawrence Durrell Alexandria, romancierul timișorean a creat Burna: „Adevăratul personaj al romanului este

²⁴ Mircea Mihăieș, op. cit., p. 3

²⁵ Paul Eugen Banciu, op. cit., p. 90

²⁶ Ibid., p. 27

²⁷ Ibid., p. 28

²⁸ Ibid., p. 29

²⁹ Vasile Chifor, op. cit., p. 3

³⁰ Paul Eugen Banciu, op. cit., p. 68

³¹ v. și Vasile Chifor, op. cit., p. 2 și Marcel Pop-Corniș, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, p. 3

³² Paul Eugen Banciu, op. cit., p. 150

³³ Ibid., p. 160

³⁴ Marcel Pop-Corniș, *Paul Eugen Banciu și arhitectura narațiunii*, p. 3

«reciful», orașul Burna, care își conservă o vreme cu strășnicie identitatea, mentalitatea izolaționistă, de cetate inexpugnabilă, refuzând să participe la timpul social al narațiunii.»³⁵

Apărută la șaptesprezece ani după *Reciful*, *Demonul discret* este o carte întunecată, bântuită de obsesia morții și decăderii – o carte tristă pentru o despărțire. Moartea și declinul se dovedesc personaje omniprezente în romanul ce încheie ciclul consacrat altui personaj, Burna: „o nouă Cartagina, un labirint sorbindu-și eroii cu voluptate sau o matrice de care burnenii, oriunde ar fi, nu pot scăpa. Pentru unii, după câteva decenii de mari schimbări, Burna nici nu mai există, fiindcă a fost ocupată de neliniștiții care merg la lucru încă la patru dimineața. Pentru alții, orașul rămâne suspendat în timp, apoi de neevitat. O mie de pagini pentru un chip. Pentru un model existențial.»³⁶

În *Demonul discret*, *Lumea nouă* dobândește o conotație sensibil diferită de orânduirea care invadează tradiția în *Reciful*: este vorba despre continentul descoperit de Cristofor Columb. „Recunoaștem personaje din Burna, ținutul lui Paul Eugen Banciu, cartografiat de el în celelalte romane. Burna trăiește [...] și, dacă vrem să înțelegem căile și geografia personajelor, trebuie să recitim alte cărți. Dar personajele Burnei ies în afara Burnei, fug, evadează. Pleacă în altă lume. Se hotărăsc să se despartă de spațiul lor original...”³⁷ Exodul grupului de burneni spre eldorado amintește, pe lângă aventura *conquistador*-ilor spanioli, de pelerinajul spre Țara Sfântă și de mitul eternei reînnoirii: apusul într-o lume precede renașterea în alta.

Înainte de Primul Război Mondial, șapte personaje – cifră magică – au părăsit „nenorocita aia de Burnă habsburgică”³⁸, aflată în pragul extincției – asemeni civilizației amerindiene înainte de sosirea spaniolilor.

Ofițer fascinat de aventură, Ștefelea trăiește mirajul exodului și al unui eldorado care îi așteaptă pe ei șapte: „Terralba este orașul unde primești casa care ți se cuvine, femeia care ți se potrivește și munca în care poți da maximum de randament... Așa ar trebui să fie.”³⁹; „Vei sta într-un fotoliu și vei privi spre un perete pe care-ți vor apărea imaginile dorite: ce face vecinul, ce face cunoscutul tău din cartierul X? Cum se muncește în întreprinderea Y?... [...] Ți se face foame? Nu trebuie să te ridici, pentru că fotoliul în care stai știe totul despre tine și, fără să-ți dai seama, te hrănește cu tot ceea ce-ți dorești... apoi continui să-l urmărești pe atavice cum se retrage singur spre o zonă verde, parcă buimac de ceea ce a făcut [...]... în clipa aceea centrul hotărăște să-l scoată din oraș și ieșirea este numai una singură: cimitirul... Îl vezi pe insul din iarbă cum se ridică, pleacă, trece pe la un magazin cu diferite obiecte de grădinărit, își caută un târnăcop și o lopată, apoi merge singur să-și sape groapa...”⁴⁰ Preconizata eliminare a pornirilor atavice seamănă a dezumanizare, conturând un fel de rai impus, aseptice, iar ecranele de urmărire amintesc de romanul lui George Orwell, 1984.

Însingurat și predispus la contemplație, Matei – *producătorul* textului, filtrul trecerii realității în ficțiune fiind impregnat de privirea sa⁴¹ – primește invitația la încorporare ca pe o șansă de-a fi acceptat în lumea strămutării sale, cu toate că se apropie al Doilea Război Mondial. Premoniția schilodirii se va adevăra, fără să fie însoțită de vreo compensație morală; din contră, îi sporește senzația de inadecvare. „Într-un fel sau altul, mutilarea îi ajunge pe toți cei șapte burneni ajunși dincolo de ocean”⁴². Ceilalți transplantați vor suferi, de asemenea, transformări dureroase și umilitoare, devitalizarea și derizoriul pândesc de pretutindeni. În universul lipsit de speranță al Pieței Florilor din *Lumea nouă*, guvernat de transcendența goală, setea de martiraj a personajelor rămâne un paradox.

³⁵ Idem, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, p. 3

³⁶ Dorin Murariu, op. cit., p. 102

³⁷ Cornel Ungureanu, *Romanul alegoric și personajele sale neascultătoare*, „Orizont”, VIII, 1996, nr. 5, p. 10

³⁸ Paul Eugen Banciu, *Demonul discret*, Timișoara, Editura Excelsior, 1996, p. 7-8

³⁹ Ibid., p. 126

⁴⁰ Ibid., p. 128

⁴¹ Cf. Dorin Murariu, op. cit., p. 89

⁴² Dorin Murariu, op. cit., p. 87

Matei decodifică simbolul aflat la temelia romanului: „Am citit [...] că la 2 iulie 1816, undeva, aproape de coastele Africii, naufragiase o corabie cu numele «Meduza»... au scăpat cu viață o sută patruzeci și nouă de oameni care s-au urcat pe o plută... După douăsprezece zile, în care au plutit în voia valurilor, fără mâncare și apă, au fost descoperiți de un bric... din toți cei ce se urcaseră pe plută mai trăiau doar cincisprezece naufragiați, care supraviețuiseră chinurilor foamei și setei devorându-i pe muribunzi...”⁴³ Karintis, în rol de raisonneur, concluzionează: „nu văd cum ați putea să fiți primiți într-un oraș ca acesta, acum... [...] încep să regret că v-am dat găzduire în marele nostru oraș, pentru că eu sunt primul vinovat. Voi erați doar o plută în derivă...”⁴⁴.

Cornel Ungureanu îl citește pe protagonist prin grila lui Mircea Eliade, din *Mefistofel și androgenul*: „Multe pagini ne fac să identificăm în el un *demon mărunt*. Un Demon mărunt, un succedaneu al lui Mephistofeles care trăiește (și el) sub semnul complementarității. Ca în cartea lui Mircea Eliade, între el, *demonul mărunt*, și Dumnezeu s-ar putea stabili o relație de simpatie...”⁴⁵ Totuși, autorul împărtășește gândul ce a dat metafora din titlu; este vorba despre autoiluzionare: „Demonul discret e cel al plecării spre o himeră, e jocul de-a iluzia că poți să fii altcineva într-un alt decor și o altă recuzită.”⁴⁶ Corelația a fost notată și de Dorin Murariu⁴⁷.

Scrie Paul Eugen Banciu în eseu *Orașul imaginar*: „Fiecare om, și cu atât mai mult un scriitor, un artist, duce cu sine un topos în care s-a născut, o suită de imagini care i s-au fixat pe retină în acei primi ani, când descoperea lumea unde a venit.”⁴⁸ Iată că și *Somonul roșu* – al doisprezecelea roman al scriitorului – se deschide asupra a doi *topoi* esențiali: orașul și casa. Ștefan Itu, eroul romanului, peregrinează labirintic pe străzile Sibiului, orașul natal, deopotrivă spațiu al incertitudinii, înrudit cu tablourile lui Giorgio de Chirico. Casa copilăriei poate readuce în memorie frânturi din filmele neorealiste italiene, însă va juca rolul de centru și ferment al întâmplărilor. Eroul excepțional, chinuit de incertitudini și autoculpabilizare, a acumulat mai multe vieți, materializate prin diverse meserii în lumea artei și învieri neașteptate după maladii incurabile – patimile Sfântului Sebastian, la care face aluzie autorul, se pot completa cu motivul lui Lazăr. „În timp ce pentru Nandru limitarea este adevărul ce nu va fi aflat decât peste câteva generații, pentru protagonistul din *Somonul Roșu* cercul este în sine însuși, acolo unde ar trebui să mai pâlpâie elanurile de demult ale unui om ce pornise cu voința de a cuceri lumea, dar care, treptat, s-a înstrăinat tot mai mult. Evident, simbolul somonului nu este ales întâmplător, metamorfoza uluitoare petrecându-se numai în locurile nașterii, în matca pe care Ștefan Itu o căuta pentru a scăpa de greutatea ce-l chinuiau.”⁴⁹

Cea de pe urmă viață își cere împlinirea în fosta lui casă, unde Ștefan caută o femeie și o găsește, cu adevărat, pe fiica acesteia. „*Somonul Roșu* e un roman în care se mișcă două lumi ce nu se pot întâlni decât în iubire, mai exact spus, întâlnirea lor e posibilă doar în și prin eros. Ștefan Itu este vlăstarul unei familii burgheze și el reînnoadă în plină degringoladă post-decembristă această tradiție. Apar în roman elemente ale *decorului casnic* tipic burghez: argintarul, vasele de Boemia, porțelanurile de Meissen. Cealaltă latură e o lume a femeii: cele patru femei din viața sa nu au prea mult în comun ca tipologie: le unește doar feminitatea și atracția față de același bărbat. [...] Ștefan iese în permanență în prim-plan grație lor. Fiecare cu tipul ei de feminitate *explicită* o altă latură a personajului.”⁵⁰

⁴³Paul Eugen Banciu, *Demonul discret*, p. 190-191

⁴⁴Ibid., p. 181

⁴⁵ Cornel Ungureanu, op. cit., p. 10

⁴⁶Paul Eugen Banciu, *Exerciții de exil interior. Eseuri, Scriptorium*, Serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2006, p. 72

⁴⁷ Cf. Dorin Murariu, op. cit., p. 96-97

⁴⁸Paul Eugen Banciu, *Orașul imaginar*, „Orizont”, XVIII, 2006, nr. 4, p. 19

⁴⁹ Dorin Murariu, op. cit., p. 127

⁵⁰ Ioan Ardeleanu, *Un roman parabolic – Somonul roșu de Paul Eugen Banciu*, „Banat”, II, 2005, nr. 1-2, p. 2

Existența lui Ștefan – „biografia mitică a personajului”⁵¹ – se modulează pe tiparul parabolei somonului, ce pornește într-o periculoasă călătorie spre ocean și, odată ajuns la maturitate, face drumul înapoi, chemat de instinctul reproducerii, sinonim cu împlinirea ciclului vieții: „Ultimii supraviețuitori reușesc să ajungă în tăurile de unde au pornit, ei vor fi părinții viitorilor puietși și se împerechează, apoi se retrag către malurile tăurilor, în apele tot mai mici, și-și depun icrele. Între timp culoarea lor din argintie devine roșie. Cu ultimele forțe, după împlinirea sorocului, se abat și mai mult spre mal și încep să se stingă pe rând”⁵². Predestinarea exacerbează dragostea de viață, erosul apare ca singură replică posibilă la Thanatos. „Atracția spre semnificația somonului argintiu, ca simbol, face în continuare, în literatura europeană, victime fericite [...]. Itinerariul, traseul acestei viețuitoare e paradigmatic. Evident, post-factum. El poate oricând figura, în sens alegoric, ca o emblemă a omului în drumul său spre moarte, dar și spre viață.”⁵³

Ștefan a trăit cu Grațela o viață în câteva zile, fără a-i împărtăși viețile sale anterioare. „Timpul sublimat de eros se dematerializează prin trăirea unei mari fericiri [...]. Erosul oferă aici poarta ieșirii din timp. Ștefan Itu apare astfel în postura unui Gavrilescu, care pășește pragul «la țigănci».”⁵⁴ Totuși, finalul rescrie, în mod neașteptat, parabola, titlul dovedindu-se o antifrază perfectă, care ascunde, de fapt, deznodământul⁵⁵: androginul se recompune când nimeni nu mai avea încredere în el: „rolul Grațelei e determinant în roman. Ea nu mai figurează doar emblematic într-un plan tropic, ci se umanizează, primește consistența cărnii și a senzualității feminine. Rolul ei în trama romanului e cel al aneantizării tragediei. Fiindcă romanul e în permanență la limitele tragediei.”⁵⁶ Femeia-liman i-a „redeschis o ușă spre viață” și i-a „stârnit pofta de a trăi”⁵⁷.

„Principiu al genezei, al fertilității, aceasta are rolul de a garanta și de a mărturisi un nou început (Grațela devenea în mod surprinzător mamă). Personajul își împlinea astfel destinul dat de nume, «Itu» însemnând și «din grația lui Dumnezeu», rugăciune de mulțumire adresată cerului de părinții binecuvântați cu un copil.”⁵⁸ Somonul nu-și va schimba culoarea în roșu, ca semn al extincției sau, mai degrabă, protagonistul se îndepărtează de simbolul somonului, adoptând profilul consacrat al peștelui în iconografia popoarelor indo-europene: emblemă a fecundității și înțelepciunii⁵⁹. Ștefan va trăi să-și vadă copilul, stabilindu-se în casa copilăriei. Toposul se preschimbă astfel în cămin, iar din oraș dispar umbrele prelungi, stranii ale lui Giorgio de Chirico.

Romanul *Marii fericite (Prorocul)* a fost receptat de exegeză ca o carte a înfruntării contrariilor: „Contrastul flagrant și ireductibil dintre *marii fericite*, hedoniști, egolatri și deliranți, posedați de demonii materiei și istoriei, și o tipologie a valorilor perene, ale iubirii aproapelui, fie și prin retragerea din imanență în cugetare suprafirească, religioasă și artistică, este cheia de lectură a romanului.”⁶⁰; „În centrul narațiunii se află tensiunea dintre un tată contemplativ și un fiu hiperactiv, dar și dintre lumile gravitând în jurul lor.”⁶¹ Cuplul antagonic de personaje⁶², simbolic pentru mentalitățile care-i definesc, așază în antiteză pe Mihai, cadru universitar la Filosofie și pe fiul său Dumitru (numit „Demeter” de mamă și de rudele din partea ei), absolvent al Facultății de Istorie, devenit jurnalist.

⁵¹ Roxana Ursănescu, *În marginea destinului exemplar al Somonului roșu*, „Convorbiri literare”, CXXXVIII, 2005, nr. 3, p. 141

⁵² Paul Eugen Banciu, *Somonul roșu*, Timișoara, Editura Hestia, 2004, p. 186

⁵³ Ioan Ardeleanu, op. cit., p. 2

⁵⁴ Roxana Ursănescu, op. cit., p. 141

⁵⁵ Cf. Ioan Ardeleanu, op. cit., p. 2

⁵⁶ Ioan Ardeleanu, op. cit., p. 2

⁵⁷ Paul Eugen Banciu, *Somonul roșu*, p. 314

⁵⁸ Roxana Ursănescu, op. cit., p. 141

⁵⁹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., vol. III (P-Z), p. 72

⁶⁰ Geo Vasile, *Patimile după Mihai și decăderea tribului*, „Contemporanul”, XIV, 2002, nr. 37, p. 6

⁶¹ Gabriela Glăvan, *Despre fericire și demonii ei*, „Orizont”, XIII, 2001, nr. 2, p. 22

⁶² Cf. Gabriela Glăvan, op. cit., p. 22

În Mihai trăiesc toate întâmplările și poveștile strămoșilor, destinul unei familii mixte, în bună tradiție a fostului Imperiu; l-au afectat vremurile în care dosarul era elementul ce fixa traseul unui om; a pățimit și s-a întors schimbat după cele nouă popasuri la granița cu Tărâmul Celălalt. Geo Vasile sublinia profilul contrastant al celor două personaje, notând valențele soteriologice ale pătimirilor lui Mihai: „Experiențele extreme de suferință fizică vor fi mereu controlate și convertite în experiențe spirituale și de clarviziune, de cunoaștere de sine și a limitelor de eliberare de sine prin celălalt, de iertare, înțelegere și iubire a protagoniștilor *celuilalt roman*, al *marilor fericiți* în frunte cu fiul său Dumitru, june jurnalist de tranziție, pragmatic, mercenar perfect, aproape alcoolic, mascul performant, rob al dorinței de ieșire din anonimatul provinciei...”⁶³ Tot la opoziția dintre cei doi face aluzie și Dorin Murariu când se referă la limitările ce le-au fost hărăzite: „Dumitru [...] se află și el într-un cerc constrângător, dar în alt orizont. Dacă tatăl era asediat de boli, fiul cade în ispita orașului tentacular, care însă își poate sufoca oricând adulteriorii.”⁶⁴

Timișorean și trăitor în Timișoara, Dumitru manifestă aversiune pentru locuitorii altor regiuni din țară, atitudine etalată intenționat, pentru a trezi simpatie celor ce-i împărtășesc opiniile. Nu ezită, totuși, să se mute la București, urmărind să avanseze în profesie dar, mai ales, să se elibereze de familie: „Monica, eu sunt ca melcul.”, mărturisește într-un moment de sinceritate. „Unde mi-e trupul, acolo mi-e casa.”⁶⁵ Dumitru locuiește în propriul trup, în timp ce la Mihai este vorba de o locuire în spirit. Apelativul ales de Monica pentru iubitul de ocazie reprezintă mai mult decât un nume de alint, trimite la un calificativ generic de care femeia, bucureșteancă, nu e probabil conștientă: „Eroul cel rău se numește intenționat Dumitru, adică Mitică, pentru ca asimilarea lui de către Bucureștiul tentacular să fie deplină. [...] Arborele genealogic al aceluiași Dumitru se ramifică pe sute de ani, având rădăcini în toate țările vecine. Această istorie personală, demnă de un Buendia, stă înscrisă pe o străveche psaltire primită de la o bunică. Dumitru o vinde pe valută unor străini...”⁶⁶

Transformarea psaltirii – obiect de cult și purtător al trecutului familiei – în mărci germane indică respingerea oricărei moșteniri spirituale de către personajul trăitor în prezentul violent și rapace și, deopotrivă, convingerea că totul trebuie să aibă o valoare pecuniară. La polul opus, Mihai valorifică trecutul, de care se simte legat, la fel cum percepe comunicarea nevăzută dintre lumile unificate prin spirit.

Schimbându-și domiciliul cu ușurință, neinteresat de o casă, după cum nu-și dorește un cămin, Dumitru se deplasează între locuri profane, potrivite scopurilor sale. Soția Melania și soacra Elisabeta, strămutate dintr-un sat bănățean în Timișoara, găsesc un anumit echilibru în casa ascunsă printre blocuri ca o oază de pace și arhaicitate. Copiii și casa îi conferă Melaniei compensațiile necesare pentru a contracara tristețea cauzată de absența – fizică și simbolică – a soțului.

Pentru Paul Eugen Banciu a scrie înseamnă a rememora amintiri ce conturează un timp, un spațiu și o stare de spirit sau, dimpotrivă, a inventa geografii personale. În ambele cazuri, orașele sale emblematice devin personaje centrale ale romanelor.

BIBLIOGRAPHY

Ardeleanu, Ioan, *Un roman parabolic – Somonul roșu de Paul Eugen Banciu*, „Banat”, II, 2005, nr. 1-2, p. 2

Banciu, Paul Eugen, *Exerciții de exil interior. Eseuri, Scriptorium*, serie îngrijită de Lucian Alexiu, Timișoara, Editura Anthropos, 2006

⁶³Geo Vasile, op. cit., p. 6

⁶⁴Dorin Murariu, op. cit., p. 130

⁶⁵Paul Eugen Banciu, *Marii fericiți (Prorocul)*, București, Editura Du Style, Colecția *Romanul românesc contemporan*, 2000, p. 39

⁶⁶Gabriela Glăvan, op. cit., p. 22

- Banciu, Paul Eugen, *Demonul discret*, Timișoara, Editura Excelsior, 1996
- Banciu, Paul Eugen, *Marii fericiți (Prorocul)*, București, Editura Du Style, Colecția *Romanul românesc contemporan*, 2000
- Banciu, Paul Eugen, *Orașul imaginar*, „Orizont“, XVIII, 2006, nr. 4, p. 19
- Banciu, Paul Eugen, *Somonul roșu*, Timișoara, Editura Hestia, 2004
- Banciu, Paul Eugen, *Reciful*, Timișoara, Editura Facla, 1979
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, București, Editura Artemis, 1995
- Chifor, Vasile, *Romanul unui oraș*, „Tribuna“, XIII, 1979, nr. 41, p. 2-3
- Mihăieș, Mircea, *Rătăcirile calculate*, „Luceafărul“, XXIII, 1980, nr. 37, p. 3
- Glăvan, Gabriela, *Despre fericire și demonii ei*, „Orizont“, XIII, 2001, nr. 2, p. 22
- Murariu, Dorin, *Umbra scribului. Eseu asupra prozei lui Paul Eugen Banciu*, Timișoara, Hestia & Anthropos, 2008
- Odangiu, Marian, *Conștiința colectivă și formula românească*, „Orizont“, XVI, 1979, nr. 15, p. 3
- Odangiu, Marian, *Prozatori la a doua carte*, „Orizont“, XVIII, 1981, nr. 21, p. 3
- Pop-Corniș, Marcel, *Între narațiunea baladescă și romanul parabolic*, „Orizont“, XVI, 1979, nr. 15, p. 3
- Pop-Corniș, Marcel, *Paul Eugen Banciu și arhitectura narațiunii*, „Orizont“, XVII, 1980, nr. 20, p. 3
- Ungureanu, Cornel, *Romanul alegoric și personajele sale neascultătoare*, „Orizont“, VIII, 1996, nr. 5, p. 10
- Ursănescu, Roxana, *În marginea destinului exemplar al **Somonului roșu***, „Convorbiri literare“, CXXXVIII, 2005, nr. 3, p. 141
- Vasile, Geo, *Patimile după Mihai și decăderea tribului*, „Contemporanul“, XIV, 2002, nr. 37, p. 6

THE SPATIO-TIME OF EMINESCU BETWEEN METAPHORICAL AND METAPHYSICAL

Sebastian Drăgulănescu

PhD. Researcher , Institutul de Filologie Română „A. Philippide” Iași

Abstract: Abstract To a lesser extent some Eminescian critics highlighted a certain connection between time and space in Eminescu's work. In this context, Rosa del Conte rightly remarked his mystical rationalism, and hence his metaphysical longing as a continuous projection of a specific ontological idealism. Quite firmly, perhaps too categorically, Ioana Em. Petrescu delimited the equinoxial, primordial time from the solstitial one, that of the permanent fall.... Nowadays, a literary critic like I. Boldea takes into consideration the connection/ coagulation of the two notions, those of the space / time categories, and initiates a (poetic) space-time continuum, providing pertinent arguments in this regard. In our opinion, this positive, spatio-temporal hybridization also belongs to the gap between metaphor, as the vehicle of the imaginary, and metaphysics, as an idealistic philosophy that the writer was also concerned about. This determines him to deal with, to a larger extent (some speculate very much), the current theories of time as the fourth dimension and extended relativity (e.g. Einstein, Hawking). Such things are found at the „microscopic” and „macroscopic” view, genetic and intertextual level, precisely in the poetry and prose of Eminescu's genius..

Keywords: time, space, metaphoric, space-time (continuum), metaphysics

„Prin figura Eternului a intrat în poezia lui Eminescu adevăratul răspunzător pentru drama cosmică, dramă ce constituie tema centrală a inspirației sale: timpul” (Conte 1990:131). Într-adevăr, una dintre cele mai importante paradigme ale conglomerărilor stihiale din versurile eminesciene, și corelativul său, spațiul, ar fi poate suficiente pentru a interpreta cum se cuvine această originală creație. Rosa del Conte îl consideră pe Eminescu, pe bună dreptate, un raționalist mistic, iar dorul metafizic este proiecția continuă a unui idealism ontologic propriu poetului. Din nefericire, structuralismul decupa într-o manieră, întrucâtva aleatorie, temele și motivele inserate în anumite scrieri, nereușind să le forjeze iarăși, așa cum fuseseră gândite inițial de către creator. De aceea, timpul era aruncat deoparte, ca să ne exprimăm plastic, iar spațiul era îngrămădit ori răspândit în colaje de versuri arhicunoscute, în cazul lui Eminescu, de pildă. Atunci când, într-o extensie a poemului Mureșanu (Se bate miezul nopții... - varianta C), dar și în nenumărate alte surse, poetul declamă: „În turnul vechi de piatră cu inima de-aramă/ Se zbate miazănoaptea... iar prin a lunei vamă/ Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies/

Și somnul, frate-al morții, cu ochii plini d-eres,/ Prin regia gândirei neînființate trece/ Și moaie-n lac de visuri aripa lui cea rece” (Eminescu 1994, III: 165), dincolo de semnalele temporale recognoscibile (vechi, miazănoaptea, somnul, moartea, neînființate), apare mult discutatul cuvânt régie, care provine din latină, și care deține, după părerea noastră, o triplă conotație: a) stăpânire, ca sens principal; regat, în secundar; b) ordine, în sens larg al cuvântului; organizare, mai restrictiv; și nu în ultimul rând, c) loc de trecere, într-un sens abstract; particularizat, tărâm (prin extensie, dar totuși urmărind originile latine, poartă, prag, precum și sală, hală). Gândindu-se, desigur, la structuri de tipul „Sarmizegetusa regia”, dar și la implicațiile acesteia, scriitorul are în vedere, totodată, și o regiune care depășește imaginarul comun, provenind din intuiția metafizică și reprezentarea lui fantastică ce se întâlnesc cu mentalitatea religioasă românească, așa cum se reflectă ea în folclor. (Conte, pagina 134). Dacă mergem mai departe, către conotațiile cuvântului tărâm(-muri), observăm că acesta se răsfrânge iarăși către misteriosul régie, prin următoarele sensuri: 1. Regiune, meleg. – 2. Regiune

îndepărtată, lumea cealaltă. – 3. Teren, domeniu. Cuvânt oriental, cf. mag. terem „salon” (Cihac, II, 532), tc. tarim (Șăineanu, II, 350), din arab. tarima, cf. sp. tarima. Astfel, „trasând principalele linii ale chronosului lui Eminescu, acesta devine în poezia română un prim model paradigmatic al temporalității poetice” (Caraman 2012: 26).

Exegeța italiană Rosa del Conte mai subliniază faptul că „într-o viziune pe care am numit-o modelată după astrologismul greco-oriental, caracterul circular al timpului împiedică gândul că acela care a fost azvârlit în brazdele sale ar putea să ajungă vreodată la un capăt, care să fie într-adevăr sfârșitul și nu mai degrabă începutul unei noi porniri ciclice” (Conte 1990: 141). Neliniștea timpului se va înscăuna în centrul meditației eminesciene, mai adaugă autoarea, cu o forță de convingere nemăitâlnită. Hermeneuta aduce drept argument o variantă a Luceafărului (var. A 2277), în care soarele, care dispăruse mai înainte: „El luminează tot un fel/ o altă parte-a lumii”. (Conte 1990: 143). Timpul nemuritor, din care se întrupează și Hyperion, devine centrul de interes al creației eminesciene. Tot într-o altă variantă, bătrânul timp piere, se contopește în oarecare măsură cu spațiul și capătă puteri noi, în sensul următor: „Să piară timpul înneecat/ În văi de întuneric/ El s-ar renaște luminat/ Ca să se-nvârtă sferic” (var. B 2275b). O eternă vârstă de aur, de sorginte grecească, se prefigurează, iarăși și iarăși, în aceste scrieri, chiar și în bucățile de proză. O viziune problematizantă apare în Scrisoarea I, și nu numai, prin intermediul savantului, atunci când geniul poetic închipuie degradarea în etape a universului, prin expansiune, prin extindere, ca și cum acesta ar avea o anumită elasticitate, desigur până la un punct: „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,/ Cum planeteii toți îngheață și s-azvârl rebeli în spaț/ Ei, din frâiele luminii și ai soarelui scăpați;/ Iar catapeteasma lumii în adânc s-a înnegrit,/ Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;/ Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie” (Eminescu 1994, I: 133). Amalgamarea spațiului și timpului este evidentă în această perspectivă unică, cel puțin în literatura română, și nu doar la nivel semantic. În altă ordine de idei, preferința în aceste versuri pentru substantivele de genul masculin, dincolo de necesitățile la nivel prozodic, implică ideea că există o anumită energie, în sens primordial, dynamis, care echilibrează această mișcare la scară mare, ce pare centrifugă, așadar nevoia de entropie (de schimbare, de alterare, în sens larg) este contrabalansată de neg-entropie, până se ajunge la ultima frază citată. Și totuși Eminescu știa că nu se poate pune semnul egal pune semnul egal între entropie și haos, ori că reversul entropiei ar fi la modul absolut ordinea. Cu toate că Rosa del Conte observă, în mod adecvat, că poetul împinge măsura dezordinii până la a face apologia morții („Moartea-întindă peste lume uriașele-i aripe:/ Întunericul e haina îngropatelor risipe” (Memento mori), totuși nu aceasta este trăsătura caracteristică a operei eminesciene, ci mai degrabă ideea de palingeneză (a spațiului, precum și a timpului) se degajă din ansamblul (genetic) al creației respective.

Este de la sine înțeles că timpul prezent nu este decât dezamăgitor pentru poet, pe tot parcursul operei eminesciene. Istoricul literar Iulian Boldea urmărește, în amplul studiu despre Timp și temporalitate aplicate la poezia eminesciană, modalitățile ce transformă curgerea malefică în beatitudine temporală, iregularitatea și ireversibilitatea clipelor anarhice în circularitate utopică și protectoare (Boldea 2000: 5). De altfel, criticul respectiv remarcă într-o manieră pertinentă relația de unitate spațiu-timp în cazul scriitorului din Ipotești: „După cum în ordinea realității fizice, empirice, timpul e de neconceput fără spațiu, suferă transformări, se modifică, se dilată sau se contractă în funcție de acesta, dar și în funcție de predispozițiile subiective ale eului receptor, la fel și în dimensiunea sa mitică, timpul nu se poate lipsi de varianta sa spațială” (Boldea 2000: 6). Cronotopii lui Eminescu, după expresia lui M. Bahtin, se relevă, nu exclusiv la nivelul limbajului, ci mai ales în determinarea, în sens etimologic, desfășurării câmpurilor temporale și spațiale singulare, inconfundabile din versurile eminesciene. Dincolo de configurarea temporalității sacre din poemele antume, prezentul degradat este, în ciuda tuturor lucrurilor, investit cu forța nostalgiei pe care creatorul o proiectează, de pildă, în Împărat și proletar, Criticilor mei, dar și în Sărmanul Dionis ș.a., prin

simplul fapt că situează față în față ambele tipuri temporale, fără să uite cu desăvârșire de hulitul prezent. Criticul de la Târgu-Mureș mai inserează pe drept cuvânt și banala natură, ca

paradigmă predilectă eminesciană care îmbină în chip fericit spațiul și timpul: Un spațiu-timp mitic prin excelență, un topos eminescian predilect este natura, în mai toate componentele ei, în flagrantă opoziție cu spațiile umanizate (orașul, cetatea). (Boldea 2000: 11). De cele mai multe ori, în critica literară a fost eludată intenția, chiar de prag minim, pedagogică, pe care Eminescu o ascunde în poeme, precum și în proză, și atunci când se adresează la modul sarcastic prezentului decăzut (de exemplu, în unele din Scrisori); selecția poetică ia însă în calcul o tendință recuperatorie, reparatorie, întrucâtva soteriologică pe care o operează asupra acestei categorii temporale. Dacă ar fi procedat altminteri, scriitorul ar fi rămas doar un paseist, un epigon din tagma pașoptiștilor, și nu întârziatul romantic ce se înscrie definitiv în linia (pre-)modernilor.

Un alt tipar spațio-temporal în care se revarsă toate armoniile și elanurile vitale ale firii este, bineînțeles, dragostea. Ultimatumul adresat Demiurgului din poemul Luceafărul: „Și pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire” își are, paradoxal, corolarul, în ultima strofă, catalogată „în stil minor” de către N. Manolescu, din romanța Pe lângă plopii fără soț: „Tu trebuia să te cuprinzi/ De acel farmec sfânt,/ Și noaptea candelă s-aprinzi/ Iubirii pe pământ” (Eminescu 1994, I: 192). De fapt, la Eminescu iubirea este în sine o coordonată spațio-temporală, o lege a atracției, în sens larg al cuvântului, la modul metaforic, provenind în parte din aligheriana iubire care mișcă sori și stele. Criticul literar I. Boldea observă că, în acest sens, archaeus-ul eminescian este un principiu ordonator al lumii și se comportă ca un regizor al vieții (s. n.) care distribuie, în acest *theatrum mundi*, mereu alți actori în aceleași roluri vechi. Archaeus este etern și omniprezent; el este, dacă nu în afara timpului, atunci deasupra lui” (Boldea 2000: 26). În afara termenului regie, pe care l-am mai întâlnit, se impune în stihurile poetului cuvântul *eres*, care face referire, mai ales la o modalitate proprie de a concepe lumea, uneori în dezacord cu ceilalți (DEX: Ceea ce se abate de la concepțiile comune (ale unei societăți)). Dacă Dicționarul explicativ al limbii române consideră că acest substantiv, având un plural mai deosebit (*eresuri*), ar proveni din slavul *eresi* (mai aproape de semnificațiile „rătăcire, păcat”, care interesează mai puțin aici), totuși nu se poate elimina originea indirectă, mai certă, din grecescul *ἀρεσις*, „abatere” pe care unii îl desemnează ca dublet de la erezie (DER). A mai fost semnalată, de atâtea ori, dualitatea viziunii eminesciene, însă aceasta poate fi contrazisă permanent de o eternă unificare a contrariilor. Chiar cele două tipuri de temporalitate, timpul echinoxial și timpul solstițial, recunoscute de către Ioana Em. Petrescu, și asimilate în critica literară, se întâlnesc într-un punct neștiut, care ar putea fi amintirea, memoria ca pecete finală a timpului, dar și a spațiului: „Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri/

Și niciodată n-or să vie iară/ Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară/ Povești și doine, ghicitori, eresuri” (Trecut-au anii – Eminescu 1994, I: 201). Într-adevăr, psihologul G. Bachelard subliniază această perspectivă, prin care timpul se întretaie inevitabil cu spațiul, generând cvasi-continua memorare, un timp subiectiv („Poetul distruge continuitatea simplă a timpului înlănțuit pentru a construi o clipă complexă, pentru a articula pe această clipă simultaneități numeroase. În orice poem veritabil pot fi atunci găsite elementele unui timp oprit, unui timp care nu urmează măsura, unui timp pe care l-am numi vertical (s.n.) pentru a-l deosebi de timpul comun care aleargă orizontal cu apa fluviului, cu vântul care trece” (apud Boldea 2000: [Instant poétique et instant metaphysique, din *Materia, spațiul, timpul*, p. 244]:); „Spațiul cuprins de imaginație nu poate rămâne spațiul indiferent, livrat măsurării și reflexiei geometriului. El este trăit. Și este trăit, nu în pozitivitatea sa, ci cu toată pătînirea imaginației. Mai precis spus, acest spațiu atrage aproape întotdeauna. El concentrează ființa înăuntrul unor limite care protejează.” (Bachelard 2003: 29). Relativitatea celor două concepte este invocată, la modul teatral, retoric de data aceasta în glosarea pe marginea acestora, desigur în arhicunoscuta Glossă, și nu numai, reflectată și în proza Sărmanul Dionis, iarăși în considerațiile

următoare, destul de știute și totuși cu înțeles ascuns: „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu, ele sunt numai în sufletul nostru. Trecutul și viitorul e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă” (Eminescu 1977, VII: 93).

Implicațiile spațio-timpului, incluse, de pildă, în zborul lui Dionis cu Maria spre Lună, sunt deductibile la nivel metaforic, dar și privite ca intuiții științifice indiscutabile, ceea ce reclamă o privire a lucrurilor și din celălalt sens cronologic, al viziunilor mai noi, post-moderne, de exemplu al astro-fizicii ori chiar al filosofiei fizicii. Este de la sine înțeles că Eminescu a făcut o anumită selecție poetică în cunoștință de cauză, ba chiar a căutat îndelung cuvântul ce exprimă adevărul; oricât de avangardist ar fi fost, față de înaintași, nu ar fi aruncat expresiile la întâmplare, ca dintr-o pălărie cu tăieturi din ziare... Mai este interesant de observat că, dincolo de micro-sintagmele metaforice în care abundă limbajul științific (matematic, fizic) (ex.: picioarele mesei, coama casei), există o tendință de adresabilizare a acestui limbaj, de popularizare a științei, prin folosirea unor succinte viziuni metaforice (vezi A. Einstein, St. Hawking ș.a.). Într-un fel, realitatea poetică devine superioară realității propriu-zise, pentru că legile simultaneității și analogiei se substituie raporturilor reale dintre lucruri (A. Béguin). Atunci când scriitorul român afirmă cu melancolia caracteristică - „Dar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec”, acest lucru s-ar putea citi în ipoteza (post-)modernă a trecutului nostru care se presupune că are formă de... pară. Noi am compara, mai degrabă, decantarea timpului, această creștere în urmă a timpului, cu o prelungă coadă de cometă, a cărei luminozitate pâlindă consumă însuși corpul cometei, întunecând-o.

Mai mult, în visul romantic eminescian, „timpul, ca și spațiul fizic, sunt elemente sensibil amendate, primesc, cu alte cuvinte, corectivul imaginației care reordonează lucrurile și evenimentele conform unei logici a dorinței și a ficțiunii, iar nu a unei logici carteziene, abstrăgând timpul la dimensiunea duratei pur afective, modelându-l conform datelor interiorității și conferindu-i un relief pur subiectiv” (Boldea 2000: 35). Extincția conștiinței permite ceea ce geniile fizicii de astăzi „coagulează” în supozițiile lor: „Poate că Hamlet voia să spună că, deși noi, ființele umane, suntem limitate fizic, mințile noastre sunt libere să exploreze întregul univers și să meargă cu îndrăzneală acolo unde până și Star Trek (sic!) se teme să pună piciorul – atât cât ne îngăduie visele rele” (Hawking 2013: 73). Visurile triadice ale lui Toma Nour, precum și viziunile sărmanului Dionis întăresc convingerea că însuși Eminescu era, bineînțeles, „nenăscut în timpul său”, așa cum crede despre protagonistul unei proze scrise de el. De aceea, întrebările acute din Mureșanu capătă diferite accente dramatice, poetul conjurând divinitatea să îi răspundă într-un fel sau altul, în interogația lui amestecând poate nu involuntar spațiul și timpul deopotrivă („O, pârghie a lumii, ce torci al vremii fir,/ Te chem cu desperare în pieptu-mi – cu delir,/ Răspunde-mi cine-i suflet al lumii? Dumnezeu!/? Orbirea? nepăsarea? E binele – e răul?” – Eminescu 1998, IV: 299-300).

Între metaforă, ca purtătoare de lumi noi, și metafizică, precum filosofie idealistă (‘părțile cele mai înalte ale unei științe sau arte’, spunea L. Șăineanu) se instituie o relație unitară (există chiar și o voce metaerotică la Eminescu, în opinia profesorului de la Târgu-Mureș, pe care l-am menționat). Atunci când creatorul eminescian folosește expresia noapte condensată, este limpede că acest lucru nu e întâmplător, și că descoperirile recente ori mai puțin recente ne îngăduie să ne îndreptăm cu gândul către ceea ce se cheamă black hole („gaură neagră”). Mai departe, o imagine extrem de complexă ca aceea regăsită în Scrisoarea I, relevantă în versurile: „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,/ Cum planeteii toți îngheață și s-asvârl rebeli în spaț’/ Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați” (Eminescu 1994, I: 133) poate fi lecturată prin prisma conceptului de univers inflaționist, inflația fiind o lege firească a acestuia. De fapt, modul cum s-ar reflecta noțiunile științifice în poeziile autorului interesează mai puțin (cu aceste lucruri ocupându-se unii specialiști care,

câteodată, au exagerat în interpretare); ceea ce este relevant sunt raporturile răsturnate, adică maniera în care s-a transformat o intuiție eminesciană, predilecția lui către

subtilitățile metafizice în expresia singulară a creației care întrece închipuirea omului de rând, a simplului cititor.

Revenind la cel mai important om de știință al zilelor noastre, acesta încearcă să ne convingă de faptul că „termenii istoriei în timp imaginar se aseamănă cu o sferă micuță, ușor aplatizată. E aidoma cojii de nucă a lui Hamlet, iar în această nucă e codificat tot ce se întâmplă în timpul real. Hamlet a avut dreptate. Putem fi închiși într-o coajă de nucă [sau într-un sâmbure de ghindă, adăugăm noi, cu vorbele lui Eminescu] și să ne credem regi ai spațiului nemărginit”. (Hawking 2013: 95). Este interesant de observat că geniul fizicii moderne preferă să aleagă drept martor și confident peste veacuri pe însuși prințul Danemarcei, cel care se preface că are mintea tulbură... De fiecare dată, personajul de geniu, fie că este conducător, scriitor ori astrofizician se delimitează, prin toate mijloacele posibile, de restul lumii, și aspiră totodată să fie înțeles, măcar în parte, de către ceilalți, pentru a crea o legătură inefabilă între el, lume și absolut. Este cazul pustnicului Euthanasius care se îndepărtează de semeni, tocmai pentru a re-crea o paradoxală legătură cu semenii; în insula lui spațiul și timpul se contopesc într-un mod firesc, și aproape supranatural în același timp. Iulian Boldea aduce argumente forte în favoarea instaurării pozitive a spațio-timpului eminescian, unic - „În spațiul mitic, protector și centripet al insulei devenirea e abolită, iar agresiunea timpului nu mai e percepută de cei ajunși aici într-o vârstă preadamică. Timpul însuși încremenește în acest spațiu, se transformă într-un timp eleat, ce nu mai e animat de demonia mișcării, a curgerii neobosite ci, dimpotrivă, se închide în conturul propriei conformații monadice”. (Boldea 2000: 59). Nuditatea lui Ieronim și a Cezarei, în acest spațiu insular, adăpost al iubirii primordiale, este, de asemenea firească, atâta cât ei depășesc timpul obișnuit și reglementările societății. La Eminescu, timpul are cel puțin patru intersecții de semnificație: timp, vreme, vechime, veșnicie (uneori cu forma vecinicie), dovedind că este proteic și adaptabil celorlalte coordonate, printre ele aflându-se spațialitatea, iar spațiul, la rândul lui, este neîndoios să capete o multitudine de aspecte, printre care insula, muntele, castelul, doma, chiar pădurea etc. Ce este timpul ? se mai întreabă simplu Stephen Hawking. Apoi adaugă la modul poetic: „E oare un șuvoi continuu care duce cu sine toate visele noastre, cum spune vechiul cântec. Sau e o cale ferată ? Poate că ea are bucle și derivații, pe care poate merge înainte, dar te poți și întoarce la o stație anterioară de pe aceeași linie” (Hawking 2013: 31).

Pentru cititorul de rând, imaginarul spațio-temporal care se întoarce înapoi, uneori asupra lui însuși, este întâlnit cu asupra de măsură în nuvela Sărmanul Dionis, unde protagonistul călătorește în timp, dar și în alte coordonate spațiale, la care nu se ajunsese pe

vremea lui Eminescu... Întrebările care apar acolo, de esență literară, par în zilele noastre banale tocmai pentru că, paradoxal, sunt de actualitate („Cine știe dacă nu trăim într-o lume microscopică și numai făptura ochilor noștri ne face s-o vedem în mărimea în care o vedem?”/ „Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun — este oare absolut imposibil?”/ „Cine știe — gândi Dionis — dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te transpune în adâncimile sufletești, în lumi care se formează aievea așa cum le dorești, în spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător”/ „Sub fruntea noastră e lumea — acel pustiu întins — de ce numai spațiul, de ce nu timpul, trecutul”/ „Fusesse vis visul lui cel atât de aievea sau fusesse realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?” (Eminescu 1977, VII: 93-113). Nu vom relua aici speculațiile care s-au făcut în ultitul timp, din 2006 încoace, acreditate de Solomon Marcus, în legătură cu faptul că o româncă, de origine evreiască, Melania Șerbu, ar fi atras atenția lui Einstein că în Sărmanul Dionis al lui Eminescu (din 1872) apar unele elemente ale teoriei relativității restrânse, enunțată în 1905; interesant ar fi doar răspunsul marelui savant care consideră, parafrazăm, că acestea au fost atinse numai marginal.

Ceea ce este hotărâtor pentru înțelegerea relației dintre metaforic și metafizic, și după Heidegger, este faptul că metaforicul nu există decât înăuntrul metafizicului... Acest lucru se remarcă în mod pregnant și în cazul creației eminesciene, în care metaforele devin vii, așa cum spune P. Ricoeur, adică din ele se ivesc lumi singulare, se construiesc vaste viziuni, ridicând cuvântul până la originea lui ideală. Este ceea ce se întâmplă, într-o manieră dominantă, cu scrierile unui prozator precum Jules Verne, care a fost încadrat, post-festum, în categoria scriitorilor science-fiction, pe când la autorul român rămâne mai pregnantă ficțiunea, imaginația, fantasia, deși s-ar putea vorbi, până la un punct, și de auto-ficțiune (chiar în Sărmanul Dionis). În sfârșit, un alt critic important, Ștefan Cazimir, în volumul concentrat *Stele cardinale*. Eseu despre Eminescu urmărește forța gândirii magice eminesciene care determină, într-adevăr, abolirea limitelor obișnuite, spațiul și timpul, afirmă exegetul, căpătând forme docile și reversibile. După cum era ușor de înțeles, Pentru transgresia limitelor spațiale, exemplul cel mai fastuos îl dă ascensiunea selenară a lui Dan, călăuzită de meșterul Ruben („poți fi în orice loc dorit”). În ultimă instanță, însuși creatorul, Eminescu, se întoarce de mai multe ori, la propriile nuclee ale operei, din diferite poeme și diverse variante, așadar și pe verticală și pe orizontală, și le cizelează ca pe niște fațete diamantine, într-o manieră nu exclusiv genetică, ci mai degrabă intratextuală, și mai ales într-o modalitate în care spațio-temporalitatea creatoare își pune inconfundabil amprenta, de la antume până la postume, de la bruioane până la bucățile definitive.

BIBLIOGRAPHY

- Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Editura Paralela '45, Pitești, 2003
- Iulian Boldea, *Timp și temporalitate*, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2000
- Viorica Ela-Caraman, *Modele ale temporalității poetice*, Casa limbii române „Nichita Stănescu”, Biblioteca revistei „Limba română”, Chișinău, 2012
- Alexandre Cihac, *Dictionnaire d'etymologie daco-romane*, Frankfurt pe Main & Berlin & București, 1870
- Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990
- Albert Einstein, *Cum văd eu lumea. Teoria relativității pe înțelesul tuturor*, Editura Humanitas, București, 2000
- Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, ed. critică îngr. de Perpessicius, Editura Vestala – Editura Alutus D, București, 1994
- Mihai Eminescu, *Opere*, vol. II, ed. critică îngr. de Perpessicius, Editura Saeculum I. O., Editura Gemina, București, 1994
- Mihai Eminescu, *Opere*, vol. III, ed. critică îngr. de Perpessicius, Editura Saeculum I. O., Editura Gemina, București, 1994
- Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, ed. critică îngr. de Perpessicius, Editura Saeculum I. O., București, 1998
- Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VII, studiu introductiv de Perpessicius, Editura Academiei RSR, 1977
- Stephen Hawking, *Universul într-o coajă de nucă*, Editura Humanitas, București, 2013
- Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Paralela '45, Pitești, 2011
- August Scriban, *Dicționarul limbii românești*, Institutul de arte grafice „Presa bună”, Iași, 1939
- Lazăr Șăineanu, *Dicționarul universal al limbei române*, Editura Mydo Center, București, 1995

PAUL GOMA: THE NEGATIVE IDENTITY OF THE EXCLUDED ONE. BONIFACIA

Mariana Pasincovski
PhD, Indep. Reseacher

Abstract: As part of an extensive study, the fragment illustrates, through the atmosphere at the university, doubled by the one from the Union of Writers, the relations of the intellectuals with the power: the intellectual who wants to affirm himself is in a position to face the jungle of the "literary life". Therefore, the refusal of complicity circles gives the narrator a perpetual coercion, amplified by a negative identity, which requires a normative power.

Keywords: complicity, coercion, normative power, cultural authority, political status.

Continuare a primei părți a romanului *Bonifacia*, recenta discuție cu prietenul Alec la restaurantul Casei Scriitorilor prilejuiește o reanalizare a împrejurărilor cu luciditate și spirit critic. Astfel, în vederea reconstituirii întregului tablou, naratorul pune cap la cap, ca într-un joc de puzzle, fragmentele decupate din trecutul de odinioară, de acum un an și două luni când, după o perioadă îndelungată de detenție, prelungită de domiciliu obligatoriu în satul-nou Lătești, redevine student.

Reconstituirea traseului de cunoaștere a Bonifaciei, precum și comportamentul acesteia de-a lungul primului an, până în prezentul evocării, înfățișează o situație convenabilă, dezinteresată, fără niciun fel de obligații, așa cum declară naratorul. Pe de altă parte, punctul de vedere al romancierului (dacă e să realizăm trecerea de la percepția internă actorială la percepția externă auctorială) desprinde o perspectivă mai largă, care anticipează întru totul romanul. În acest context, prima impresie a femeii nu este decât expresia unei flăcări mocninde, ce ia în timp proporțiile unui incendiu.

Să urmărim cum sunt enunțate semnele prevestitoare ale viitorului dezastru și care sunt etapele în care acestea se intensifică în timp, cu startul chiar din prima zi din a doua studenție:

Sonerie de intrare. Bobocii se năpustesc spre ușa amfiteatrului. Babacul de mine pornește agale în urma tuturor. [...]

Când trec pragul, proaspeții studenți, vreo două sute, se ridică în picioare, cu avânt (însă) pionieresc. Nu-i iau în seamă; îmi spun că, în urma mea se va fi arătat profesorul, așa că dau să urc, să-mi caut loc. Însă un grup-organizat îmi taie calea:

«Tovarășe profesor, în numele anului întâi, vă rugăm primiți...» – recită o studentă, vîrîndu-mi în ochi un gladios buchet de 'odiole.

Realizez confuzia. Se vede însă că nu destul de limpede: când încerc să-mi fac loc, să urc pe interval, o...persoană, o studentă mai maturată, mai-aproape-cuconiță, durduletă, pieptoșie, inelată, 'nmărgelată, parfumată – și-mpoșetată – mă înhață de mâneca bluzei:

«Halo, maică! Catedra-i colea, dom' pro'sor!»

Expolzie de răs. Râd și eu, râdem cu toții, cea mai veselă fiind «Maica». [...]

În pauză cuconeta-rondeleta *mi se propunedrept în față și mă apucă de un nasture* (s.n.):

«'N realitate, maică, matale ce s' teț? Pro'sor? 'Sistent?»

«Student în primul an», răspund, articulând cu grijă.

«Studeeeen'?» se miră dameza. «Adică ca noi? C-adică ca mine?»

«În măsura în care și dumneavoastră, doamnă, sânteți studentă»

«Păi de ce să nu fiu? Ce, n-arăt? - am numa' douășunu, măi maică!»

«Vaaai, dar nu-i arătaai!» – zâmbind larg, fac o reverență, ocolesc, dau să-mi continuu drumul spre ușă, însă *ea mă menține locului, de mână* (s.n.).

«C-adică s'tem colegi? 'N cazu-ăsta...» – *mă trage pe interval în sus* (s.n.), spre culmea amfiteatrului, ajungem la locul ei, dintr-o sacoșă scoate un pachet unsuros, din pachet un copan de pui fript: «Ia servește!» [...]

«Mulțumesc, dar... Eu, știți... Nu mi-e foame!», *aproape strig* (s.n.) [...]

«Băi ge, gă omu nu mănângă numa de voame, maigă!», zice ea [...]. Zervește j' ză vii zănătos, de z' ne vie dă volos...» [...]

Așa că iau. Pardon: servesc [...]. Cu noduri, cu ghiolduri [...]. Mă grăbesc să înfulec, sperând că, la capăt e malul salvator. Dar nu: Bonifacia mă așteaptă; *mă silește, moale, dar neîngăduind refuz* (s.n.), să mă așez lângă ea... [...]

Sânt convinși: stăpâna semnului, autoarea cadenței nu vrea nimic altceva de la mine decât să servesc. Stafide. Din punga de pe pupitru – dar important nu e ce transmite ea, important este ce receptez eu. Or *dacă mai continuă, risc să încep a mă gândi la eventuala* (câte precauții, doamne!) *încăl(e)care a Primei Porunci* (s.n.) (Goma 2006: 32-35).

Reproducerea acestui vast fragment se justifică prin importanța care i se atribuie: el anunță, în canavaua compozițională, evenimentele ulterioare. Relevă, prin urmare, un tablou în progresie care va deveni și un reper comparativ în măsurarea onestității viitoarelor transformări ale personajului.

În stare de libertate (sau de proaspătă eliberare) naratorul este luat cu asalt de noii colegi de școală ca urmare a confuziei generate de atitudine, de ținută, de vârstă. Însă „profesorul” exersat în arta timorării nu se lasă intimidat și trece testul cu brio. Ceea ce nu poate trece este intimidarea dulce, venită din partea unei colege care nu vrea altceva decât ca el „să servească” din pachetul oferit cu mărinimie. Senzația inițială de constrângere dezinteresată crește treptat în direcția unei constrângeri totale, care pune sechestru pe corp și pe suflet. Porunca (impusă) de a se ține departe de „Livada Raiului” se prăbușește astfel sub greutatea neascultării: naratorul gustă din mărul oprit și, odată cu el, din toate urmările.

De altfel, toate toposurile din roman se sprijină, după cum se va vedea, pe arhitectura unui control interior, fiecare dintre cele trei medii (universitar, scriitoricesc sau familial) fiind edificat pe o relație de supraveghere bine precizată și reglementată.

Dar indiciile sunt departe de a se fi epuizat. Semnificativ este jocul de nume al Bonifaciei la seminarul de spaniolă, care îl amintește pe cel incipient, din deschiderea romanului, în jurul aceleiași adresante:

– Alta, alta – mi-aduc aminte!, Alec s-a trezit, acum aproape vibrează. Are un prenume... binecuvântat, în genul Benedictina... Sau Buonavista...

[...] – Vrei să spui: Bonifacia?, întreb.

– Asta-i, domnule! Bonifacia! Una murdară, împutită, grasă! [...]

– [...] Numele de familie e altul, o cheamă Frânculescu...

– Atunci nu-i ea, zice Alec, apoi bate cu palma în masă: Frânculescu! El e! [...]

– Care-i legătura dintre Bonifacia Frânculescu și ediția a doua a cărții tale?

Ea e!, aterizează Alec și iar bate cu palma în masă. Legătura? Directă! E fiica tatălui său! (*Ibidem*: 9-10).

Dacă primul fragment are scopul de a identifica persoana în cauză, cu reflexe ce trimit evident la Caragiale, cel din urmă, dincolo de umorul contaminant, oferă informații suplimentare la adresa colegei de grupă, lărgind considerabil perspectiva: confuzia e provocată de proaspătul divorț, încă nepronunțat, care o cataloghează pe studenta Frânculescu la inițiala alfabetică a numelui Potop:

«Da' m-ați găsit, maică?», o întrerupe Bonifacia. «Dacă nu dați de mine la *Fî*, căutați-mă pe la *Pî*, că cum nu s-a pronunțat...»

Hohotele repornesc. Râd și eu, cu capul culcat pe pupitru.

«da' cum se pronunță, cum trec la loc, în *Fî*...» (*Ibidem*: 36).

Însă acest joc ingenuu ascunde și alte semnificații, mult mai profunde și chiar de-a dreptul maligne: este vorba despre o fabricare neobosită de alteritate, [în ciuda utopicului proiect de coeziune și armonie socială pentru care pledează comunismul (Boia 1998: 60)] manifestată sub forma diferitelor înfățișări ale Bonifaciei. În slujba acestui deziderat ea nu va ezita, ori de câte ori va fi nevoie, să împingă în negură vechiul nume pentru a asimila o nouă personalitate, conform principiului – cu o expresie plastică a lui Peter Sloterdijk – reaşezării conștiinței, din cap, la picioare (Sloterdijk 2000: 59).

Totuși, retrospectiva naratorului se încheie cu remarca (citește: constatarea) inocenței Bonifaciei, care nu dorește și nu îl obligă la nimic, cu toate că redevine locvace doar atunci când îl prinde între patru ochi, „după obicei: scuturându-mă de mânecă, mulgându-mă de nasturi”. În rest, ea continuă să rumege „domol, cu privirea împăinjenită (de digestie – în patru timpi)”, totdeauna în ultimul rând, insesizabilă ca urmare a obișnuinței și a predictibilității.

Minuțiosul raționament este însă pe cale de a fi spulberat la ora de slavă veche, când plicul roz al domnișoarei îl determină să se întrebe dacă există vreo legătură nemijlocită între cererea lui Alec și invitația „maicii dragi”. În ce împrejurări este recepționat acesta este însă o altă discuție, care merită toată atenția.

Atmosfera de la universitate, dublată de aceea din incinta Uniunii Scriitorilor ilustrează raporturile intelectualilor cu puterea. Proaspăt ieșit din experiența politică, naratorul se confruntă cu o atitudine de neaderență ostentativă, vizibilă și agresivă, într-o facultate pe care o frecventează fără nicio convingere, din constrângerea de a-și menține bursa, unica sursă de venit, și mimând inocența și recunoștința de a fi tolerat în pofida situației speciale.

Desigur, în perioada în care partidul creează un sistem educațional care produce mai mulți intelectuali decât poate absorbi „aparatură ideologică”, cum bine punctează Katherine Verdery, aria cea mai grăitoare de conflict este în interiorul terenului intelectualilor (Verdery 1994: 68). Nu e vorba, așadar, doar de o luptă între „intelectuali” și „partid”. Disputa este, continuă autoarea, mai curând, între fracțiuni ale elitei culturale, împuternicite diferit în cadrul sistemului de dominație care pretinde și sprijină producția de cultură în vreme ce permite influența doar unora din producătorii săi (*Ibidem*: 68-70).

Dar, indiferent de rezultat, cei a căror gândire și ale căror ambiții permit o colaborare cu puterea, intră în alianță cu ea. Pentru ceilalți, a căror preferință sau nepotrivire îi exclude, influența depinde de câștigarea recunoașterii *autorității lor culturale* ca ceva independent de statusul politic (*Ibidem*: 68). În cele mai multe cazuri însă o mare parte din activitatea intelectuală se reduce la o căutare a puterii. Iar fuziunea cu aceasta, prin asumarea misiunii de a răspândi noțiunile ideologice stabilește cu claritate cine este înăuntru și cine este în afară.

Intelectualul care vrea să se afirme este pus în situația de a înfrunța, cu o expresie a lui Adrian Marino, *jungla „vieții literare”*. Iar propriul exemplu de integrare a cărturarului în noua viață socială, cu precădere în mediul cultural și publicistic din Cluj, după eliberarea din D.O., nu lasă nicio urmă de îndoială. Iată: „Eram complet izolat, lipsit de orice relații, într-un oraș cu adevărat străin. Începeam, totuși, să mă orientez, dar rezultatele erau profund dezamăgitoare. Făceam cunoștință mai ales (dar este un fel de a spune) cu scriitorul, criticul și universitarul de tip nou. O vulgaritate iremediabilă, o «golănie» totală ca atitudine sufletească și stil de comportare nu sunt expresii prea violente. Nomenclatura culturală, în plină formare, se dovedea tot mai mult de o rară insolență, suficiență și agresivitate abia mascate. Mai ales, cu specimene din categoria mea. Mă feream cât puteam de umilințe, dar nu reușeam totdeauna. «Sensibilitate exagerată?» Poate. Dar fiecare nu este decât ceea ce este. Sau un conflict inevitabil cu exponenții unui regim pe care-l detestam, dar pe care trebuia, eram obligat, să-l suport? Mai mult: «să-l asimilez» într-un fel oarecare, pentru a putea supraviețui. Deși totul mă despărțea de el: ideologie, mentalitate, mediu social, formație culturală și multe altele.

[...] Marea realitate era reprezentată de factori decisivi, inevitabili: mărunți trepăduși de redacție, obscuri funcționari de la «Consiliul culturii», tot felul de activiști, mediocri scriitori și de provincie etc. Influenți și numeroși. Ei reprezentau realitatea practică, dominantă, determinantă a epocii” (Marino 2010: 112).

În aceste condiții, ce expectații poate avea un fost deținut politic? Unde să îl clasezi și ce să îi pretinzi? Poate doar să îi sugerezi – ținând cont că nimeni nu trăiește numai *cu* și *prin* „imperative categorice” (*Idem*), o cale eficientă de a se face auzit, dublată de niște condiții prielnice, pe măsura noii orientări. Mai ales că

intelectualii sunt definiți ca ocupând „spațiul legitimării”, un spațiu de interes vital pentru o birocrație având nevoie de acțiuni și docilitate de la supușii săi (Verdery 1994: 65). Pe care știe să îi răsplătească cu generozitate:

- Dumneata, acolo, din ultimul rând... [...]
- Da, da, dumneata, cel în vârstă...
- Auzi-o, Doamne – o auzi, Domnule? După dumneata-acolo vine fără greș dumneata-cel-în-vârstă; după care, negreșit are să treacă la măciniș: dumneata-cu-situația-dumitale-specială – cum altfel? [...]
- Ce-i cu scrisoarea aceea? Și încă roz... [...]
- Ce conține? De la cine provine? În ce problemă? [...]
- În situația dumitale specială, de tolerat într-un lăcaș de învățământ superior, ai face mult mai bine... [...]
- ...dacă nu ți-ai etala relațiile extraconjugale...(Goma 2006: 40-43).

Plasarea deloc inocentă – „în văzul întregii omeniri” – a scrisorii Bonifaciei de către Fata-Popii, Georgescu Georgeta, la ora de slavă veche, evocă seria unor atacuri și umilințe constante la care este supus naratorul din partea conferințierei. Ora de curs ia în acest fel înfățișarea unui spațiu celular care își propune disciplinarea banditului suspectat de neascultare. Ubicuă, tentaculară, puterea disciplinară se lansează într-o reprezentare de proporții, așteptând aplauzele aprobative ale spectatorilor: denunțul este recomandat acum ca virtute de bază. „Omul nou” nu mai e doar un postulat. El devine o realitate.

În aceste circumstanțe, fără a renunța la principiile justiției, dar și fără a stabili o discontinuitate radicală între „sine” și „ceilalți”, naratorul își propune să înțeleagă prin ce mijloace un bandit anticomunist se poate transforma în auxiliar al Comunismului. Un efort considerabil din partea condamnatului la spectacolul propriei incriminări atât prin profunzimea întrebărilor puse, cât și prin calitatea însăși a reflecției. Preocupat de experiența trăită de indivizi mai mult decât de regimul în sine, protagonistul constată că libertatea de a alege este singura care constituie diferența crucială între a-ți păstra calitatea umană și a accepta să mori moral.

Însă când societatea vine în întâmpinarea acestei morți, abolind-o, moralitatea este o însușire inutilă acolo unde glăsuiește Istoria. Situație în care aceleași conjuncturi reclamă un traseu diferit al indivizilor. Așa se face că, în efortul de a avea acces la privilegii, de a-și asigura un loc stabil după terminarea facultății, studentele vârstnice aleg să îi facă galerie „Slaveicomisarnice” contra unui serviciu de viitor. Uimirea naratorului este cu atât mai mare cu cât descoperă în aceste adepți pe fostele „colege de suferință”, revenite în urma decretului lui Ceaușescu și gata acum să lase rolul de victimă pentru unul de călău. Fapt care distruge viziunea de altădată a femeii și prevestește iminența ulterioarelor trădări:

Ei bine... Adevărat, sunt mai bătrân(e) decât media: în jur de treizeci de ani – dar totuși, fete; în fine, femei. Deci și ele... – trebuie să caut degrabnic un al treilea sex la care să mă-nchin. Așa va fi ea, lumea-cea-crudă făcută, însă eu nu știam: studenta cea mai sensibilă umorului-slav-tare-vechi se arată (și cum: nu e destul că s-a ridicat în picioare, dar agită brațele [...]) – se arată a fi Vanda. [...]

Are să ajungă depaard’, [...]: un post pe-aici, pe la Universitate, de ce nu: la catedra de Slavă Veche, că tot a făcut act de închinare ființei de pe tronul catedrei; de ce nu chiar la Cenzură?: după o luare de atitudine ca asta tovarășele Cadre cenzurice n-au să mai țină seama de faptul că tată-său a căzut la Stalingrad, [...] că frate-său a căzut la Pitești, în reeducare, că, la naționalizare maică-sa a fost azvârlită-n stradă cu doi copii mici și două valize iar Vanda, după liceul chinuit, n-a avut voie să de examen de admitere la facultate [...], abia în ‘65, odată cu noi, foștii deținuți politici, i s-a îngăduit... [...].

Și totuși: mă mir(ă) zâmbetul Danielei [...]: fusesem colegi, «înainte de Ungaria» și ea «plecase la oaste», atunci, în ‘56, însă nu ca mine, în pușcărie, ci ca muncitoare la fabrica Adesgo. Și ea revenise la suprafață în ‘65, [...] – atunci de ce zâmbește și ea, vizibil? Nu, Daniela n-are să ajungă la Cenzură ca Vanda, însă cum ea scrie versuri... Și pentru a publica este necesar să dai din asta, dovada – ce să mai vorbim de un post de redactor pe la o editură, la o revistă: și acel curcuș [...] se câștigă cu sudoarea, zi-i pe nume... sudoarea gurii truditoare (*Ibidem*: 41-42; 45).

Refuzul cercurilor complicității cu puterea conferă naratorului o stare perpetuă de constrângere, amplificată de o identitate fixată în sens negativ, care necesită o putere de normare. Și pentru că soluția sugerată de a părăsi benevol facultatea nu este pusă în aplicare, judecătorii normalității (în situația de față profesorul-judecător) fac să domnească, cu o expresie a lui Michel Foucault, universalitatea normativității. Ca în rețeaua carcerală, omul cognoscibil (suflet, individualitate, conștiință, comportament) reprezintă efectul-obiect al acestei investiții analitice, al acestei dominații-observare (Foucault 1997: 438-439). În vederea căreia investigatorul – respectiv conferențiarul de slavă veche – trebuie să joace melodrama de zi cu zi a autorității polițienești: „– Te rog să părăsești i-me-di-at amfiteatrul!, mă somează./ Mă ridic în picioare, din bucăți; schițez o reverență: / – Cu cea mai mare plăcere, domnișoară.../ – Tovarășă, domnule!, ți-pă Tovarășavêchică, corectându-mă, punându-mă la punct, plantând, din două cuvinte, la locul cuvenit, granița politică dintre noi” (Goma 2006: 46).

Marginalizat pentru ceea ce este, și nu pentru că ar dezvolta o activitate anume – ipoteză care urmează a fi demonstrată, înlocuind probabilismul provizoriu prin determinism –, vina naratorului are un caracter obiectiv. De care nu se poate salva decât printr-o tactică, dublată de o atitudine, de supunere. Însă când lucrurile scapă de sub control: „– Treci numai peste trupul meu...”, eliberarea are trăsăturile unei alergări, la Gherla, după o bătaie cumplită, în Zarcă. Diferența este că, de data aceasta, naratorul este ajuns din urmă. Numai că, paradoxal, nu de anchetatoarea de dinainte, ci de o cu totul altă ființă: „Voisem să continuu, spunând că, dacă are de gând să mă viziteze, din întâmplare, din aceeași întâmplare eu n-am să fiu acasă, să mă caute-n altă parte... Dar ea mă întrerupe: /– La Sterescu? La nea Radu?/Am dinainte o altă ființă. Până să mă pătrund de schim-barea-i, se răsucesce; pornește îndărăt, pe coridor; spre ușa amfiteatrului” (*Ibidem*: 49).

Respingerea serviciului solicitat de colegii din prima studenție, actualmente colegi ai profesoarei de slavă veche, de a se sacrifica pe „altarul așternutului ei”, în vederea eliberării proprii, dar mai ales generale, cade sub incidența „penalității” disciplinare. În acest fel se modifică însuși conceptul de binefacere: noțiune dinamică, ea crește spiralat de la un nivel la altul, îmbogățindu-și în mod vertiginos conținutul.

BIBLIOGRAPHY

Boia 1998: Lucian Boia, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune*, București, Humanitas.

Foucault 1997: Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, Traducere din franceză și note de Bogdan Ghiu, Control științific al traducerii Marius Ioan, Prefață de Sorin Antohi, București, Humanitas.

Goma 2006: Paul Goma, *Bonifacia*, Ediția a 2-a, revizuită, restabilită, București, Anamarol.

Marino 2010: Adrian Marino, *Viața unui om singur*, Iași, Polirom.

Sloterdijk 2000: Peter Sloterdijk, *Critica rațiunii cinice*, Traducere de Tinu Pîrvulescu, Vol. I, Iași, Polirom.

Verdery 1994: Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Traducere de Mona Antohi și Sorin Antohi, București, Humanitas.

THE HYEROFANIC ISSUES OF THE SERAPHYC HYMNS

Petru Adrian Danciu

PhD., Member of the Scientific Center of Research, *Speculum* of Alba Iulia

Abstract: Starting from the scream of the seraphim on Isaiah's prophecy, this article aims to follow the rhythm of this harmony, transcending the symbols of the angelic world and of the divine names, to get at the man's face to face meeting with God, by the retrieval of one in the other, just as the seraphim who reflects their existence standing face to face. The finality of the sacred harmony is that during the search of God in human being, He reveals Himself in this one, from there the reason of His affirmed existence: "I am that I am".

Through its hypnotic cyclicity, the profane temporality has its own musicality. Its purpose is to incubate the unsuspected potencies of the beings "locked" in the material world. Considering the fact that the divine music belongs to the eonic time, it will exceed by his harmony the mechanical musicality of the profane time, dilating it and canceling it for the moment. Isaiah is the witness of such revelation, who offers access to the heavenly concert hall. Here he's the witnessed at the divine harmonies produced by two divine singers, whose musical history we try to capture in our article. The Seraphim accompanied the chosen people after his exit from Egypt, from their attributes and behavior was relating the cultic use of the trumpet.

The seraphim music is not the creation's one, but his lyrics are those which say the presence of the Creator, in two realities, the spiritual and the material. Just the transcendence of the divine sung / screamed names affirms an unique reality: God. The song-cry is a divine conjuration with double meanings. On the one hand, the angels and people affirm God's presence and call his name, on the other hand, the Creator affirms its presence through the angels, or sings himself in man, the one who is His image and likeness. The divine music does not only create, but it is a way of communion, implementing the human relationship with God and so the God connection with man. It is a relationship in which both, filiation or paternity, disappear in the harmony of mutual recognition produced by music, a reality much older than Adam's language itself.

Keywords: music, seraphim, harmony, song-cry, time.

Unul dintre cele mai importante evenimente de natură mistică din multele, ce fac corpul comun al scrierii profetului Isaia, este descrierea cântării divine a serafimilor. Aceste ființe anelice nu cunosc o altă chemare decât neîncetata cântare de laudă în apropierea tronului lui YHWH. Suspendați în eterul dintre templu și tronul lui Dumnezeu, serafimii psalmodiază o cântare de laudă, pe care mult mai târziu creștinismul o va numi *trisaghion* (întreită, sfințită, cântare): „Deasupra lui¹ stăteau niște serafimi. Fiecare avea șase aripi. Cu două își acopereau fața, cu două își acopereau picioarele, iar cu două zburau” (*Isaia*, 6, 2)². Interesant este că textul *Septuagintei* este explicit când afirmă că este vorba doar de doi serafimi și nu de mai mulți: „șase aripi la unul, șase aripi la altul”, pe când textul masoretic se dovedește a fi neclar în acest sens. De aici și tendința liturgicului creștin de a vedea un cor ce cuprinde întregul ordin serafic.

¹ Textul masoretic spune: „deasupra Lui”, ori noi suntem de părere că nu este vorba despre un pronume personal, de vreme ce prezența angelică e pusă în relație cu templul și nu cu Dumnezeu. E impropriu a afirma, din perspectivă teologică cel puțin, că serafimii cântau *trisaghionul* deasupra lui Dumnezeu, cu atât mai mult cu cât o astfel de atitudine a fost pedepsită de YHWH (cf. *Isaia*, 14, 12-15). Este exclusă deci o astfel de ierarhizare. Traducerea *Septuagintei* sub coordonarea lui Cristian Bădiliță afirmă că este vorba despre serafimii care stăteau „în jurul Lui” (*Septuaginta*, vol. 6/ 1, Iași, Editura Polirom, 2011, n. 6, 2, p. 85), adică la *egalitate cu Yahweh*, ori nici această atitudine nu este conformă monoteismului iudaic. Rămânem la părerea noastră că mișcarea serafimilor (cel mai probabil de rotație) se întâmpla deasupra templului, la distanță de tronul lui YHWH.

² Pentru acest verset, am folosit traducerea *Sfintele Scripturi. Traducerea lumii noi*, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2006.

1. Hierofania, între magie divină și misticism

Textul masoretic se „corectează” imediat ce expune cuvintele mantrice ale cântării serafice, prin afirmarea existenței a două prezențe serafice: „Și strigau *unul către celălalt* (sublinierea noastră) zicând: „Sfânt (Kadosh – n.a.), Sfânt, Sfânt este YHWH Savaoth al armatelor” (6, 7). Creștinismul liturgic va numi „cântare” ceea ce de fapt este un *strigăt* atât de puternic, încât producea cutremur în templu, care în același timp se umplea de „fum”. O manifestare a sacralului care „dilată” timpul profan, permițând „timpului sacru” – *eon*, să se reverse peste lumea materială. Timpul eonic îl înțelegem ca structură a cărei „spațio-temporalitate” este determinată strict doar de actele divine. Aici „timpul” este măsurat doar de succesiunea acestor acte. Ele se derulează în Cer dar pot atinge și pământul, moment al *hierofaniei* („dilatarea” timpului profan) definit (perceput) de ființa umană ca *revelație divină* capabilă de a anunța și a suporta prezența divină. Este un proces ce definește manifestarea sacralului aici pe pământ. În cazul descrierii lui Isaia, sacralul e prezentat ca manifestare a prezenței divine, în templu, printr-un continuu cântec de laudă al serafimilor adresat lui Dumnezeu.

Isaia este foarte atent la detalii. Mai întâi, locul celor doi serafimi nu este nici măcar la „picioarele” tronului divin. Sunt mai apropiați de templu atunci când timpul sacru sau eonul divin se manifestă pe pământ. Scopul este acela de a anunța prezența lui YHWH, la rândul său un moment premergător viziunilor pe care profetul le va primi. Mai apoi, descrierea făcută de Isaia celor două creaturi este unică și plină de semnificații. Aflați în continuă mișcare, ei se acoperă cu patru din cele șase aripi. Acoperirea privirii, a feței precum și a goliciunii este oarecum similară cu actul conștientizării propriei existențe în raport cu sacralul. La fel, în Eden, după cunoașterea binelui și a răului (*Geneza*, 3, 22), Adam și Eva se recunosc pe sine în relație cu sacralul, moment când își ascund atât fața (privirea) cât și goliciunea față de prezența divină (3, 10). În ambele cazuri ascunderea este un gest reflex ce trădează și cunoașterea răului, nu în sens științific, ci ca o insidioasă și posibilă atingere. Cei doi sunt prezentați stând față în față, o nevăzută reflexie a unuia în celălalt, expresie a cunoașterii de sine în raport cu geamănul. Strigătul nu este orientat spre divinitate. Ei strigă/ psalmodiază *unul către celălalt*, la fel cum o fac cântăreții bisericești din stranele bisericilor ortodoxe. Fiecare strigăt nu este doar o repetare, ci și un *ecou* amplificat al celui de dinainte. Desigur, nu ne interesează aici sensul imaginat de liturgicul creștin, aceasta pentru că pur și simplu nu există o cântare în sensul propriu al termenului. Când eu strig, afirmând prezența divină, practic mă adresez celui din fața mea. Răspunsul lui este un act reflex al sacralității împărtășite. Logosul reverberează ca un ecou din ambii actanți prinși de magica prezență divină. Trăirea lor este dincolo de mistică, „cântecul” nefiind decât o consecință a unei stări indescriptibile. Cântecul serafic dilată timpul profan, permițând *eonului divin* să se manifeste. Tot el este cel care emană putere sacră resimțită prin cutremurul ce zguduie ușorii pragurilor ușilor templului, pe care riscă să-l dărâme (*Isaia*, 6, 4). Este o expunere reală a neputinței lumii de a-L „asimila” pe Dumnezeu chiar și atunci când prezența divină este anunțată de prezențele cerești. Momentul corespunde cu dilatarea timpului profan și invazia sacralului manifestată prin prezența *fumului*, a harului divin, plastic imaginat cu „veșmântul” ce *ascunde* prezența lui Dumnezeu (6, 1).

În eonul sacru unde templul devine din spațiu liturgic, centru al teofaniilor lui YHWH – „L-am văzut cu ochii mei pe Împăratul³” – (6, 5), are loc un proces speculat de știința magiei. Acum se pune în legătură, prin intermediul „cântării” serafice, puterea cuvintelor și a numelor

³ Pentru că teofania este una cerească, în sensul deschiderii cerurilor pentru ca Isaia aflat pe pământ să îl vadă pe Dumnezeu din Cer, profetul nu moare. Altfel, dacă teofania ar fi avut loc pe pământ, în sensul că Dumnezeu ar fi coborât realmente în mundan, cum s-a întâmplat în cazul lui Moise, profetul ar fi trebuit să își *acopere fața* (din nou acest motiv) pentru a nu muri (cf. *Exod*, 33, 20). Apostolul Ioan este însă mult mai categoric cu privire la acest subiect. El crede că slava lui Dumnezeu poate fi văzută (cf. *Ioan*, 1, 13), nu însă și Dumnezeu (1, 18). Pentru că trăirea mistică nu se poate „traduce” doar prin afirmații reductive, rămânem la părerea că moderația apostolului Luca (18, 27) este răspunsul care îl îndreptățește pe Isaia să-L vadă pe YHWH.

divine cu realitatea mundană a existenței umane. În sine, rostirea îngerilor își dovedește capacitatea de a „vrăji” lumea și pe omul din ea, înainte de ivirea prezenței divine. Nu doar timpul profan se „dilată” lăsând să se „nască” în mundan eonul mistic, ci și omul *prins* în această manifestare se „deschide”, la rândul său, pentru ca sufletul să îl vadă pe Dumnezeu fără a părăsi trupul.

Psalmodiarea îngerilor este și o recitare mantrică a numelor divine, cuvinte de forță prin care se exprimă real și direct atributele divine. De altfel îngerii sunt avatarurile puterii magice a numelor lui Dumnezeu, cât timp renunță la liberul arbitru. Magia despre care vorbim este deopotrivă trăire și știință. Ea nu are legătură cu demonolatria sau necromanția. Despre o astfel de magie superioară vorbește *Apocriful lui Enoh* când amintește de îngerii, care, apelând la liberul arbitru, au renunțat la slava cerească, împărtășind cu oamenii această magie sau gnoză angelică. Ea nu este religie, căci religia *religio, religare* (lat.) unește pe om cu Dumnezeu, ori la acest nivel, constanta prezenței umane e nesemnificativă. La acest nivel de cunoaștere, prezența umană e rară, de aici și importanța trăirilor de natură mistică, subiectul uman mulțumindu-se cu a fi umilul destinatar al revelațiilor divine. Din acest motiv este un nonsens a vorbi despre o „mistică angelică”, progresul îngerilor în Dumnezeu făcându-se pe baza gnozei divine, echivalent al magiei numelor despre care vorbeam.

„Fumul” care precede cutremurul strigătelor serafice își are originea în Cer, motiv pentru care ceea ce se întâmplă în templul iudaic nu poate fi pus în relație cu aburul psihedelic dionisiac de origine telurică. Originile aburilor sacri indică existența a două tipuri distincte de tradiții orientate diferit din punctul de vedere al ancorării lor în lumea sacrului. Cât despre „fumul” în urma căruia se declanșează la Isaia actul profetic nu poate fi decât forțat asociat celui produs de tămâie. Experiența lui Isaia ne amintește de trăirile șamanice, cu deosebirea că profetul semit nu o provoacă. Misticul vede pe YHWH înainte ca fumul să se răspândească în templu (6, 1), iar după căința sa (6, 5) și curățarea buzelor de către unul dintre serafimi prin atingerea lor cu un cărbune încins (6, 6), Isaia aude doar glasul Domnului (6, 8), moment în care se pune început misiunii profetice (6, 9).

2. Stâlpii serafimi sau primul G.P.S. divin

Fumul și focul sunt formele sub care serafimii își materializează prezența în lumea de sub ceruri. Asocierea celor doi serafimi cu *stâlpii ușii templului* este una de natură ezoterică. Conexiunea simbolică cu *stâlpii* care „direcționează” pe Israel, dincolo de pustiul Egiptului este una evidentă. Cert este că divinul nu suportă „pragul” ori limitarea de orice formă (cf. *Isaia*, 6,4; *Exod*, 14, 24), YHWH poziționându-se permanent pe o poziție de superioritate.

Dacă în cartea lui *Isaia*, primul serafim este acela care, prin prezența sa, face ca templul să se umple de „fum”, celălalt este „foc”, căci poartă cărbunele încins ce curăță sufletul profetului, făcându-l capabil de primirea și răspândirea logosului divin⁴. Să nu uităm că sfinții îngeri sunt avatarurile manifestărilor divinității ce-i marchează diferit. Aceste mărci le devin atribute. De aici puțința de a-i descrie.

Cu mult timp înainte de *Isaia*⁵, în vremea profetului Moise, cei doi serafimi își vor face simțită prezența⁶ prin materializarea atributelor despre care vorbeam în cei doi *stâlpi*, de *norși* de *foc*, ambii protejând poporul ales în călătoria sa spre Canaan, primul, ziua, iar al doilea, noaptea:

⁴ De o curățire asemănătoare are parte și profetul Zaharia (3, 1-5), căruia i se schimbă veșmintele cu altele de sărbătoare, pe cap punându-i-se cunună strălucitoare doar după ce adversarul Satan a fost muștră și înlăturat de Îngerul Domnului. În acest sens, recomandăm studiul, încă neegalat de cercetarea actuală, dedicat demonologiei semite al pr. Ion V. Georgescu, *Demonologia Vechiului Testament. Satan în profeția lui Zaharia*, în „Biserica Ortodoxă Română”, anul 56, nr. 9-10, septembrie-octombrie, 1938, pp. 481-564.

⁵ Sigur, profetul avea cunoștință despre episodul călătoriei alături de serafimi a poporului ales (52, 12), moment nu o dată rememorat în diferite cărți ale *Vechiului Testament* (*Neemia*, 9, 12; *Psalmi*, 78, 14).

⁶ Uneori ea este doar sugerată în contextul coborării lui Dumnezeu pe Muntele Sinai (*Exod*, 19, 18); al întâlnirii lui YHWH cu Moise într-un *nor întunecos*, din care vocea Creatorului este auzită și de popor (*Exod*, 19, 9; *Deuteronom*, 4, 12; 5, 4).

„Și YHWH mergea înaintea lor, ziua într-un *stâlp de nor* (sublinierea noastră), ca să-i conducă pe drum, iar noaptea într-un *stâlp de foc* (s.n.), ca să le dea lumină, iar ei să meargă ziua și noaptea. Stâlpul de nor nu se îndepărta dinaintea poporului în timpul zilei, nici stâlpul de foc în timpul nopții” (*Exod*, 13, 21-22; v.cf. *Numeri*, 14, 14; *Deuteronom*, 1, 33).

Cu o singură ocazie unul dintre serafimi preia „atributele” celuilalt, semn că acestea sunt daruri și nu datum-uri. Nu se spune ce se întâmplă cu cel de-al doilea serafim, semn că, fără funcție, ei își pierd rolul aici pe pământ. Cumulul de atribute are loc într-un moment de criză. El se întâmplă doar pentru a-i proteja pe evrei de urmăritorii egipteni:

„Atunci îngerul adevăratului Dumnezeu care mergea înaintea taberei lui Israel („stâlpul de nor” – nota noastră) a plecat și s-a dus înapoia lor... Astfel a ajuns între tabăra egiptenilor și tabăra lui Israel. Pe o parte, el era nor și întuneric, dar pe cealaltă parte lumina în continuu noaptea” (*Exod*, 14, 19-20).

Tot un moment hierofanic este și ceea ce au văzut egiptenii care urmăreau pe Israel. Dacă în cazul lui Isaia, prezența divină prin mijlocirea serafimilor a declanșat frica vederii lui Dumnezeu, aceeași prezență a adus taberei egiptenilor o stare de continuă teroare, care a escaladat până în pragul nebuniei, când „YHWH a privit din stâlpul de foc și de nor spre tabăra egiptenilor, apoi a provocat învâlmășeală în tabăra egiptenilor ... Și egiptenii au început să zică: Să fugim dinaintea lui Israel, căci YHWH luptă pentru ei...” (*Exod*, 14, 24-25). Pe o poziție de forță în fața umanității, divinitatea își etalează atributele. Percepția hierofaniilor divine se aliniază cu modul blând sau dur în care aceleași atribute se manifestă. În același timp, ele certifică raportul de echilibru care marchează relația lui YHWH cu lumea și poporul ales. Aceste aspecte sunt și mai clar evidențiate într-una din cântările lui David: „Nori și bezna adâncă sunt de jur împrejurul Său, dreptatea și judecata sunt temelia tronului Său. Înaintea Lui merge un foc și îi mistuie pe vrăjmașii Săi de jur împrejur” (*Psalmi*, 97, 2-3). Ori dacă norul și bezna este atributul primului serafim, fulgerul, lumina sau focul, este atributul celui de-al doilea. Primul serafim este asociat atributului divin al *dreptății*, pe când al doilea se vede legat de atributul divin al *judecății*. Dacă dreptatea divină o identificăm cu Adevărul a cărei funcție principală este aceea de a se descoperi pe sine, de a nu rămâne ascuns, judecata este o funcție a Logosului. Ea expune Adevărul, îndepărtând Răul. Aceeași situație o avem și în Kabbală, unde *rigoarea*, echivalentul dreptății, limitează acțiunea răului dar numai în paralel cu *îndurarea*⁸. Teoria celor două atribute divine – rigoarea și îndurarea – are ca scop minimalizarea impactului fatalismului dualist zoroastrian. Ea etalează un Dumnezeu echilibrat⁹ care patronează manifestările Răului, dar din păcate nu și *principiul* ce-i dă viață: *liberul arbitru*. Sigur, fără nici o legătură cu teoria libertății străină serafimilor, credem că teologia angelică nu poate fi despărțită de aceea a atributelor divine. Ea oferă sens și direcție îngerilor în relația cu oamenii.

3. De la momentul magic la timpul cultic

⁷ Interpretarea kabbalistă va rămâne în aceste limite, singurele elemente de noutate prezintă raportul dintre serafimi și arborele sefirotic, cf. Leo Schaya, *Omul și absolutul după doctrina Kabbalei*, traducere din limba franceză de Costin Pop, București, Editura Herald, 2006, pp. 102-104.

⁸ Idem, *op. cit.*, p. 58.

⁹ Creștinismul a susținut permanent că Dumnezeu nu poate fi autorul unei stări sau fapte ce-I stă împotriva firii (cf. pr. prof. Ioan G. Coman, *Dumnezeu nu e autorul răului*, „Studii Teologice”, anul 5, nr. 1-2, ianuarie-februarie, 1953, pp. 50).

Evocarea¹⁰ numelui lui Dumnezeu prin strigătul serafimilor (cf. *Psalmi*, 99, 6-7) urmată de „ascultarea” nearticulatului glas divin nu reprezintă practic decât una și aceeași voce, a unui Dumnezeu care, anunțându-se pe Sine prin intermediul „organelor” Sale „vocale”, îngerii, cheamă la Sine pe om, chipul și asemănarea Sa. Cu alte cuvinte, Dumnezeu strigă după alter-egoul Său, omul, singura realitate concretă a existenței Sale. „Cântecul” serafimilor este descântecul omului, a chipului și asemănării în care se oglindește prezența divină. De altfel, cei doi serafimi ce stau față în față, nu sunt altceva decât Dumnezeu și omul, omul și Dumnezeu, singurul capabil de a se vedea și regăsi pe Sine în sine și invers.

Începând cu apariția serafimilor (*Numeri*, 9, 15) urmată de cutremurarea „lumii” (templului) și umplerea tabernacolului cu fumul sau harul divin, se instituie doar pentru Isaia un timp personal, un eon în care profetul din spectator devine prin purificare actant: profet. Din perspectiva omului, el se recunoaște și se evaluează în raport cu divinitatea. Își recunoaște calitatea de *replică* imperfectă, dar *perfectibilă*, prin intervenție divină a Celui ce l-a creat. În acest context, strigătul serafimilor devine, în mistica personală a lui Isaia, un cântec, o chemare la o comuniune mistică în care nu există extaz ci doar rațiune pură.

Manifestării tulburătoare a prezenței serafimilor i se va asocia în plan cultic trompeta, un instrument de suflat care și prin imaginea formală face trimitere la mișcarea fumului și a focului ce se mișcă și vuiesc anunțând prezența divină. Din modificarea atmosferei din jurul tabernacolului în momentul apariției angelice¹¹ ca „nor” și a „foc” (cf. *Exod*, 40, 34, 38), sau din ghidarea minunată a poporului ales prin pustiul Canaanului (cf. *Numeri*, 9, 18-22), va rezulta transformarea unei realități magice într-una religioasă, care va sluji drept suport pentru dezvoltarea ulterioară a cultului. Totul se realizează cât se poate de simplu prin imaginarea unor conexiuni între atributele ființelor angelice și divine cu trompeta, singurul instrument capabil să concentreze prin sunetul puternic, prezența divină.

Cele două trompete din argint „strigă” poporul la adunare ori, după caz, a conducătorilor acestuia (*Numeri*, 10, 2, 4, 9-10). Treptat, cele două trompete se vor substitui prezenței serafimilor, rămânând în cult ca o prefigurare a prezenței lor. Leviții, generatorii principali ai cultului sub toate aspectele sale, sunau spre exemplu cu putere din trompete, strigând cu glasuri puternice pe YHWH (2 *Cronici*, 20, 19). Ori evocările de acest gen sunt întâlnite și în actele de magie, în sine strigătul fiind un aspect important al științei chemării la supunere a divinităților. E ceea ce se întâmplă când *asemănarea* dorește să subjuge *chipul*¹², de altfel una din legile esențiale ale magiei negre.

Alături de strigăt și cântecul conjură, după cum descântecul dezleagă ce mai înainte a fost legat, aspecte evaluate magico-cultic pe care nu le-am întâlnit în Pentateuh, decât sub forma generală a „luării în deșert a numelui Domnului” (*Ieșire*, 20, 7).

BIBLIOGRAPHY

Bude, pr.drd. Ioan, *Antropologia Vechiului Testament* în „*Studii Teologice*”, anul 41, nr. 3, mai-iunie 1989.

Coman, Ioan G., *Dumnezeu nu e autorul răului*, „*Studii Teologice*”, anul 5, nr. 1-2, ianuarie-februarie, 1953.

¹⁰ De această realitate magico-religioasă erau pe deplin conștienți și kabbaliștii. „În economia generală a literaturii kabbaliste, cuvintele-forță au fost cu mult mai influente decât au presupus cercetătorii moderni, care au dat o interpretare mentalistă acestei înfățățuri” (Moshe Idel, *Perfecțiuni care absorb. Cabala și interpretare*, prefață de Harold Bloom, traducere de Horia Popescu, Iași, Editura Polirom, 2004, p.169).

¹¹ Teologia creștin-ortodoxă este și ea de acord cu „o oarecare corporalitate” (Anca Manolache, *Un capitol de angeologie, creația, natura și căderea îngerilor* în „*Studii Teologice*”, anul 7, nr. 1-2, ianuarie-februarie, 1955, p.127) a îngerilor, mai cu aceea care să imite focul (*art. cit.*, pp. 127).

¹² Singurul care, după căderea omului în păcat, nu a fost denaturat de acesta. Această teorie ce oferă posibilitatea re conectării omului cu Dumnezeu este susținută și în ortodoxie (cf. pr.drd. Ioan Bude, *Antropologia Vechiului Testament* în „*Studii Teologice*”, anul 41, nr. 3, mai-iunie 1989, p. 35).

- Georgescu, V., *Demonologia Vechiului Testament. Satan în profeția lui Zaharia*, în „Biserica Ortodoxă Română”, anul 56, nr. 9-10, septembrie-octombrie, 1938.
- Idel, Moshe, *Perfecțiuni care absorb. Cabala și interpretare*, prefață de Harold Bloom, traducere de Horia Popescu, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Manolache, Anca, *Un capitol de angeologie, creația, natura și căderea îngerilor* în „Studii Teologice”, anul 7, nr. 1-2, ianuarie-februarie, 1955.
- Schaya, Leo, *Omul și absolutul după doctrina Kabbalei*, traducere din limba franceză de Costin Pop, București, Editra Herald, 2006.
- Septuaginta*, vol. 6/ 1, Iași, Editura Polirom, 2011.
- Sfintele Scripturi. Traducerea lumii noi*, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2006

HYPOSTASES DU DOUBLE DANS LES FICTIONS DE MICHEL TOURNIER**Daniela Mirea****PhD. ,Chargée de cours, Académie Technique Militaire**

Abstract. Our article aims to analyze the representations and symbolism of dualism, in many novels written by Michel Tournier, from the perspective of Jung's abyssal analysis. The concept of dualism brings forward two other concepts: the identity and the difference. The problem arising is: how can two subjects be, at the same time identical and yet different. The dynamics specific to dualism requires that the emphasis is placed on the identity, until the difference is fully removed, fact which is actually felt as an anomaly producing ontological disorder and the subject's spiritual destructuring. The rule of the identity perturbing the difference is presented in every case of excessive resemblance between a subject and its double (twin or lookalike).

Keywords: anguish, doubling, double, evil twin, death, rebirth.

Tout au long du temps, le thème du double a suscité bien des discussions et a fait jaillir une problématique entière qui n'a pas été tranchée de manière ferme. La dynamique du double se caractérise par le fait que l'identité devient excessive au détriment de la différence. La relation logique d'identité affirme l'existence des rapports identitaires entre au moins deux termes mais institue à la fois les différences par rapports aux présences qui ne sont pas comme eux. La relation logique d'identité entre deux termes implique l'apparition de la différence par rapport à un tiers terme. Exister ne veut pas dire être ce qu'on est, mais aussi être ce qu'on ne l'est pas. Ce sont les dissemblances qui tranchent les limites fermes entre les présences et délimitent de cette manière les espaces de signification. Chaque présence se définit par rapport aux autres présences qui dessinent l'identité du sujet. Cette dynamique née de l'existence des limites et des espaces sémantiques distincts a comme conséquence l'apparition simultanée des relations d'identité et de différence. Un monde qui n'est pas dé-limité, serait un monde entropique et in-différent. L'existence s'affirme dans la mesure où elle peut être dé-limitée. Le concept de double met en relation deux autres concepts : l'identité et la différence. Le problème qui se pose est comment deux sujets peuvent être simultanément identiques et pourtant différents. L'ontologie du double impose la prééminence de l'identité, ayant comme effet l'effacement de la différence, ce fait étant ressenti comme une anomalie engendrant du désordre ontologique et la déstructuration spirituelle du sujet. Dans tous les cas de présence du double la dynamique reste la même : l'identité perturbe profondément la différence et a comme conséquence l'insinuation des germes du désordre. L'excès de ressemblance permet de parler de cette relation qui implique la présence du double. Le conflit et la tension nés de la présence de deux êtres humains identiques aboutit à l'instauration d'un nouvel ordre et d'un équilibre insolite. L'un des deux disparaît, parfois tragiquement dans la mort, pour effacer la dualité au profit de l'unité.

Dans certaines proses de Michel Tournier, le double représente l'apparition en négatif du héros, son image renversée ou « inversée » (pour reprendre un terme emprunté à Michel Tournier). Rencontrer cette présence inversée devient une véritable épreuve initiatique, difficile à passer. Le néant du soi inversé doit être affronté pour que le héros parvienne à un autre niveau spirituel. L'épreuve majeure qu'il doit surmonter dans la rencontre avec ces structures inversées consiste dans la re-connaissance des structures pertinentes, authentiques et non-perverties.

Dans une lecture junguienne, l'aboutissement à l'unité rassurante traduit le travail d'individuation, la réunion des opposés. La dissociation doit être conscientisée pour que le sujet arrive à la réduire. L'inconscient lance des messages sous forme de symboles. Déchiffrer et interpréter de manière pertinente ces symboles est un défi d'une importance indélébile pour le devenir du sujet. Ces messages symboliques sont révélateurs pour la vie individuelle de l'individu mais ils représentent en même temps des fragments d'un vaste réseau de son destin. Le Soi est un centre intérieur qui guide le sujet, qui ne doit pas être confondu avec le Moi qui représente la personnalité consciente. La fonction du Moi réside dans sa contribution à la réalisation de la plénitude intérieure psychique, en lui prêtant la lumière de la conscience. Les données inconscientes ne valent rien, si le Moi n'en devient pas conscient. L'individuation est réelle si le sujet en est conscient.

Dans *Le Vent Paraclet*, Tournier s'explique sur son penchant pour le thème de l'inversion, tellement présent dans ses fictions. Il y expose la dynamique de l'inversion, ses mécanismes et les effets pervers engendrés. Encore avoue-t-il la source d'inspiration du thème de l'inversion : *La Reine des neiges*, le conte d'Andersen, et *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf. Dans la perspective tournérienne, l'inversion maligne est un des paramètres régnant l'état de déchéance ontologique, effet de la chute de l'homme. C'est le diable qui a initié cette transformation perverse qui vise l'obtention d'une représentation fausse et trompeuse du monde créé par Dieu afin d'égarer et de perdre l'homme, créature de Dieu. Pour y aboutir, le diable se sert d'un miroir, le reflet inversé du monde divin fait apparaître cet espace infernal, où les valeurs sont renversées. L'homme court le risque de s'y perdre : le bien est pris pour le mal et le mal pour le bien. Cet espace diabolique a comme effet le recul spirituel de l'homme et sa perdition dans le chaos.

« Le diable a fait un miroir. Déformant, bien entendu. Pire que cela, inversant. Tout ce qui se reflète de beau, devient hideux. Tout ce qui y paraît mauvais semble irrésistiblement séduisant. (...) à mesure qu'il approche de l'Etre Suprême, le miroir ondule, se crispe, se tord et finalement il se brise et éclate en des milliers de milliards de fragments. Cet accident est un immense malheur pour l'humanité, car toute la terre se trouve pailletée d'éclats, de miettes, des poussières de ce verre défigurant les choses et les êtres¹ ».

Le miroir inversant du diable prolifère un nombre infini d'images perverses et fausses, à partir d'un seul invariant. L'univers romanesque tournérien est doublement structurée : ogre mangeur d'enfants - *pater nutritor*, blanc-noir, altitude- bassitude, extériorité - intériorité, pureté-vice, profondeur-superficie, sel-sucre. La structuration du monde n'a pas comme effet un manichéisme rigide. Le plus souvent, on assiste à un phénomène de rétablissement de l'ordre primordial du monde, il y a toujours moyen de sublimer ces structures binaires dans la dynamique primordiale de la coïncidence des contraires. Dans cet espace de la *coincidentia oppositorum*, les principes opposés coexistent dans la plénitude non conflictuelle gène, où l'identité complémentaire est loi, excluant toute inversion déchirante.

L'assassin Weidmann est le double meurtrier d'Abel Tiffauges, il représente son univers intérieur renversé. Ce meurtrier terrible incarne son Ombre et signale son potentiel criminel. En apprenant des journaux l'exécution de Widmann, Abel veut y aller. Ce géant criminel, coupable d'avoir tué sept personnes, est né le même jour et le même an que Tiffauges. Il est gaucher comme lui, a la même taille et le même poids que celui-là. En prenant acte de leur ressemblance physique, Tiffauges fait l'expérience de « l'inquiétante étrangeté », déstabilisante. Il se retrouve devant son sosie. La surprise est bouleversante et produit une réaction de stupeur même chez les autres gens du public. Le personnage d'Eugénie s'exclame : « Mais Monsieur Tiffauges, c'est qu'il vous ressemble ! Ma parole, on dirait votre frère ! Mais c'est tout à fait vous, Monsieur Tiffauges, c'est tout à fait vous !² ». La réaction de Tiffauges à la rencontre de son sosie est

¹ Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Gallimard, Paris, 1977, p.50

² Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.164

viscérale, il a l'impression de toucher à la folie, il est sur le point de s'évanouir et l'agonie s'empare de lui. L'exécution de son double préfigure l'intégration de son Ombre sinistre. La rencontre avec celui-ci présentifie, en miroir, son côté ogrèsque et annonce de manière symbolique, à un autre niveau isotopique, l'arrivée de l'Ogre nazi. Cependant il symbolise l'immense potentiel de puissance et de force dont Abel dispose. Dans un premier temps Abel Tiffauges rencontre son Ombre et il faudra qu'il apprenne à vivre avec cet aspect inconscient de soi-même, cette énergie cachée, terrifiante. Selon Jung, l'Ombre fait partie de la psyché humaine et on ne peut pas parler d'un être complet sans avoir intégré cet aspect, parce que la nature humaine comprend une structure duale : conscient et inconscient, moi et ombre. L'Ombre représente le réceptacle de tout ce qui a une connotation négative, la conscience n'accepte que ce qui est bon et lumineux de l'être humain. Tout ce qui est refoulé, qui passe pour inacceptable par la conscience est déposé au niveau inconscient et produit des effets. L'Ombre est faite de cette matière ténébreuse, fuyante, honteuse, sombre que la conscience n'accepte pas et qui est cachée dans les profondeurs. Renier ce côté ombrageux ne veut pas dire sublimation de la nature humaine, par contre, ce processus est déséquilibrant et destructurant pour la psyché. La littérature a beaucoup insisté sur cette problématique de l'homme mutilé de son côté ténébreux : il est perçu par les autres humains en tant que présence démoniaque. L'homme qui renonce à son ombre, qui la vend, subit le phénomène de diabolisation.

Au bout du long processus alchimique intérieur qui a lieu lors du séjour allemand, par l'inversion bénigne, Abel Tiffauges aboutira à intégrer ces énergies inconscientes et pourra finalement les sublimer, en mettant tous ses pouvoirs au service du bien. L'Ombre comprend des valeurs nécessaires au moi, au conscient, mais sous une forme inadmissible pour celui-ci. Le pouvoir perverti d'Abel prend la forme de son sosie et fait signe de sa présence et du fait que le sens profond de cette vertu court le risque d'être complètement dénaturé.

Les ressemblances à son patron chrétien, Saint Christophe et les contre ressemblances à ce modèle rendent possible le passage du chaos au cosmos. En miroir au parcours du héros, il se produit la révélation des essences d'un ensemble qui apparemment avait tous les attributs d'un monde ordonné et rassurant, pour faire voir sa dominante chaotique, infernale. Entre le bon géant Christophe et le mauvais géant de l'imaginaire collectif symbolisé par l'ogre nazi, il y a des ressemblances qui, dans un premier temps, nous feraient penser à une relation d'identité entre les deux : le même aspect physique féroce, le pouvoir physique surhumain, l'appétit vorace. Et pourtant, tel un magicien, Tournier renverse l'image et grâce à l'inversion bénigne, il fait du chasseur d'enfants un *pater nutritor* à vocation maternelle. Selon Jung, le double ne représente pas seulement le passé, les faits oubliés, refoulés, mais aussi le futur, un signe de ce que le sujet peut devenir. L'Ombre peut devenir très puissant car derrière lui se trouve parfois le Soi qui fait des pressions pour que le sujet se dirige vers un certain objectif, très important pour la réalisation du travail d'individuation.

« Quand la vie atteint un sommet où le bourgeon s'ouvre, et que de ce qui était petit sort ce qui était grand, alors « un devient deux » et la figure plus grande qu'en fait on a toujours été, bien qu'elle soit restée jusqu'alors invisible, se présente à l'homme que l'on était, avec la puissance d'une révélation. L'ami de l'âme longuement attendu, l'immortel, est maintenant venu à la réalité, afin d'« emmener prisonnière la prison », c'est-à-dire de s'emparer maintenant, lui-même, de celui qui l'a depuis toujours porté en lui et tenu prisonnier, de faire déboucher la vie de celui-ci dans la sienne³ ».

Le moment de la rencontre du double sous-entend un danger mortel, la rencontre renverse et détruit les structures du monde ancien pour faire surgir un autre mode d'être. C'est une opération longue et douloureuse et le sujet risque de se laisser tomber dans l'abîme. Par ailleurs, celui qui vit cette expérience et la surmonte, vit un processus de régénération et une révélation profondément transformatrice peut avoir lieu. Dans ces circonstances, Tiffauges

³ Carl Gustav Jung, « À propos de la renaissance », in *L'âme et son Soi*, Paris, Albin Michel, 1990, p.27

s'élance avec naïveté et confiance vers le noir qui approche et essaye d'en déchiffrer le sens. L'individuation débute avec une crise presque insoluble, symbolisée à l'extérieur par la seconde guerre qui éclate.

Le roman *La Goutte d'or* nous place dans le même registre de l'existence du double maléfique, aliénant. L'intrigue du roman est due à une déchirure initiale. Une touriste française qui visite Tabelbala prend en photo le jeune berbère Idriss. Dans la religion musulmane, la reproduction de la figure crée un double dangereux car celui qui possède cette figuration a le dessus sur la personne représentée ou prise en photo et peut agir sur son destin. La photo devient une sorte de double du sujet à la merci de celui qui l'a. La photo prise par la Française institue une double déchirure ontique qui doit être rapidement réparée : le dédoublement fragilise et rend vulnérable Idriss, opération d'autant plus dangereuse qu'elle est réalisée par une femme blonde. « C'est un peu de toi qui est parti » dit à Idriss sa mère.

À l'opposé du double maléfique symbolisé par les doubles ogrèsques, Michel Tournier fait appel également à une autre présence duelle, les jumeaux. Mais, cette fois, il leur prête un symbolisme lumineux et constructeur. Dans le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant nous trouvons ces appréciations au sujet du couple gémellaire : « Ils symbolisent l'harmonie intérieure obtenue par la réduction du multiple à l'un.⁴ » Dans le *Traité d'histoire des religions* Eliade parle de la présence des gémeaux dans les mythologies indo-européennes. Ils y reçoivent des vertus positives : ils sont guérisseurs et protecteurs des mortels (les Dioscures, Castor et Pollux, les Açvins). À part le couple de jumeaux, il faudrait rappeler aussi les dieux bicéphales, comme Janus, ou les dieux qui se manifestent sous différents aspects. Les fondateurs de cités sont parfois des jumeaux : Romulus et Remus, les fondateurs de Rome, Amphion et Zéthos, les fondateurs de Thèbes.

Des références concernant la relation divine des Dioscures sont présentes dans le premier roman de Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. « Dans l'œuf de Leda fécondée par le Cygne jupitérien, les Dioscures sont nés, gémeaux de la Cité solaire. Ils sont plus intimement frères que les jumeaux humains parce qu'ils partagent la même âme⁵. » La présence gémellaire est reprise dans d'autres romans de Tournier : les *Météores* et *Le Roi des Aulnes*. Cette structure gémellaire renferme un mystère, elle incarne le paradoxe de la coïncidence des contraires, les frères jumeaux sont identiques et pourtant différents.

Abel Tiffauges, dans son hypostase ogrèsque, est comme fasciné par Haro et Haïo, les jumeaux roux de la Napola de Kalterborn. La couleur solaire de leurs cheveux fait signe de leur présence bénéfique et de leur symbolisme ascensionnel. Tiffauges est convaincu que leur identité naît de l'existence d'une seule âme, qui au niveau du monde manifesté, se déchire en deux afin d'incarner la différence née de leur dualité. Il trouve que la dynamique du couple Haro-Haïo est fonctionnelle en vertu de l'existence de l'opposition archétypale sédentaire-nomade qui actualise la relation biblique Caïn-Abel. Haro est doux, pensif, inactif, bref sédentaire, Haïo représente le principe dynamique, il est prêt à agir, toujours à la recherche de l'action, bref il est le nomade. Haro est soumis et obéissant, Haïo agit et prend les décisions. Au fil du temps, Tiffauges se rend compte qu'ils sont des jumeaux en miroir, l'un c'est le reflet de l'autre. L'essence du monde déchu consiste dans la structuration binaire, dans l'existence des opposés ce qui engendre une tension à surmonter. Dans *Méphistophélès et l'Androgyne*, Mircea Eliade notait : « Tout ce qui est par excellence doit être total, comportant la *coincidentia oppositorum* à tous les niveaux et dans tous les contextes⁶. » La présence du couple gémellaire traduit cet état d'unité édénique.

La rencontre du héros avec ce couple gémellaire annonce sa guérison spirituelle, le tournant dramatique que sa vie connaîtra après la rencontre avec l'enfant Ephraïm qui

⁴Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1969, p.631

⁵Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967, p.231

⁶Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Gallimard, Paris, 1962, p.155

symbolise l'unité primordiale, g  nue. Tiffauges saisit d'ailleurs dès le début la nature androgyne de l'enfant juif. En lui faiblesse physique et force mentale se marient. « Impossible de pouvoir donner un âge à cet enfant qui pouvait avoir indifféremment entre huit et quinze ans et dont la débilité physique contrastait avec la précocité mentale⁷ ». Symbole du Soi selon la psychologie abyssale de Jung, l'enfant est une image archétypale forte au niveau de l'imaginaire mythologique, un réceptacle véhiculant une signification transcendante, promesse d'une transformation ontologique définitive du héros en quête identitaire. L'enfant androgyne, par sa simple présence, a le pouvoir de renverser les repères ontiques de Tiffauges avec la force d'un miracle. « Lorsque l'enfant tournait vers lui son mince visage poudré de dartres et dévoré par ses yeux noirs, Tiffauges l'écoute de toutes ses oreilles, de tout son être, car il voyait s'édifier un univers qui reflétait le sien avec une fidélité effrayante et qui en inversait tous les signes⁸ ».

La transfiguration que Tiffauges connaît en présence du petit garçon est l'équivalent de la transfiguration thaborique. La tradition gnostique affirme que le corps de lumière, le corps de gloire de Jésus Christ sur le mont de Thabor, n'a rien à voir avec sa transfiguration, mais ce sont plutôt les yeux des apôtres qui se sont ouverts et ont pu saisir pour la première fois sa vraie nature divine. Par une analogie à cet épisode biblique, nous pouvons affirmer que la présence numineuse de l'enfant ouvre les yeux de Tiffauges qui n'a accès à la réalité transhistorique qu'à partir de ce moment précis.

La complémentarité archétypale est encore plus soulignée dans les *Météores*, dans la présence des jumeaux Jean et Paul. Si l'un est intéressé à garder intacte l'équilibre de la cellule gémellaire, actualisant de cette manière l'éternité paradisiaque, l'autre est désireux de se développer à travers le Temps historique, d'exp  rimer à fond cette existence vouée au changement et à l'usure. Si Paul aime la marée haute, signe d'identification avec la plénitude, Jean est fascine   par la marée basse, symbole du vide. Finalement c'est la déchirure de la cellule gémellaire qui se produit, la fusion gémellaire devient opposition destructrice car Jean choisit de s'adonner au temps mortel de l'existence des sans pareils. Le paradis gémellaire n'a pas résisté à l'intrusion du temps mortel. Les perles philippines sont une isotopie de cette relation gémellaire déchirée. Leur symbolisme est transparent car elles sont comparées à des sœurs jumelles. Les perles représentent le double féminin, l'Anima de chacun des deux jumeaux, Paul et Jean. La déchirure gémellaire se réalise aussi à ce niveau isotopique. En quittant Daniel pour aller à Marseille, Alexandre confie l'une d'entre elles à celui-ci, en lui promettant la seconde perle, s'il le rejoint à Marseille. Daniel le suit à Marseille mais il meurt dans des circonstances violentes et grotesques. Alexandre le retrouve atrocement mutilé par les rats, la perle brillant à l'oreille.

Pour revenir au couple Ca  n-Abel, qui renferme l'opposition sédentaire-nomade, le thème des frères ennemis s'insinue dans les proses de Michel Tournier. Dans son univers romanesque, le monde des sans-pareils est structur   selon une relation archétypale meurtrière, celle de Ca  n tuant son frère, Abel. Selon Tournier, tout humain a, dans le ventre de sa mère, un frère jumeau qu'il tue en phase embryonnaire. La dynamique de la condition humaine est réglée par un crime perpétré à l'infini.

Notre analyse montre que chez Michel Tournier la rencontre avec le double est représentée en tant qu'épreuve initiatique que le héros doit assumer et surmonter. Les hypostases du double tourn  rien racontent une expérience intérieure extrême qui, dans le langage de la psychologie abyssale junguienne, traduit l'accomplissement du travail d'individuation, la réalisation du Soi. Le Soi a cette capacité de contenir les deux pôles du psychisme, le conscient et l'inconscient. Il représente la matrice où l'on réalise le processus de co  incidence des contraires. Il y a des personnages tourn  riens qui aboutissent à assumer cette expérience fondamentale, il y en a qui échouent lamentablement.

⁷Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.427

⁸*Ibidem*, p.473

BIBLIOGRAPHY

Corpus de textes de Michel Tournier

Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Gallimard, Paris, 1967

Le Roi des Aulnes, Gallimard, Paris, 1970

Les Météores, Gallimard, Paris, 1975

La Goutte d'or, Gallimard, Paris, 1985

Choix bibliographique

Chevalier, Jean, Gheerbrandt, Alain, (sous la direction), *Dictionnaire des symboles*, Laffont, Paris, 1969

Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949

Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Gallimard, Paris, 1962

Fernandez-Bravo, Nicole, « Double », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Editions du Rocher 1988

Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris Gallimard, 1989

Jung, Carl-Gustav, *L'âme et son Soi*, Paris, Albin Michel, 1990

L'ALTERITE DU PERSONNAGE CHEZ AHMADOU KOUROUMA**Mihaela Chapelan****Maître de conférences, Université « Spiru Haret »**

Abstract : When we set out today to analyze the character of a narrative, we have to consider certain methodological precautions. Even if the character is a category that could be seen as unhistorical, the modalities used in the construction of the character, as well as the way the critics apprehend this notion, differ greatly. To render the particularities and the relevance of the character for the francophone writer Ahmadou Kourouma, we borrowed concepts originating from a multiplicity of theoretical horizons, principally semiotics (Greimas, Hamon), pragmatics (Maingueneau) and socio-critics (Bourdieu), that we combined with some anthropological categories, such as alterity.

Keywords: character/person, reference, otherness, francophone literature

Ahmadou Kourouma reste l'une des voix les plus puissantes et les plus déroutantes de la littérature francophone contemporaine. Son œuvre n'est pas très vaste, mais les quatre grands romans qu'il a publiés à partir de 1967 jusqu'à 2003, l'année de sa mort, ont réussi à l'imposer comme une conscience artistique mais également éthique de premier rang. Les nombreux prix littéraires qu'il a remportés (Amerigo Vespucci, Renaudot et le Goncourt des lycéens) témoignent de cette consécration.

Pourtant, son parcours biographique n'est pas commun pour un écrivain de nos jours, notamment si l'on regarde du point de vue de la grande « métropole » européenne. Né en Côte d'Ivoire, Ahmadou Kourouma s'engage comme tirailleur dans l'armée française durant la guerre d'Indochine. À la fin de la guerre, il va en France pour suivre des cours qui n'ont rien à voir avec le métier d'écrivain, car il se préparait à devenir ingénieur. Lorsque la Côte d'Ivoire obtient son indépendance, il rentre au pays, mais constatant que le nouveau pouvoir tourne à la dictature, il préfère s'auto-exiler, pour marquer ainsi son opposition.

Dès son premier titre (*Les soleils des indépendances*) et jusqu'à son dernier roman (*Allah n'est pas obligé*) Ahmadou Kourouma s'avère être un écrivain engagé, qui n'arrête pas de parler des innombrables problèmes auxquels est confronté le continent africain. Ainsi, après la chronique des combats cruels pour l'indépendance, il revisite l'histoire de la colonisation dans *Monné, outrages et défis*, celle des dictatures dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et, dans *Allah n'est pas obligé*, il ajoute un autre thème qui depuis des décennies fait périodiquement la une des actualités sur l'Afrique, à savoir celui de l'enfance noire ou de l'enfance volée.

La construction textuelle de cette thématique est supportée par le personnage principal du roman, un enfant ivoirien de dix ou douze ans, confié après la mort de sa mère à un marabout du village pour le conduire au Libéria, chez une tante qui, selon la tradition, était devenue sa tutrice, sa « seconde maman », celle à laquelle revenait la charge de le « nourrir, l'habiller et avait seule le droit de [le] frapper, de l'injurier et de bien l'éduquer » . (Kourouma, 2000 : 36)

Mais Yacouba, le marabout, s'avère être un imposteur et un faux-monnayeur, qui ne part pour Liberia que pour échapper à la poursuite des autorités et pour faire fortune comme fabricant d'amulettes (« grigri-man ») et guérisseur. Il n'hésite pas à insinuer dans la tête de l'enfant l'idée que devenir enfant-soldat est un statut enviable, qui résoudrait tous ses problèmes. De toute façon, le petit Birahima n'a pas vraiment le choix, car à plusieurs reprises ils tombent dans les mains de divers chefs de guerre ou bandits de grand chemin (ce qui souvent revient au même), et si Yacouba s'en sort grâce à ses supposés pouvoirs magiques, très estimés

«car il ne restait plus au Liberia que des chefs de guerre et des gens qui avait trop peur de mourir », pour l'enfant, l'unique modalité de ne pas se faire abattre est de se rendre utile comme soldat. Son errance désarmée à travers un pays écartelé et mortifié par toutes sortes de factions rivales, rappelle au lecteur avisé d'un côté Fabrice del Dongo, le personnage stendhalien de *La Chartreuse de Parme*, et son désarroi au milieu du désastre de la guerre de Waterloo, et de l'autre, Candide, le personnage de Voltaire du conte homonyme. Sauf que par rapport à ces exemples européens, dans le cas des guerres tribales africaines l'horreur dénoncée atteint des limites difficilement supportables et le protagoniste est forcé de perdre sa candeur et son optimisme, car pour survivre il est obligé non seulement de souffrir toutes sortes d'exactions mais aussi de devenir, à son tour, bourreau.

Lorsqu'on se propose aujourd'hui d'analyser le personnage d'un récit, il faut prendre certaines précautions méthodologiques. Même si le personnage est une catégorie qu'on pourrait considérer anhistorique, vu qu'il a depuis toujours été la clef de voûte de tout récit, les modes de construction du personnage diffèrent de *l'Epopée de Gilgamesh* à Balzac, à Proust, aux Nouveaux romanciers ou aux écrivains postmodernes. Et ce qui diffère peut-être encore plus, c'est la modalité dont la critique envisage la notion de personnage. Longtemps on a appréhendé le *personnage* surtout sous son rapport avec la *personne*, d'où les lectures de type fusionnel, d'identification avec les personnages positifs et de rejet des personnages négatifs, typiques pour ce qu'on pourrait appeler l'enfance de la réception. Et même si depuis Aristote déjà les critiques et les théoriciens faisaient la distinction entre *personne* et *personnage*, mettant en évidence que le personnage n'était qu'une *mimesis*, une représentation et non pas une personne réelle, il n'en reste pas moins que la réussite d'un romancier ou d'un dramaturge était souvent jugée à l'aune de critères qui avaient justement tendance à gommer cette différence, tels que : la capacité d'illustrer de manière « vivante » une certaine typologie sociale ou humaine (et j'insiste sur l'épithète « vivante » car on la retrouve fréquemment dans les commentaires littéraires traditionnels), ou bien la complexité de la vie intérieure du personnage. Et la recherche obstinée de certains critiques ou lecteurs à identifier, dans la multitude de personnages qui peuvent peupler l'univers imaginaire créé par un auteur, celui qui est le porteur privilégié de sa vision sur le monde ou sur l'art, témoigne du même paradigme de pensée théorique, sauf que, dans ce cas, on accorde à la catégorie du personnage non seulement un rôle descriptif par rapport à l'œuvre littéraire, mais aussi un rôle herméneutique.

Une véritable rupture entre le *personnage* et la *personne* ne se produit qu'avec la mise en place des théories des formalistes russes, plus particulièrement celle de Propp, qui pour la première fois envisage le personnage uniquement sous l'aspect de ses fonctions narratives. Les structuralistes français se situent dans la même lignée et leurs analyses continueront à examiner le personnage sous un aspect fonctionnel, mettant en évidence ses fonctions narratives et sémiotiques et évacuant complètement la dimension de la personne (vr. Barthes, Greimas) et les approches psychologisantes.

Parallèlement, tout un pan de la littérature expérimentait d'autres types de personnages, brisant l'unité des traits et leur constance (exigées par Aristote) et mettant en scène des personnages instables, inactifs, flous, hétérogènes, poreux. Ainsi Lucien Goldmann semble avoir raison quand il décrète la dissolution progressive et la disparition du héros ou du personnage individuel.

Mais en réalité aucune rupture épistémologique n'est aussi radicale qu'on le pense à ses débuts et, après l'essoufflement de la méthode structuraliste, on assiste à un retour sur beaucoup de questions théoriques qui semblaient être définitivement résolues. Il ne s'agit bien évidemment plus de revenir au même point, en renonçant à toutes les avancées effectuées, mais plutôt de corriger certaines exagérations, d'intégrer ce qui mérite d'être conservé et d'aller plus loin. Ainsi Philippe Hamon dans son article *Pour un statut sémiologique du personnage* continue à définir le personnage comme un ensemble de traits décrits par des mots, donc comme

une construction du texte, un « être de papier » (ou un « être linguistique »), mais aussi comme un signe, étant chargé de significations qui dépassent le seul contexte intratextuel.

La pragmatique et les nouveaux concepts théoriques qu'elle élabore permettent à leur tour une ré-examen des relations entre *personne* et *personnage*. Ainsi le *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage* (paru sous la direction d'Oswald Ducrot et Tsvetan Todorov) affirme sans hésitations que même si le problème du personnage est avant tout linguistique, « refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages représentent des personnes, selon des modalités propres à la fiction ». Catherine Kerbrat-Orecchioni dénonce elle aussi le mythe de l'auto-représentation qui se trouve aux fondements d'une bonne partie de la littérature et de la critique moderne : « Tout texte réfère – dira-t-elle- c'est-à-dire renvoie à un monde (préconstruit ou construit par le texte lui-même), posé hors langage. » (Kerbrat Orecchioni, 1992 : 28).

Ce type de démarche qui ne laisse plus de côté les relations de l'œuvre avec son contexte, mais qui ne les envisage plus d'une manière déterministe, de cause à effet, me semble assez efficace pour approcher le personnage construit par un écrivain comme Kourouma, dont l'intention référentielle est bien évidente. Certains critiques l'ont d'ailleurs appelé « le meilleur politologue de l'Afrique », mais ce serait injuste que cet aspect oblitère les autres dimensions de ses romans, Kourouma étant sans l'ombre d'un doute un écrivain à part entière, qui sait tirer avec une grande maîtrise les ficelles de son monde fictionnel et jouer simultanément sur les renvois à la réalité africaine, mais aussi sur l'auto-référence et l'intra-référence.

Pour rendre compte le plus près possible de l'importance de son personnage, il me semble qu'il ne faut pas se réduire à un seul type d'approche, j'ai donc emprunté des concepts provenant de plusieurs horizons théoriques, notamment des sémiotiques de l'agir (Greimas, Hamon), de la pragmatique et de la socio-critique (Bourdieu), que j'ai combiné avec certaines catégories anthropologiques, comme par exemple celle de l'altérité.

L'un des problèmes les plus épineux qui pèsent sur l'authenticité d'un roman raconté à la III^e personne est celui de la justification de l'accès du narrateur aux sentiments et aux pensées non extériorisés du personnage. Ahmadou Kourouma le contourne en adoptant tout le long de son roman la forme de l'auto-récit, du témoignage et de la confession à la première personne. Comme l'ont déjà démontré des critiques tels que Philippe Lejeune, Jean Rousset et tant d'autres à leur suite, la relation qui s'institue entre un narrateur à la première personne et l'actant ou le protagoniste du récit n'est jamais complètement identique, une distance s'installe inévitablement entre le « moi » qui raconte et celui qui a vécu les événements. Il y a d'une part le narrateur éclairé, qui connaît l'issue des événements et qui est capable de dénouer la confusion de ses sentiments et de ses mouvements antérieurs, et de l'autre le protagoniste qui agit « en aveugle ». La distance plus ou moins grande qui s'institue entre ces deux instances est liée parfois à l'écart temporel qui sépare l'acte de la narration de l'action proprement-dite, mais le plus souvent cela tient tout simplement à un choix esthétique de l'auteur. Il existe ainsi des narrateurs qui s'identifient étroitement avec leur propre passé, ne faisant preuve d'aucune espèce de supériorité dans l'interprétation et manifestant ainsi un accord presque total entre les deux subjectivités (comme, par exemple, dans *Portrait de l'artiste* de James Joyce).

Mais même lorsque le narrateur devient quelqu'un d'autre que celui qui a vécu l'histoire, il reste que le pronom personnel « je » continue à associer l'une à l'autre ces deux personnalités et permet ainsi le double privilège d'être sujet en même temps qu'objet de l'introspection.

En ce qui concerne le roman de Kourouma, celui-ci se trouve à mi-chemin entre ces deux attitudes, car une distance s'installe, certainement, mais elle n'est pas infranchissable. D'ailleurs, le « moi » narrateur la franchit avec beaucoup de liberté, instaurant parfois une ambiguïté au sujet de l'origine des commentaires. De la sorte, le lecteur lui-même se voit obligé d'imiter la posture du narrateur et de parcourir continuellement, dans les deux sens, l'axe

temporel qui relie le narrateur lucide qui fait retour sur son « moi » passé et ce « moi » plongé dans l'ignorance. Mais en même temps, il doit constater leur superposition presque totale, véritable tour de passe-passe narratif, rendu possible par ce que Joyce appelait dans la préface de *The Ambassadors* « la terrible fluidité de la confession ».

Dès l'incipit du roman, le personnage principal de Kourouma, procède à une auto-caractérisation explicite, en six points, où il tente de donner une image suffisamment complète de ses traits définitoires, en précisant son nom, son ethnie, son état social, ainsi que certaines particularités du caractère :

Et d'abord ...et un...M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ca, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça. Et deux...Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux [...] Et trois...suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard [...] Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J'emploie les mots malinkés comme faforo ! (Faforo ! signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père). Comme gnamokodé ! (Gnamokodé signifie bâtard ou bâtardise) [...]. Les Malinkés, c'est ma race à moi. (Kourouma, 2000 : 9)

En analysant ce fragment, on peut constater que dès le début le personnage se place dans une altérité multiple, de nature raciale, ethnique et linguistique, mais que les points de rapport sont également multiples : tantôt cette altérité s'installe par rapport à la race blanche (repère dominant soumis continuellement à la subversion), tantôt, comme on le verra par la suite, par rapport aux autres ethnies noires (les Bambaras, les Cafres, les Guérés, les Krahns, les Yacous, les Gyos) ou tout simplement à des catégories sociales, comme par exemples celle des « nègres noirs africains indigènes bien cravatés ». L'altérité linguistique, qui est peut-être la plus importante pour notre démarche et pour celle de l'auteur lui-même, se définit par rapport à la langue française normée, officielle, qui a tendance à niveler les locuteurs au nom de ce que Bourdieu appelait « un communisme linguistique » fondé sur l'illusion d'une possible maîtrise égale de la langue.

Mais ce rejet orgueilleux de la part des locuteurs « légitimes » de la langue française, ceux qui ont inventé l'expression *p'tit nègre*, ne rend pas timide et respectueux Birahima. L'insolence qu'il reconnaît être son trait de caractère principal se manifeste aussi à l'égard de la langue française, dont il se sert pour faire son témoignage, mais sans hésiter de la remettre en cause et de la métisser, en incluant des termes ou des expressions du langage malinké ou du *pidgin*¹.

Tout personnage narrateur qui réfléchit sur son acte de parole constitue une mise en abîme de la posture d'auteur. Birahima n'en fait pas exception, ses nombreuses réflexions sur l'élaboration de son propre témoignage se constituant en un métatexte riche en significations.

D'ailleurs dans l'incipit du roman, avant de fournir l'auto-caractérisation que nous avons déjà analysée, les toutes premières lignes font preuve de l'importance dans l'économie globale du roman de cette dimension autoréflexive, en se constituant en un mini-commentaire sur le choix du premier élément distinctif d'une œuvre, à savoir son titre : « Je décide, le titre

¹ Le *pidgin* est une forme simplifiée de langage, qui consiste en un mélange de deux ou plusieurs langues, présente une grammaire et un vocabulaire rudimentaires et sert comme moyen de contact entre des groupes de locuteurs divers, surtout dans les relations commerciales de l'Extrême Orient. Le mot provient de la prononciation chinoise erronée (« pigeon ») du mot anglais « business ».

définitif et complet de mon blablabla est *Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas*. Voilà. Je commence à conter mes salades. » (*Ibidem*)

Cette reprise à l'intérieur du texte d'un élément qui, malgré son importance, reste normalement paratextuel, n'est pas anodine, ses rôles étant multiples. Comme on peut bien le remarquer, chez Kourouma il ne s'agit pas d'une reprise identique, un complément du titre étant fourni (« d'être juste dans toutes ses choses ici-bas »), ce qui fait progresser le texte et explicite pour toute une catégorie de lecteurs (notamment pour ceux qui ne proviennent pas de l'horizon culturel musulman) le recours à ce titre un peu vague. En même temps, cet ajout a le rôle d'une anticipation, en prévenant les lecteurs que l'histoire qu'ils vont lire n'est pas à circonscrire dans une vision optimiste sur le monde ou dans une morale humaniste traditionnelle, toute faite. Ainsi, ces premières lignes ont la fonction un peu paradoxale de servir d'ouverture mais en même temps de clôture, de conclusion, plaçant d'emblée le récit assumé par le narrateur - personnage dans une relation spéculaire complexe.

Pour reprendre les termes de Lucien Dallénbach, il s'agit là d'une triple mise en abyme, celle de l'histoire, mais surtout celle du code et celle de la lecture. Les mots utilisés par le narrateur pour qualifier sa propre histoire (« blablabla », « salades »), légèrement dévalorisants et appartenant au registre familier, signalent, quant à eux, le caractère ironique et auto-ironique du récit, cette ironie accompagnée d'une lucidité amère constituant l'une des particularités essentielles du code romanesque de Kourouma ainsi que de son personnage. Le présentatif à valeur déictique « voilà » établit une première forme d'adresse aux lecteurs, cette conscience de la présence et du rôle de ce deuxième pôle de tout acte de communication est une des constantes de ce texte.

Comme tant d'autres écrivains africains qui ont choisi d'écrire en français, Ahmadou Kourouma se trouve confronté à une double exigence : celle de se rendre intelligible auprès d'un public occidental, mais aussi celle de s'adresser au public indigène. Son personnage principal partage lui-aussi cette préoccupation, prouvant par cela même qu'il remplit à l'intérieur du récit la fonction d'agent (Greimas) mais qu'il représente à la fois une véritable figure d'auteur. Conscient du fait que son témoignage « est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit » (*Ibid.* : 11), le petit Birahima s'attarde longuement au cinquième point de son auto-description sur le problème de l'expression en français, une langue qu'il maîtrise mal, car il n'est pas allé à l'école, et qui de toute façon reste une langue autre par rapport à la tradition et à la culture indigènes.

Pour résoudre ce problème il décide de faire appel régulièrement à plusieurs dictionnaires :

Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le Dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. [...] Le Larousse et le Petit Robert me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. L'Inventaire des particularités explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire Harrap's explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin. (Ibidem)

Des explications puisées dans les dictionnaires cités sont parsemées tout le long du roman et se constituent en un metatexte dont le rôle dépasse largement celui de fournir de simples équivalences linguistiques. Données le plus souvent entre parenthèses, elles permettent une véritable « malinkisation » de la langue française, introduisant dans le circuit littéraire

francophone toute une série de mots malinkés, autant de *culturèmes* qui aident les lecteurs occidentaux à broser dans leur esprit un tableau haut en couleurs de la vie africaine (ex. : « canaris (Canari signifie d'après *l'Inventaire des particularités lexicales*, vase en terre cuite de fabrication artisanale) » (*Ibid.* : p. 15) ; « bilakoro (garçon non circoncis) » (*Ibid.* : 13) ; « gnamas (...l'ombre qui reste après le décès d'un individu) » (*Ibid.* : 12) ; « donson ba : maître chasseur qui a déjà tué un fauve noir ou un génie malfaisant » (*Ibid.* : 16), « djibo (fétiche à influence maléfique) » (*Ibid.* : 24), « cola (graine comestible du colatier, don rituel) » (*Ibid.* : 30), etc.), en leur attirant l'attention sur les différences non seulement linguistiques mais surtout socioculturelles qui séparent le monde africain du monde occidental.

Par contre, les expressions ou mots français choisis pour être expliqués semblent souvent aléatoires, pouvant correspondre aux lacunes linguistiques de l'enfant, comme par exemple : « francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre) » (*Ibid.* : 11) ; « en prime : [...] d'après Larousse, en prime signifie ce qu'on dit en plus, en rab » (*Ibid.* : 12) ; « emmitoufflé [...] signifie enveloppé » (*Ibid.* : 14) ; « Allah n'est pas obligé d'accéder (accéder signifie donner son accord) » (*Ibid.* : 21), etc. Mais parfois, l'explication n'est qu'un prétexte pour développer un véritable réquisitoire contre une situation politique ou sociale jugée inacceptable, comme dans le cas de l'expression « prix cadeau », empruntée au langage publicitaire standard et dont il se sert comme leit-motif pour décrire la situation créée par les guerres tribales au Libéria :

Les soldats-enfants et les soldats, pour se nourrir et pour satisfaire leurs besoins naturels, vendent au prix cadeau tout ce qu'ils ont pris et ont gardé. C'est pourquoi ont trouve tout à des prix cadeau au Libéria. De l'or au prix cadeau, du diamant au prix cadeau, des pistolets et des kalachnikov ou kalach, cadeau, tout et tout au prix cadeau. (Ibid. : 54).

D'autres fois, la fonction de ces explications lexicales se situe au pôle opposé, constituant une modalité à portée de main, la seule dont l'enfant dispose, d'interrompre la description d'un état de fait trop insupportable, ménageant ainsi une pause de normalité au milieu de la violence généralisée, devenue le lot quotidien de tout un pays.

Ce metatexte complexe, qui assure à la fois des fonctions référentielles et auto-référentielles, évolue sur la base de deux procédés complémentaires : d'un côté la progression (certains mots ou expressions déjà présentés sont considérés comme acquis et sont utilisés sans plus fournir d'autres explications, ce qui oblige parfois le lecteur inattentif de revenir sur sa lecture) et de l'autre, la répétition. Comme on le sait, la répétition est un procédé essentiel pour la tradition orale, et le style de la majeure partie des écrivains francophones africains garde ses empreintes. Ahmadou Kourouma ne fait pas exception, l'oralité de ses romans est évidente et consciente, visant justement à s'apparenter au style des conteurs traditionnels, mais tout en jouant là-dessus et en le détournant pour l'appliquer à la réalité contemporaine, très éloignée, quant à elle, des contes exemplaires et moralisateurs racontés lors des longues veillées paisibles. Ainsi, en reprenant presque à l'identique des formes traditionnelles, Kourouma réussit à les contaminer de son ironie corrosive, qui s'insinue parfois au détour d'un seul mot, comme par exemple dans l'incipit du roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*, où le narrateur, un « sora », musicien de la confrérie des chasseurs, commence l'histoire de Koyaga avec les paroles traditionnelles des conteurs, mais en modifiant la formule d'adresse : « Président, général et dictateur Koyaga, nous chanterons et danserons votre donsomana en cinq veillées » (Kourouma, 1994 : 10).

En analysant les répétitions du roman *Allah n'est pas obligé* on constate, à côté de formules toute faites, la récurrence des « gros mots » malinkés, qui sont presque toujours accompagnés de leur traduction en français. Cela ne doit pas surprendre le lecteur, car Birahima

avait averti dès le début qu'il était insolent « comme barbe d'un bouc ». Mais bien que l'effet de réel, obtenu par la concordance entre ce parler et l'état social du personnage, ne soit pas à exclure, l'usage répété des jurons acquiert également d'autres significations. Ainsi, les jurons qui reviennent constamment dans la bouche de Birahima représentent la mise en discours de l'altérité d'un être privé d'une parole sociale autorisée, mais qui durant son parcours d'initiation dans l'horreur de la guerre devient conscient de son exclusion. Les mots grossiers utilisés presque *ad nauseum*, notamment « Faforo ! » « Bangala ! », « Gnamokodé ! » - équivalents de l'explétif anglais « Fuck ! » - deviennent de véritables « mots-pierres », son seule arme pour exprimer sa révolte. Devant le sort qui lui est fait, il ne lui reste que de s'indigner à sa façon, en refusant les canons linguistiques du français policé et en s'enfonçant dans la pratique langagière du déshérité, qui peut certainement choquer les tenants d'une langue dite « pure », mais qui sait également remettre en question, faire douter du bien fondé de l'ordre du monde et, par cela même, réussit à l'ébranler, du moins dans nos esprits.

BIBLIOGRAPHY

Bibliographie primaire:

- Kourouma, Ahmadou, 2000. *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
 Kourouma, Ahmadou, 1994. *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil
 Kourouma, Ahmadou, 1990. *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil
 Kourouma, Ahmadou, 1970. *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil

Bibliographie critique :

- Bessis, Raphaël, 2004, *Dialogue avec Marc Augé. Autour d'une anthropologie de la mondialisation*, L'Harmattan, Paris.
 Bourdieu, Pierre, 2003. *Si le monde m'est supportable, c'est que je peux m'indigner*, Paris, Editions de l'Aube.
 Deleuze, Gilles et Guatari, Félix, 1980. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
 Ducrot, Oswald et Todorov, Tsvetan (dir.), *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*
 Hamon, Philippe, 1983, *Le Personnel du roman*, Genève, Droz.
 Jodelet, Denise, 2005, *Formes et figures de l'altérité*, Presses universitaires de Grenoble.
 Lecercle, Jean Jacques et Riley, Denise, 2002, *The Force of Language*, Basingstoke, Palgrave.
 Maingueneau, Dominique, 2004. *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
 Meizoz, Jérôme, 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
 Kerbrat Orecchioni, Catherine, 1992. « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle », in *Texte*, no 1, Toronto, Trinity College.

L'ÉLOQUENCE DU SILENCE: UNE ÉTUDE PSYCHOLINGUISTIQUE DU SILENCE DANS LA COMMUNICATION

Doina Mihaela Popa

Maître de conférences, Université «Gheorghe Asachi» de Iași, Roumanie

Abstract: The eloquence of silence – apparent paradox – is transculturally confirmed by the persistence of different phrases and sayings. Excessively valued by means of sayings and of fairy tales, silence only keeps its symbolic authority in the presence of verbal, non-verbal or para-verbal contextual indices; its disconnection from any possible body support, from any pre-existent or subsequent context would actually abolish its value as a message. One could therefore estimate that turning silence into an eloquent, meaningful instance is strictly dependent upon the existence of these indices. The first axiom of communication from the Palo Alto school perspective, « One cannot not communicate », concerns this very fundamental property of intersubjectivity: the simple fact of keeping quiet is correctly decoded by the entourage as a message and not as the absence of a message and it also involves the punitive function of silence and of isolation. Silence underlines or abolishes, according to circumstances, the effect of words and of gestures. The fairy tale euphemises, by resorting to silence and to sleep, the fear of death: the fairy tale characters keep quite or fall asleep for long periods of time in order to elude the evil spells of their existential condition, imposed by third parties (stepmothers, evil fairies, witches, etc.) or, according to Bettelheim, in order to « overcome ambivalences » and « control adolescence ».

Keywords: death wish, fairy tale, axiom of communication, contextualisation indices, analogic communication.

I. Le Silence, comme pulsion de mort. Dans son étude *Au delà du principe de plaisir*, S. Freud distingue deux grands types de pulsions, celles de vie et celles de mort ; toutes les pulsions qui ont pour but de lier, créer, reproduire ou améliorer les comportements humains sont, de la sorte, qualifiées de pulsions de vie et s'opposent en permanence aux pulsions de mort, dont la satisfaction idéale serait le retour à l'état inorganique, bref, à la mort. Freud explique leur fonctionnement antagonique d'un point de vue énergétique et soutient que la substance vivante, ayant d'abord constitué une unité, s'est plus tard morcelée et tend à se réunir à nouveau (Freud 2000, 206) ; il s'appuie ici sur le mythe d'Aristophane, selon lequel l'amour érotique chercherait à rétablir l'unité originelle perdue de l'être parfait. Les pulsions de mort sont comparées à Thanatos, car, dans la mythologie grecque, Thanatos est la divinité de la Mort (selon Hésiode, il est le fils de Nyx, conçu avec Érebe et frère jumeau d'Hypnos, le dieu du Sommeil, ce qui fait que l'on appelle le sommeil *une petite mort*). Le principal but recherché par les pulsions de mort est – selon Freud (206-219) – de diminuer l'intensité de l'excitation, voire de l'anihiler complètement.

Serait-il, le silence, une telle pulsion? Prenons le motif de la *perte de la voix* ou celui, apparenté, du *sommeil*, „*cette petite mort*” dont parlent les psychanalystes, et qui apparaît dans de nombreux contes de fées, chez Andersen, Perrault ou Grimm. Dans *La Petite Sirène*, la perte de la voix c'est une mutilation volontaire qui facilite la transgression existentielle et l'accès à la sexualité; ce silence imposé devra, pourtant, être compensé par le langage corporel : « - *Mais si tu prends ma voix, demanda la petite sirène, que me restera-t-il? - Ta charmante silhouette, dit la sorcière, ta démarche dansante et tes yeux expressifs, c'est assez pour séduire le cœur d'un homme* » (Andersen 2003, 71). Dans un autre conte d'Andersen (*Les Cygnes*), la même interdiction de parler déclenche la course inexorable contre le destin maléfique des onze frères; dans les deux cas, c'est une femme qui paie symboliquement le prix du silence pour l'amour érotique ou fraternel.

Chez Perrault, avec *La Belle au Bois dormant*, tout comme chez les Frères Grimm, avec *Blanche Neige*, un processus pareil du devenir existentiel est précédé par le *sommeil*, comme rituel de passage, analysé tel quel par Bruno Bettelheim :

La Belle au Bois dormant qui, selon la malédiction originelle, devait mourir, n'est finalement condamnée qu'à un long sommeil, comme Blanche Neige, ce qui montre bien qu'il n'y a pas de différence entre les deux héroïnes. Ceux qui ne veulent pas changer ni se développer n'ont qu'à demeurer dans un sommeil léthargique. Pendant leur sommeil, la beauté des deux jeunes filles est froide; leur isolement est tout narcissique. La souffrance est exclue de ce repli sur soi-même qui ignore le reste du monde, mais en sont exclues également la connaissance et l'expérience de nouveaux sentiments. » (Psychanalyse des contes de fées 350)

Le verbe *se taire* (à la voix pronominale en français, ce qui n'est pas le cas pour le roumain ou pour l'anglais, par exemple) traduit un repliement sur soi, une orientation vers l'intérieur, une suppression temporaire du contact avec l'extérieur, ce qui rend possible son assimilation à une *pulsion de mort*. Cet aspect *psychanalytique* évoque un autre, plus proche de la psycholinguistique et de la sémiologie : *le silence* est relié à la catégorie de *temps* et d'*espace*, car « *garder le silence* » implique une pause temporelle – plus ou moins longue – intercalée dans la parole ou dans la musique, nécessaire à la production du *sens*, tout à fait indispensable au langage, comme le blanc ou l'interligne le sont-ils à la communication écrite ; dans la pathologie du langage parlé ou écrit (disgraphie, dislalie etc.), le sujet abolit justement ces intervalles obligatoires entre les mots, en nuisant la lisibilité du texte. Sémiotiquement, *le silence* recouvre la valeur de *signe*.

II. L'éloquence du silence « *Il vaut mieux se taire, qu'être écho* » écrivait Pythagore, six siècles avant Jésus Christ, en valorisant l'originalité que comporte le message du silence; la même intransigence oratoire est défendue par L. Wittgenstein, qui écrit, 2500 ans après, dans son *Tractatus logico-philosophicus* : « *Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence* » (112). Mais y-a-t-il vraiment du *silence* dans la communication? Le premier axiome de l'Ecole de Palo Alto paraît soutenir le contraire :

Disons, tout d'abord, que le comportement possède une propriété on ne peut plus fondamentale et qui, de ce fait, échappe souvent à l'attention : le comportement n'a pas de contraire. Autrement dit, il n'y a pas de non-comportement, ou pour dire les choses un peu plus simplement : on ne peut pas ne pas avoir de comportement. Or, si l'on admet que, dans une interaction, tout comportement a la valeur d'un message, c'est-à-dire qu'il est une communication, il suit qu'on ne peut pas ne pas communiquer, qu'on le veuille ou non. **Activité ou inactivité, parole ou silence, tout a valeur de message** (n.s.). (Watzlawick *et al.* 2002, 45-46)

Dans le langage juridique américain, *le silence* acquiert une valeur encore plus importante que celle d'un simple message: il peut retracer la frontière entre la liberté et la réclusion : « *Vous avez le droit de garder le silence. Tout ce que vous direz pourra être retenu contre vous* ». L'histoire de cette fameuse formule remonte aux années soixante, lorsqu'un certain Ernesto Miranda est arrêté à Phoenix, soupçonné d'avoir enlevé et violé plusieurs jeunes filles, ce qu'il avoue, d'ailleurs, lors de l'interrogatoire. Ses aveux sont utilisés contre lui, lors du procès, comme preuve de sa culpabilité. Son avocat parvient à obtenir l'annulation de l'utilisation des aveux de l'accusé comme preuve de sa culpabilité ; il démontre, devant La Cour, que la salle d'interrogatoire ne doit pas devenir une zone de *non-droit*. Le cinquième amendement (« *nul ne peut être forcé à témoigner contre lui-même* ») sera utilisé pour la rédaction de l'arrêt *Miranda contre Arizona* de la Cour, dont nous citons : « *La personne en garde à vue doit, préalablement à son interrogatoire, être clairement informée qu'elle a le droit de garder le silence et que tout ce qu'elle dira pourra être utilisée contre elle devant les tribunaux...* ». Le 1er juin 1966, Ernesto Miranda apprend que ses aveux ne pourront pas être utilisés contre lui et depuis, tous les suspects interpellés par la police américaine savent dès leur arrestation qu'ils ont le droit de *garder le silence*. (L'affaire fut rejugée une année plus tard et Miranda fut condamné à 20 à 30 ans de prison. (Cf. <http://secouchermoinsbete.fr/33964-vous-avez-le-droit-de-garder-le-silence>).

III. Lorsque *se taire* devient *se tuer* Cependant, le contraire est, paradoxalement, tout aussi vrai, et la valeur thérapeutique, “nutritive” du langage reste incontestable, sans pourtant, annuler ou limiter celle du silence : « *Il y a un temps pour parler et un temps pour se taire* » (Ecclésiaste 3 :7). L’hypnothérapeute américain Milton H. Erickson demeure célèbre pour son talent de contaminer ses patients dépressifs voire suicidaires, de la vitalité transmise sous hypnose – cette psychothérapie du silence –, justement à travers des contes et métaphores thérapeutiques sanogènes, dont la structure linguistique était abondamment tissée d’états désirables, de bonheur, exubérance et plénitude. C’est lui qui définit le symptôme tel un « *contrat entre des personnes qui se trouvent en relation* » (Erickson 1990), contrat remplacé, ultérieurement par un autre, celui thérapeutique; la relation dépasse en importance le contenu, donc, une fois de plus, le silence l’importe sur les mots.

L’isolement, comme source pathogène primordiale et, implicitement, le silence, le refus de la communication interpersonnelle sont dénoncés par la plupart des paléoanalystes, et, ultérieurement, par Eric Berne et l’Analyse Transactionnelle (méthode psychothérapeutique initiée en 1961, aux Etats Unis, par Berne, auteur de *Transactional Analysis in Psychotherapy* [*Analyse Transactionnelle et Psychothérapie*], et fondamentée sur l’analyse des relations interindividuelles au cadre du contexte social), comme ayant un véritable potentiel à la fois punitif et autodestructif. E. Berne est, également celui qui, en 1975, en *Games people play* [*Des jeux et des hommes*], introduit le terme ambivalent de *stroke*, ou *calorie psychologique*, défini comme unité indivisible de la transaction, et désignant tout acte verbal ou non verbal, qui implique la reconnaissance de l’altérité. Tout comme Gregory Bateson, Berne soutient qu’on doit préférer une conversation anodine, voire conflictuelle, à l’absence de toute interaction; même avec les personnes qu’on connaît très peu, nous préférons lier une conversation banale, que d’accepter le message implicite du silence et du refus de la communication: ce message provoquerait l’angoisse, car il implique le repoussement. E. Berne insiste sur ce sens lorsqu’il propose le terme intraduisible *stroke*, qui désigne, en anglais, simultanément, coup et caresse (Lassus 2000). Sa valeur de survie est richement détaillée en *Games People Play* [*Des Jeux et des Hommes*], où l’auteur évoque la constatation de R. Spitz concernant la déprivation affective à long terme des petits enfants et sa corrélation avec le déclin psychique et physique irréversible (un phénomène semblable est observable aux adultes déprivés sensoriellement). Toutes ces observations laissent penser que les plus favorisés formes de stimuli sont les formes générés par l’intimité physique; par extension, les *strokes* peuvent être employés dans le langage quotidien pour désigner tout acte qui implique la reconnaissance de la présence d’autrui, un échange de *strokes* constituant une *transaction*, définie comme unité minimale de l’interaction sociale (Berne 1975).

Dans son livre *What Do You Say After You Say Hello?* [*Que dites-vous après avoir dit bonjour?*] (Berne 2003), Berne définit l’existence même comme recherche de *strokes* et l’organisation sociale comme succession de moyens qui organise leur production et leur distribution. Dans l’absence des *strokes*, les individus sont obligés d’accepter et d’offrir des stimuli symboliques, comme le langage (Sigmund Freud avait utilisé, dans ce sens, le terme de *sublimation*, tandis que Alfred Adler, celui de *compensation /surcompensation*), ou des *strokes* négatifs. René de Lassus propose d’ailleurs un diagramme des différents types de *stroke*, selon leur contenu de *calories*; à ce type de taxonomie on peut ajouter d’autres, comme, par exemple, celles centrées sur: 1. la nature du message: verbal/non verbal, 2. la qualité du message: positif/négatif, 3. la nature de la relation entre les partenaires: conditionnées/non-conditionnées (Nuță 2000); toute transaction suppose un échange de *strokes* verbaux (renseignements sollicités ou reçus, souhaits, formes de salut ou malédictions, conversations intimes ou officielles, disputes etc.) ou non verbaux (caresses, sourire, embrassements, coups, lutte corps-à-corps etc.), la plupart des interactions, impliquant, en fait, les deux formes – à l’exception des discussions téléphoniques sans vidéophone. On peut, aussi, parler de: a. *strokes* conditionnés positifs: *tu as bien réussi!, je suis content que tu me dis cela!* etc.; b. *strokes* non-conditionnés positifs:

je t'aime, je suis heureux de te voir, je pense à toi etc.; c. *strokes* conditionnés négatifs: *tu m'énerves si tu parles comme ça!, je déteste ta robe !* etc. d. *strokes* non-conditionnés négatifs: *je te déteste, t'es irresponsable* etc. L'Analyse Transactionnelle, comme théorie interactionniste de la communication, permet l'analyse des ressorts psycholinguistiques qui structurent les relations interpersonnelles ; à l'intérieur de ces relations, les messages sont, parfois, saturés de sens ambigus ou contraires, qui renvoient à une véritable pathologie de la communication. Exprimer ses émotions, au cadre de l'interaction quotidienne, suppose souvent un jeu psychologique intenable, dans lequel chaque individu désire structurer ses relations avec l'altérité à travers une série de transactions indirectes, voire cachées, dont l'objectif inconscient est celui d'obtenir un avantage sur le partenaire. Bien avant de maîtriser et d'utiliser lui-même le langage, l'enfant – futur individu - arrive à décoder très correctement les messages toxiques des adultes et leur émotion négatives, aux termes des signaux non-verbaux (Dolto 1989); si les adultes complètent ce type d'interaction avec des modèles de violence symbolique, physique ou sexuelle, ou par leur simple absence /silence/abandon affectif, alors le message déchiffré par les enfants sera celui de l'indésirabilité de toute leur existence infantile.

Le silence, comme forme *sui generis* de l'émotion, sanogène ou invalidante, selon les circonstances, n'accompagne seulement pas le langage, il *est* langage. «*Silence is the most terrible cry* » dit un personnage d'un fameux film de Roman Polanski ; l'éloquence du silence est transculturellement confirmée par la persistance des expressions et des proverbes comme : *Taire c'est consentir, Un silence éloquent vaut toujours mieux que des mots insensés, L'arbre du silence porte les fruits de la paix, Qui ne sait se taire ne sait dire, Ecoute, vois, te tais, tu vivras en paix, Le silence fait prendre un sot pour un savant.* (avec son équivalent roumain : *Dacă tăceai, filosof rămâneai*), *Le silence met à l'abri de bien des erreurs, Face à un sot, le silence est la meilleure réponse, Le silence est d'or* etc.).

- Dans *Le Nouveau Testament*, on retrouve des instructions paradoxales concernant le *silence*, perçu comme l'équivalent féminin de la soumission conjugale: «*Femmes, soyez de même soumises à vos maris, afin que, si quelques-uns n'obéissent point à la parole, ils soient gagnés sans parole par la conduite de leurs femmes* » (Pierre 3 :1), ou comme l'équivalent de la soumission sociétale : «*Que les femmes se taisent dans les assemblées, car il ne leur est pas permis d'y parler; mais qu'elles soient soumises, selon que le dit aussi la loi*». (Corinthiens 14 :34)

Extrêmement valorisé par les proverbes et les contes, *le silence* doit, par conséquent, son immense autorité symbolique à la présence des indices contextuels (verbaux, non verbaux ou para verbaux) ; son éventuelle (et artificielle) déconnexion de tout support corporel et de tout contexte préexistant ou ultérieur annulerait sa valeur et supprimerait son message. On peut donc apprécier que l'investissement du silence en tant qu'instance élocutoire et productrice de sens soit strictement relié à l'existence de ces indices. Le premier axiome de la nouvelle communication, évoqué plus-haut: *On ne peut pas ne pas communiquer*, concerne justement cette propriété fondamentale de l'intersubjectivité: le simple fait de se taire, de ne pas parler avec l'autre est correctement *décodé* par l'entourage comme *message* et non pas comme *absence du message* (Watzlawick et al. 2002).

La prémisse d'une stabilité comportementale dans la situation de l'interaction symbolique, indépendante de celle uniformisatrice /grégaire, ne fait que renforcer la métaphore de la rhinocérisation, comme parodie tragique de la massification: l'écroulement humain est directement proportionnel à la destruction du langage, et le trouble de la relation de communication entraîne la souffrance et l'aliénation. Le fait que la psychopathologie se définit en termes de perturbation relationnelle et communicationnelle n'est plus depuis longtemps surprenant : dans n'importe quel manuel de psychiatrie, on trouve des termes tels *illusion, délire, hallucination, fuite d'idées, dissociation, retard mental, exaltation, mutisme* et bien d'autres qui renvoient explicitement aux troubles du langage; tous ces termes impliquent la déformation perceptive, le brouillage de la transmission du message, ou même sa métamorphose dans un tas de sons inintelligibles.

IV. Communication digitale vs communication analogique Lorsque S. Freud écrivait, dans sa célèbre analyse de Dora : « *Celui quia des yeux à voir et des oreilles à entendre arrive facilement à constater que les mortels ne peuvent garder aucun secret. Celui dont les lèvres se taisent, parle avec le bout des doigts ; il se trahit par tous ses pores*(s.n.) »(2010, 32), il ne faisait que reprendre l'idée darwienne de l'expression des émotions; dans *Etudes sur l'histérie*, ou *L'Interpretation des rêves*, il démontre que, par le truchement des émotions, des gestes, des actes manqués et des rêves, le corps parle. Le lien entre l'émotion (désir, haine, dégoût, angoisse, fantasme) et la parole hante Freud, qui applique l'interprétation analytique à un matériel polysémique renvoyant plutôt à l'absencedu langage, au silence : oublis, lapsus, actes manqués, phobies, images oniriques, pulsions, symboles, symptômes etc.

On peut faire correspondre, de la sorte, à la puissante codification explicite et conventionnelle du langage verbal (oral et écrit), véhicule parfait de la cognition, une codification plus atténuée, implicite, du langage non verbal, moins culturellement perméable au niveau des affects et émotions primaires, décrits par I. Eibl-Eibesfeldt comme *universaux*. En analysant l'interaction individu/milieu, il est évident que le processus de perception et de synthétisation de l'environnement supporte un certain degré de liberté, tandis que la relation de communication interpersonnelle, verbale ou non verbale, est moins marquée par la liberté, car le matériel du message a déjà subi un processus antérieur de synthétisation et d'abstractisation de la part de l'émetteur.

Comme on le sait, la communication nonverbale et paraverbale recouvre plus de 60% du sens d'un message : posture, gestuelle, mimique, inflexions de la voix, succession, rythme et intonation des mots, silence, les indices/accessoires corporels ont valeur de communication. Pour l'autre langage, conventionnel ou digital, il n'y a aucun lien entre le signifié et le signifiant, ce qui correspond à l'arbitraire du signe saussurien; il est précis, exact, rationnel, logique, syntaxique. Théorisé par les paléontologistes, cet axiome fait opposer deux aspects complémentaires de la communication humaine :

L'homme, se trouvant dans l'obligation de combiner ces deux langages, soit comme émetteur, soit comme récepteur, doit continuellement traduire l'un dans l'autre... Dans la communication humaine, la difficulté de traduction existe dans les deux sens. Il ne peut y avoir traduction du langage digital en langage analogique sans une perte importante d'information. L'opération contraire présente également des difficultés considérables : pour parler sur la relation, il faut pouvoir trouver une traduction adéquate de la communication analogique en communication digitale. Le langage digital possède une syntaxe logique très complexe et très commode, mais manque d'une sémantique appropriée à la relation. Par contre, le langage analogique possède bien la sémantique, mais non la syntaxe appropriée à une définition non-équivoque de la nature des relations. (Watzlawick *et al.* 2002, 59)

Dans la *communication analogique*, il y a donc une certaine correspondance entre l'objet et son symbole, il est essentiellement ambivalent, imprécis, polysémique ; seuls les humains utilisent simultanément les deux systèmes de communication, le *digital* traduisant la précision du contenu, l'*analogique*, la richesse de la relation. On doit, pourtant, remarquer, que cette double structuration du langage, digitale vs analogique, consciente vs inconsciente, est déphasée, car, selon J. Locke, « *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* ».

Toute situation de communication orale, *in praesentia*, suppose une structure non-homogène du message, bipolaire, digitale/analogique, et l'émission / réception ont lieu simultanément, sur des canaux sensoriels différents: le *non verbal* et le *paraverbal* ont le poids décisif au cadre des communications "face-à-face" et ne contiennent que des éléments difficilement falsifiables. Au cadre de cette interaction - placée par C. Kerbrat-Orecchioni dans la typologie des relations de *communication horizontale* (1990), les *indices non verbaux et paraverbaux* jouent le rôle décisif dans la minimisation de la distance et dans la construction du rapport de *symétrie* entre les locuteurs. Notons que parmi ces démarqueurs, les indices non verbaux ont un poids privilégié et que dans une syntaxe

gestuelle ou mixte: verbale/gestuelle, Tatiana Slama-Cazacu (1999) entreprend une classification des gestes qui pourrait, par extension, inclure *le silence* : 1. *gestes parasites- alternatifs vs concomitants* des signes du code verbal, indicateurs de l'agitation du locuteur, du traque, de la difficulté de s'exprimer etc.; 2. *superposés - complémentaires* - complétant le matériel verbal et ajoutant un effet stylistique, rhétorique ou même référentiel ; 3. *redondants*– redoublant simultanément, sur le plan corporel, l'expression verbale 4. *substitutifs* – remplaçant, dans la phrase, les éléments verbaux éliptiques. Dans ce dernier cas les gestes composent une syntaxe mixte, tout en étant inclus dans la chaîne verbale et substituant très efficacement certains segments verbaux absents, en fonction du contexte (distance, position, bruits), ou même du statut socio-culturel des locuteurs.

Diachroniquement envisagé en tant que première forme de communication humaine, le langage non verbal(conditionné par la dichotomie *espace vstems*) contient un creuset de paradoxes, parmi lesquels celui de la coexistence de ses traits *universels/ spécifiques*: rien de plus personnel que l'empreinte de la voix, du sourire ou du regard, rien de plus commun et de reconnaissable que l'expression universelle *du silence* ou des principaux cinq affects déjà cités. Darwin avait depuis longtemps affirmé le même caractère inné et universel des expressions des états émotionnels, difficilement adaptables du point de vue culturel, à l'exception des expressions recommandés par les codes de politesse, intégrées dans un rituel puissamment marqué par l'intentionnalité et assemblé selon des règles et conventions socialement valorisées ; ses observations ne concernent, pourtant, que les *mouvements spontanés*, distingués de ceux qui impliquent l'intention (complète ou fragmentaire) de communiquer. Cette position en quelque part paradoxale, séparée de l'arbitrarité du signe saussurien, de la *communication analogique* à l'intérieur des interactions, constitue l'un des principaux thèmes de recherche interdisciplinaire pour E. Goffman, analyste minutieux du comportement humain non-prémedité et de ses réactions naturelles, non falsifiables ; *la déférence, le détachement, la gêne, la pudeur* etc. constituent pour l'auteur tout autant de versants des rituels d'interaction, *engagements* inhérents aux interactions sociales, masques inconscients ou truqués, temporairement, situationnellement ou définitivement appliqués, identifiés souvent aux visages des locuteurs, l'équivalent de ce que C.G. Jung avait nommé *persona* (1962).

En évoquant la *simulation comportementale* comme *faux engagement*, E. Goffman entreprend un inventaire des gestes socialement codifiés et dont le potentiel communicatif (latent ou manifeste) quasi inconscient, constitue un dialecte corporel, un symbolisme attitudinal des membres d'une même société; les *mouvements et attitudes, la posture corporelle, l'habillement, l'intensité de la voix, le salut* ou *les signes faites à la main, le maquillage* et *l'expression émotionnelle du visage, les moments de silence*, sont susceptibles de devenir l'objet des règles et des significations communes, si profondément intériorisés et mutuellement partagés, que toute discordance glissée dans ces messages corporels serait promptement percevable ; même si les individus ne sont pas entièrement conscients du contenu communicatif récepté, ils perçoivent l'anormalité, si le message est étrange. En délimitant l'interaction *directe* (deux locuteurs qui détiennent les positions classiques: émetteur / récepteur) de l'interaction *diffuse* (un nombre indéfini de participants, dont personne ne constitue le centre officiel d'attraction), Goffman (1974) évoque le cas de l'individu qui accorde une attention spéciale à quelque membre du groupe – une jeune fille qui utilise le parfum préféré de son fiancé pour le séduire, par exemple - mais dont l'attitude sera décodée comme étant destinée à l'entourage entier; le canal olfactif privilégié dans ce type d'interaction met en fonction des messages émotionnels chaotiques et impersonnels, dont l'interférence risque de destabiliser l'audience: *le parfum, les bijoux, le maquillage, la coiffure* etc. jouent aisément, à l'intérieur des *interactions intimes, voire diffuses*, le rôle d'une conversation. Chez Balzac (Vannier 1972), *la robe* est perçue comme prolongement du corps, véritable *écriture sociale*, dont *le parfum* conserve et mentient intact la relation de communication *in absentia*, par une triple synesthésie perceptive. La situation de l'interaction *diffuse* est plutôt représentative pour le cadre proustien, éternellement intersecté de pareils dialogues et

monologues corporels *silencieux*, plus chargés souvent de signification que le matériel verbal lui-même, soumis aux plus sévères canons et tabous sociaux.

- **Conclusion** Véritable idiolecte corporel, placé au carrefour combinatoire des possibilités d'expression/réception, ce langage analogique qu'est *le silence*, dont l'éloquence dépasse parfois celle du langage verbal, constitue le support social et individuel de l'émotion et détermine toutes les règles de conduite qui lient les individus; le décodage d'un tel langage corporel ne fait que s'ajouter aux indices culturels identitaires qui rendent au groupe son caractère inconfondable.

BIBLIOGRAPHY

- Andersen, Hans Christian, *Contes*, Trad. M. Auchet, Livre de Poche Classique, Paris, 2003.
- Bateson, Gregory et al., *La nouvelle communication*, Trad. D. Bamsard, Paris, Ed. du Seuil, 1981.
- Berne, Eric, *Analyse transactionnelle et psychothérapie*, Trad. S. Laroche, Paris, Ed. Payot, 2001.
- Berne, Eric, *Des jeux et des hommes*, Trad. L. Dilé, Paris, Ed. Stock, 1975.
- Berne, Eric, *Que dites-vous après avoir dit bonjour?*, Trad. Paul Verguin, Paris, Ed. Tchou, 2003.
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Trad. T. Carlier, Paris, Ed. Robert Laffont, 2005.
- Bougnoux, Daniel, *Introducere în științele comunicării*, Iași, Ed. Polirom, 2000.
- Dolto, Françoise, *Tout est langage*, Paris, Ed. Carrère, 1989.
- Eibl-Eibesfeldt, Ireneus, *Agresivitatea umană*, Trad. V.D. Zamfirescu, București, Ed. Trei, 1995.
- Erickson, H. Milton, *L'Hypnose thérapeutique*, Trad. F. Robert, Paris, ESF, 1990.
- Freud, Sigmund, *Dincolo de principiul plăcerii*, în *Opere 3*, Trad. G. Purdea, V.D. Zamfirescu, București, Ed. Trei, 2000.
- Freud, Sigmund, *Dora: Fragment d'une analyse d'hystérie*, Trad. C. Cohen Skalli, Paris, Ed. Payot, 2010.
- Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, Trad. L. Et C. Lainé, Paris, Ed. Minuit, 1974.
- Jung, Carl Gustav, *Arhetipurile inconștientului colectiv*, Trad. D. Verescu, V.D. Zamfirescu, București, Ed. Trei, 2003.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales*, I, Paris, Ed. Armand Colin, 1990.
- Lassus, Rene, de, *L'analyse transactionnelle*, Paris, Marabout, 2013.
- Slama-Cazacu, Tatiana, *Psiholingvistica, o știință a comunicării*, București, Ed. All, 1999.
- Vannier, Bernard, *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Ed. Klincksieck, 1972.
- Watzlawick, Paul, *Une logique de la communication*, Trad. J. Morche, Paris, Seuil, 2002.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Trad. G. G. Granger, Ed. Gallimard, Paris, 1993.
- <http://secouchermoinsbete.fr/33964-vous-avez-le-droit-de-garder-le-silence>

THE COGNITIVE FUNCTION OF THE ETHNOGRAPHIC LANDSCAPES**Dorina Onica****Scientific researcher, Phd., The Institute of Cultural Heritage, Chişinău**

Abstract: The ethnographic landscapes represents the material and spiritual culture adaptations and achievements of the interrelations between culture-nature, human-environment. This type of landscapes have a genesis and form of organization, unfolding, within the rural world. Respectively, they have an essential cognitive function, validated by the diversity of information which they provide, the ways in which the data are transmitted and received by their owners. Thus, the ethnographic landscapes structure their didactic function by sub-function, like didactic and pedagogical, theoretical and empirical, identity and reporting functions. The dimensions of the data provided by the ethnographic landscapes are temporals, spatial, specialized (by content), aesthetics, sensory, etc.

Keywords: Ethnographic landscape, cognitive function, traditional knowledges, forms of knowledges, education.

Procesul de cunoaştere implică un set de paşi pe care îi parcurge fiinţa umană în drumul său de descoperire, şi concomitent de construcţie a lumii în care trăieşte. Prin urmare, expresia cea mai fidelă a a modelului de locuire, a realizărilor de cultură materială şi cultură spirituală a comunităţilor, grupurilor etnice sunt peisajele etnografice. „Peisajul etnografic este mărturia durabilă a osmozei omului cu natura – afirmă Lucian David – a creativităţii lui generatoare de cultură şi civilizaţie, portul cu care poporul a gătit pământul pe care îl locuieşte, în funcţie de nevoile sale, de-a lungul mileniilor. Parte componentă a peisajului etnologic, acesta sintetizează latura materială şi spirituală a unei etnii, are o fizionomie proprie ca rezultat al interacţiunii şi interrelaţiilor dintre componente şi posedă anumite caracteristici ce îi permit nu numai identificarea, dar şi delimitarea”¹. Aceste mărci identitare, prin imaginea, modalitatea de plasare a componentelor ce le constituie exercită o puternică funcţie cognitivă. Astfel în concordanţă cu perioada istorică, stilurile culturale, substratul psihologic şi modelele de amenajare, peisajul reflectă în termeni reali, vizibili amprenta timpului şi a comunităţii care l-a trăit. Pe lângă picturi, evenimentele înregistrate în cronică timpului, documentele scrise, peisajul furnizează o informaţie cu mult mai complexă şi relevantă. El oferă prezentului şi posterităţii o informaţie *in situ*, ce păstrează o istorie a vieţii umane, consecventă cronologic, stratificată cultural şi care facilitează înţelegerea multiplelor tipare de încadrare a populaţiei locale în mediul natural, spiritual şi istoric.

Importanţa sesizării şi argumentării rolului şi felul cum peisajele etnografice exercită o funcţie cognitivă este argumentată de precaritatea vremurilor, care ne îndeamnă să ne cunoaştem şi valorizăm spaţiile culturale originare în care locuim şi le posedăm; să salvăm patrimoniul etnografic arhivat spaţial, temporal, structural, spiritual în cadrele peisajelor şi în formele lor de manifestare; să folosim aceste produse şi expresii culturale identitare ca pe un izvor de informare, cu gândul educării comunităţii locale în spiritul unui patriotism cultural, solidaritate socială şi păstrătoare de tradiţii şi obiceiuri; să evaluăm corect calitatea şi valoarea

¹ David Lucian, *Peisajele etnografice din România*, Bucureşti, Editura Etnologică, 2015, pp. 40-41.

peisajelor etnografice ce le-am moștenit, deținem, le performăm, și le putem promova ca mărci identitare în lume.

Problema supusă analizei constă în ideea că peisajele etnografice, a căror importanță în cercetare și salvagardare a crescut în ultimele decenii, nu trebuie privite doar din punctul de vedere a complexității structurii lor, ordonat de cunoștințele tehnice, estetice, modelele culturale ale comunităților, dar trebuie privite ca mărturii ale trecutului și modele de raportare ale viitorului. Astfel, ele își revendică necesitatea și utilitatea cercetării, anume prin intermediul diversității cantitative și calitative de informații ce le furnizează, cunoștințe pe care le achiziționăm în urma studierii lui, consecvența temporală a datelor oferite și complexitatea formelor de manifestare, prin care ne ajută să cunoaștem lumea și istoria viețuirii umane. Istoricul englez Simon Schama sublinia că „înainte ca peisajul să devină o recreere a simțurilor, este o operă a minții², deci este un produs al unui proces de gândire, cunoaștere, creație și materializare. Este un produs arhivat al cunoștințelor deținute de grupurile etnice, și a omenirii în ansamblu. Ele sunt locuri de patrimoniu, pe care le cunoaștem, ne pot individualiza și autodefini într-o lume cosmopolită, omogenizată.

Evidențierea funcției cognitive a peisajului etnografic implică aplicarea unui proces metodologic divers, parcurs atât de subiectul actant al peisajului, fie acesta țăran, păstor, meșteșugar, pescar; cât și de cel care analizează, studiază, interpretează taxonomia de conținut, manifestare a peisajelor – cercetătorul etnolog.

Prin urmare, omul simplu moștenește prin intermediul transgeneraționale un set de cunoștințe cu ajutorul cărora modelează peisajele, și le imprimă atribute specifice colectivității din care face parte și rezultate racordate mereu la modelele sale de locuire, aspirații și necesități. Prin contribuția voluntară sau involuntară, pe care o aduce omul la edificarea și perpetuarea peisajelor, el se cunoaște pe sine, se integrează, educă urmași bazându-se pe propria experiență de viață, și oferă posterității un tezaur-tipar al viețuirii umane locale.

Etnologul uzitând un divers material informativ tipărit (lucrări de specialitate, documente de arhivă, fotografii, atlase), material *in situ* (adică prin observație participativă în cadrul activităților din cadrul comunității, sărbătorilor, înregistrarea tradițiilor, ritualurilor) reușește să-și contureze un tablou cognitiv integru despre faptele culturale cercetate.

Așadar, reieșind din cele menționate, raliem și raportăm funcția cognitivă a peisajului etnografic la cele două forme de cunoaștere formulate³ de filosofie și uzitate în cercetări: cunoașterea preștiințifică (*doxa*) atribuită subiectului care contribuie la constituirea și desfășurarea unui peisaj – comunitatea; și cunoașterea științifică (*epistémé*) performată de cercetător. Aplicând în primă fază chestionarea etnografică de teren, și ulterior analiza calitativă, interpretarea, compararea răspunsurilor intervievaților, etnologul cunoaște realitățile și conjuncturile în care există un peisaj. În acest sens, istoricul englez William George Hoskins afirma că „peisajul însuși pentru cei care știu să-l citească este cea mai bogată sursă istorică pe care o posedăm”⁴.

Funcțiile cognitive ale peisajului etnografic emerg din complexitatea caracteristicilor elementelor din care este constituit acest tip de peisaj, diversitatea proceselor și manifestărilor de cultură materială și spirituală ce sunt integrate în structura lui, și nu în ultimul rând de nivelul și modalitățile prin care se poziționează omul (insiderul) față de ceea ce crează, deține și transmite.

Funcțiile didactice și pedagogice asigură transmiterea cunoștințelor și experiențelor de viață din generație în generație. Învățăminte ce asigură sustenabilitatea acelor elemente care mențin funcționalitatea și autenticitatea peisajelor. Drept exemplu ne pot servi cunoștințele cu privire la tehnicile de construcție a adăposturilor, deprinderea competențelor de montare și

² Simon Schama, *Landscape and Memory*. London, Harper Collins, 1995, pp. 6-7.

³ Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000, pp. 531-532, 775.

⁴ William George Hoskins, *The Making of the English Landscape*, London, Hodder and Stoughton, 1955, p.14.

îngrijire a instalațiilor de tehnică populară, specifice unor peisaje etnografice, precum peisajului agrar îi sunt caracteristice o varietate mare de mori, celui viticol – teascuri etc. O puternică funcție pedagogică o dețineau instituțiile sociale tradiționale, precum șezătorile, hurdughiiile, Hora satului, clăcile. Acestea sunt peisaje etnografice temporare, cu o ritmicitate preordonată, ce se desfășurau în locuri prestabilite, după anumite reguli respectate de membrii comunității în dependență de statutul și poziția lor în cadrul ei.

Funcții teoretice și empirice întrucât ne oferă date veridice despre modele de viață proprii unei perioade istorice, validează prin imaginea finală procesul și formele prin care comunitatea s-a implicat practic, continuu la constituirea lui. Funcțiile teoretice sunt cotangente cu capacitatea omului de a-și crea un set de idei, cunoștințe cu privire la forma de organizare a Lumii, legitați cum funcționează aceasta. Este procesul de conturare a unui fel de protoștiință de către popor, fundamentată pe cunoștințele obținute pe parcursul timpului în rezultatul observațiilor făcute cu scopul de a-și îmbunătăți modul de viață. Funcția empirică este validată de încercările, experiența, acțiunile omului de a-și obține cele necesare traiului. Astfel se creează un produs cultural, prin aplicarea unor cunoștințe, și se obține într-un final, prin îmbunătățire și reactualizare, un produs cu supravaloare, deținătorul unui set de cunoștințe mai calitative.

Funcțiile identitare și de raportare sunt mijloacele prin intermediul cărora se construiește peisajul-tipar, conceput și păstrat în memoria individului ce pleacă din comunitate. Astfel, acesta devine reper și mijloc omului în procesul creării unui habitat, care să respecte în structura sa consistența peisajului primar. În așa fel se păstrează la nivel mental un set de informații proprii bășinei, peisajele devenind modele de locuire materială și spirituală, deplasate pe alte meleaguri, împreună cu purtătorii lor.

Dimesiunile datelor oferite de peisajele etnografice tranzitează criterii de ordin temporal, spațial, de specialitate (de conținut), estetică, senzorial etc.

Temporal (cronologice)- reflectă schimbările și ritmurile acestora, ce au intervenit în peisaj la fiecare etapă istorică în concordanță cu contextul economic, necesitățile sociale, regimurile politice.

Spațiale-înfățișează formele și modalitățile de plasare și poziționare în spațiu a elementelor de patrimoniu etnografic (exemplu locuința și gospodăria), în baza unor practici cotidiene, principii estetice, experiențe culturale, sistem de credințe, obiceiuri.

Diacronice- le putem sesiza în baza unor elemente de peisaj (vatra și moșia satului), și anume aspecte de evoluție și involuție a amplasării locuințelor, succedarea stilurilor arhitecturale, schimbări în ornament și decor, organizarea și dimensionarea terenurilor agricole etc.

De specialitate, adică ne furnizează date cu conținut istoric, geografic, etnografic, social ș.a., prin urmare validează interesul și abordarea interdisciplinară a peisajului.

Estetice cu privire la modelele de amenajare, preferințe estetice transmise pe parcursul timpului (spre exemplu în Basarabia, un etalon de frumusețe era considerat cândva văruierea în alb a pereților interiori și exterior a locuinței). Susținând ideea precum că peisajul este un document-imagine, afirmăm că este în același timp o pictură cu sens și mesaj, realizată consecvent, cu multă elocință artistică de către țăran; este o fotografie captată de cel care-l privește, analizează și evaluează.

Senzoriale reflectă capacitatea de a vizualiza panoramic; de a recepta olfactiv mirosul unui peisaj – mirosul vinului când este produs în satele cu podgorii, mirosul peisajelor piscicole etc.); de a auzi sunetul emis la lucrările pământului, păstoritul turmelor de oi, cetelor de colindători și urători, etc.).

Formele și modalitățile de cunoaștere a peisajelor etnografice se divid în două categorii: prima categorie îl constituie însuși peisajul prin ansamblu de structuri, elemente din care este constituit; a doua categorie sunt sursele prin intermediul cărora ni se furnizează informații despre el.

Din prima categorie fac parte elementele și diversitatea expresiilor constitutive ale peisajelor etnografice. Mărturiile și elementele patrimoniului etnografic reflectă una din cele mai relevante și reprezentative puteri cognitive a peisajului. Modelele de organizare a habitatului, frecvența și specificul ocupațiilor, prezența în spațiu a creațiilor de tehnică și arta populară ș.a., sunt date concrete, vizibile, palpabile ce furnizează informații despre esența unui peisaj etnografic.

Așadar, peisajul etnografic este un *document scris și tipărit cu ajutorul realității vieții cotidiene* (ocupații, tehnici populare, construcții de locuire permanentă sau temporară, tradiții și obiceiuri, forme ale solidarității sociale, amenajări cu funcții utilitare estetice, apotropaice, sanitare). Calitatea de document al peisajului nu exprimă doar partea vizibilă, ce se vede în spațiu, dar este un rezultat al unui proces gândit în mintea și inima omului a cărui rezultat să fie imprimat în așa fel ca să-i asigure confortul fizic și psihologic. Peisajul etnografic este prototipul fidel al unui cadru temporal, comunitar, spiritual atribuindu-și astfel, calitatea de cel mai veridic izvor de informare. Sursă ce poate fi valorificată de specialiști din diferite domenii de cercetare, deoarece implică în consistența și structura sa o juxtapunere a subiectelor de studiu diferitor discipline științifice. Acest document nu poate fi falsificat, astfel avem un „act” autentic și veridic. Drept exemplu ne servește afirmația lui I. Ghinoiu „efortul lent de amenajare a teritoriului în scopul satisfacerii cerințelor materiale și spirituale ale oamenilor a devenit, după eșecuri și reușite îndelung repetate, un document etnografic scris pe însăși fața pământului”⁵. Peisajul etnografic însumează un set de *informație și cunoștințe* scrise și în mod direct în peisaj prin stâlpi funerari, pietre de hotar, monumente istorice, scrieri și picturi rupestre, plăci comemorative ș.a.

Peisajele etnografice sunt *memorie* întrucât înmagazinează în structura lor tot tezaurul de cunoștințe, experiențe, trăiri, modele și semne de locuire, patrimoniu toponimic, toate poartă memoria celor care le-au creat, transmis și utilizat drept reper. Peisajele fac parte din registrul memoriei colective⁶, astfel că în toată complexitatea și bogăția lor își găsește materialitate în felul cum comunitatea s-a armonizat la spațiul concret, stăpânit și locuit de ea, construind un prototip al câmpului ei axiologic, spiritual, desfășurând și celebrând evenimente din viața familiei și a comunității.

Istoricul Simon Schama, afirma că „peisajul este o construcție culturală, o oglindă a memoriei noastre și a miturilor codificate cu înțelesuri ce pot fi citite și interpretate”⁷. Respectiv, pentru cel ce vrea să citească nu peisaj, trebuie să fie un participant la crearea și organizarea lui, sau să-i cunoască foarte bine contextele de geneză.

Din a doua categorie fac parte lucrările de specialitate alcătuite din consemnări și relatări a realităților și conjuncturilor în care s-au constituit anumite peisaje, imaginea și rolul lor în cadrul comunității, nivelele receptării și participării indivizilor la menținerea și perpetuarea lor. Cele mai vechi și detaliate surse în care se consemnează viața cotidiană a popoarelor sunt notele și jurnalele de călătorie, documentele istorice etc. Prin intermediul lor descoperim mai multe informații despre imaginea și modul de desfășurare al vieții, sunt consemnate detalii și cu caracter istoric, social, psihologic, ne ajută să ne creăm o imagine de ansamblu asupra unui peisaj etnografic; reperele lui istorice și culturale de configurare, elemente de cultură materială și spirituală, ce-i de altfel, asigură autenticitatea, originalitatea. În acest sens ne stau suport mărturiile relatărilor călătorilor străini, care mai obiectiv sau subiectiv, în dependență de nivelul de înțelegere, a specificului cultural local, mentalității, tradiției au descris și consemnat impresiile în jurnale de călătorie. Spre exemplu, istoricul Dimitrie Bantâș-Kamenski, sosit în Moldova în anul 1808, purtând corespondența către prințul Alexandr Prozorovski în una din

⁵Ion Ghinoiu, *Harta peisajelor etnografice dobrogene – instrument pentru identificarea patrimoniului rural*, în *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, seria nouă, tomul 18. București, Editura Academiei Române, 2007, p. 29.

⁶Ilie Bădescu, Ozana Cucu-Oancea, *Dicționar de sociologie rurală*, București, Mica Valahie, 2004, p. 366.

⁷*Op. cit.* p. 7.

scrisori spune despre orașul Dubăsari „că este locuit de moldoveni, greci, bulgari, evrei și un număr neînsemnat de ruși. Orașul acesta are o vedere frumoasă datorită nenumăratelor sale grădini și livezi, ce acoperă dealurile care se întind pe ambele părți ale Nistrului⁸. Respectiv, din această relatare aflăm informație cu privire la structura etnică a localității, forma de valorificarea terenurilor, ocupații, poziția geografică.

Alte surse sunt atlasele etnografice, în paginile cărora cu ajutorul hărților și fotografiilor sunt înregistrate informații despre realizările și modalitățile cum o comunitate s-a poziționat spiritual și material față de natură, spațiu locuit, divinitate. În acest sens amintim despre cea mai consistentă și reprezentativă lucrare pentru înțelegerea civilizației și culturii românești – Atlasul Etnografic Român. Coordonatorul lucrării – I. Ghinoiu – în *Prefața* celui de-al doilea volum al AER subliniază că „tehnicile de transformare a fertilității solului în hrană prin cultivarea plantelor și creșterea animalelor și-au pus puternic amprenta asupra componentelor peisajului etnografic cartografiat în celelalte volume ale atlasului: *Habitatul, Tehnica populară, Arta și Portul Popular, Sărbătorile și obiceiurile*”⁹.

Peisajul materializează în structura sa tot setul de date, vizibile și invizibile, prin care comunitatea s-a armonizat la mediu utilizând practici proprii câmpului ei axiologic, cognitiv, spiritual. Astfel peisajul asigură procesul de arhivare a informației și experienței, de transmitere a acestora generațiilor. Funcția cognitivă a peisajului etnografic are drept finalitate informarea comunității despre adevăratele valori materiale și spirituale ale predecesorilor, și educarea ei prin prisma patrimoniului etnografic și rolului acestuia în procesul de coeziune identitară, individualizare și comunicare la nivel de inter și intra grupuri etnice.

BIBLIOGRAPHY

- Bădescu, Ilie, Cucu-Oancea, Ozana, *Dicționar de sociologie rurală*, București, Mica Valahie, 2004.
- Bezviconi, Gheorghe, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București, Institutul de Istorie Națională, 1947.
- David, Lucian, *Peisajele etnografice din România*, București, Editura Etnologică, 2015.
- Ghinoiu, Ion(coord), *Atlasul Etnografic Român*, vol. 2: *Ocupațiile*, București, Editura Academiei Române, Regia Autonomă „Monitorul Oficial”, 2003.
- Ghinoiu, Ion, *Harta peisajelor etnografice dobrogene – instrument pentru identificarea patrimoniului rural*, în *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, seria nouă, tomul 18, București, Editura Academiei Române, 2007.
- Bailly, Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000.
- Hoskins, William George, *The Making of the English Landscape*, London, Hodder and Stoughton, 1955.
- Schama, Simon, *Landscape and Memory*, London, Harper Collins, 1995.

⁸Gheorghe Bezviconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București, Institutul de Istorie Națională, 1947, p.168.

⁹ Ion Ghinoiu (coord.), *Atlasul Etnografic Român*, vol. 2: *Ocupațiile*, București, Editura Academiei Române; Regia Autonomă „Monitorul Oficial”, 2003, p. 14.

THE POETRY OF A FLOWER OF EVIL

Onofrei Margareta
PhD., University of Pitești

Abstract: The two poets, Charles Baudelaire and Tudor Arghezi, demonstrate that ugliness can generate beauty through literary creation.

This article focuses on the following aspects: the depiction of the actions of the three guests of a poem, the aesthetic points of view concerning the relation between beauty and ugliness/ good and evil, the analysis of two poems, "To the Readers", by Charles Baudelaire and "Flowers of Mold", by Tudor Arghezi.

In conclusion, evil is a productive aesthetic category mainly expressed by the lexico-semantic level of the language.

Keywords: ugliness, beauty, art, evil, good

Conform afirmațiilor lui George Popa, în articolul „*Poemul și cei trei oaspeți ai săi*”¹, opera literară este vizitată de trei ipostaze: cititorul, traducătorul și criticul. Textul literar este interpretabil din toate cele trei perspective, dar, când e vorba de poezie, ipostazele care intră în contact cu textul se confruntă cu o dilemă a receptării. Dincolo de forma lingvistică specifică fiecărei limbi în care e scrisă creația, aceasta conține o latură inefabilă care nu ține de niciun proces cognitiv, ci de unicitatea valorilor inefabile transmise.

Imaginarul poetic se constituie ca o compensație înălțătoare la realitatea caracterizată de banal. Acesta nu poate însă fi reprodus întocmai de niciunul dintre cei trei oaspeți ai poemului care întreprind o acțiune singulară asupra sa, reîntemeind realitatea poeziei în conformitate cu starea produsă, raportată la propria subiectivitate, la trăirea personală a inefabilului.

Simplul lector se remarcă prin sinceritatea trăirii care nu ține cont de îngrădirile niciunei doctrine retrăind, de fiecare dată, sensurile poeziei în funcție de predispozițiile sale sufletești. Criticul sau *Cititorul Model*, îndeplinind rolul de „*ansamblu de condiții de succes stabilite în mod textual, care trebuie satisfăcute ca un text să fie deplin actualizat în conținutul său potențial*”², supune deci creația unor tipare preexistente pentru a determina esența valorii sale. Traducătorul depune un efort de re-creare a operei determinându-i sensurile și înfăptuind o nouă creație cu individualitate proprie; Wilhelm von Humboldt o definește astfel: „*traducerea propune un univers paralel, un alt spațiu și timp, în care textul propune alte semnificații posibile și extraordinare... Traducerea trebuie să fie o experiență*

¹ George Popa, <http://www.alternativaonline.ca/Tezesianiteze1406.htm>, p. 1;

² Umberto Eco, „Lector în fabula”, București, Editura Univers, 1991, p. 94;

irezistibilă, nemijlocită, <sans paroles>, care recreează și redefinește universul pe pagină și dincolo de ea.”³

Din timpuri străvechi s-a încetățenit tiparul artei care trebuie să exprime frumosul, o armonie perfectă a formelor guvernată de forța inefabilă a creației. În romantism se produce, pentru prima oară o sugerare a posibilității de a folosi alte mijloace de expresie, schimbând regulile de până atunci ale artei care poate exprima nuanțări vaste ale unor stări de spirit. Astfel, Victor Hugo își arogă dreptul de a utiliza, în domeniul inefabil al artei, cuvântul *miserabil*, aparținând sferei semantice a negativului. De altfel acesta instaurează valoarifcare tuturor sferelor lexicale ale limbii, chiar prin cuvinte aparținând negativului. Filosofia aprobă această inițiativă de exprimare, Schopenhauer afirmând că o stare estetică eliberează „nefericitul eu” al lectorului de constrângerile contingente. Starea impură a eului poate fi exprimată însă și prin intermediul artei de factură profană.

Frumosul și urâtul reprezintă două categorii estetice care se definesc unul pe celălalt prin opoziție. Estetica frumosului este de factură subiectivă și se referă la gradul în care arta produce lectorului emoții pozitive. Antitetic, sfera semantică a negativului îl proiectează pe cititor din sfera înălțării artistice către disconfortul strărilor negative ale urâtului.

Poezia urâtului a constituit o tentație permanentă pentru poeții care doreau să ofere o varietate de trăiri lectorului prin intruchiaparea unei realități complete a artei. Charles Baudelaire, în plin romantism francez, Rimbaud și alți poeți ai secolului al XIX-lea și Tudor Arghezi, modernist român interbelic folosesc arta poetică a urâtului conferindu-i o deosebită valoare estetică prin utilizarea straturilor cele mai vulgare ale limbii. Această nouă abordare artistică produce surpriza receptării operei literare de către cei trei oaspeți ai săi, schimbându-se astfel raporturile estetice tradiționale.

Pe filieră baudelaireiană, Arghezi produce o zonă a concilierii celor două categorii estetice antinomice, care ține de tentația paradoxului, aceea a artei exprimate cu orice preț; despre tentația negativului exersată în volumul „*Flori de mucigai*”, N. Balotă afirma: „*Nu este aici (...) poezia unui poet damnat. Este, în schimb, mai mult decât în alte încăperi ale edificiului poetic arghezian, o poezie a condamnării în poezie.*”⁴

Urâtul poate genera, în mod paradoxal, frumusețe prin intermediul artei, iar granița dintre cele două categorii estetice este arbitrară din momentul în care acestea au fost utilizate deopotrivă în plan estetic. Poetul român, pornind de la arta precursorului său, conferă valențe estetice trivialului transformându-l în artă.

Similitudinea artei celor doi poeți derivă și din analogii autobiografice. Privarea de iubire paternă și atitudinea răzvrătită a maturității generează legături psihologice profunde între două destine dedicate artei. Din aceste similitudini derivă admirația profundă a succesorului Arghezi pentru predecesorul Baudelaire.

³Wilhelm von Humboldt, apud George Popa, <http://www.alternativaonline.ca/Tezesiantiteze1406.htm>, p. 5;

⁴. N. Balotă, „Opera lui Tudor Arghezi”, București, Editura EuroPress, 2008, p. 23;

Arghezi admiră, de asemenea, poetica lui Baudelaire din care traduce și pe care îl urmează ca model utilizând procedeele sale artistice într-o manieră personală. Apropierea cel mai des pomenită dintre cei doi scriitori se concentrază asupra volumului de versuri „*Les fleures du mal*”, al cărui titlu este parafrizat de poetul român pentru a denumi paratextual cel de-al doilea volum al său, „*Flori de mucigai*”. Ambele paratexte se axează pe o semnificație oximoronică. Primul termen, *flori*, coincide și se încadrează sferei semantice a frumosului de factură poetică, exprimând fecunditatea vegetalului. Baudelaire stabilizează sensul oximoronic prin alăturarea unui termen-abstracțiune, *răului*, sintetizând forța negativă care guvernează existența. Arghezi preferă un termen concret, *mucigaiul*, aflat în concordanță cu simbolul *florii*, dar exprimând o manifestare malignă a vegetației.

„*Florile răului*”, volum apărut în 1857, reprezintă punct de pornire al simbolismului și al modernismului, stabilind o punte de legătură între romantism și poezia viitorului. Structura sa compozițională este riguroasă reunind mai multe cicluri de versuri a cărei izotopie este reprezentată de alternanța frumosului cu urâtul. La 74 de ani distanță, în 1931, vede lumina tiparului cartea argheziană care prezintă similitudini nedisimulate cu volumul poetului francez și care dezvoltă, pornind de la repere autobiografice, lumea ca pe o închisoare, un spațiu profan al damnării.

În introducerea volumului „*Les fleures du mal*”, apărut la Editura pentru Literatură Universală, în București, în 1968, Vladimir Streinu relevă similitudini la nivel lexical între volumele celor doi poeți prin lexeme ale urâtului precum: la Baudelaire, *poison, bourbeux, peur, helminthes, chancre, crachat, cadavre, tette, ver, brute, venin*, la Arghezi, *venin, mucegaiuri, bube, noroi, scârbit, putregai* etc., ceea ce dovedește că scriitorul român a preluat pattern-ul literaturii baudelairene.

Pentru ambii scriitori, arta reprezintă o profesiune de credință, un mod de a înfrunta realitatea prin crearea unui univers al imaginației cu izvoare în împletirea experiențelor nefaste cu cele generatoare de înălțare spirituală.

Reprezentative pentru revelarea modului de a percepe existența la nivel estetic sunt două poeme ale căror simboluri se axează pe izotopia creației, dublată de intervenția existențială a răului: „*Prefață*” care aparține liricii metatextuale și este așezată de Baudelaire în debutul volumului său și „*Flori de mucigai*”, textul liric arghezian, conceput pe aceeași coordonată metatextuală a artei.

În „*Prefața*” baudelaireiană, izotopia dominantă este a profanului de factură demonică, generată prin lexemele echivalente semantice *Satan, Dracul, Iad, Demoni, Moartea, Urâtul, monstru*. Termenii nepoetici textuali completează imaginea lumii ca loc al pierzaniei sufletești și se află în concordanță cu izotopia generală a răului: *greșelile, păcatul, zgârcenia, prostia, păducheria, păcatele, mișele, pierzării, murdărie, scârnavă, cloacă, muieratec, târfe, viermi, gemete, otrava, siluirea, scorpieri, monștrii, silă, fumând*. „*Florile de mucigai*”, deși reprezintă și ele o prefață a unui volum profan nu conține o varietate de manifestări lingvistice ale urâtului precum textul francez, accentuând în special valoarea izotopică a cărții-creație, dar prefigurează o lume a damnării prin termeni din sfera

urâtului întrebuințați în textele literare care îl compun, prefigurați de versurile „*Testamentului*” izvorâte din „*bube, mucigaiuri și noroi*”: *hoții, lanțuri, morți, mațe, morți, șobolanii, păduchii, curvă, ploșnițe* etc.

Textul literar „*Prefață*” este o ars poetica dublată de o tematică existențială, dezvăluindu-și sensul metatextual abia la finalul poeziei concepute ca o adresare către lector privit ca ființă umană supusă răului, păcatului, greșelii.

Poetica lui Baudelaire debutează cu o enumerație a păcatelor omenirii prin care atât sufletul, cât și trupul sunt măcinate și cuprinse de regrete, oamenii dominați de acestea fiind comparați cu cerșetorii care își îmbogățesc permanent crescătoria de păduchi. Pierzania sufletului este guvernată de simbolul răului, numit Satan sau Dracul denumire extinsă metaforic prin formularea „*acest chimist destoinic*”, stăpânind pământul și existența omenirii precum spațiul profan al iadului.

Demonismul stăpânește destinul muritorului culminând cu prezența morții, trimițând către infern întreaga zbatere sufletească dominată de „*menajeria moravurilor rele*”. Urâtul personificat, căruia i se atribuie epitele calificative care tind către o valoare de superlativ, „*mai mârșav, mai slut, mai rău la fire*”, simbolizează forța distructivă a vieții generată de spiritul răului care sălășluiește în fiecare individ în parte. Acțiunea sa cu efecte catastrofale asupra vieții este întreprinsă în mod detașat de către simbolul răului care „*visează eșafoduri fumând nepăsător*.”

Ultimele două versuri ale „*Prefetei*” îl definește oximoronic drept „*monstru-acesta gingaș*” într-o situație de dedublare a eului care se adresează lectorului ca părtaș la aceeași suferință cu a sa în confruntarea cu răul absolut. Ultimul vers atribuie cititorului epitetul „*fățarnic*” prin care se sugerează o oarecare pactizare a sa cu generarea chinurilor la care este supus creatorul de către „*monstrul*” hidos care stăpânește lumea. Dincolo de această încadrare în treptele demonismului, cititorul este numit, în mod apreciativ, familiar, „*frate*”. Destinul lectorului este similar cu al creatorului în confruntarea cu urâtul existențial, dar în raportul poet-cititor, menirea acestuia din urmă se poate metamorfoza într-o acțiune distructivă asupra creației, omul dovedindu-și fățarnicia față de seamănel său.

Confesiune lirică a „*Florilor*” argheziene debutează cu pronumele personal de persoana a treia, „*le*”, care se referă la versurile create în mediul ostil al închisorii, ca simbol al întregii omeniri, accentuându-le importanța; ele reprezintă un rod al imaginației unui eu liric însetat de creație, reprezentat printr-o marcă specifică a prezenței sale în text, anume verbul la persoana I: „*Le-am scris cu unghia pe tencuială / Pe un părete de firida goală, / Pe întuneric, în singurătate, / Cu puterile neajutate / nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul / Care au lucrat împrejurul / Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.*”

Maniera inedită de a scrie „*cu unghia pe tencuială*” presupune un sacrificiu creator asumat de cel care, condamnat la însingurare, este mistuit de dorința de a lăsa mărturie simbolurile artei sale. Spațiul clausturant al „*firidei*”, întunericul și singurătatea delimitează un mediu ostil vieții, dar prielnic meditației, întoarcerii nestingerii către propria conștiință. Arta devine astfel rodul exclusiv al sondării

interioare, bazată pe „*slova făurită*”, lucrată de artist cu migală și efort, căci inspirația de factură divină este exclusă în mediul damnării. Simbolurile biblice, taurul, leul și vulturul, precum și numele evangheliștilor invocă jertfa, puterea, aspirația către libertate, către absolut, glorificate de personajele mitologiei creștine, reprezentanți ai sacralității, exclusă în lumea damnată a închisorii. Eul liric întemeiază o nouă religie a spiritualității de dincolo de sacralitate, a fărâmei de omenie din cel mai dezagreat mediu social.

A doua secvență lirică oferă o definiție poetică a ineditei maniere de a crea, redată prin metafore-simbol: „*Sunt stihuri fără an, / stihuri de groapă, / De sete de apă / Și de foame de scrum, / Stihurile de-acum*”. Versurile au un caracter pronunțat de generalitate, înglobând lumea damnării din toate timpurile, prevestesc moartea, singura speranță a celor închiși de a-și recăpăta libertatea, deși, paradoxal, dorința de viață este mai accentuată ca oricând; menirea aristului este aceea de a descrie o lumea marginală, a suferinței condamnată de către societate la uitare, aruncată în tenebre. Setea și foamea depășesc nevoile biologice, definind dorința de cunoaștere și aspirația către absolut.

A treia secvență lirică se axează pe metafora „*unghiei îngerești*”, instrumentul cu care imaginația poetică este revărsată în cuvinte, simbol al sacralității, manifestat prin capacitatea de a crea sub îndrumare divină. Ostilitatea mediului închisorii determină „*tocirea*” acestuia prin coborârea eului ad inferos, dar și speranța în regenerare, deși creatorul nu are cunoștința ca Dumnezeu îi mai poate trimite binecuvântarea Sa.

Ultima secvență lirică debutează cu o constatare aparent impersonală: „*Era întuneric*”, dar care sugerează lipsa luminii exterioare, compensate de lumina interioară, care deschide calea aspirației către absolut, către eliberare spirituală posibilă doar la nivelul imaginației. Spațiul de „*departe*”, de „*afară*”, acolo unde se întuiește o ploaie benefică, purificatoare, este tărâmul făgăduinței, zona liberației absolute la care sufletul chinuit al deținutului nu poate decât să aspire. Deși cugetul este eliberat prin creație, latura perisabilă a artistului tânjește după mediul de viață familiar.

Cu sacrificiu, care depășește sfera umanului, creatorul își urmează menirea, iar constrângerile fizice, durerea resimțită organic, nu îl pot sustrage dorinței arzătoare a spiritului. Înlocuirea „*unghiei îngerești*”, care îl călăuzise până atunci, cu „*unghiile de la mâna stângă*” echivalează cu renunțarea conștientă la ajutorul divin și concentrarea puternică asupra propriilor puteri, ca rezultat al unui pact cu forțele răului, cu păcatul întâlnit la tot pasul în închisoare: „*Și m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă*”.

Acest volum, în general, și arta sa poetică, în special, delimitează un nou tărâm al imaginarului poetic arghezian, anume lumea claustrării. Constrângerea izvorăște din experiența detenției, dar își extrapolează sensurile către societate sau către întreg universul, omul fiind astfel prizonierul propriei existențe și aspirând continuu către eliberare spirituală, către absolut.

Similitudinea dintre volumele celor doi poeți este evidentă. Cu toate acestea există și mărci definitorii pentru fiecare dintre ei. De exemplu, Baudelaire conferă

un sens mult mai general urâtului care domină existența, pe când Arghezi îl asociază, în special, cu lumea damnată a închisorii extrapolându-l și asupra întregii existențe, dar adoptă, în același timp și în mod paradoxal, și atitudinea contrară de revelație a sacralului.

Referitor la poetica baudelaireiană, Hugo Friedrich afirma, în capitolul *Estetica urâtului* din lucrarea „*Structura liricii moderne*”, că: „*diformul produce surpriza, iar acesta declanșează «atacul neașteptat»*. Mai violent decât până acum, anormalitatea se anunță ca principiu al poeziei moderne, odată cu una din cauzele ei: iritarea împotriva banalului și tradiționalului care, în ochii lui Baudelaire, sunt conținute și în frumusețea stilului mai vechi. Noua «frumusețe», care poate coincide cu urâtul, își dobândește neliniștea prin includerea banalului - odată cu deformarea în bizar - și prin «împletirea oribilului cu bufonescu»⁵, afirmații pertinente și în ceea ce privește lirica argheziană.

BIBLIOGRAPHY

- Arghezi, Tudor, *Ars poetica*, Cluj –Napoca, Editura Dacia, 1974;
- Arghezi, Tudor, *Flowers of the Mold*, translated by Veronica Guranda, <http://thebonfireofhumanities.wordpress.com/>
- Artagea, Andreea M., *Tudor Arghezi. Victoria retoricii*, Craiova, Editura Aius Printed, 2009;
- Balotă, Nicolae, *Tudor Arghezi, în Arte poetice ale secolului XX*, București, Editura Minerva, 1976;
- Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura EuroPress, 2008;
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal. Florile răului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967;
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal. Flowers of Evil*, translated by William Aggeler, 1954, <http://www.paskvil.com/>
- Coteanu, Ion, *Gramatica de bază a limbii române*, București, Editura Gramond, 1993;
- Eco, Umberto, *Lector în fabula*, București, Editura Univers, 1991;
- Fondane, Benjamin, *Baudelaire și experiența abisului*, Paris, Pierre Seghers Editeur, 1947;
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969;
- Grupul μ, *Retorica poeziei*, București, Editura Univers, 1997;
- Popa, George, *Poemul și cei trei oaspeți ai săi*, <http://www.alternativaonline.ca/Tezesianiteze1406.htm>
- Toma, Elena, *Probleme ale structurii textului: metatextul*, în *LR*, XXIX, nr. 5, 1986.

⁵ Hugo Friedrich, „Structura liricii moderne”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

NON-LEXICAL STRATEGIC HEDGES IN WRITTEN ACADEMIC DISCOURSE**Monica Mihaela MARTA****“Iuliu Hațieganu” University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca**

Abstract: This paper focuses on the linguistic realizations and pragmatic functions of non-lexical strategic hedges in the current written academic discourse. By summarizing the three types of non-lexical strategic hedges occurring in research articles previously identified by Ken Hyland – reference to limited knowledge, reference to limitations of model, theory or method and reference to experimental limitations, this contribution aims to draw attention to rhetorical strategies specific to scientific reporting and thus to facilitate their identification and understanding. However, the appropriate interpretation of non-lexical strategic hedges depends on the readers’ level of professional expertise as well as on their familiarity with the conventions of scientific reporting established in a certain discourse community.

Keywords: non-lexical hedges, written academic discourse, scientific research articles, rhetorical strategies, linguistic realizations.

The use of hedges in written academic discourse allows writers to introduce new knowledge claims with accuracy, caution and humility in order to gain the approval and recognition of their respective discourse communities. By assuming an appropriate degree of authorial presence, successful writers are able to signal membership to a particular discourse community in the attempt to gain authority, credibility and consequently, various types of rewards. At the same time, when introducing hedged claims, writers assign readers the active role of employing contextual understanding in order to participate in the creation of scientific knowledge and thus, ultimately in the creation of the world.

Recent research on hedging in written academic discourse revealed the following: the lack of consensus on a clear definition, which led to conflicting views on the lexical realizations and pragmatic functions of hedges (Salager-Meyer, 2000; Varttala, 2001; Lewin, 2005; Vold, 2006; Vasquez and Giner, 2008; Fraser, 2010), the importance of the socio-pragmatic context for the correct usage and interpretation of hedges (Salager-Meyer, 2000; Hyland and Salager-Meyer, 2008; Fraser, 2010; Millán, 2010; Alonso-Alonso *et al*, 2012), the need to find practical solutions for teaching hedges to non-native learners (Hyland, 2000; Lewin, 2005; Vold, 2006), and the importance of the correct usage of hedges as an integral part of the pragmatic competence required for successful written academic communication (Fraser, 2010; Alonso-Alonso *et al*, 2012; Hyland and Salager-Meyer, 2008).

Moreover, the role played by cultural factors was also stressed (Lewin, 2005; Vold, 2006; Martín- Martín, 2008; Hyland and Salager-Meyer, 2008; Millán, 2010; Alonso-Alonso *et al*, 2012) while the use and interpretation of hedges by native vs. non-native speakers of English was studied (Hyland, 2000; Hinkel, 2005; Burrough-Boenisch, 2005; Martín- Martín, 2008; Hyland and Salager-Meyer, 2008; Alonso-Alonso *et al*, 2012) alongside the role of cross-linguistic and cross-disciplinary variation (Varttala, 2001; Hyland, 2001; Hyland and Tse,

2004; Vold, 2006; Millán, 2010; Vasquez and Giner, 2008; Alonso-Alonso *et al*, 2012) and the response of the target readers (Hyland, 2000; Lewin, 2005; Alonso-Alonso *et al*, 2012).

Despite these numerous studies, it was Ken Hyland (1996a, 1996b, 1998a) who provided the first and most detailed classification and characterization of hedges according to their linguistic realization and pragmatic function in scientific written discourse currently available in the literature. In his view, the lexical realizations of hedges include epistemic lexical verbs, adjectives, adverbs, nouns and modals. Besides these, three non-lexical strategic devices are also employed in scientific research articles: reference to limited knowledge in the field, reference to limitations of the model, theory or method and reference to experimental limitation.

As far as the pragmatic functions of hedges are concerned, Hyland repeatedly stressed their polypragmatic character and divided them into two main categories: content-motivated hedges (further subdivided into accuracy-based hedges, which include attribute and reliability hedges, and writer-based hedges) and reader-motivated hedges. The distinction depends on how writers anticipate the possible objections of the target audience in an academic context that grants readers of scientific research articles the power to accept or deny the knowledge claims introduced by these hedges. Content-motivated hedges are generally employed when scientific writers aim for that their claims to meet adequacy conditions in order to be accepted by the target audience while reader-motivated hedges facilitate the fulfillment of acceptability conditions so that newly introduced information is accepted by fellow scientists. Hyland's contribution remains relevant for subsequent studies because his taxonomy is not only comprehensive and practical, but it is also based on the study of scientific research articles where hedges of various pragmatic functions occur most frequently.

Although Hyland did not claim to have overtly aimed to provide a working definition of hedges, he often regarded hedging as being central to academic writing where it helps writers express new knowledge claims with tentativeness, caution, modesty and possibility rather than with certainty and categorical commitment. By doing so, scientists open a line of dialogue with their readers, avoid the rejection or denial of claims and thus establish themselves as valuable members of their discourse communities. In this context, a hedge is "any linguistic means used to indicate either a) a lack of complete commitment to the truth of a proposition or b) a desire not to express that commitment categorically" (Hyland, 1996a). His classification of hedges into two main types (content-motivated and reader-motivated) according to their pragmatic function is also based on this definition.

The fact that hedges can take numerous linguistic forms renders the task of defining, describing, categorizing and analyzing their functions rather painstaking. Indeed, after having reviewed previous research on hedges in his first contributions on the topic (1996a, 1996b, 1997, 1998a, 1988b), Hyland concluded that most of the work on hedges was either carried out in the area of conversation analysis, or, when applied to scientific research writing, it mainly focused on modality or semantic aspects by using frequency studies or inadequate corpora that failed to show how hedging is usually realized in different genres or scientific domains. He also stressed the importance of studying the use of hedges in scientific research articles in order to understand how knowledge claims are habitually established and how scientists from various fields conduct and present their research.

One of the key assumptions behind Hyland's treatment of hedges is the belief that hedging represents a writer's attitude in a certain situation or context (similar with Salager-Meyer's mental attitude, 1994), which implies that hedging in written academic discourse should be closely connected with the socio-pragmatic contexts in which it occurs, and that, consequently, a thorough understanding of the mechanisms operating within these contexts enables a more comprehensive understanding of hedges. This is why Hyland's approach to hedges has always included an analysis of the characteristics of academic writing as well as of the social context in which scientific statements are expressed. He analyzed the key features of scientific research articles as the main medium for the expression of new knowledge claims, the importance of appropriately expressing claims in various disciplines through suitable interpersonal and rhetorical strategies, the features of the target discourse communities that claims are addressed to, the interaction between writers and readers as members of these communities, as well as the issue of hedging from the point of view of non-native scientists and learners, thus also introducing new teaching perspectives that other authors neglected, or failed to tackle altogether.

John Swales (1990) was another contributor to the study of hedges as part of his more ample approach to genre and move analysis in the context of written academic discourse and English for Specific Purposes. Thus, he regarded hedges as "rhetorical devices both for projecting honesty, modesty and proper caution in self-reports, and for diplomatically creating research spaces in areas heavily populated by other researchers" (Swales, 1990: 175). He also interestingly pointed out that although the degree of author involvement in the text depends on the conventions of academic writing in the hard vs. the soft sciences, and on the norms of their respective discourse communities, the differences in the use of persuasive tools seem to lie in the *Methods* and *Results* rather than in the *Introduction* or *Discussion* sections of research articles. In this respect, humanistic authors attempt to produce increasingly detailed *Methods* and *Results* sections while authors of hard science texts seem to do the opposite.

Indeed, this trend was noticed while reading recent linguistics research articles: thorough descriptions of the methods used as well as statistical analyses and interpretations based on a type of background knowledge previously required only in the hard sciences have been noticed since the 1990s and are a current prerequisite for international publication. Thus, evidence supported by statistical calculations and inferences has become one of the most persuasive rhetorical tools in recent years in a field formerly characterized by theoretical descriptions and assumptions.

To return to Swale's approach to hedges, his reference to "honesty, modesty and proper caution" could be interpreted as referring to the two most important types of hedges according to pragmatic function later described by Hyland (1996a, 1996b, 1988a): content-motivated, since "honesty" refers to the accurate and reliable presentation of claims, and reader-motivated, since "modesty and caution" mediate the writer's interaction with the target readers within the RA, which is a "reconstructive process deriving from a need to anticipate and discountenance negative reactions to the knowledge claims being advanced" (Swales, 1990: 175). These last two attributes may also hint to hedges as politeness strategies, although Swales did not explicitly attempt to classify the linguistic realizations of hedges or their pragmatic functions. However, he also made other valid observations on hedges, such as the fact that "high-level

claims are likely to be important but risky, whilst low-level claims are likely to be trivial but safe” (Swales, 1990: 117).

Besides lexical hedges, which represent the main linguistic realization of hedging in written academic discourse, Hyland (1996a, 1988a) also identified three non-lexical strategies that academic writers often employ in order to distance themselves from claims and seek self-protection from possible rejection by the target audience.

The structure of these complex strategies varies, which makes them difficult to identify and interpret. However, by making reference to limited knowledge, limitations of the model, theory or method used, as well as to experimental limitations, writers can express their commitment, or lack thereof, to the truth and validity of claims, thus respecting the conventions of written academic discourse. Each of these three strategies shall be briefly presented below accompanied by examples, for easier identification in other contexts.

Scientific research articles include frequent references to already established knowledge, be that concepts, theories, methods of investigation, findings by other authors, etc. Although such references can be found in *Introduction* as well as in *Results* and *Discussion* sections, their function differs depending on the source of the information presented and its place of occurrence.

According to Swales (1990), in *Introduction* sections authors summarize previously established knowledge in the field as part of the “establishing a territory” move. This enables them to identify a knowledge gap that becomes their “niche”, which they “occupy” after having previously “established” it. Therefore, *Introduction* sections include well-known, recognized facts that serve as a framework for the study in progress, as well as references to limited knowledge, also in accordance with the available literature, whose aim is to support and validate the need for the research about to be reported. As a result, these limitations can be introduced directly, without hedging, since they justify the present research without posing threats to the author. The reliability of the information included in this opening section is beyond the author’s responsibility, whose only role is to select it according to its relevance for the respective study. By doing this, writers can actually help build their identity as up-to-date, well-informed and dynamic professionals in the field.

On the contrary, writers are directly and fully responsible for all the information included in the *Results* and *Discussion* sections of their own studies. Under these circumstances, the strength of knowledge claims can be reduced if these are introduced after having consciously prepared the ground by creating a problematic scientific environment that decreases the involvement and responsibility of the writer. By expressing doubts related to the availability or precision of some scientific information, writers can influence the expectations of the readers, as in the first example below, hedge their own interpretation of the results, as in the second example, or suggest the possibility of alternative explanations, as in the last example: “*Nothing is known about the chemical constitution of the fluorescent material. This could be due to protein-metal complexes such as...*”;

“*We do not know whether the increase in intensity of illumination from 250 to 1000 μ E/m² per s causes induction of one specific...*”; *Once cannot exclude a possibility that the activity of EF-s Kinase in wheat germ is inhibited at a given stage of ontogenesis in some manner...*” (Hyland, 1998a: 142). The use of the stem *know*, which forms nouns and verbs in these hedging instances

helps place the focus on the idea of insufficient knowledge outside the writer's control, which could affect the results of the reported study.

Another means of preparing a suitable ground for an upcoming claim is to refer to limited or unavailable knowledge by using questions. These can suggest that insufficient knowledge is due to unresolved issues, or that the writer is withholding commitment to claims: "*Is the sole function of phytochrome A to mediate the FR-HIR and, if so, under what circumstances in the natural spectral environment would this be important? Insufficient data are currently available to definitely assess these questions*"; "*Could such a putative interaction of an aminoacyl-tRDA synthetase with precursor tRNA have a physiological significance? Although it is premature to answer this question, it might be suggested synthetase present in...*" (Hyland, 1998a: 143)

The *Methods* sections of research articles must provide a detailed and accurate description of the materials and methods used in the respective studies. According to the available literature, references to already established methods are made while new or adapted methodologies are described in order to explain the results obtained and, at least theoretically, to allow the future replication of the research reported.

However, references to methods may also be found in the *Results* and *Discussion* sections of original scientific papers, but with a different purpose. Similarly with the references to limited knowledge for decreasing the truth of claims or a writer's commitment to them, *Discussion* sections may also mention deficiencies in the model, theory or methods used in the study in order to hedge the writer's commitment to the accuracy of the findings generated by possibly faulty means, thus avoiding criticism and rejection: "*We are aware of the concerns expressed in the literature [26] concerning the application of homology based modeling to sequences at this level of similarity. Our initial attempt in modeling has revealed the conservation of...*"; "*The procedure only identifies methylated nucleotides located within the recognition sequences of the sensitive enzymes. In spite of its shortcomings, the method has been widely employed to evidence this type of...*" (Hyland, 1996a: 270)

Several other instances of limitations of the method were also found in the scientific corpus investigated and two main purposes for their use were suggested: to justify the technique used (the first example) and to hedge the replicability of the method (the last two examples that follow): "*Internal necrosis of harvested tubers was evaluated visually, which is the standard procedure used to characterize this disorder in potatoes.*"; "*In our hands there was no significant change in V_{max} on illumination.*"; "... approx 70% according to our method and some β -turn..." (Hyland, 1998a: 144-145).

Conditional sentences represent another means of expressing the writer's lack of commitment to the methodology used and of thus hedging the accuracy of the findings obtained in this way. The speculative nature of such sentences decreases the involvement of the writer since the validity of the *then*- clause is closely related with the conditions mentioned in the *if*-clause: "*If this scheme is correct, then the orientation of the heme plane will almost be parallel to the membrane plane as determined by ERP experimental studies*" (Hyland, 1998a: 146).

For similar hedging purposes, hypothetical conditionals are used to differentiate between possible and unreal situations. They either indicate that hypotheses are not true because the conditions required for their fulfillment are not met, ("These results suggest that if a

flavonoid mutant with unaltered sinapate accumulation were available, it would be more sensitive to UV-B than tt 4”), or they leave the condition open without establishing the truth of propositions, in this way hedging the accuracy of the claims advanced (“*If correct*, this prediction *might* explain why previous exhaustive screens have not detected mutants in phytochromes other than phytochrome B”) (Hyland, 1996a: 270).

The third type of non-lexical strategic hedge refers to possible experimental limitations in order to express different levels of writer commitment to the truth of knowledge claims. For this purpose, negative determiners are usually used alongside items with negative connotations, such as *difficulty*, *problem* or *fail*. Through this strategy, writers can suggest that results are unavailable or that their accuracy is compromised “We have not been able to determine precisely whether GUS expression and Lotus leghemoglobin synthesis are initiated simultaneously, but...”), or difficult to establish based on the available data (“*This makes it difficult to compare signal sizes* between different chloroplast samples. Therefore, results under these conditions were *not considered conclusive*”) (Hyland, 1998a: 147-148).

Although the realization of these non-lexical strategic hedges had not been formally recognized in the literature prior to Hyland’s work, they seem to represent widespread hedging tools in scientific writing. However, since their linguistic realization can vary widely, their identification and interpretation greatly depends on their context of occurrence as well as on the content they express, rather than on their form. In other words, they are more likely to be perceived correctly by members of specialized discourse communities who, based on their knowledge of the phenomena described, are better able to evaluate claims and detect possible inaccuracies.

Bibliography

1. Alonso Alonso, Rosa, Alonso Alonso, María and Torrado Mariñas, Laura. (2012). “Hedging: An Exploratory Study of Pragmatic Transfer in Non-Native English Readers’ Rhetorical Preferences”. *Ibérica* 23. pp. 47-64.
2. Burrough-Boenisch, Joy. (2005). “NS and NNS Scientists’ Amendments of Dutch Scientific English and Their Impact on Hedging”. *English for Specific Purposes* 24. pp. 25-39.
3. Fraser, Bruce. (2010). “Pragmatic Competence: the Case of Hedging”. In Kaltenböck, Gunther, Mihatasch, Wiltrud and Schneider, Stefan. (eds.) *New Approaches to Hedging*. Bingley: Emerald. pp. 15-34.
4. Hinkel, Eli. (2005). “Hedging, Inflating and Persuading in L2 Academic Writing”. *Applied Language Learning*. Vol. 15. pp. 29-53.
5. Hyland, Ken. (1996a). “Talking to the Academy: Forms of Hedging in Science Research Articles”. *Written Communication* 13 (2). pp 251-281.
6. Hyland, Ken. (1996b). “Writing Without Conviction? Hedging in Scientific Research Articles”. *Applied Linguistics* 17 (4). pp. 433-454.
7. Hyland, Ken. (1997). “Scientific Claims and Community Values: Articulating an Academic Culture”. *Language and Communication*. 17 (1). pp. 19-32.

8. Hyland, Ken. (1998a). *Hedging in Scientific Research Articles*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
9. Hyland, Ken. (1998b). "Boosting, Hedging and the Negotiation of Academic Knowledge". *TEXT* 18 (3). pp. 349-382.
10. Hyland, Ken. (2000). "Hedges, Boosters and Lexical Invisibility: Noticing Modifiers in Academic Texts". *Language Awareness* 9 (4). pp. 179-197.
11. Hyland, Ken. (2001). "Bringing in the Reader. Addressee Features in Academic Articles". *Written Communication*. 18 (4). pp. 549-574.
12. Hyland, Ken and Tse, Polly. (2004). "Metadiscourse in Academic Writing: A Reappraisal". *Applied Linguistics* 25 (2). pp. 156-177.
13. Hyland Ken and Salager-Meyer, Françoise. (2008). "Scientific Writing". *Annual Review of Information Science and Technology*. Vol. 42. Issue 1. pp. 297-338.
14. Lewin, Beverly A. (2005). "Hedging: An Exploratory Study of Authors' and Readers' Identification of 'Toning Down' in Scientific Texts". *Journal of English for Academic Purposes* 4. pp. 163-178.
15. Martín-Martín, Pedro. (2008). "The Mitigation of Scientific Claims in Research Papers: A Comparative Study". *International Journal of English Studies*. Vol. 8 (2). pp. 133-152.
16. Millán, Enrique Lafuente. (2010). "'Extending this claim, we propose...' The Writer's Presence in Research Articles from Different Disciplines". *Ibérica* 20. pp. 35-56.
17. Salager-Meyer, Françoise. (1994). "Hedges and Textual Communicative Function in Medical English Written Discourse". *English for Specific Purposes*. Vol. 13. No. 2. pp. 149-171.
18. Salager-Meyer, Françoise. (2000). "Procrustes' Recipe: Hedging and Positivism". *English for Specific Purposes*. Vol. 19. No. 2. pp. 175-187.
19. Swales, John M. (1990). *Genre Analysis. English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press.
20. Varttala, Tepo. (2001). "Hedging in Scientifically Oriented Discourse. Exploring Variation According to Discipline and Intended Audience. Electronic Dissertation". *Acta Electronica Universitatis Tamperensis* 138. Retrieved 17 December 2013. Available: <http://acta.uta.fi>
21. Vásquez, Ignacio and Giner, Diana. (2008). "Beyond Mood and Modality: Epistemic Modality Markers as Hedges in Research Articles. A Cross-Disciplinary Study". *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 21. pp. 171-190.
22. Vold, Eva Thue. (2006). "Epistemic Modality Markers in Research Articles: A Cross-Linguistic and Cross-Disciplinary Study". *International Journal of Applied Linguistics*. Vol. 16. No. 1. pp. 61-87

**THE COMMEMORATION AND THE ANNIVERSARY IN ROMANIAN CULTURE:
TITU MAIORESCU (1840-1917) AND CONVORBIRI LITERARE/ LITERARY CONVERSATIONS
(1 MARTIE 1867)**

**Luiza Marinescu
Spiru Haret University of Bucharest**

Abstract: Throughout his entire life and work, Titu Maiorescu (1840-1917) could be considered a great thinker, a tutor and a fighter for assertion of values in Romanian culture in one of the most emergent epochs in the history of Romanian literature: 1863-1917. 150 years ago, on March the 1st, 1867, the first issue of the journal Literary Conversations was published at Junimea Society Printing House in Iasi, the editor of this publication being Iacob Negruzzi (one of the three Costache Negruzzi's sons), the writer, the playwright, the literary critic, the jurist, the professor of commercial law, the founding member of Junimea and the president of the Romanian Academy (25 May 1910 - 25 May 1913, 6 June 1923 - 12 June 1926) and secretary general of the prestigious academic forum (May 28, 1915 - June 6, 1925). Member of the 1866 Danube Star Masonic Lodge, Iacob Negruzzi led the Literary Conversations magazine for 28 years until 1895, selecting for publishing with a certain intuition and refinement, characteristic of his education, the great writers, who became classics of Romanian literature. The study will follow Titu Maiorescu's activity as the member of Junimea society and his contribution to the elevation of the artistic level of the literary life based on an ample culture, a determined artistic taste and on an impressive intuitions. Exactly 52 years old younger than the Romanian literary critic, Titu Maiorescu (1840-1917), who was born on February 15, 1840, Arthur Schopenhauer came into the world on February 22, 1788 in Danzig [Gdansk, Poland] in a Dutch family implied in international business trade both as a merchant and as a ship-owner. As a translator in Romanian of Arthur Schopenhauer's work (1788-1866), Titu Maiorescu opened new knowledge tracks to the work of one of the most important thinkers of the time, whose philosophy, with an aesthetic perception of life, more musical and literary in the modes of expression and in the styles of understanding had been widely influential in the 20th century thinkers. Both scholars, Arthur Schopenhauer and Titu Maiorescu stated that the highest purpose of art is to communicate Platonic Ideas. The subject matter and stylistic arrangement of the Aphorisms were significant influences on the work of Titu Maiorescu whose later work explores—following Schopenhauer—the relation of man to himself, the universe, the state, and women through the art of aphorism.

Keywords: Romanian thinkers, Titu Maiorescu, aphorisms, Arthur Schopenhauer, Junimea, Convorbiri literare.

Un destin de excepție

Esteticianul și filosoful român, scriitorul și parlamentarul, profesorul și academicianul, avocatul și fost prim-ministru al României între 1912-1914, criticul literar și mentorul *Junimii*, membru fondator al Academiei Române, Titu Maiorescu rămâne o personalitate emblematică a României de la sfârșitul de secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, de la plecarea căruia se comemorează primul centenar la 18 iunie/ 1 iulie 2017. Autorul celebrei teorii sociologice a „formelor fără fond”, Titu Maiorescu a pus bazele „junimismului”. Societatea „Junimea” este prima grupare



intelectuală devenită apoi comunitate politică, constituită în literatura română pentru discutarea în cenaclu sub forma unei polemici cordiale, academice, argumentate, politicoase a principalelor probleme culturale din perioada post-revoluționară, ce a urmat după Unirea Principatelor. Activitatea ei a continuat concomitent cu obținerea victoriei României în urma Războiului de Independență din 1877-1878 și câțva timp după aceea. „Junimea” a luat naștere la Iași în 1863 sau poate 1864, când niște tineri entuziaști, abia întorși de la studiu de la universitățile occidentale, nemulțumiți în adâncul conștiinței de starea de lucruri pe care o găseau la întoarcerea în patrie au avut această inițiativă de a îmbunătăți situația țării lor. Fondatorii „Junimii” sunt Vasile Pogor (n. 1833), Petre P.

Carp (n. 1837), Theodor Rosetti (n. 1837), Titu Maiorescu (n. 1840) și Iacob Negruzzi (n. 1843).

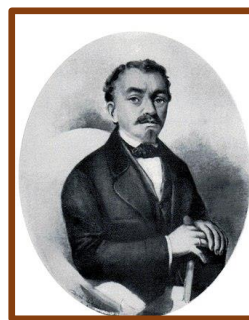
Demonstrându-și permanent maturitatea prin calitățile de bun organizator, atent la respectul formelor legale, prin prudența și rafinamentul diplomatic în relațiile interumane, prin imaginea de om bine pregătit și cu o temeinică formație științifică, deși nu era el decanul de vârstă al grupului de „întemeietori”, deși nu provenea dintr-o familie cu veleități nobiliare a boierimii locale, Titu Maiorescu se impune în acest cadru, care îi este propice afirmării ca demn intelectual provenit dintr-o familie ardelenescă, descendentă pe linie paternă din Petru Maior. Avea numai douăzeci și trei de ani când se năștea „Junimea” și odată cu ea se crea o întreagă epocă.

Importanța studiului limbilor străine

Titu-Liviu Maiorescu s-a născut la Craiova la 15 februarie 1840, fiind fiul dascălului transilvănean Ioan Maiorescu. El era al doilea copil al familiei profesorului, după nașterea în 1838 a surorii sale, Emilia (viitoarea-doamnă Humpel). Tatăl său se înrudea cu Petru Maior, unul dintre corifeii Școlii Ardelene, iar numele de Maiorescu atestă opțiunea evidențierii acestei înruderii, care e dovedită de semnăturile I. Trifu Maioreanu, I. Maior, I. Măiorescu și, în final, I. Maiorescu.

Pasiunea pentru limba germană și pentru traduceri o moștenise Titu Maiorescu de la tatăl său, Ioan Maiorescu, profesorul:

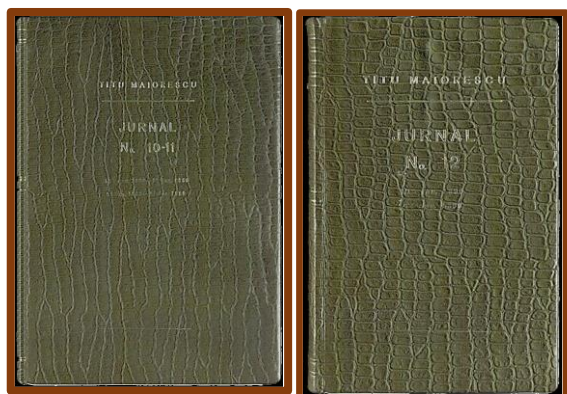
„născut la Bucerdea, lângă Blaj în 1811, mort în Bucuresci la 4 Septembrie 1864. A făcut studiile sale în Blaj, Cluj, Pesta și Viena, urmând cursurile de filologie, istorie și teologie în institutul Sfintei Barbara din acest din urmă oraș. Profesor la 1837 într-o școală primară din Cernești înființată chiar de dânsul, el devine apoi inspector școlar peste Oltenia și trece pe urmă în Ardeal în timpul revoluției de la 1848, unde joacă un rol politic însemnat în mișcarea națională. El este trimis atunci în Germania de către guvernul provizoriu din Bucuresci spre a stăruî în favoarea românilor, și a protesta contra politicii Rusiei. În acest timp, Maiorescu colabora la *Augsburger Allgemeine Zeitung*, publicând memorii prin cari descria situațiunea Românilor în Orient și în Transilvania.



Ioan Maiorescu (1811, Bucerdea Grânoasă, Imperiul Austriac- 24 august/5 septembrie 1864, Craiova, Principatele Române) și statuia din Craiova

Mai târziu, Maiorescu intra ca funcționar la Ministerul Justiției din Viena unde traduce în limba română toate legiuirile austriace. La 1857, el se reîntoarce în țară spre a se consacra cu desăvârșire profesoratului. Director la Ministerul Cultelor sub A. G. Golescu, el este numit în noembrie 1859, director al Eforiei Școalelor. I. Maiorescu a scris : *Itinerar în Istria, un vocabular, 'Die Rumanen des Oesterreichischen Monarchie* (rapoarte) și mai multescrisori și memorii publicate în *Revista Nouă* de Ioan Ghika.” (Rosetti, 1897: 119)

După ce începe studiul la Craiova la vârsta potrivită, părinții hotărăsc să-l trimită pe Titu Maiorescu la Brașov pentru absolvirea cursului primar în perioada 1850-1851 la Școala lui Ioan Barac. La Brașov, clasa I a Gimnaziului român fusese înființată de unchiul său, Ioan Popazu în 1850. În perioada 1851-1858, Titu Maiorescu studiază la gimnaziul academic, o anexă pentru externi a Institutului „Theresianum” din Viena, o școală frecventată de vâstarele nobiliare și ale funcționarilor Imperiului, pe care o absolvă ca șef de promoție. La trecerea examenului de maturitate, la 31 iulie 1858 a ținut o apreciată cuvântare în limba latină și a fost premiat de ministrul Thun. În noiembrie 1855 începe redactarea aceluia *Tagebuch*, pe care l-a continuat până în ultima perioadă a vieții. Jurnalul îi servește navigatorului adolescent drept busolă într-o lume străină, necunoscută, drept un prețios instrument autoformativ și autoanalitic, ce îi folosea la decantarea gândurilor și la formarea personalității tânărului ambițios, inteligent și studios care era în acești ani. *Jurnalul* redactat din noiembrie 1855 până la sfârșitul vieții, iunie 1917, cel mai longeviv jurnal din literatura română poate fi citit astăzi și ca un Bildungsroman, cu precizarea că aici scrisul înseamnă trăire și autoformare și nu ficțiune autobiografică. Pentru perioada formării intelectuale o imagine de ansamblu o oferă *Însemnările zilnice*



consilierului

ani, Clara se va căsători.

La 26 iunie 1859 Titu Maiorescu își va trece doctoratul cu o dizertație orală la Facultatea de Filosofie a Universității din Giessen, după ce la Berlin îi fusese refuzată cererea de echivalare a studiilor vieneze în

Titu Maiorescu *Jurnal*, manuscris, nr. 10, 11 și 12

vederea completării „trienului” necesar susținerii doctoratului. Mulți istorici și biografi ai lui Maiorescu (George Ivașcu în *Istoria literaturii române* din 1973, Eugen Lovinescu în studiul monumental dedicat lui Maiorescu) au fost convinși că la Giessen acesta ar fi susținut o teză redactată în latină, intitulată *De philosophia Herbarti*. Tudor Vianu notează în *Istoria literaturii moderne* vol. I, București, Casa Școalelor, 1944, că în urma investigațiilor întreprinse la Giessen nu a putut găsi teza lui Maiorescu sau informații despre aceasta.

La 15 septembrie 1859 Titu Maiorescu a obținut o bursă de trei ani oferită de Eforia Școalelor pentru susținerea doctoratului în litere la Sorbona. În decembrie 1860, redactându-și, dezvoltându-și și publicându-și teza de doctorat de la Giessen, Maiorescu a obținut echivalarea diplomei de doctor cu o

licență în litere în Franța. Pentru că își dorea mai degrabă o licență în drept, a informat „Onorata Eforie” despre substituirea studiilor. Din *Epistolarium* rezultă că în această perioadă Maiorescu stătea mai mult la Berlin, unde, după publicarea lucrării *Considerații filosofice pe înțelesul tuturor* fusese primit din 1861 ca membru al Societății filosofice din Berlin. Aici va conferenția despre tragedia franceză și despre muzica wagneriană în fața unui public ce cuprindea profesori universitari berlinezi. Tot acum se ocupa de traducerea lucrării lui Immanuel Kant „Critica rațiunii pure”. La 28 noiembrie 1861 și-a susținut dizertația *Du régime dotal* cu care a obținut licența în drept la Sorbona.

Perioada anilor 1861-1863 debutează cu o ascensiune profesională rapidă și cu multe realizări personale. Întors în țară, Maiorescu a fost numit la 2 iunie 1862 supleant la Tribunalul Ilfov, fiind promovat în scurt timp procuror. La 13 noiembrie 1862 a fost numit director al Gimnaziului central de la Colegiul național din Iași și în paralel se ocupa cu predarea unui curs de istorie la Universitatea din Iași. În vara lui 1862 are loc căsătoria sa cu Clara Kremnitz, iar la 28 martie 1863 nașterea fiicei sale, Livia. Din februarie până în septembrie 1863 este decanul Facultății de litere, iar din septembrie este ales rectorul Universității din Iași. La 2 octombrie 1863 Maiorescu este numit directorul Institutului Vasilian, pe care-l va reorganiza din temelii numindu-l Școala Normală de la Trei Ierarhi.

Un personaj legendar din istoria culturii române

Intervalul 1864-1867 este cunoscut în toate monografiile maioresciene sub numele de epocă întemeierii societății „Junimea”. „Junimea” și *Convorbirile literare* au reprezentat un fenomen spiritual unic de la jumătatea veacului al XIX-lea românesc, menit să facă ordine într-o epocă postrevoluționară umbrată de neclarități și de confuzii de toate felurile, să selecteze și să promoveze prototipuri de scriitori deveniți mari clasici ai literaturii, adică scriitori „de primă clasă”, modele pentru generațiile literare ce vor urma. Ascultându-i cu atenție pe cei care se întâlneau în cenaclul „Junimii”, notându-și impresiile despre aceste întâlniri, spre a le savura în Olimpul atemporal al memorialisticii reflexive, Titu Maiorescu a strălucit prin formulările sale normative, polemice și riguroase. Ideile sale au avut o rezonanță deosebită, influențând opinia publică, impunând un standard estetic literaturii și un statut moral pentru oamenii de cultură. Combativ, perseverent și inteligent, cu o deschidere către universalitate, cu simțul noului și al originalității, riscând să se piardă în noianul preocupărilor și al cunoștințelor la care aspira, mobilizându-se pentru căutarea rațională a conceptelor, investigând cauzele și efectele fenomenelor în clipe în care viața nu a avut prea multă răbdare cu el, Titu Maiorescu rămâne un personaj legendar în istoria culturii române.



150 de ani de la apariția primului număr din revista „Convorbiri literare”, 1 martie 1867

Când apărea la Iași revista *Convorbiri literare* la 1 martie 1867, fondatorii Junimii își transformaseră deja în tradiție atât prelecțiunile populare, cât și dezbaterile din salonul literar care începeau să capete tipicul lor.

La Iași, pe colțul străzilor Vasile Alecsandri și Cuza Vodă fondatorii „*Junimii*” au înființat în 1865 *Tipografia „Junimea”*, cea unde avea să se tipărească revista *Convorbiri literare* la 1 martie 1867. În Iași existau pe atunci doar două librării: cea a lui Petrini, „pe str. Ștefan cel Mare, în vechile case cu bolți vis-à-vis de Mitropolie” (Șuțu, 1928: 189) și cea a lui Cristofor. Cu un simț de marketing cultural clar format, Vasile Pogor și Nicu Burghеле au înființat în același loc și o librărie unde au început să vândă cărți și rechizite comandate la Paris. L-au angajat pe Lewandowski, de profesie telegrafist și în decembrie 1868 au deschis **Librăria „Junimea”**. Revista „*Convorbiri literare*” publica și ea reclama pentru acest magazin: „De curând s-a deschis la Iași Librăria «Junimea» în casele Băncii în colț” (zidirea aparținea Băncii Moldovei de alături).” sau

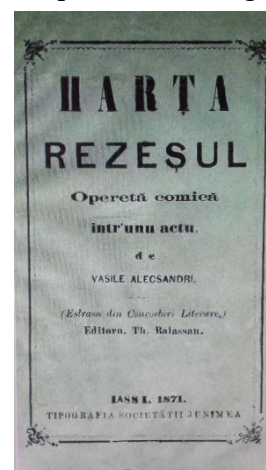


„Se află de vânzare la Tipografia Societății Junimea toate numerile „*Convorbirilor Literare*” pe anul I (1 martie 1867-1 martie 1868) broșate într-unu volumu. Prețul 1 galbenu.

De vânzare în magazinul Domnului Hildebrand, casele Bancei:
Musica clasica pentru clavier
cu preturile cele mai moderate.

- 1) Beethoven, Sonata „au clair de lune”. Prețul 3 ½ lei vechi
- 2) „Sonate pathétique.” 4 lei
- 3) Haydn, Sonata No. 1.” 3 lei. Toate trei în edițiunea de lăcușu a lui

E. Hallberger din Stuttgart.”

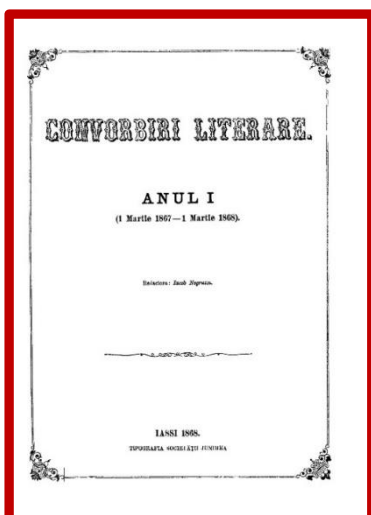


Nu s-a putea spune că librării junimiști nu erau la curent cu activitatea editorială a celor mai mari editori precum este Eduard Halberger din Stuttgart întemeietorul Institutului de Xilografură care îi poartă numele grație metodei sale de incizie în lemn a spaltului destinat tipăriturilor care redau fidel liniile desenului. Partiturile nemțești ale clasicii literaturii pianistice universale erau o marfă de lux, destinată inițiaților. „*Junimea* fiind o societate eminentă aristocratică, evident că ea cultiva și muzica. Își avea compozitorii ei, orchestranții ei și melomanii ei. Așa bunăoară: Alecsandri cânta din orgă la Micești. Petre carp era bun pianist. Theodor Rosetti, cumnatul lui Cuza Vodă, de asemenea cânta la clavier. Iacob Negruzzi cânta din flaut. A.D. Xenopol, pianist. T.T. Burada, violonist. N. Burghele, pianist. G. Scheletti, compozitor. Uneori Carp și Burghele cântau la pian la patru mâini, iar alteleori Carp concerta solo, acompaniat de Burghele. Acestuia din urmă i s-a făcut și un cântec popular: Bir, oiță, bir/ eu cânt la clavier.

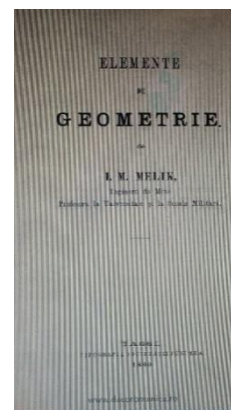
Dar Maiorescu? Era el un simplu amator de muzică sau un simplu meloman?

Nu. Maiorescu cânta din două instrumente: din flaut și din violoncel. Dar pe măsura succeselor sale de pe catedra universitară, de la bara justiției, de la tribuna parlamentului, de pe banca ministerială și din laboratorul creator al erudiției sale filosofice și critice, Maiorescu a neglijat fără voie, instrumentele sale favorite rămânând însă toată viața un pasionat amant al muzicii” (Săteanu, f.a.: 28)

Tipografia *Junimii* se alinază tendinței existente în lumea editorilor europeni de la mijlocul veacului al XIX-lea și anume realizarea unor produse destinate unei producții de masă, în concordanță cu strategia culturală a Societății *Junimea*. Producția de carte trebuia să fie rentabilă și vandabilă, iar în acest sens selecția titlurilor se făcea și în funcție de rațiunile de marketing și advertising.



Numele unui autor popular consacrat cântărea greu în formularea recomandărilor pentru editare. La tipografia *Junimii* văd lumina tiparului diverse lucrări precum este cea a lui Vasile Alecsandri *Harță Rezeșul: operetă comică într'un actu*, Iasi : Editoru Th. Balassan (Tipografia Societății Junimea), 1871, o carte de 45 de pagini de format Charpentier (11,5 x 18,3 cm), o carte de buzunar rentabilă, de 19 cm. Pe prima pagină apare clar mențiunea „extras din *Convorbiri literare*”. Junimiștii, ca și alți editori români cunoșteau cărțile de buzunar ale lui Gervais-Hélène Charpentier, (2 07 1805- 14 07 1871).

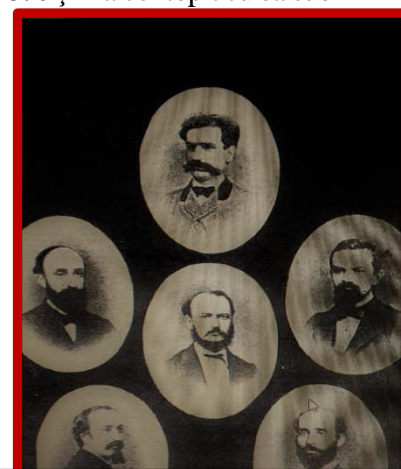


Acesta era un librar și un editor francez faimos, pentru că este considerat părintele formatului cărții de buzunar, creatorul colecției « Bibliothèque Charpentier », cea care a furnizat istoriei literare lucrările clasicilor modernității din culturile franceză, engleză, germană, italiană, spaniolă și portugheză. E de amintit faptul că Th. Balassan, editor al editurii și tipografie Junimea își va continua activitatea tipografică și editorială, iar numele său, însoțit de prescurtarea pr. apare pe Legea Codicelui silvic. Iași, Editor Th. Balassan (Tipografia Curței Regale, pr. Th. Balassan), 1890. (20 x 14). 21 p. (BAR 1 66965).

În această tipografie văd lumina tiparului diverse manuale școlare precum este cel referitor la *Elemente de geometrie* de Melik, Ioan M. (1840-1889), Iasi: Tipografia Societății Junimea, 1869 format VIII, 207 p. : fig. ; 19 cm. Ioan M. Melik era „inginer de mine, profesor la Universitate și la Școala Militară” așa cum se precizează pe coperta volumului și autorul unei alte lucrări, „*Elemente de aritmetică*”, carte autorisată de onor. Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice, ediția a doua, redactată conformu cu nouăle programe”. În același timp el înființase și o școală particulară în 1866 în Iași care a funcționat până în 1879, sub numele de „Institutul Academic” într-o casă din strada Haralamb, cuprinzând trei clase primare, trei inferioare de liceu, două superioare și cel ce urmă an pentru secția bacalaureat. A avut trei sau patru ani și o clasă preparatorie pentru cursul inferior al Școlii Militare. În 1879 această școală particulară s-a unit cu o alta, „Liceul Nou”, fondată în 1870 și s-a contopit cu ea sub numele de „Institutele Unite” funcționând până în 1907.

Fondatorii acestei școli au fost „Titu Maiorescu, profesor de literatură și filozofie la cursul superior, Ion Melik profesor de aritmetică și de geometrie tot la cursul superior, Neculai Culianu, profesor de algebră, trigonometrie și cosmografie la cursul superior, Petru Poni profesor de fizică și de chimie la cursul superior, Pavel Paicu, profesor de latină, română și germană la cursurile inferior și superior, dr. Ion Ciurea, profesorul de igienă și medicul instituției și D. Quinez, profesor de matematică la cursul superior”. (Șuțu, 1928: 208-209). Aici a fost profesor de germană între 1874-1875, un semestru și Mihai Eminescu, ținându-i locul lui Samson Bodnărescu, devenit director al Liceului Bașotă.

Eminescu era un profesor care nu le-a dat note mari elevilor săi adolescenți, iar aceștia s-au răzvrătit hotărând să chiulească de la ora de germană. Directorul liceului, Ioan M. Melik a hotărât să îi



Fondatorii *Institutului Academic* din Iași:
rândul I: I.M. Melik
rândul II: N. Culianu, P. Poni, T. Maiorescu
rândul III: dr. Ciurea, S. Bodnărescu

întrebe de ce s-au comportat în acest mod și aflând despre ce era vorba, nemulțumit că elevii făceau ce doreau ei la școală, a hotărât să procedeze și el la fel, luând hotărârea de a-i omite de la în dejun în ziua respectivă. Cei 37 de elevi de la secția I superioară s-au revoltat în continuare și urmarea a fost exmatricularea tuturor celor care se solidarizaseră și desființarea secției I superioară. Eminescu s-a retras din învățământ. Ioan Melik a rămas multă vreme director al acestei instituții din 1866 până în 1883 și a revenit în această funcție de două ori până în 1891, când a plecat din lumea aceasta. Școala nu avea mulți elevi, dar taxele pe care le plăteau acești cursanți erau între 700 lei (cursul primar), 900 lei (cursul inferior) și 1000 lei (cursul superior), astfel încât înființarea unei instituții de învățământ dotată cu tipografie și librărie era o noutate, iar producția de carte a Tipografiei Junimii era susținută de nevoia de informare a acestor suflete tinere, al căror scop era în primul rând obținerea bacalaureatului.

Distribuția, abonamentele și costurile revistei *Convorbiri literare* sunt precizate în nr. 9 an III 1 iulie 1869: „Abonamentul pe un an pentru România liberă 1 galbenu; pentru Austria. 5 fl.; pentru Basarabia rusească 1 ½ galbenu.

Abonamentele se facu în Iassi la Tipografia Societății Junimea, în București la librăria Socec & comp.” (*Convorbiri literare*, 9 III 1869: 1)

În structura revistei, feed –back-^{ul} cititorilor juca un rol important. Corespondența cu cititorii revistei este de cele mai multe ori telegrafică și totdeauna se află la sfârșitul revistei într-o rubrică specială în care se precizează continuarea colaborării sau majorarea prețului revistei de la 4 florini la 5 florini pentru cititorii din Austria:

„CORESPONDENȚA.

Onor. Soc. de lectură din Oradea mare. Ve mulțamimu; bucurosu și în anul viitoru.

Mai multi abonați din Austria. Pretul abonamentului este urcatu la 5 fiorini.” (*Convorbiri literare*, 02, an III, 15 martie 1869:40)

Alteori precizările sunt legate de greutățile legate de expedierea peste hotare a revistei, de posibilitatea procurării unor numere mai vechi ale revistei, de primirea unei scrisori personale cu precizările corespunzătoare și de refuzul clar, ironic, politicos, ferm în privința publicării anumitor manuscrise ale corespondenților:

„CORESPONDENȚA.

D-lor abonati din Beserabia. Deși ne se dăduse auctorisarea de -a avè abonați in Beserabia, numerele trimise ne-au fostu înapoite de la frontieră și trebuie să îndeplinim încă formalități care vor aduce multe întârzieri.

D-lui Cod. Grig. Viena. Mulțămire. Urmează scrisoare cât mai curându.

Onor. Corpu învățătoru din Satulungu. Grebiți-ve ați pute găsi încă volumul anului II, acel al anului I nu mai este.

D-lui G. S. Ne pare foarte rău, dar nici una din fabule n'a fostu găsită potrivită pentru publicare.

D-lui E. B. Opriți-ve la actul ăntăiu.

D-șoarei C. Ch. B. Cu mare părere de rău....

D-lui P. V.G. Pământu, mormentu ; - mormentu, pământu, ; -, Pământu, mormentu..... 0

Red.” (*Convorbiri literare* 03 III 1 aprilie 1869:56)

În alte numere în locul corespondenței apare câte o notiță legată de modalitatea de reproducere/ republicare a textelor deja publicate în *Convorbiri literare*. Un exemplu în acest sens este *Albina Pindului*, revistă literară bilunară în primii doi ani și apoi cu o apariție regulată editată între 15 iunie 1868 și 1 aprilie 1870, 1 și 15 ianuarie 1871 și de la 15 aprilie 1875 până în 1876 la București și Craiova

editată și sponsorizată de către Gr. H. Granda, funcționar al statului și profesor de liceu. Notița este de fapt o întrebare retorică care îndeamnă la citare corectă a sursei de preluare a textului literar:

„NOTIȚA.

Cu toate publicațiunile noastre anterioare prin care rugămu foile ce ne facu onoarea de a reproduce articulele noastre de prosă sau poesii, să arate că articulele sunt reproduse după diarul nostru, „Albina Pindului” urmează a reproduce poesii din „Convorbiri Literare” fără a se conforma invitațiunii noastre. Într'unu numeru amu găsită Tănera Crieolă” de D. V. Alecsandri acum în numărul 7 vedemu reprodusă poesia Calul Cardina-ului Bathory de acelașu poetu. Sunt aceste toate erori din partea redacțiunei Albinei Pindului ?

Red.”

La sfârșitul primului an de apariție al revistei *Convorbiri literare* era publicat un apel către autorii români rugând ziarele românești să îl reproducă. Era un îndemn la creație susținut de o politică editorială riguros formulată, care urmărea stimularea creației originale și publicarea ei cu ortografia cu litere latine, prioritatea având cărțile didactice cu un public țintă clar definit și care erau în acest fel vandabile din momentul intrării în tipografie:

„Apelu la autorii români.*

Societatea literară *Junimea* din Iassi posedă o tipografie complectă, a cărei întrebuințare o pune la dispozițiunea autorilor români cu următoarele condițiuni:

1) Orice manuscris romănescu, a cărui oportunitate se va fi constatat de unu Comitetu alesu pentru fiecare opu dintre membrii competenți ai *Junimei*, se va imprima cu cheltuiala Societății.

2) Din vinderea cărților tipărite, Societatea își rezervă dreptul de a se indemniza, socotindu-și cinci galbeni pentru coala de 16 pagini la una mie exemplare formatul Charpentier. Banii reintrați au destinațiunea de a servi la alte publicațiuni de acelașu felu.

3) Odată Societatea îndemnită conf. art. precedentu, totu venitul din vinderea cărților este alu autorului.

4) Administrațiunea Tipografiei Societății este obligată, față cu autorii de cărți imprimate la ea, de a le da din anu în anu socoteala despre vinderea cărților lor, resp. de a le respunde banii ce li se cuvinu.

5) Ortografia cu care se imprimă cărțile romănesce ale Societății, este cea publicată în cartea D-lui Maiorescu „Despre scrierea limbii române”. Cu toate aceste Societatea nu impune ortografia ei în modu obligatoriu, ci invită numai pe acei autori, cari aru voi să-și vadă scrierile imprimate alt felu, ca să menționeze aceasta espres.

6) Pentru ficsarea prețului, cu care sa se vîndă o carte imprimată Societatea se va înțelege totdeauna cu autorul ei.

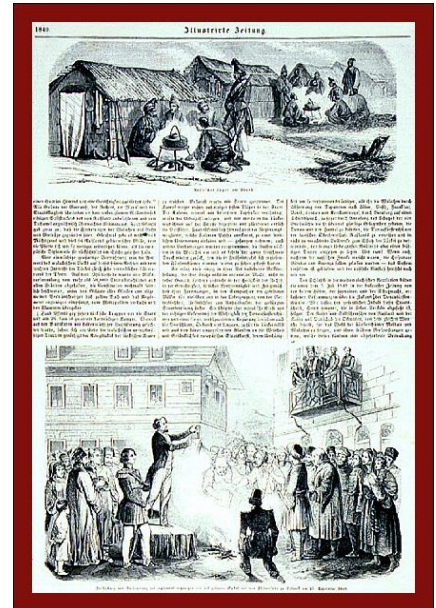
7) Autorii, cari cu aceste condițiuni sunt dispuși a se folosi de înlesnirea ce le presintă Societatea prin tipografia ei, voru binevoi a adresa manuscriptul lor aceluia din membrii Societății, care este însărcinatu cu administrațiunea anuală a Tipografiei (Adresa: Administratorul Tipografiei Societății Junimea, Iassi, casele Bancei). Membru administratoru dă chitanță de primire, înaintează manuscriptul în desbaterea Societății și, la casu de primire, se obligă în numele Societății la editarea manuscriptului sub condițiuni cuprinse în acestu apelu.

8) Manuscriptele, care nu voru păre Comitetului Societății apte pentru imprimatu, se voru înapoi îndată autorilor lor.

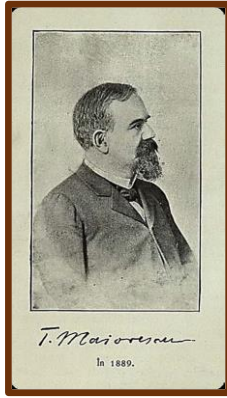
9) În privința priorității la punerea sub presă vor fi preferite cărțile pentru usul școalelor.

**Diarele române, care n-au publicat încă acestu apelu, sunt din nou rugate a-I reproduce.”*
(Convorbiri literare nr. 24, I 1868: 351)

Colaboratorii revistei sunt politicieni și oameni de cultură, care împletesc preocupările lor academice sau didactice cu obligațiile comunitare, pe care le presupun funcțiile social-politice ocupate. Acțiunile revistei sunt inițiate de un colectiv format din tinerii discipoli ai lui Maiorescu, iar uneori antrenează întreaga conducere a cenacului și a revistei. În „Convorbiri literare” publică moldoveni (Vasile Alecsandri, Dimitrie Onciul, Al. Philippide), munteni și olteni (Ion Ghica, Alexandru Odobescu, Ion Luca Caragiale, Grigore Antipa, Simion Mehedinți), dobrogeni (Panait Cerna), ardeleni (Ioan Slavici, George Coșbuc, G. Bogdan Duică, Sextil Pușcariu), români ai diasporei (Theodor Capidan) și străini (Gustav Weigand, Meyer-Lübke, J. Urban – Jarnik, Mario Roques). „Convorbirile literare” au realizat o reunire a intelectualității de pretutindeni, a personalităților marcante din toate sectoarele (Simion Mehedinți, P.P. Negulescu) și a dizidenților (Mihail Dragomirescu, Constantin Rădulescu Motru). Prin colaborările pe care le are și prin publicul cărui i se adresează, „Convorbirile literare” reprezintă prima revistă de talie națională, deosebită de publicațiile regionale cu ținută provincială. Bucurându-se de solidaritatea intelectualilor care îi erau colaboratori, revista are o deosebită forță combativă raportându-se la viața românilor, ca națiune ce căuta să-și îndeplinească idealurile. Tezaur sacru de cunoștințe enciclopedice, revista a publicat studii literare, filologice, filosofice, economice, biologice, financiare sau agronomice, care i-au conferit prestigiul și valoarea. S-a spus despre Junimea, grupare culturală și literară care ia naștere la Iași în toamna lui 1863 că a generat nu doar un curent de idei complex (junimismul), ci și o stare de spirit, constând într-un „criticism pozitiv ce aspira spre creație și consolidare” (Z.Ornea, *Junimea și junimismul*, București, Editura Eminescu, 1975) Junimiștii creează o modă nu numai în felul de a se înveșmânta, ci și în acela de se comporta. Pentru ei detaliul vestimentar justifică o atitudine mentală și introduce un aspect al staturii lor intelectuale, pe care costumele epocii precedente nu îl avea. Moda pe care ei o introduc este ca un spectacol de artificii al ideilor noi. Reprezentația aceasta pe care junimiștii o dau pe scena literaturii române este îndelung studiată și riguros pregătită. Arta seducției, pe care se bazează această modă a epocii este plină de culoare. Literatura devine scena pe care defilează treptat cele mai prelucrate și mai spectaculoase forme, cu caracter eminamente de modele. Marile colecții de opere sunt tratate ca personaje asupra cărora lumina reflectoarelor memorialiștilor timpului trebuie să cadă într-un anume fel. Regia acestui spectacol este realizată minuțios, nimic nu seamănă cu o romantică melodie impromptus. Fiecare detaliu este pus în valoare într-un anume fel, exact ca la teatru.



„Degetul de lumină” al lui Titu Maiorescu



Din ciclul de studii junimiste realizate de către Eugen Lovinescu (și anume *Titu Maiorescuvol. I* (1840.1876), *Titu Maiorescuvol. II* (1876-1917), Editura Fundația pentru Literatură și artă Regele Carol II, P.P. Carp critic literar și literat, Biblioteca pentru toți, *Antologia ideologiei junimiste*, Editura Casei Școalelor, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, Editura Casei Școalelor, *Titu Maiorescu și contemporanii săi vol. I* V. Alecsandri, M. Eminescu, A.D. Xenopol) reiese clar că întreaga literatură română post junimistă a fost structurată în funcție de reperul personalității lui Titu Maiorescu. În concepția lui Eugen Lovinescu Titu Maiorescu este „omul celor două revoluții: revoluția culturală încheiată la 1873; revoluția estetică încheiată la 1886; se poate spune că după 1895 atât T. Maiorescu cât și *Convorbiri literare* devin postumi.” (Lovinescu, 1943: 9) astfel încât, generațiile de literați care și-au dezvoltat ideile, au fost grupate de către exegetul modernismului și al sincronismului românesc în mod cronologic astfel:

Din întâia generație post maioresciană fac parte Mihail Dragomirescu, S. Mehedinți, P.P. Negulescu, C. Rădulescu Motru, D. Evolceanu, I.A. Rădulescu Pogoneanu, (studenți ai lui Maiorescu, selectați de el la lucrările scrise, deveniți tineri redactori ai *Convorbirilor literare* unde criticul le-a deschis drumul și care au creat o literatură apologetică la adresa familiei junimiste și a mentorului său), G. Bogdan Duică, Duiliu Zamfirescu, continuatorul criticii estetice (Bucuța, 1937), N. Petrașcu, Anghel Demetrescu, reacțiunea sămănătoristă a lui N. Iorga și reacțiunea modernistă a lui O. Densusianu;

A doua generație post maioresciană îi cuprinde pe: I. Petrovici, singurul dintre cei care l-au cunoscut pe Titu Maiorescu, E. Lovinescu, care mărturisea că s-a format în atmosfera junimistă polemică dintre Titu Maiorescu, „Cristoforul Columb al criticei” și C.D. Gherea „Amerigo Vespucci al noului continent descoperit de T. Maiorescu” (Lovinescu, 1943: 270), Paul Zarifopol, D. Caracostea și Garabet Ibrăileanu cu reacția poporanistă;

A treia generație post maioresciană îi include pe G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu și Tudor Vianu.

Din acțiunea critică a lui Titu Maiorescu se cristalizează două direcții: pe de o parte el luptă împotriva „formelor fără fond”, adică a minciunii și a imposturii pe toate planurile (cultural, social, științific, politic). Pe de altă parte, Titu Maiorescu este în istoria literaturii române autorul conceptului de „autonomie a esteticului”, realizând pentru prima dată disocierea dintre etnic, etic, cultural, educativ, patriotic –pe de o parte și estetic, pe de altă parte. În concepția sa, emoția estetică în sine este și „culturală, și educativă și națională și morală” (Lovinescu, 1943: 279). El reprezintă o „îmbinare armonioasă a ideilor civilizației apusene cu elementul național” (Lovinescu, 1943: 272).



Prietenia cu I. A. Cantacuzino-Zizin și primele traduceri ale lui Arthur Schopenhauer în limba franceză și în limba română

În prefața *Însemnărilor zilnice* din perioada 1881-1886, editorul scrierilor lui Titu Maiorescu, I. Rădulescu Pogoneanu scria că despre mentorul *Junimii* s-au răspândit două legende fără nici un sâmbure de adevăr legate de faptul că acesta obișnuia să își repete discursurile în oglindă și că era adeptul filosofiei pesimiste a lui Arthur Schopenhauer. Toate aceste legende au fost diseminate și prin intermediul caricaturii realizate în tuș și acuarelă de Nicolae Petrescu-Găină, realizată în 1917, intitulată: *T.L. Maiorescu – un om cu logică*. Autorul său este un cunoscut ca artist caricaturist al oamenilor politici, artiști și intelectuali de prestigiu, care au trăit la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Adevărul este că Titu Maiorescu a avut un rol hotărâtor în promovarea operei lui Arthur Schopenhauer prin intermediul traducerilor în limba franceză și în limba română. Bun prieten cu I. A. Cantacuzino-Zizin (1829-1897), primul traducător din lume în limba franceză al operei lui Arthur Schopenhauer, Titu Maiorescu l-a îndemnat pe acesta să traducă și l-a ajutat să corecteze textul, pe care l-a sfătuit să îl publice apoi și la editura Socec. Zizin, Jean Alexandre Cantacuzène / Ioan Alexandru Cantacuzino era descendentul unei familii fanariote și studiasă matematica și fizica cu rud Topfer la Geneva și nu era nimeni altul decât personajul care a făcut parte din Căimăcănă de trei din Moldova din perioada octombrie 1858- 5/17 ianuarie 1859 (formată din I.A.Cantacuzino – Zizin, V.Sturdza, Anastasie Panu), care a înlocuit pe Șt. Catargiu și care a pregătit drumul alegerii unui singur domnitor pentru Principatele Unite: Alexandru Ioan Cuza (ian.5/17 1859– febr.11/23 1866). Între Fondurile de Arhivă istorică ale colecțiilor speciale ale Bibliotecii Naționale a României în Fondul M. Kogălniceanu se află printre altele și documentele din 1898 ale caimacanului Ioan Al. Cantacuzino cu privire la înmormântarea sa pentru care fuseseră mandatați Th. Rosetti și T. Maiorescu. Într-un *Dicționar la contemporanilor* „Cantacuzino J. A. (Zizine) era inclus în calitate sa de „Om politic născut în Suceava la 24 iunie 1829. A făcut studiile sale în Geneva, având ca profesor pe vestitul scriitor Topfer care menționează în cartea sa *Voyage en zigzag* pe tânărul Cantacuzino între elevii săi. A fost director-general al teatrelor, agent diplomatic al țării la Belgrad și Ministru de Finance în cabinetul Al. G. Golescu de la 2 Februarie 1870 până la 20 Aprilie același an. Cu desăvârșire retras din viața politică de vre-o două-zeci de ani, J. Cantacuzino și-a sacrificat tot timpul studiul științelor naturale și literaturii El este traducătorul operelor lui Schopenhauer (sic!) în limba franceză (Ediția Alean Paris și Soccec, București).

La 1848, când mijloacele de comunicație erau încă așa primitive și dificile, J. A. Cantacuzino a întreprins o lungă călătorie în America.” (Rosetti, 1897:43)

Fire studioasă, atentă la detalii, la rândul său Titu Maiorescu a lucrat neîncetat vreme îndelungată la traducerea în limba română a *Aforisme* lui Schopenhauer (*Parerga und Paralipomena*-1851) reușind să editeze cinci ediții, cu semnificative diferențe până în momentul plecării sale din această lume.

„Maiorescu (Titu). Profesor universitar, publicist, om de stat, născut în Craiova 15 Februarie 1840, fiul lui Ioan Maiorescu. A făcut studiile sale în Theresianum la Viena și le-a terminat în Berlin și Paris. Întors în țară, a fost numit la 1862, procuror pe lângă Trib. Ilfov, apoi în Decembrie din același an, profesor la Universitatea din Iași ales și primul el rector. A mai fost cat-va timp director al liceului din Iași și apoi al Școlii normale Trei Erarchi. În capitala Moldovei, T. Maiorescu fondează împreună cu I. Negruzzi, P. P. Carp, Th. Rosetti, V. Pogor, societatea literară Junimea și revista Convorbiri literare.

Ales pentru prima dată deputat la 1871, este de la 7 Aprilie 1874 până la Ianuarie 1876, ministru al Școalelor în cabinetul Lascăr Catargiu, apoi până la August 1876, agent diplomatic al țării la Berlin.

Dat în judecată de Camera liberală din 1876 împreună cu colegii săi din cabinetul L. Catargiu, el este ales de colegiul din Iași deputat al opoziției în Ianuarie 1878. Imediat după aceasta, Camera a retras actul de acuzare în contra foștilor miniștrii conservatori. La 1884, T. Maiorescu este transferat ca profesor de logică și filosofie la Universitatea din București, care în 1892 l'a ales rector și în 1895 senator, reprezentant al colegiului universitar. De la Martie 1888 până la Martie 1889 și de la Noembrie 1890 până la Ianuarie 1891, el a mai fost Ministru al Școalelor în cabinetele Th. Rosetti și general Manu. T. Maiorescu a publicat: *Auges Thilosophische* (Berlin 1863). *Critice* 3 vol. *Logica, Aforisme*le lui Schopenhauer (traducere) 'Precedente constituționale, mai multe discursuri politice printre care' *Reforma instrucțiunii publice*, precum și traduceri de romane și dramă străine. *Discursuri politice* 2 vol. (1897).” (Rosetti, 1897:)

Rivalități, calomnii, duel, divorț și visul emigrării în America

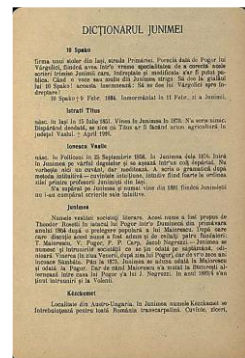
Această perioadă este însă și epoca rivalității și a calomniilor lui Nicolae Ionescu și a „Frațiunii libere și independente ieșene” în revista „Tribuna”, terminată cu judecarea procesului la Curtea de Apel, cu integrarea lui Maiorescu în posturile de rector și de profesor din care fusese suspendat și urmată de pedepsirea calomniatorilor.

De asemenea, aceasta este și epoca întemeierii Institutului academic, colegiu particular care din 1879 se va numi Institutele Unite. În paralel cu toate aceste evenimente, la 24 august 1864 are loc moartea tatălui său, Ioan Maiorescu, urmată la 23 noiembrie 1864 de cea a mamei, Maria Maiorescu (născută Popazu). După mutarea capitalei țării la București, Iașul devine „centrul mișcării literare sau științifice” prin „cursurile publice” pe care le recomandă Ministrul Instrucțiunii Publice de atunci, Alexandru Odobescu. (vezi Lumina nr. 10/ 1863). Aceste „cursuri publice” sau „prelecțiuni populare” vor determina colaborarea lui Maiorescu cu Vasile Pogor, cu Petre P. Carp și întemeierea alături de Theodor Rosetti și de Iacob Negruzzi a societății „Junimea”. Informații și documente despre activitatea din această perioadă au fost publicate de I.E. Torouțiu în Studii și documente literare și de I. Negruzzi în *Amintiri* de la „Junimea, București, „Cartea românească”, 1939.

La 11/23 februarie 1866 a avut loc complotul, care a determinat abdicarea lui Alexandru Ioan Cuza și în care au fost implicați junimiștii Petre P. Carp și Vasile Pogor. Titu Maiorescu intervine scriind în mod anonim în întregime publicația „*Vocea patriotică*” în momentul în care după detronarea domnitorului existau pretenții de rupere a Unirii Principatelor și de alipire a Moldovei la Basarabia ocupată în 1812. *Însemnările zilnice* cuprind mărturisiri despre preocupările lui Maiorescu, care lucra și care a terminat în iunie 1866 *Despre scrierea limbii române*, primul dintre studiile despre reforma

lingvistică referitoare la necesitatea folosirii alfabetului latin în locul celui chirilic și a ortografiei fonetice. Principalele idei ale studiului „*Despre scrierea limbii române*” (1866)sunt formulate clar și sintetic.Perioada 1867-1873 a debutat la 20 iulie 1867 cu un succes al lui Titu Maiorescu, care a devenit membru al recent constituitei Societăți academice și a renunțat, în urma contestărilor adversarilor săi, la postul de rector al Universității, pe care l-a preluat Ștefan Micle.Întemeietorii Institutului Academic erau, unii dintre ei, junimiști: N. Culianu, Petre Poni, P. Paicu, I. Melnic.

La 16 ianuarie 1868, Titu Maiorescu a fost înlocuit de la conducerea Institutului Vasilian de către noul ministru, Dimitrie Gusti. În august 1868, Maiorescu și-a înaintat demisia din Societatea academică română dominată de etimologiști. Tot în această perioadă a avut loc conflictul cu adversari universitari și neuniversitari, care au determinat destituirea din învățământ, pentru că în perioada în care avusese concediu medical de la Universitate a trebuit să pledeze în mai multe procese, în care fusese angrenat anterior. Prin telegrama ministrului P. P. Carp se va reîntoarce la catedră.Tot acum, Mihai Eminescu, student la Viena îi trimite spre publicare la „Convorbiri literare” poezia „Venere și Madonă”, pe care mentorul junimist o citește în cenaclu cu satisfacția descoperirii unui model de poet.În același an,la 9 august 1870 a avut loc nașterea fiului său, Liviu. În octombrie 1870, au apărut primele semne de hipoacuzie a urechii stângi și din acest motiv Maiorescu s-a hotărât să plece pentru o consultație de specialitate la Berlin.În aprilie 1871,cu ocazia vizitei perechii princiare la Iași, ministrul de externe Costaforu i-a propus liderului literar al „Junimii” să intre în politică alături de câțiva reprezentanți de seamă ai grupării, în guvernul conservator al lui Lascăr Catargiu, ceea ce s-a și întâmplat. În mai 1871 Maiorescu a devenit deputat de Severin și Pitești, la colegiul al IV-lea. În toamna lui 1871, din cauza absențelor de la Universitate, determinate de participarea lui la sesiunea Parlamentului, Titu Maiorescu a fost scos din postul de profesor chiar de către un ministru din propriul partid. (Christian Tell).



Activitatea sa științifică a continuat și în primul număr al „Convorbirilor literare” Maiorescu a publicat studiul *Despre poezia română* cunoscut sub titlul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*.Acest prim articol de estetică literară românească din istoria noastră ilustrează intuiția critică, simțul valorilor, spiritul sintetic și limbajul elevat, tipic mentorului „Junimii”. La 7 aprilie 1874 Maiorescu e numit ministru al Instrucțiunilor Publice și al Cultelor în guvernul lui Lascăr Catargiu. Cerând în proiectul său de lege pentru transformarea învățământului suprimarea unor catedre, Senatul îi respinge în ședința din 28 ianuarie 1876 proiectul, iar Maiorescu demisionează în aceeași zi.Pentru perioada 1874-1881de o deosebită însemnătate apar *Jurnalul* și *Corespondența* purtată cu diverși junimiști. În perioada ministeriatului său, Titu Maiorescu sporise numărul școlilor primare, finanțase școlile române din Brașov și încurajase distribuirea manualelor școlare după criteriul meritului. El începuseră editarea documentelor Hurmuzaki, pe care acest patriot bucovinean le copiasse din arhivele secrete vieneze. Tot în această perioadă se începuse restaurarea bisericii de la Curtea de Argeș, sponsori-zarea bursierilor români (Eminescu, Slavici, A. Lambrior, G. Dem. Teodorescu, George Panu, Spiru Haret) și finanțarea studiului lui Odobescu despre „Tezaurul de la Pietroasa”. Retrăgându-se demn și cinstit din minister, în ciuda proceselor în care a fost implicat de guvernul liberal ulterior, Titu Maiorescu trece printr-o perioadă extrem de dificilă. Notațiile despre divorț, despre sinucidere, despre greutățile materiale ale celui urmărit de garda civică și acuzat de liberali pentru risipirea fondurilor publice, gândurile mentorului „Junimii” referitoare la emigrarea sa în America sunt cuprinse în *Însemnările zilnice* ale perioadei.

Convorbiri literare, 1925, Anul 68, nr. 1, p. 52

La propunerea miniștrilor de externe care s-au aflat succesiv în funcție, Ion Bălăceanu și Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu pleacă la Berlin în perioada 30 martie – 31 mai 1876 pentru a stabili detaliile unei convenții comerciale cu Prusia și apoi, între 31 mai și 2 iulie 1876 va îndeplini misiunea de agent diplomatic în această țară. După întoarcerea de la Berlin, Titu Maiorescu se mută la București. El locuiește pe strada Sf. Vineri 19, unde are și biroul de avocat. Preocupările științifice l-au făcut să își tipărească primul volum de *Critice*, care îi este publicat de editura Socec din București în 1874. În perioada 27 ianuarie – 23 aprilie 1877 a fost director la ziarul, *Timpul*, pentru care a scris articole de fond. Printr-un decret din 29 martie 1877 e reintegrat ca membru al Academiei Române. În octombrie 1877, depășind criza financiară în care se zbătea, reușește să se mute în Str. Herăstrău nr. 27, să se gândească la divorțul de soția sa, Clara și să îi asigure Lievei un trai echilibrat.

În aprilie 1879 și-a petrecut vacanța de Paști la Viena luându-l cu sine pe Caragiale. A fost ales în mai 1879 deputat de Iași la colegiul I, avându-l contracandidat pe Vasile Alecsandri. În 1876 Maiorescu a publicat *Logica partea I. Logica elementară*. În „Convorbiri literare” îi apar în perioada mai – noiembrie 1876 fragmente din traduceri „Aforismelor” lui Arthur Schopenhauer. Maiorescu va termina publicarea „Aforismelor” lui Schopenhauer în primele patru numere din 1877 ale „Convorbirilor”. În Jurnal în perioada septembrie – octombrie 1876 apar informații despre intenția lui Maiorescu de a organiza o filială bucureștenă a „Junimii” ieșene. Aici s-a citit „Luceafărul” și tot aici Eminescu îl va prezenta pe Caragiale către sfârșitul anului 1877. Reuniunile junimiste de la București se țineau când acasă la Titu Maiorescu, când la Grigore Păulescu, când la Alexandru Odobescu. Despre această alegere maioresciană a „Junimii” bucureștene îi va scrie mai târziu, la 19 septembrie 1887 mentorului „Junimii” Ion Creangă, sub forma unui rechizitoriu disimulat: „În sfârșit, vinerea trecută în 18 spre 19 m-am culcat iarăși afară după obicei și pe la câte oare voi fi adormit nu știu, dar știu că am adormit gândindu-mă cu jale mare la societatea „Junimea” și ce mai este ea acum! La bietul Eminescu și ce mai este el acum! La Gheorghe Schelet, Lambrior, Conta și unde sunt ei acum...”

În perioada 10/22 februarie – 2/14 martie 1880 Titu Maiorescu a ținut la Ateneu patru conferințe pe teme „psihologice-fiziologice”: *Despre cunoașterea de sine și cunoașterea altora, Înțelesul cuvintelor, Despre visuri, Artele în educație*. În mai 1880 a publicat în „Convorbiri literare” *Chestiunea ortografiei la Academia Română*.

Perioada „olimpiană” a anilor 1881-1909 începe cu predarea unor cursuri de logică la Universitatea din București între 1880 și 1881, cursuri care se bucură de o largă audiență. În noiembrie 1881 a publicat în „Convorbiri literare” studiul *În contra neologismelor*. Vocația normativă a studiului *Neologismele* (1881) este evidentă, căci autorul găsește soluții clare, argumentate logic. Îmbogățirea vocabularului cu neologism trebuie făcută selectiv și rațional. În ianuarie 1882 în aceeași revistă a „Junimii” publică *Literatura română și străinătatea*. În acest studiu, Maiorescu atrage atenția asupra faptului că Independența de stat a României a deschis interesul occidentalilor asupra culturii noastre. În acest context el laudă traduceri ale Mite Kremnitz, ale reginei, Carmen Sylva și ale lui Wilhelm de Kotzebue, traducător al poeziei populare române și autor de nuvele și romane. În *Literatura română și străinătatea* Titu Maiorescu aduce pentru prima dată în discuție problema esteticii romanului autohton. El susține că „subiectul specific al romanului este viața națională și persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țărânului și a claselor de jos.”

În aprilie 1882 „Almanahul Societății Academice Social Literare «România Jună»” din Viena îi publica studiul *Despre progresul adevărului în judecata lucrărilor literare*. Maiorescu adunase în volum poeziile lui Eminescu ce au apărut la Socec în decembrie 1883. Ministrul Instrucțiunii Publice și al Cultelor din guvernul liberal Brătianu, Gh. Chițu l-a numit pe Maiorescu la 10 octombrie 1884 ca

„profesor definitiv” la catedra de logică și istoria filosofiei secolului al XIX-lea de la Facultatea de Litere a Universității din București. După mutarea revistei „Convorbiri literare” în 1885 la București, Maiorescu publică traduceri fragmentare din Schopenhauer, privitoare la estetica filosofului. În septembrie 1885 îi apare în revistă articolul *Comediile d-lui I.L. Caragiale*. În acest studiu Maiorescu discută problema moralității artei marelui dramaturg. Originalitatea operei lui Caragiale este discutată din perspectiva spiritului de observație al autorului, care străpunge vălul aparențelor și al banalelor conveniențe sociale contemporane ajungând la surprinderea sub forma unor tipuri umane a esențelor stratului social pe care îl prezintă. În iunie 1886 publică *În lături!*, în 1887 *În amintirea lui Wilhelm de Kotzebue*, iar în 1889 *Eminescu și poeziile lui*. Acest din urmă studiu cuprinde referiri la personalitatea și la poezia lui Eminescu. Aprecierile pe care Maiorescu le-a făcut au impus în istoria culturii române mitul poetului romantic.

Titu Maiorescu a publicat în octombrie 1890 Leon C. Negruzzi, în noiembrie 1891 traducerea lui Emil du Bois – Raymond *Despre limitele cunoașterii naturii* și a întocmit *Rapoartele academice* în probleme ortografice în 1880 și 1904. În sesiunea generală de la 8 aprilie 1880 a Academiei Române, Bogdan Petriceicu Hasdeu, George Barițiu, Alexandru Odobescu, Ioan Caragiani și Titu Maiorescu au făcut propunerea reformării ortografiei, după ce la 13 septembrie 1869 fusese adoptat „un mod de scriere provizoriu” necesar publicării „Analelor” și a celorlalte lucrări ale Societății Academice Române. Opinii



Klara Kremnitz, prima soție a lui Titu Maiorescu

distincte în privința ortografiei aveau în acel moment G. Munteanu, I.C. Massim, I. Heliade Rădulescu și Timotei Cipariu. Raportul citit de Titu Maiorescu în sesiunea generală a Academiei Române, sesiune care a avut loc în 1880, precizează: „ortografia propusă în proiectul de față este întemeiată pe un fonetism temperat prin necesități etimologice.” „Fiecare cuvânt se scrie cum se pronunță.” „Acele sunete române, pentru care avem litera latină corespunzătoare, se scriu totdeauna cu această literă.”

Perioada deceniului al nouălea din veacul al XIX-lea nu a fost cea mai liniștită din existența lui Maiorescu. Aceasta pentru că la 2/14 decembrie 1885 Titu Maiorescu „s-a bătut” într-un duel formal pentru că fusese insultat în publicația „Voința națională”. La sfârșitul anului 1886,

divorțează de Clara Kremnitz și în septembrie 1887 se recăsătorește cu Anna cumnata lui Iacob Negruzzi. Anna Rosetti, pe *Jurnal* Maiorescu o consideră „amabilă”, „inteligentă”, „curajoasă”, aflată în preajma lui Maiorescu întâi în calitate de soră a soției prietenului Jacques Negruzzi și apoi ca a doua soție a mentorului junimist, era cu 16 ani mai tânără decât acesta. Ea l-a ajutat la traducerea din Schopenhauer, corectându-i textele și însoțindu-l la toate cursurile pe care Maiorescu le-a ținut în celebra sală IV de la Universitatea din București.

Activitatea științifică a lui Titu Maiorescu a continuat cu realizarea unor binecunoscute studii de critică lingvistică și literară precum *Oratori, retori și limbuți* (1902) și *Rapoartele academice despre Sadoveanu* (1906), *Octavian Goga* (1906), *Ioan Alexandru Brătescu Voinești* (1907). Dacă în „Beția de cuvinte” autorul realizase un studiu de patologie literară, în *Oratori, retori și limbuți* autorul se referă la politicienii vremii precum Giorgio Brătianu, Nicolae Blaramberg, Nicolae Ionescu, Alexandru Djuvara, Dissescu, Take Ionescu, Brătescu, Cancicov, care își construiau discursurile după modelul celor trei

Anna Rosetti, cea de a doua soție a lui Titu Maiorescu



Rosetti, care în „gentilă”,

categorii de vorbitori ironizați: „*Atât oratorul, cât și retorul și limbutul au darul vorbirii; dar oratorul vorbește pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi.*” În privința aprecierii tinerilor poeți și prozatori, Maiorescu îl remarcă pe Octavian Goga, pe care îl propune pentru premiul Năsturel-Herescu. În privința lui Mihail Sadoveanu, mentorul „Junimii” este atent la cuvântul totdeauna potrivit, la momentul psihologic bine ales al povestirilor sadoveniene și la plasticitatea imaginilor din natură, care farmecă cititorul. *Nuvelele d-lui I. A. Brătescu-Voinești* sunt văzute de Maiorescu prin prisma nemărginitei sensibilități a autorului, care surprinde „*căldura de stil care câștigă de la început inimile cetitorilor și le lasă impresia unei binefaceri sufletești*”. La rândul său, Ioan Alexandru Brătescu-Voinești îl caracteriza astfel pe mentorul junimist: „O cutie cubică, de aurtă și ermetic închisă; cubică spre a nu se putea răsturna, de aur spre a nu rugini, ermetic închisă spre a nu pătrunde într-înșaniciun bob de praf, așapărea Maiorescu; când înșă deschidea cutia găseai într-înșă o comoară de duioșie și de bunătate de sprecare nimenin a vorbit până acum. În general, când se vorbește de predănsul, se insistă asupra inteligenței lui sclipitoare, asupra vastei lui culturi, asupra născutului lui talent și farmec de orator și de povestitor, asupra născutelor lui calități de profesor și asupra spiritului lui de datorie; dar, din pricina discreției cu care el înțelegea să facă binele și să-și ascundă în duioșările, puțin în tăcere și cu o lăngătoare în susuri, el mai avea și pe aceea de a purta sub aparența unei fire reci și echilibrat un suflet bun și duios”. (*În amintirea contemporanilor*, 35)

Opiniile lui Maiorescu asupra literaturii populare sunt exprimate în studiul „În chestia poeziei populare Răspuns la discursul de recepție al d-lui Duiliu Zamfirescu” rostit la Academia Română la 16 mai 1909. În acest discurs Duiliu Zamfirescu îl acuzase pe Alecsandri de introducerea unor „dulcegării sentimentale” în „viața versificată a poporului nostru”. Apărându-l pe Vasile Alecsandri, Maiorescu analizează contribuția acestuia la dezvoltarea literaturii naționale judecând contextul în care poezia populară este descoperită de poet. Într-o lume în care se scria prost românește și în saloane se vorbea franțuzește, într-o lume în care redeșteptarea politică a României stârnea interesul occidentalilor pentru receptarea valorilor culturii naționale, „*atunci Alecsandri, cu adâncul său instinct de poet național, găsește în poezia populară cea mai bogată comoară de frumuseți literare din care să se adape societatea, fie direct, fie indirect prin inspirarea scriitorilor de talent mai accesibili gustului ei*”. Duiliu Zamfirescu se exprimase destul de aspru și la adresa lucrărilor inspirate din viața satului ale lui Creangă, Slavici și Ion Popovici-Bănățeanu. Maiorescu explică: „*simplitatea țărănească nu exclude frumusețea lirică, precum nu exclude energia epică, nici chiar conflictul dramatic*.” Ca și în „Poeți și critici” el conchide: „*tocmai poeții sunt mai puțin chemați să aprețieze poezia altora.*”

La răspântia vremurilor și a veacurilor în cultura română

Din punct de vedere politic, orientarea lui Maiorescu în perioada 1881-1909 se deosebește de cea a lui Petre P. Carp, cu care polemizează în Parlament în privința revizuirii articolului 7 și a celor următoare din Constituție. După 1881, când Maiorescu, Theodor Rosetti și „gruparea junimistă” se delimitează de conservatori și colaborează în „chestiunea Dunării” cu liberalii, ei primesc denumirea de „opoziție miluită” spre deosebire de „opoziția unită” formată de vechii conservatori și de o parte din liberalii nemulțumiți de Brătianu. „Gruparea junimistă” participă la revizuirea Constituției. În 1888 guvernul Brătianu e înlocuit de un guvern „junimist” condus de Theodor Rosetti, iar Maiorescu este Ministrul Cultelor și ministru ad-interim la Domenii, până în 1889 când urmează guvernul Lascăr

Catargiu, format din conservatori și liberali. După remanierea din 1890 a aceluiași guvern, Maiorescu este ministru al Instrucțiunii Publice și al Cultelor, încercând să promoveze proiectul de reformă a învățământului din 1875-1876, pe care îl modificase pe alocuri. Proiectul i-a fost respins pentru a doua oară de Senat. În 1907 va fi ales senator. La 31 octombrie 1909 demisionează din învățământ cu puțin timp înaintea vârstei de pensionare, din cauza unei neînțelegeri cu fostul bursier, devenit ministru liberal al Instrucțiunii Publice, Spiru Haret. Universitatea din București îl sărbătorește pe Maiorescu la 22 noiembrie 1909, iar sărbătoarea acesta este continuată la interval scurt de cea organizată de profesorii de la Iași. Perioada 1909-1917 este cea în care Titu Maiorescu se face remarcat și ca politician. La 15 februarie 1910 admiratorii lui Maiorescu i-au prezentat acestuia numărul omagial al revistei „Convorbiri literare” care îi era dedicat. De la 29 decembrie 1910 până în 1912, Titu Maiorescu ocupă portofoliul Externelor la sugestia lui Petre P. Carp. Regele Carol I formează un cabinet conservator avându-l pe Titu Maiorescu președinte. Afectat profund pentru că era suficient de orgolios, P.P. Carp îl sfătuiește pe Maiorescu întâi să accepte funcția, iar apoi sugerează ca junimiștii, inclusiv Maiorescu, să părăsească cabinetul. În circumstanțele date de izbucnirea războiului balcanic, părăsirea cabinetului echivala cu o trădare. Maiorescu înțelege acest lucru și nu renunță. El este ales în toamna lui 1913 liderul Partidului Conservator, funcție din care demisionase în mai 1913 Petre P. Carp, prietenul de o viață. În 1913, în calitate de prim-ministru și ministru de externe, prezidează Conferința de pace de la București, organizată la finalul celui de-al doilea război balcanic între Bulgaria, pe de o parte și Serbia, Muntenegru, Grecia și România de cealaltă parte. Ziarele vremii, *Conservatorul*, *Dimineața*, *Epoca*, *Viitorul*, *Universul*, *Dreptatea*, prin corespondenții lor de presă, au relatat pe larg, în lunile iulie-august, desfășurarea acestui important eveniment,



în urmărirea a României și-a modificat granițele sud-estice, prin câștigarea teritoriului Dobrogei de Sud (Cadrilaterul).

La 31 decembrie 1913 Maiorescu se retrage din guvern, iar în 1914 demisionează și din postul de lider al Partidului Conservator. În momentul izbucnirii războiului mondial, în cadrul consultărilor care au loc în Consiliile de Coroană, Maiorescu pledează pentru neutralitate. Titu Maiorescu a călătorit cu soția sa, foarte bolnavă, la sanatoriul de la Heidelberg, unde aceasta s-a stins din viață, în 1914, când tocmai izbucnise războiul mondial. Singur și neliniștit, Maiorescu și-a ocupat timpul în

continuare citind. În această perioadă el a lucrat neîncetat la editarea în volum a *Discursurilor parlamentare* vol. V – (1915), serie din care făceau parte *Discursurile parlamentare* vol. I și II (1897), vol. III (1899), și *Discursuri parlamentare* vol. IV (1904). Rămas în București în timpul ocupației germane, în aprilie 1917, Maiorescu le citea prietenilor introducerea la cel de al șaselea volum al *Discursurilor parlamentare*. Ultimele clipe de viață l-au găsit lucrând. La 18 iunie/ 1 iulie 1917, în urma unei crize de anghină pectorală, Maiorescu a murit fiind înmormântat la cimitirul Bellu a doua zi.

„Soarta lui Maiorescu a fost să rămână actual și astăzi.... La răspântiile culturii române veghează ca și odinioară degetul lui de lumină: pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menținut și astăzi pentru că pleacă din înseși izvoarele spirituale fără moarte ale logice, bunului simț, bunului gust și s-a realizat într-o formă pură fără vârstă”. (Lovinescu, 1943: 280)

Reclama la săpun, pudră, crema Flora și noua hartă a României după tratatul de la București din august 1913 în *Universul*, Anul XXXI, nr. 224, 15 august 1913, p. 4

Bibliografie:

Alexandrescu, 1999: Alexandrescu, Sorin „*Junimea, discurs politic și discurs cultural*”, în Privind înapoi, modernitatea, București, Editura Univers.

Bănescu, 1912: N. Bănescu, Vintilă Mihăilescu, Ioan Maiorescu, București, Tipografia Românească, 1912

Bucuța, 1937: Emanoil Bucuța *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* (1884-1913), Editura Fundația pentru Literatură și Artă “Regele Carol II”, București.

Călinescu, 1985: Călinescu, George „*Junimea. Momentul 1870. Epoca lui Carol I*”, în Istoria literaturii române de la origini și până în prezent, ed. a II-a revăzută și adăugită de Alexandru Piru, București, Editura Minerva.

Lovinescu, 1943: Eugen Lovinescu T. Maiorescu și posteritatea lui critică, Editura Casa Școalelor, București.

Lovinescu, 1943, 1944: Lovinescu, Eugen T. Maiorescu și contemporanii lui (I-II, 1943-1944)

Lovinescu, 1943: Lovinescu, Eugen T. Maiorescu și posteritatea lui critică

Lovinescu, 1940: Lovinescu, Eugen, Titu Maiorescu, studiu monografic, (I-II, 1940)

Manolescu, 2000: Manolescu, Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu*, București, ed. a III-a, București, Editura Humanitas.

Manolescu, 2008: Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008

Negruzzi, 2011: Negruzzi, Iacob *Amintiri din Junimea*, București, Editura Humanitas.

Ornea, 1998: Ornea, Zigu *Junimea și junimismul*, București, Editura Minerva.

Ornea, 1966: Ornea, Zigu *Junimismul*, București, Editura pentru Literatură.

Săteanu, f.a.: C. Săteanu *Figuri din «Junimea» cu 45 clișee și autografe: Mihai Eminescu, T. Maiorescu, P.P. Carp, I. Negruzzi, V. Pogor, G. Hurmuzache*, Editura Bucovina, București.

Rosetti, 1897: Dim. R. Rosetti (secolul al XIX-lea) *Dictionarul Contemporanilor*, București, Editura lito-tipografiei «Populara», Pasajul român no. 12, 1897

Schifirneț, Constantin *Formele fără fond, un brand românesc*, Editura Comunicare.ro, 2007

Schopenhauer, 1872: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme pentru înțelepciunii în viață*, traducere T. Maiorescu în *Convorbiri literare*, an VI, nr. 8, Tipografia societății Junimea, Iași.

Schopenhauer, 1876-1877: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme pentru înțelepciunii în viață*, traducere T. Maiorescu în *Convorbiri literare*, an X nr. 1-12, Tipografia societății Junimea, Iași.

Schopenhauer, 1880: *Parerga et Paralipomena Aphorismes Sur La Sagesse Dans La Vie* trad. Jean Alexandre Cantacuzène

Schopenhauer, 1890: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, trad. de Titu Maiorescu Ed. a 2-a, rev. București; Socec, 1890.

Schopenhauer, 1891: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, trad. de Titu Maiorescu Ed. a 3-a, rev. București; Socec, 1891 IX, 438 p. ; 18 cm.

Schopenhauer, 1902: Schopenhauer Arthur , *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, trad. de Titu Maiorescu Ed. 4, București, Socec 1902. IX, 438 pg. 8'.

Schopenhauer, 1912: Schopenhauer Arthur , *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, traducere de Titu Maiorescu, 425 p. 18 cm București, Socec & Co., Societate Anonimă, 1912 Ediția a 5-a, BCU Iași, II-270.313.

Schopenhauer, 1921: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, trad. de Titu Maiorescu, 430 p. 18 cm București, Socec, 1921 Ediția a 6-a BCU Iasi II-270.543.

Schopenhauer, 1969: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, trad. de Titu Maiorescu, text stabilit de Domnica Filimon-Stoicescu, studiu introductiv de Liviu Rusu, Editura pentru Literatură Universală, București.

Schopenhauer, 1985: *Aphorismes sur la Sagesse dans la vie*, trad. Jean Alexandre Cantacuzène, Presses universitaires de France, « Quadrige », réédition Paris 1985 (ISBN 2-13-038749-7)

Schopenhauer, 1997: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, trad. de Titu Maiorescu, ediție îngrijită și postfață de Teodor Vârgolici, Editura Saeculum, Editura Vestala, București.

Stoica, 1967: Marin Stoica, *Ioan Maiorescu*, București 1967.

Șuțu, 1928: Rudolf Șuțu Iași de altă odinioară vol. II, Iași, Editura Viața românească, cu 240 de ilustrații, deseme de I. Bălău.

Vianu, Cioculescu, Streinu, 1971: Vianu, Tudor „Junimea” în *Istoria literaturii române moderne*, de Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Streinu Vladimir, București, Editura Didactică și Pedagogică.

