

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA: FILOLOGIE

No. 23
2010

Copyright 2010, Editura Alma Mater, Bacău, România
ISSN 1224 – 841 X
All rights reserved.

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA FILOLOGIE**

Plurilingvism și interculturalitate

2010

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA FILOLOGIE
Revistă a Facultății de Litere,
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Preda, Adrian Jicu, Petronela Savin

Responsabili de număr: Nicoleta Popa Blanariu, Petronela Savin

Comitetul științific

Prof. univ. dr. Maria Carpov, Universitatea „Al.I. Cuza”, Iași

Prof. univ. dr. Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Al.I. Cuza”, Iași

Prof. univ. dr. Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Prof. univ. dr. Liviu Dospinescu, Université Laval, Canada

Prof. univ. dr. Amos Fergombé, Université d'Artois, France

C.P.I dr. Gabriela Haja, Institutul de Filologie "Al.Philippide" Iași, Filiala Academiei Române

Prof. univ. dr. Adriana-Gertruda Romedea, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Prof. univ. dr. Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București

Prof. univ. dr. Francisco Torres Monreal, Universitatea din Murcia, Spania

Prof. univ. dr. Lelia Trocan, Universitatea din Craiova

Prof. univ. dr. Caroline Ziolkó, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, France

Conf. univ. dr. Ecaterina Crețu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Conf. univ. dr. Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Conf. univ. dr. Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Conf. univ. dr. Ioan Sava, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Conf. univ. dr. Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia

La realizarea numerelor 23 și 24/ 2010, din seria tematică *Plurilingvism și interculturalitate*, au contribuit, de asemenea, Cristina-Ioana Matei (care a tradus prefața în limba franceză) și Mariana Tîrnăuceanu (care a tradus și revizuit mai multe rezumate în limba engleză).

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, Str. Spiru Haret, no. 8, Bacău, România.

Tel./ fax: 0234 – 588884.

Cuprins

Cuvânt înainte: <i>Utopie și pragmatism. Proiectul intercultural</i> (Nicoleta Popa Blanariu)	7
Constantin Schifirneț <i>Modernitatea tendențială</i>	15
Liviu Dospinescu <i>Estetici ale metisajului cultural în teatrul lui William Kentridge</i>	35
Adina Vuković <i>Text și reprezentare scenică în teatrul lui Fernando Arrabal. Guernica, de la Picasso la Arrabal</i>	47
Cristina Scarlat <i>Mircea Eliade – hermeneutica receptării. Transpunerea operei eliadești în alte limbaje artistice (tablou sinoptic)</i>	69
Marian Victor Buciu <i>Adrian Marino față cu exilul și „împărăția” comunistă</i>	85
Emanuela Ilie <i>Alteritatea etnică în actualitate. Supoziții teoretice și ficțiuni ale Celuilalt</i>	91
Iuliana Savu <i>O distopie hiperdulce</i>	107
Adrian Jicu <i>Hermeneutica ideii de critică literară. Mitanaliză și demitizare în Iluziile literaturii române, de Eugen Negrici</i>	115
Violeta Preda Popa <i>Cuvinte libere la Argezi</i>	121
Gabriela Gîrmacea <i>Mihail Sebastian – Colaborator temporar la Societatea Națiunilor</i>	127
Ioan Dănilă <i>Idiomul ceangăiesc: bilingvism sau plurilingvism?</i>	131
Petronela Savin <i>Valențe etnostilistice ale frazeologismelor hrănirii în teatrul lui I. L. Caragiale</i>	135
Diana Stoica <i>Limbajul poetic: identitatea limbaj – poezie</i>	141
Ecaterina Crețu, Luminița Drugă <i>Împrumutul lexical francez (ne)adaptat în limba română</i>	147
Cristina Popescu <i>Observații privind împrumutul lexical latin (ne)adaptat în limba română. Cuvinte și sintagme latine în DOOM²</i>	157
Mihaela Hriban Buzatu <i>Influențe engleze în opere literare</i>	161
Florentina Popa <i>Comunicarea nonverbală și competența culturală</i>	169
Sorin Preda <i>Sacru și profan, în discursul sloganului</i>	183
Mădălina R. Manolache	191

<i>Limbajul genizat al reprezentării femeii în discursul european</i>	203
Răzvan Popovici Diaconu	
<i>Provocările noilor sisteme mass-media în societatea contemporană</i>	211
Dan Petrușcă	
<i>De la Johannes Gutenberg la Bill Gates</i>	217
Laura-Irina Gavriliu	
<i>Comunicarea didactică</i>	231
Dan Popa	
<i>Combinatorii de analizoare sintactice: instrumente ale lingviștilor pentru învățarea asistată de calculator a limbilor străine</i>	241
Nadia Nicoleta Morărașu, Luminița Drugă	
<i>Reprezentări prototipice ale locuinței în cultura românească și occidentală</i>	251
Elena Simionescu	
<i>Basmul românesc în context universal</i>	257
Carleta-Elena Brebu	
<i>Sibiul-poartă către cerul Europei</i>	265
Recenzii	
Victoria Huiban, Feminitate și erotism în literatură (Vasile Spiridon)	267
Ana Selejan, Poezia românească în tranziție (Vasile Spiridon)	

Utopie și pragmatism. Proiectul intercultural

Argument. Europa, un proiect intercultural

Există o unitate a lumii europene? Există o cultură europeană sau numai niște culturi europene? Istoria e prea lungă pentru a o relua aici în amănunt. Există însă momente și personalități care subliniază o unitate de fond, dincolo de niște deosebiri imediat vizibile. Pe acest fundal, diferențele capătă valoare identitară, dar nu apar ca deficiențe. Europocentrismul pare să fi devenit anacronic, Europa își privește cu alți ochi trecutul, dar joacă încă un rol însemnat în dialogul cu noile arii emergente. Raportul dintre “centru” și “periferie” se (re)negociază, polii multiculturalismului se reazăază, iar centrul (și “canonul”) se multiplică plural(ist). Conștiința europeană traversează astăzi încă o “criză” – de felul celei diagnosticate de Paul Hazard, la cumpăna secolelor XVII și XVIII – care corespunde unei crize de creștere a organismului multicultural, de expansiune a “satului global” și de autoritate a modelului intercultural.

Începuturile antropologiei se sprijină pe două idei corelate și controversate, cu originea în secolul al XVIII-lea: “natură umană” și “unitate psihică a omenirii” (J.F. Blumenbach, Adolf Bastian), din care se va deduce existența unor “categorii universale ale gândirii” (Clark Wissler). Postulând prezența unor “invarianți” ai imaginarului colectiv – ceea ce, în opinia sa, ar explica niște similitudini frapante între preromantismul european și poezii chinezi ai epocii precreștine și ai perioadei Song – René Étiemble¹ pare să confirme, spre mijlocul secolului XX, tocmai aceste principii fondatoare ale antropologiei.

“Cuvânt de umanist”², *Europa* moștenește referința largă, transnațională a vechiului *Romania*, desemnând un anume topos cultural – Occidentul medieval, cu unitatea lui intelectuală și religioasă, constituită în jurul Romei, al nostalgiei germanice pentru vechiul imperiu înconjurând Mediterana și al limbii latine. *Europa* apare ca toponim în secolul al XVII-lea. Ca unitate întemeiată pe niște *trăsături culturale comune*, Europa exista însă de mai multe secole deja, segregată în “două Europe transnaționale”³, romanică și catolică la Vest, bizantină și ortodoxă la Est.

Odată cu secolul al XVI-lea, își fac loc în gândirea occidentală “gustul pentru un *altundeva*” și “fascinația exercitată de *Celălalt*”⁴. În gândirea politică a secolului al XVIII-lea, alteritatea e o referință frecventă în discursul de critică socială; iar reflecția asupra

¹ René Étiemble, *Comparaison n'est pas raison. La Crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.

² Pierre Chaunu, *Civilizația Europei clasice*, vol. 1, traducere din franceză de Adrian Alexandru Dobrescu și Mircea Gheorghe, București, Meridiane, 1989, p. 18 [*La civilisation de l'Europe classique*, Paris, B. Arthaud, 1966].

³ Jacques Fauve, “Cuvânt înainte” la Paul Hazard, *Criza conștiinței europene. 1680 – 1715*, traducere din franceză de Sanda șora, București, Humanitas, 2007, p. 5 [*La crise de la conscience européenne. 1680 – 1715*, Librairie Arthème Fayard, 1989].

⁴ Monique Borie, Antonin Artaud, *Teatrul și întoarcerea la origini. O abordare antropologică*, traducere din limba franceză de Ileana Littera, Iași, Polirom, UNITEXT, 2004, p. 9 [*Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989].

temelor dominante – libertate, egalitate, fraternitate – este influențată de un anume mod de a vedea societățile exotice. *Scrisorile persane* sunt numai un exemplu. Le putem adăuga, încă din secolul al XVII-lea, *Descrierea Chinei și Jurnalul siberian* ale spătarului Nicolae Miclescu, “seigneur moldave” menționat în corespondența diplomatică a lui Ludovic al XIV-lea, apreciat pentru erudiția teologică în cercul jansenist de la Port-Royal și principala sursă bibliografică pe care își bazează J.F. Baddeley monumentală lucrare *Russia, Mongolia, China* (Londra, 1919). Alături de venețianul Marco Polo, cu trei veacuri mai devreme, Nicolae Miclescu – “*Mi-ko-lai*”, cum îl numeau gazdele sale chineze – este unul dintre pionierii care au contribuit la apropierea a două lumi, Europa și Extremul Orient⁵.

În secolul Luminilor, al toleranței și al utopiilor, renaște ideea unei “Republici a Literelor”, care *traversează barierele geografice și sociale*. Stat ideal, guvernat de principiile egalității și rațiunii – ale dialogului “liber între ființe înzestrate cu rațiune” –, republica aceasta global(ist)ă cuprinde lumea întreagă și reunește “oameni de toate națiunile, de toate condițiile, de orice vârstă și de orice sex” (Vigneul-Marville, 1700). Europeanul Luminilor se vrea *kosmopolit(es)*, “cetățean al lumii”. În secolul al XIX-lea, romanticii exploatează îndeosebi filonul exotic al alterității. Dar romantismul inaugurează totodată reflecția asupra literaturii europene privite ca întreg. Fr. Schlegel formulează între cei dintâi ideea “*unității intelectuale și spirituale europene*” și pune problema unui dialog între literatura europeană și cea asiatică, remarcând influența gândirii orientale asupra culturii europene. Printr-o grilă a “corectitudinii politice”, parcursul antropologiei – început cu un “ocol” prin teritoriile Celuilalt, cum spune Balandier – a fost văzut ca simptomul unui “complex de vinovăție” a Occidentului față de vechile colonii și ca un demers reparatoriu, de retrocedare simbolică a locului care li se cuvine în istoria oficială, scrisă de învingători. În opinia lui Claude Lévi-Strauss, antropologia nici “nu poate fi înțeleasă altfel decât ca o încercare de răscumpărare”.

Lumea “globală” e un organism multicultural, cu metabolism intercultural. Mai mult, conștiința europeană pare să ia aminte la *Celălalt* de fiecare dată când trece printr-un moment de criză, fie că este vorba de politică, de societate, de educație sau de artă.

I. Intercultural(itate)

Analiza comunicării interculturale vizează relația dintre indivizi sau grupuri aparținând unor culturi diferite. Studiile interculturale insistă asupra “relativității culturale a comportamentelor comunicative”⁶; altfel spus, asupra faptului că aceste comportamente variază odată cu mediul cultural în care se realizează ele. Elemente universale ale mecanismului social – relația interpersonală, normele de politețe, adaptarea comportamentului la niște “roluri” sociale și “ritualuri” interacționale, raportul dintre limbaj și realitatea extralingvistică etc. – se manifestă diferit la indivizi provenind din medii culturale diferite. Aceste elemente contribuie la definirea “profilurilor comunicative” (sau *ethos*-ului) specifice unei anume societăți. Esențialmente comparative sau contrastive, studiile interculturale pun în evidență similitudinile și deosebirile pe care le comportă același fenomen în culturi diferite. Asupra diferențelor dintre codurile comunicative atrag

⁵ Geoge Ivașcu, *Istoria literaturii române I*, București, Editura științifică, 1969, pp. 164 – 179.

⁶ Véronique Traverso, “Interculturel”, în Patrik Charaudeau, Dominique Mainueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002, p. 322.

atenția, cel mai adesea, unele disfuncții ale interacțiunii, precum interpretarea greșită sau dificultatea de a găsi semnificația unui anume comportament.

De remarcat că aceste variații “interculturale” nu apar numai între comunități lingvistice diferite, ci chiar în cadrul aceleiași comunități lingvistice. În acest ultim caz, ele se datorează unor deosebiri între *normele comunicative* la care se supune fiecare grup. De pildă, categorii sociale diferite își asumă coduri interacționale distincte, ceea ce poate perturba decriptarea reciprocă a mesajelor și comportamentelor. Astfel de situații de contact intercultural sunt astăzi frecvente în educație, media, sănătate, companii multinaționale, turism etc. De aici, interesul pentru analiza lor din varii perspective disciplinare: antropologie, etnologie, sociologie, lingvistică, psihologie. Într-un demers analitic de acest fel, dimensiunea “interculturală” ține, așadar, fie de natura *obiectului* (o interacțiune/ situație interculturală), fie de maniera de *abordare*, prin compararea unor (fenomene din) culturi diferite⁷.

II. Artă și educație interculturală. Integrarea și pedagogia diferențelor

Într-o accepție foarte largă, *breaking the barriers* înseamnă a sparge codul implicaturilor culturale ale Celuilalt, ca premisă a (re)cunoașterii și acceptării reciproce. Inițierea într-o altă cultură devine baza unui dialog real cu alteritatea și un factor de armonizare socială.

Educația interculturală este un proces formativ complex, o alternativă educațională benefică, nu lipsită însă de unele inconveniente. Meritul ei major este acela de a încerca să conducă spre înțelegerea Celuilalt, pe baza unui nucleu formativ care-i structurează cultura de origine. Diversitatea culturală este o resursă educațională valoroasă, în măsura în care familiarizarea cu “sistemul cultural al alterității” contribuie la (re)așezarea “propriilor repere identitare”⁸. Învățarea interculturală este una eminentă “dialogică”⁹, atâta vreme cât implică o relație cu alteritatea, raportarea propriei culturi la o alta străină. În contextul globalizării, ea privilegiază specificul (inter)cultural în detrimentul omogenizării, “modelul diferenței” în locul unuia al “deficienței”¹⁰ și acționează ca mediator între “diferitele versiuni ale realității”¹¹. Educația interculturală nu se mărginește la integrarea imigranților, ci se adresează tuturor, “minoritari” și “majoritari”, cu un program de instruire deschis către o multitudine de culturi și națiuni. E o formă de educație pentru toată lumea, indiferent de naționalitate și vârstă. “Educație pentru diversitate” – cum o definește Nieto –, ea nu este totuși un program de divertisment; nu înseamnă doar serbări, “măști exotice” și “mâncăruri etnice”. La modul ideal, ar trebui să fie o maieutică a diferențelor, nu doar a celor superficiale, și o integrare a lor într-o viziune rațională și tolerantă asupra diversității naturii umane.

⁷ Cf. Véronique Traverso, *op. cit.*

⁸ Cf. Anca Nedelcu, *Fundamentele educației interculturale. Diversitate, minorități, echitate*, Iași, Polirom, 2008, p. 185.

⁹ Cf. Christian Alix, *apud* Anca Nedelcu, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰ Cf. P. Dasen, “Fundamente științifice ale unei pedagogii interculturale”, in P. Dasen, C. Perregaux, M. Rey, *Educația interculturală*, Iași, Polirom, 1999, p. 39.

¹¹ N. Hidalgo, “Multicultural Teacher Introspection”, in T. Perry, J.W. Fraser (ed.), *Freedom's Plow: Teaching in the Multicultural Classroom*, New York, Routledge, 1993, p. 103.

Prin natura lor, artele – muzica și artele vizuale îndeosebi – pot fi integrate cu prioritate unui curriculum intercultural. Limbaje specifice, ele forțează *barierele naționale și lingvistice*, favorizând reflecția asupra “credințelor, valorilor și atitudinilor altor culturi și asupra modului în care diferă de cele proprii”¹². Ele permit familiarizarea cu “gramatica” altor culturi – cu mentalitatea și codurile lor specifice de reprezentare –, în măsura în care un discurs artistic nu exprimă numai personalitatea individuală a creatorului, ci mai mult, captează structurile profunde ale mediului în care s-a format acesta. Educația artistică face posibilă identificarea unor categorii analitice pertinente pentru înțelegerea Celuilalt.

Educația interculturală rămâne însă, deocamdată, deficitară în unele privințe: în practică, ea subliniază adesea identitatea culturală și etnică în defavoarea strategiilor de comunicare și negociere (de pildă, între minoritari și grupul dominant din societate și educație); nu în ultimul rând, proiectul educației interculturale este prejudiciat de inconsistența teoretică și de ineficiența pragmatică a strategiilor la care recurge.

III. Proiectul intercultural în spectacolul (post)modern

Mai mult decât în literatura dramatică, dimensiunea interculturală se manifestă, în teatrul (post)modern, prin modul de joc și de punere în scenă. Regizorii europeni au recurs adeseori la tradiția spectacolului oriental, în care au găsit o sursă de revitalizare a tehnicii și esteticii occidentale: Meyerhold descoperă teatrul japonez, Brecht pe cel chinez, iar Artaud, dansurile din Bali. Avangarda anilor șaizeci-șaptezeci se reîntoarce la spiritualitatea și rigoarea formală a Orientului (Grotowski, Barba, Schechner, Mnouchkine) sau la “spontaneitatea” Africii (Brook). Mnouchkine se inspiră din *Kabuki* pentru interpretarea tragediilor shakespeareene. La rândul lor, artiști japonezi precum T. Suzuki sau Hijikata și K. Ohno valorifică dramaturgia occidentală sau dansul expresionist. La începutul secolului XX, Ruth Saint Denis, pedagogul unei întregi generații de coregrafi, se inspiră din dansurile orientale, iar Martha Graham, unul dintre fondatorii dansului modern, din tradiția Pieilor Roșii. Isadora Duncan caută în vestigiile Eladei o sursă de înnoire a dansului occidental.

Relația interculturală poate lua diferite forme, de la “simpla citare a unei culturi străine până la asimilarea ei”¹³. Se pot disocia mai multe categorii de spectacol, produse ale dialogului intercultural: mizanscena interculturală, teatrul postmodern și teatrul multicultural. *Mizanscena interculturală* nu se confundă cu *teatrul de artă* (“în general, unicultural, concentrat adică pe o tradiție națională, pe căutarea omogenității și a stilizării, (...) pe conservarea formelor tradiționale”¹⁴). Ea se deosebește, de asemeni, de *teatrul postmodern*, care prezintă un fel de “*patchwork* demn de o *one-world-culture*”, îmbinând culturi și practici artistice din cele mai diverse, dar fără vreo preocupare pentru “schimbul sau hibridarea” diverselor tradiții¹⁵. *Teatrul multicultural* este creația mai multor comunități, iar “scopul său nu este hibridarea, ci coexistența formelor și a identităților”¹⁶.

Principiul inter-/ transcultural stă la baza *antropologiei teatrale* fondate de Eugenio

¹² Cf. *The Arts in the New Zealand Curriculum*, 1992, apud Anca Nedelcu, *op. cit.*, p. 126.

¹³ Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, p. 176.

¹⁴ *Ibidem*, p. 175.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Barba și a programului de cercetare asumat de compania sa, *Odin Teatret* (pe care a înființat-o după modelul teatrului-laborator al lui Grotowski), iar apoi de către ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), care s-a desprins din aceasta: “să te gândești – propune Barba – la propriul teatru într-o dimensiune transculturală, în fluxul unei «tradiții a tradițiilor»”¹⁷. Numai astfel a putut ajunge Barba la concluzia existenței unui “teatru eurasian” și la un spectacol precum *Cartea dansurilor* (1974): “bazat pe situații dramatice elementare, având ca model mental actorul-dansator din teatrul asiatic (Bali, Japonia: Nô și Kabuki), iar ca referință stilistică, [...] *Commedia dell'Arte*”¹⁸. Acest italian stabilit în Danemarca, iubitor de drumuri lungi și orizonturi largi, se înfățișează pe el însuși ca produs al unei sinteze interculturale; nu mai puțin, ca purtător al acelor “culturi” care i-au marcat parcursul existențial și profesional: “cultura credinței”, “cultura coroziunii”, “cultura revoltei”¹⁹. Toate se reflectă, într-un fel sau altul, în opera sa. Similitudinile cu po(i)etica teatrală a lui Mircea Eliade – așa cum poate fi ea desprinsă din dramaturgia, dar și din nuvelistica acestuia – nu sunt întâmplătoare. Licențiat în filologie și în istoria religiilor, Barba se recunoaște îndatorat operei lui Eliade.

IV. Plurilingvism

Numit uneori *multilingvism* sau *polilingvism*, *plurilingvismul* este capacitatea vorbitorului – individ sau grup social – de a folosi “curent și în egală măsură”²⁰ mai multe limbi diferite. Termenul are însă o întrebuințare specializată, în cadrul teoriei literare și al analizei discursului. O ilustrează *dialogismul* bahtinian²¹, precum și teoriile *intertextului* și ale *polifoniei*, care îl continuă (Julia Kristeva, Gérard Genette, Oswald Ducrot etc.). În opinia lui Bahtin, discursul liric impune folosirea “unui limbaj unic și a unui enunț unitar, monologic, închis”²², din care sunt eliminate “lumile și figurile socio-verbale” pe care le comportă “plurilingvismul social”²³. Autorul epic, dimpotrivă, valorifică “plurivocitatea și plurilingvismul limbajului literar și extraliterar”, adică niște “maniere de vorbire”, corespunzătoare “virtualelor personaje-povestitori”²⁴. Mai mult decât o reprezentare a lumii – *mimesis* aristotelic, “în limitele verosimilului și necesarului”²⁵ –, romanul este,

¹⁷ Cf. Eugenio Barba, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, traducere din limba italiană și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura UNITEXT, 2003, p. 75

¹⁸ Cf. Liliana Alexandrescu, “Eugenio Barba, sub semnul lui Odin” în Eugenio Barba, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Cf. Eugenio Barba, *op. cit.*

²⁰ <http://dexonline.ro/definitie/polilingvism>.

²¹ Cf. Mihail Bahtin, “Discursul în roman”, în *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982, pp. 111- 291.

²² *Ibidem*, p. 153.

²³ *Ibidem*, p. 154. De pildă, un țăran neștiutor de carte, aflat departe de civilizația urbană, trăiește “în ambianța câtorva sisteme lingvistice”: “se ruga lui Dumnezeu într-un limbaj (slavona), își cânta cântecele în altul, în familie vorbea într-un al treilea”, iar când îi dicta notarului o cerere către autorități, “încea să vorbească în cel de-al patrulea (oficial, corect, «scriptologic»)”. Toate acestea sunt “*limbaje diferite*”, dar încă “nu [...] *corelate dialogic* în conștiința lingvistică a țăranului” (s.a., M.B.).

²⁴ *Ibidem*, p. 155.

²⁵ Cf. Aristotel, *Poetica*.

pentru Bahtin, o imagine a limbajului, ale cărui posibilități le etalează într-un univers ficțional.

Preluând conceptul bahtinian, Dominique Maingueneau²⁶ îl ilustrează prin două serii de fenomene, relevante pentru “plurilingvismul extern” și respectiv, “intern”. În primul caz, scriitorul are acces la mai multe limbi, ceea ce, într-un fel sau altul, se reflectă în propria operă (Elias Canetti, S. Beckett, F. Wedekind, Thomas Mann, la care îi putem adăuga, desigur, pe Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugène Ionesco, Vintilă Horia, Benjamin Fondane, Panait Istrati sau Dimitrie Cantemir). În cel de-al doilea, scriitorul valorifică “limbajele” subsumate aceleiași limbi: varietăți dialectale, registre stilistice (familiar, elevat), jargoane specializate (medical, juridic etc.). Așa cum arăta Bahtin²⁷, opera lui Rabelais ilustrează exemplar eficiența expresivă a plurilingvismului intern.

*

Ceea ce-am spus deja nu are cum – nici nu ne-a fost această intenția – să epuizeze problematica plurilingvismului și a interculturalității²⁸. Articolele incluse în numerele 23 și 24/ 2010 ale revistei – primul în limba română, iar cel de-al doilea, în engleză și franceză – aprofundează analiza și compensează astfel schematismul inevitabil al unui text introductiv. Diverse ca obiect de cercetare și modalitate de abordare, ele converg spre câteva axe tematice: *Reprezentare, comunicare, ideologie. Noile media; Interculturalitate și reprezentare lingvistică; Imaginarul literar și figurile alterității; Mit și literatură*. Detaliind, tematica studiilor și articolelor incluse în actele colocviului se referă la

- conceptul de *modernitate tendențială* ca formă specifică a procesului de modernizare a societății românești (Constantin Schifirneț);
- premisele dialogului intercultural la nivel local (Elena Bonta, Adriana-Gertruda Romedea), comunicare nonverbală și *pattern* cultural (Florentina Popa), problema bi-/ plurilingvismului, cu referire la “idiomul ceangăiesc” (Ioan Dănilă);
- normă lingvistică și identitate etnică (Veronica Grecu), traducerea – implicit și “intercomunicabilitate” (Simina Mastacan);
- figura alterității și tema exilului (Emanuela Ilie, Marian Victor Buciu); scenariul distopic (Iuliana Savu);
- construcția “plurilingvistică” a unui discurs narativ, cu accentul pe tehnica de

²⁶ Dominique Maingueneau, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare* [*Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004], traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefață de Mihaela Mîrțu, Iași, Institutul European, 2007, pp. 167 – 173.

²⁷ Cf. Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, traducere de S. Recevschi, București, Univers, 1974 [*L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*].

²⁸ Această secțiune introductivă reia, în liniile ei esențiale, concluziile unui studiu publicat de Universitățile per la Formazione Permanente degli Adulti din Ravenna, pe care autoarea l-a realizat în cadrul unui program *Grundtvig Learning Partnership – Education and Culture. Lifelong Learning* (proiectul *Breaking the Barriers – Improve Access to Long Life Learning*, 2010–2011, derulat în parteneriat de Universitățile per la Formazione Permanente degli Adulti din Ravenna, Association Paysage et Patrimoine sans Frontière, Saint-Germain-en-Laye și Centrul Internațional de Cultură „George Apostu” din Bacău).

Studii și cercetări științifice. Seria filologie, 23/2010

focalizare – “punctul de vedere” – și pe relația discursului cu sistemele de putere (Mihaela-Cătălina Tărcăoanu, Cristina-Georgiana Voicu);

- plurilingvismul intern al produsului artistic, situat la interferența mai multor coduri de reprezentare (Caroline Ziolk, Mariana Tîrnăuceanu, Adina Vuković, Liviu Dospinescu, Cristina Scarlat);
- reconfigurarea mitului în modernitate, ca articulare diacronică a două sisteme culturale (Cătălina Bălinișteanu, Nicoleta Popa Blanariu, Adrian Jicu);
- limbajul poetic și filosofia limbajului (Diana Stoica), limbajul poetic arghezian (Violeta Popa);
- simbolismul lexical și relația sa cu un context extralingvistic (Adela-Marinela Stancu), etnostilistica frazeologismului (Petronela Savin);
- împrumutul francez (ne)adaptat în limba română (Ecaterina Crețu, Luminița Drugă), împrumutul lexical latin (ne)adaptat în limba română (Cristina Popescu), prezența anglicismelor în opera unor scriitori români (Mihaela Buzatu Hriban);
- particularitățile sistemului fonetic – accentul, de pildă – ca sursă a unor dificultăți în învățarea unei limbi străine (Cristina Gabriela Marin);
- comunicarea didactică (Laura-Irina Gavrilu), componente *software* pentru predarea/ învățarea asistată de calculator a limbilor străine (Dan Popa);
- comunicarea publicitară, marcă și marketing (Sanda Marcoci), structuri mitice în discursul publicitar electoral (Sorin Preda);
- noile media și raportul lor cu vechea cultură de tip Gutenberg (Dan Petrușcă, Răzvan Popovici Diaconu);
- mărcile ideologice ale unui discurs identitar, analizat dintr-o perspectivă interdisciplinară, la interferența semioticii cu *gender studies* (Mădălina R. Manolache);
- semantizarea spațiului: reprezentări prototipice ale locuinței, într-o abordare comparativă (Nadia-Nicoleta Morărașu, Luminița Drugă), metafora (de)construcției în secolul al XVIII-lea englez (Mihaela Culea, Nadia-Nicoleta Morărașu), proprietate și relație de cuplu în epoca victoriană (Ioana Boghian);
- corespondența lui Mihail Sebastian cu Mircea Eliade, Camil Petrescu, Radu Cioculescu, pe durata stagiului său de “colaborator temporar” la Societatea Națiunilor, în 1937 (Gabriela Gârmacea);
- basmul românesc în context universal (Elena Simionescu).

Numărul 23/ 2010 al revistei *Studii și cercetări științifice. Seria filologie* se încheie cu o secțiune de recenzii semnate de Vasile Spiridon.

Nicoleta Popa Blanariu

Modernitatea tendențială

Abstract

The article analyses the concept of *tendentious modernity* as a type of evolution of Romanian society towards principles and norms of modernity. Romania still experiences specific modernization. Unlike Western modernization, Romanian modernization began with political institutional construction and not with the building of capitalist economy. Modernity is a trend which coexists with obsolete institutional forms. Modernity penetrates slowly and with difficulty through the complicated network of socio-institutional structures of the traditional, patriarchal society. Modernity is a tendency, an ideal in the construction of a nation. It is mosaic modernity, and it is not organized in a clear, dominant form. Many elements of modernity have failed to coagulate stable modern structures in all sectors of society.

Key-words: modernization, modernity, multiples modernities, *tendentious modernity*, the dominant form a modernity.

Introducere

Studiul analizează modernitatea societății românești pentru a evidenția particularitățile ei întruchipate de ceea ce numim *modernitatea tendențială*. Întâi, discutăm despre conceptul de *modernitate*. Apoi analizăm tipurile de modernitate. În fine, abordăm modernitatea tendențială, încercând să semnalăm lipsa unei dominante clare a modernității românești.

Noua configurație geopolitică de după 1989, aderarea la UE obligă cercetătorul la cunoașterea, cu mai multă rigoare, a standardului de modernitate pe care trebuie să-l atingă România. Față de cei care susțin că România este modernă sau față de cei care cred că, de fapt, nu există o modernitate reală, încercăm să argumentăm existența unui tip de modernitate specific societății românești. Conceptul de modernitate tendențială l-am folosit în explicarea *formelor fără fond*: „Găsim utilă pentru descrierea proceselor de modernizare românească noțiunea *modernitate tendențială*, prin care desemnăm actul de dezvoltare în direcție inversă: de la afirmarea spiritului național și de la construcția politică spre dezvoltarea economică” (Schifirneț, 2007, 205).

Despre țările nonoccidentale se afirmă că ar cunoaște faza modernității târzii. Când vorbim de modernitate târzie, ne referim la o modernitate produsă mai târziu decât în Occident, dar o modernitate care ar urma același trend ca în Occident. În unele studii, se

argumentează existența unor diferențe de modernitate în interiorul Uniunii Europene (Străth&Triandafyllidou, 2003). Tipul de dezvoltare modernă din țările vestice și nordice nu se aplică aidoma în celelalte societăți europene, care au cunoscut un alt trend istoric. Amintim aici Europa de Sud — Grecia, Spania și Portugalia —, pentru a ne referi la țări intrate în UE înainte de 1989. În aceste țări, organizarea socială impune viziuni specifice asupra managementului: „Modelele dominante anglo-saxon și protestant de management nu sunt integral adecvate în a caracteriza managementul și organizarea în țările catolice din Sudul Europei și nici în societățile postcoloniale din America Latină” (Cunha *et al*, 2008, 6). Portugalia are autostrăzi comparabile cu cele ale Germaniei, dar social există o discrepanță între bogați și săraci după model sud-american. Este neîndoieabilă existența mai multor tipuri de modernitate în cadrul Europei: modernitatea țărilor din Occident și Nordul Europei, modernitatea țărilor din Europa de sud, modernitatea țărilor excomuniste: „Pe anumite aspecte este mai util să facem comparații între macroregiuni socioculturale ale Uniunii [...], între benzile nordice și sudice, estice, central-estice și vestice. Astfel de grupări diferă semnificativ între ele pe resursele de capital material, dar și sub aspectul configurațiilor de modernitate individuală, de stare de spirit. România, spre exemplu, se aseamănă, foarte mult cu Bulgaria, Lituania și Letonia, sub aspectul nivelului redus de dezvoltare economică” (Sandu, 2009, 4).

Dacă țări din Europa de Est, precum România și Bulgaria, după aderarea la UE sunt considerate ca fiind periferia europeană (Gros, 2009) atunci se desprinde concluzia că țările respective nu sunt încă modernizate în aceeași măsură ca țările vestice sau din centrul Europei. Aceasta nu înseamnă că ele ar fi lipsite de orice modernitate. În acest spațiu european acționează *modernitatea tendențială*, fiindcă modernizarea nu este încheiată, decurge lent, discontinuu și inconsistent.

Procesul de modernizare a înregistrat permanent în România un deficit de dezvoltare modernă și un deficit de sincronizare, regăsite în efecte specifice perioadei premoderne, precum înapoiere, dependență economică, decalaj, dezechilibru agrar-urban, sărăcie (vezi și Love, 2002), însă analiza acestui deficit se face prin concepte și viziuni teoretice occidentale; deși există contribuții românești la studiul dezvoltării moderne — teoria formelor fără fond, neoioabăgia, sincronismul etc. —, acestea nu sunt incluse în patrimoniul conceptelor fundamentale ale modernității.

În timp, s-a constituit un corpus de concepte ale teoriei despre modernizare: „modernitate”, „tradiție”, „difuziune”, „adoptare”, „adaptare”, „dezvoltare”, „subdezvoltare”, „independentă”, „dependență”, „centru-periferie”, „schimb inegal”, „industrializare”, „occidentalizare”, „reformă”, „dezvoltare durabilă”, „reformă structurală”, „formă”, „fond”. Fiecare dintre acești termeni exprimă o anumită dimensiune a modernizării.

Conceptul de modernitate

Modernitatea, în sensul original al termenului, a apărut în spațiul occidental și o numim *modernitate clasică*. Se vorbește despre două concepte ale modernității. Primul este un concept eurocentric, provincial și regional. Definită ca fenomen exclusiv european, modernitatea reprezintă o emancipare prin rațiune. Al doilea concept referă la o modernitate analizată ca proces mondial — plasarea în centrul istoriei lumii. Modernitatea

Europei nu este un sistem auto-referențial independent, ci este parte a sistemului global, mai exact, centrul acestui sistem. (Dussel, 2000, 469).

Modelul teoretic al modernizării cuprinde următoarele trăsături de tip-ideal: societatea este descrisă ca un sistem social coerent, în care toate componentele sale interacționează unele cu altele. Varietatea societăților se reduce la taxonomia dihotomică societăți tradiționale–societăți moderne. Modernul este definit ca organizare socială de sorginte occidentală, caracterizată prin individualism, democrație, capitalism, secularism, echilibru, stabilitate și drepturi civile. Evoluția istorică a modernității este văzută ca o trecere de la societatea tradițională la cea modernă axată pe industrializare, democrație prin lege, urbanizare, bunăstare și bogăție, știință prin educație și instrucție (Alexander, 1994, 168-169). Această descriere exprimă, de fapt, viziunea funcționalistă asupra societății moderne. Se poate spune că societățile cu o modernitate solid structurată au vocație universalistă, fiindcă urmăresc difuzarea și impunerea propriilor valori oriunde în lume.

Teoria modernizării se referă la procesul de dezvoltare din perioada revoluției industriale de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, din Europa Occidentală și din America de Nord. Spațiul unde a reușit aplicarea întocmai a modelului occidental de modernizare și de modernitate este America de Nord fiindcă purtătorii valorilor modernității proveneau din rândul grupurilor occidentale emigrate în spațiul „lumii noi”.

În secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea, modernizarea era concepută ca proces occidental care trebuia urmat necondiționat de orice societate, prin abandonarea propriilor tradiții culturale și asimilarea valorilor occidentale. De la sfârșitul secolului al XX-lea, societățile europene au intrat într-un nou stadiu al modernității, cu accent pe reflexivitate, în vederea modernizării modernității (Vlăsceanu, 2007). În realitate, modernizarea modernității se raportează strict la tipul de societate occidentală. Influența societăților modernizate asupra celor non-modernizate ar fi determinat schimbările sociale într-o direcție unică fixată tocmai de modelul societății modernizate.

Modernizarea este procesul de transformări sociale într-o societate dominant agrară, în urma căroră comerțul și industria devin dominante, însă acestea se construiesc numai cu capital din țările cu o modernitate consolidată. Societatea tradițională este structural statică, iar cea modernă este dinamică și complexă. O societate tradițională este vertical organizată prin diviziunea socială ierarhică în sistem piramidal de sus în jos, iar societatea modernă este structurată cu precădere orizontal, printr-o diversitate de rețele sociale.

Se neglijează, mai ales în studiile românești despre modernizare, ideea eficienței, profitabilității și a productivității regăsite în toate structurile sociale din societățile moderne consolidate. Modernă este acea societate care obține profit cu mijloace bine determinate. Creșterea capacității productive a societății a determinat diversificarea activităților în toate sectoarele societății, precum și un ritm al evoluției sociale neîntâlnit până atunci în istorie. Motorul dezvoltării sociale și economice a devenit producția capitalistă, bazată pe inovație științifică și tehnologică. Noul mod de producție, cel capitalist, a dezvoltat noi instituții, concepții și conduite care au temeiul în raționalitatea socială.

Prin metodele de organizare și control, producția industrială a dus la creșterea decalajului economic și de civilizație a țărilor industriale față de țările non-industriale. În acest fel, lumea s-a împărțit în țări moderne și țări nemoderne, primele fiind considerate

superioare față de ultimele datorită productivității (Bell, 1973; Giddens, 1990; Beck, 1992, Eisenstadt, 2000). Această superioritate derivată din forța economică asociată cu viziunea globală asupra vieții și societății a făcut din modernitate un model de dezvoltare socială pe care trebuia să-l urmeze orice țară, folosindu-se toate mijloacele pentru expansiunea lui.

Studiul realizat de World Values Surveys, pe 65 de societăți, cercetate în intervalele 1981-1984, 1990-1993 și 1995-1997, reprezentând 75% din populația lumii, a pus în evidență o masivă schimbare culturală și persistența tradițiilor culturale specifice în procesul de modernizare. Dezvoltarea economică este asociată cu o schimbare în sistemul de valori, de la norme și valori absolute către valori cum sunt raționalul, toleranța, încrederea și participarea. Bogata moștenire culturală a societății – protestantă, romano-catolică, ortodoxă, confucianistă sau comunistă – pune amprenta pe valori care durează în ciuda modernizării (Inglehart și Baker, 2000, 19). În a doua jumătate a secolului al XX-lea, unele societăți nonoccidentale, de pildă cele din Asia de Est, au avut remarcabile rezultate în dezvoltarea economică, depășind modelul occidental. Exemplul acelor societăți asiatice este o mărturie despre relativa independență a tradițiilor culturale față de dezvoltarea economică, și se explică prin faptul că ele au un *alt tip* de cultură, foarte adânc imprimat în subconștientul lor colectiv, tolerant sau compatibil însă cu valori ce promovează dezvoltarea economică și implicit, modernizarea de tip european. În țările europene, modelul de modernitate se raportează la societăți cu un substrat al tradițiilor *comune*; de aici, ideea de *model*, adică de schemă care trebuie validată de ceea ce se întâmplă în *întreaga* arie europeană.

Experiențele multiple din societățile moderne au dovedit că modernizarea este probabilistică, nu deterministică. Dezvoltarea economică tinde să transforme o societate într-o direcție predictibilă dar procesul și calea de parcurs nu sunt inevitabile. Mulți factori sunt implicați în dezvoltarea modernă a unei societăți. Pentru a menționa doar o parte dintre aceste determinisme multiple, amintim că evoluția economică este adesea asociată cu schimbări importante în valorile și credințele dominante ale unei societăți (Inglehart și Baker, 2000, 49).

Tipuri de modernitate

Cele mai multe dintre paradigmele sociologice actuale, de referință se concentrează pe modele explicative privind modernitatea în spațiul occidental. Habermas, Giddens, Beck, Bauman, creatorii unora dintre aceste modele – modernitatea reflexivă, a doua modernitate, modernitatea lichidă –, conturează trendul unei logici a modernității occidentale. Giddens o spune foarte clar, anume că analiza asupra modernității se referă la transformările instituționale care își au originea în Occident (Giddens, 1990). Dezvoltarea modernității se distinge prin existența statelor naționale și a producției capitaliste sistematice, ambele având rădăcini în particularitățile istoriei europene. Nu este întâmplător că paradigmele amintite nu fac referiri la modernitatea din alte zone europene – centrale și estice. Tipurile de modernitate secundară, reflexivă, lichidă, a doua modernitate, modernitatea alternativă, toate pornesc din viziunea occidentală-centristă asupra evoluției societății moderne. Ele dezvoltă idei din modelul clasic al evoluționismului sociologic, reprezentat de H. Spencer, K. Marx, E. Durkheim, Max Weber. Stăruim, în continuare, asupra unor tipuri de modernitate pentru a observa care

Modernitatea reflexivă

Acest tip de modernitate a fost studiat de Anthony Giddens (1990, 1991) și Ulrich Beck (1992). În a doua jumătate a secolului al XX-lea, a avut loc o tranziție de la prima modernitate la cea de a doua. Prima a fost o modernitate națională. În schimb, cea de-a doua este transnațională și cosmopolită. Modernizarea reflexivă se referă la *modernizarea societății moderne*: „Când modernizarea atinge un anumit stadiu, se radicalizează ea însăși. Începe să transforme, pentru a doua oară, nu numai instituțiile fundamentale, ci și principiile societății înseși.” (Beck *et al*, 2003, 1). Reflexivitatea este un concept asociat raționalității, dar și unei viziuni asupra acțiunii orientate către schimbare. Tendința dominantă a modernității occidentale este tranziția de la societatea modernă spre cea a modernității reflexive (Vlăsceanu, 2007, 81). Este vorba de o nouă schimbare istorică, anume nu de la premodern la modern, ci de la modern la un alt tip de modern. În acest context, cadrul de referință nu mai este cel al sociologiei clasice, anume societatea premodernă, ci societatea modernă care trece la o altă modernitate.

Teza principală a lui Beck este că trăim într-o societate modernă mai puțin riguroasă, o societate în care are loc schimbarea modernității înseși. Modernitatea a devenit problematică în chiar spațiul în care a apărut ea, în Occident: „Așa cum modernizarea a dizolvat structurile societății feudale în secolul al nouăsprezecelea și a produs societatea industrială, modernizarea de astăzi dizolvă societatea industrială și o altă modernitate este pe cale să apară” (Beck, 1992, 10). A doua modernitate (sau modernitatea reflexivă) este renașterea modernității într-o *societate a riscului*, incapabilă de a controla incertitudinile; de aceea, politica, știința, religia sunt componente ale riscului într-o societate, iar nu soluția pentru înlăturarea primejdiilor, așa cum pretind ele.

Modernitatea lichidă

Acest tip de modernitate se caracterizează prin intensitatea sentimentului de incertitudine în societatea actuală, în care soliditatea lucrurilor și legăturilor umane este amenințată. Ea este o continuare haotică a modernității. Două trăsături disting modernitatea lichidă: 1. declinul rapid al iluziei moderne timpurii, că ar fi existând o stare de perfecțiune care poate fi atinsă într-o societate mai bună; 2. deregularizarea și privatizarea sarcinilor și obligațiilor modernizate. Ceea ce era considerat o muncă de realizat prin rațiunea umană a fost fragmentat și lăsat în grija indivizilor și a resurselor administrate individual. Nu a fost abandonată ideea de progres prin acțiunea legislativă a societății, dar accentul cade pe autoafirmarea individului (Bauman, 2000, 31). Modernitatea lichidă înseamnă eliberarea inițiativei individuale de constrângerile familiei, de obligațiile casnice și de rețeaua densă a obligațiilor morale.

Modernități multiple

Evoluția și dispersarea modernității pe întreg arealul mondial au dovedit, în timp, limitele modelului unic de dezvoltare modernă. După cum scrie Habermas, modernizarea produce un mănunchi de procese cumulative care se susțin reciproc: „Teoria modernizării transformă conceptul weberian de «modernitate» într-o abstracțiune plină de consecințe.

Ea îndepărtează modernitatea de originile ei modern-europene și o stilizează într-un model, neutru din punct de vedere spațio-temporal, al procesului de dezvoltare în general” (Habermas, 2000, 20).

S-a afirmat ideea modernității sau modernităților alternative ca replică la tendința de a vedea modernitatea ca uniformă (Delanty, 2003). Alți autori vorbesc de modernități multiple (Eisenstadt, 2000; Lee, 2008). Una din cele mai importante implicații ale termenului de „modernități multiple” este că modernitatea și occidentalizarea nu sunt identice. Deși nu mai sunt considerate ca unicele modernități autentice, modelele occidentale de modernitate se bucură de prioritate istorică și continuă să fie un puternic punct de referință pentru toate societățile (Eisenstadt, 2000, 3). Cu toate acestea, s-a admis pluralismul modernităților și astfel, alături de modernitatea europeană clasică, ființează astăzi modernitatea est-europeană, modernitatea latino-americană, modernitatea asiatică, modernitatea islamică, modernitate africană etc.

De pildă, pentru America Latină se discută despre trei faze ale modernității. Prima fază liberală, s-a dezvoltat în Europa și America de Nord, și mult mai restrictivă în America Latină din cauza preeminenței puterii proprietarilor de pământ. A doua fază a fost organizată, prin corporatism, de către stat. A treia fază, cea actuală, este stadiul unei mai mari complexități și a pluralismului vieții sociale, și ea ar fi particulară pentru America Latină contemporană. (Domingues, 2009, 126).

În același sens, se discută despre necesitatea unei modernități reconceptualizate, numită *modernitate globală* (Dirlik, 2003, 276). Modernitatea globală a apărut ca alternativă la modernizarea eurocentrică, în efortul de a depăși eurocentrismul și de a evidenția varietatea de experiențe și moșteniri culturale.

Modernitate tendențială

Dezvoltarea modernă a societății românești a fost și este studiată după paradigma organicismului sociologic, care o concepe ca proces de trecere de la societatea premodernă la una modernă. Dacă nașterea modernității clasice este consecința schimbărilor radicale derivate de procesele de industrializare, raționalizare, constituirea statului național, diferențierea între sfera publică și sfera privată (Marx, Weber, Habermas, Giddens), atunci este limpede că modernitatea românească a avut o altă evoluție decât cea clasică.

Față de toate tipurile de modernitate amintite, societatea românească cunoaște o modernitate proprie, pe care o numim *modernitatea tendențială*. Aceasta se referă la acțiunile și ideile despre modernizare derulate în societatea românească, acțiuni și idei care însă rămân *parțiale și nefinalizate*, iar modernitatea este mai mult o aspirație, un țel de atins dar niciodată pe deplin realizat. Modernitatea tendențială este o modernitate provocată, rezultat al unei modernizări în ariergardă, iar nu al uneia în avangardă. Ideea de modernitatea tendențială presupune mai mult o separare între idei sau proiecte și acțiuni sau politici. În acest caz, ideile sunt finalizate, dar nu și acțiunile aferente ideilor. Se cuvine să lămurim termenul de *tendență*. Termenul de modernitate tendențială suferă de o anumită amibiguitate din cauza atributului „tendențială”. Să spunem că termenul „tendențială” nu este inclus în DEX, așa cum este însă în *Dictionnaire Larousse Français* sau *Oxford English Dictionary*; dar este folosit de specialiști din variate domenii. Amintim utilizarea conceptului de tendință în lucrări de sociologie, în explicarea crizei sociale prin tendințe

seculare (Wallerstein, 1992) și prin evoluția tendențială (Vlăsceanu, 2007).

Tendința reprezintă o evoluție a procesului de modernizare, evoluție determinată de factori și contexte interne și externe ale societății românești. Acțiunea acestor factori și contexte este adesea contradictorie, iar intensitatea influenței lor poate fi diferită. Temporal, evoluția tendențială nu este certă și univocă, ci probabilistică. Modernitatea fiind starea tendențială a societății, ea nu se instituie ca o certitudine la toate palierele organismului social, fiindcă este inconsistentă și se manifestă inegal pe diferite domenii. Teoria modernității clasice apreciază modernitatea drept un proces inevitabil rezultat din evoluția organică, prestabilită a societății; în viziunea mea, modernitatea se afirmă ca o transformare tendențială, ca un rezultat al interacțiunilor dintre factorii și contextele interne și externe ale unei societăți.

Precizez că „tendință” și „tendențială” nu sunt sinonime, deși pot fi înțelese în accepțiunea de orientare majoritară către o opțiune din mai multe posibile. Trebuie separată „tendință” de „tendențială”. Tendința exprimă trendul, o direcție de dezvoltare dacă nu chiar inevitabilă, oricum fermă; *tendențială* semnifică neîmplinirea, amânarea, zigzagarea tendinței. Conceptul de modernitate tendențială nu se referă la dimensiunea sa statistică, ci la faptul că modernitatea românească este inconsistentă și lentă. Din cauza insuficienței sau inexistenței resurselor de modernizare în interior (resurse ideologice, economice, administrative, financiare etc.), modernitatea tendențială este o formă asimptotică de modernizare, care niciodată nu ajunge la specificațiile modernității, oricât de mult ar părea că se apropie. În afara modernității occidentale, toate celelalte modernități sunt tendențiale.

Există un determinism social tendențial în societăți unde trecerea de la societate rurală la societate modernă este tendențială. Avem în vedere afirmarea tendențială a modernității și nu sensul ascuns al modernității. Modernitatea este numai tendențială și proiectivă, ea reflectă calea de modernizare ce urmează a se împlini. Modernitatea tendențială se caracterizează prin ambiguitate, contraste, contradicții și paradox, trăsături regăsite și în alte societăți, de pildă în India (Pick and Dayaram, 2006).

Este adevărat că modernitatea tendențială este contemporană cu modernitatea reflexivă, aceasta din urmă fiind convergentă în unele privințe cu aceea din Europa dezvoltată, însă divergentă și particulară în alte privințe (Vlăsceanu, 2007, 99); dar tocmai aici este diferența. Modernitatea românească este predominant tendențială, deoarece are prea multe particularități și mult mai puține convergențe cu modernitatea occidentală contemporană. Societatea românească nu se confruntă doar cu un proces de trecere de la o modernitate la alta (industrial - postindustrial), ci mai are încă de parcurs trecerea de la premodern la modern *în paralel* cu trecerea de la industrial la postindustrial.

Modernizarea produce sau ar trebui să producă dezintegrarea societăților tradiționale; aceasta s-a întâmplat în spațiul occidental, dar nu cu aceeași radicalitate și profunzime în alte societăți, unde ea a fost preponderent un solvent al vechilor rânduiei și numai în mică măsură, un act de construcție a modernității. Elocvent pentru teza noastră rămâne exemplul globalizării, proces de interdependență a tuturor națiunilor. Această interdependență scoate în relief prezența modernității peste tot; însă nu ca unicitate a unui model aplicat ca atare în orice loc, ci ca o diversitate de modernități.

Procesele de modernizare interne s-au orientat, la începutul fiecărei etape de tranziție, de la regimurile vechi la cele noi, către edificarea unui organism politico-juridic

democratic și modern prin schimbarea profundă a vechilor instituții; numai că acțiunile concrete de modernizare s-au realizat prin adoptarea legilor și imitarea instituțiilor occidentale, în lipsa unui proiect de cunoaștere și evaluare critică a situațiilor specifice din societatea românească.

Modernitatea tendențială derivă din influența modernității doar asupra unor categorii sociale, identificată în comportamente și atitudini moderne, însă cu efecte nesemnificative pentru restul societății. După cum se precizează în unele studii (Balandier 1985, 137), într-o societate, nu toate componentele ei evoluează spre modernitate în același ritm. Unele grupuri sociale acceptă cu ușurință schimbarea; altele, dimpotrivă, o refuză. Prin urmare, modernitatea tendențială marchează schimbări numai în anumite straturi ale societății, fiind susținută și promovată de acele grupuri preocupate numai de condiția lor socială și economică, interesate în schimbare socială cu profit real pentru ele.

Deși de aproape 150 de ani, românii cunosc modernitatea, mai ales în ceea ce privește edificarea sistemului instituțional politic și juridic, ea nu a pătruns în societatea românească profundă, în toate componentele vieții sociale. În spațiul românesc, modernitatea se afirmă ca o *tendință*. Inițial, modernitatea a fost importată pentru că răspundea trebuințelor unor grupuri. Lipsa ei de organicitate rezultă din rezistența vechilor structuri sociale și forme instituționale. Modernitatea tendențială răzbate greu și lent prin complicata rețea de structuri socio-instituționale din societatea românească tradițională și patriarhală. Ea este o modernitate mozaică, nestructurată sub o formă dominantă clară, inexistentă la nivelul unui proiect de modernizare. Problema de fond este că demararea modernității în Occident nu s-a produs ca urmare a unui proiect politic, de tipul "vrem să ne modernizăm"; ci prin evoluția economică, social-istorică și culturală. În societățile nonoccidentale, tipul de modernitate occidentală nu poate fi reprodus; astfel, proiectul politic de modernizare devine inevitabil.

Românii sunt modelați de propria lor istorie și lume socială, care continuă să perpetueze mentalități și conduite care nu sunt compatibile cu tipul de cultură al modernității europene. Modernitatea tendențială exprimă destul de exact dualitatea gândirii și acțiunii indivizilor. Ea are loc printr-o schimbare de sus, prin instituții, de la o minoritate educată în spiritul modernității, către o majoritate indiferentă sau ostilă schimbării, întrucât conduita și valorile moderne nu sunt intrinseci modului de viață al fiecărui individ și grup social. Sunt și situații de modernizare declanșată de la baza societății, de pildă migrația în străinătate, predominant în Europa, un factor nestatal de modernizare a societății românești. Un alt exemplu: creșterea nivelului de educație din perioada comunistă a fost un puternic factor de modernizare latentă, cu contribuția statului, dar și cu participarea masivă a populației.

Modernitatea există și nu poate fi negată, întrucât societatea românească cunoaște astăzi efectele modernizării: urbanizarea, industrializarea, alfabetizarea, creșterea nivelului de educație, democratizarea relațiilor dintre oameni, flexibilitatea raporturilor dintre grupurile sociale. Nu modernitatea românească poate fi pusă la îndoială, ci capacitatea de a contura mai precis *nivelul* nostru de modernitate. Proiectul ei este ambiguu, neunitar, însoțit de numeroase compromisuri (Jucan, 2004, 8). Am spune că tocmai din această cauză, în România, avem modernitate, dar nu avem omul modern decât într-o anumită pondere din populația urbană cu studii superioare. Toate anomaliiile, contradicțiile,

discrepanțele apărute în procesul de modernizare sunt, de fapt, fenomene caracteristice noului trend de dezvoltare capitalistă, care a fost însă doar parțială — un capitalism tendențial sau parțial, lipsit de mecanismele economiei capitaliste, de performanță și rentabilitate.

Cauze și premise ale modernității tendențiale

Modernitatea tendențială ființează datorită faptului că modernizarea românească nu a avut ca bază o societate civilă cu forță reală de acțiune. Modernizarea țărilor occidentale a fost un proces istoric îndelungat de construcție instituțională și de activitate în spațiul public, proces asumat de principalii actori ai societății. Modernitatea există în structurile sociale, culturale și instituționale de la baza societății. Aici, majoritatea — clasa de mijloc — a impulsionat dezvoltarea modernă cu toate efectele ei în toate sectoarele societății. Dacă în Occident, revoluția economică în cursul Evului Mediu european târziu a dus la apariția societății civile (Habermas, 2005, 48), element cheie în susținerea libertăților sociale și individuale, în spațiul românesc a lipsit acest factor fundamental al evoluției modernității. Nu a existat un public educat care să dezbătă în mod rațional idei despre dezvoltarea societății, să exercite critica împotriva puterii autorității în spațiul de exprimare a opiniei publice: saloane, cafenele, săli de concerte, teatre și expoziții de artă etc. Sfera publică ar trebui să fie spațiul intermediar de negociere și de dialog între societatea civilă și autorități, ca loc de dezbateră și de reflecție colectivă.

S-a spus că normele și rețelele de solidaritate civică, organizare, participare civică sunt o precondiție a modernizării socio-economice (Putnam, 1993). Exemplul Italiei este semnificativ. În Nordul Italiei, s-a dezvoltat un sistem instituțional, datorită unor organizații formale și informale, care au susținut implicarea indivizilor în comunitate. În Sudul Italiei, acest tip de organizații civice lipsește, ceea ce explică ineficiența instituțiilor politice.

Românii au evoluat în alt spațiu cultural, cu alte reguli economice și sociale în raport cu nordul și vestul Europei. În schimb, modernizarea României este un caz particular al modernizării societăților periferice din spațiul european. Dacă în Occident, au existat centre unde ideile moderne puteau germina și se puteau dezvolta în plenitudinea lor, idei care apoi au fost universalizate, în Estul Europei, pregnantă a fost dependența de spațiul imperial, potrivit acceptării alternativelor de putere și influență. Dezbaterile și deliberările din spațiul public românesc au avut și au ca referențial civilizația și cultura apuseană. Proiectele, strategiile și soluțiile ce ar trebui să susțină procesul de modernizare sunt raportate la principii și norme europene; ceea ce, în principiu, este oportun numai dacă ele ar face obiectul unei dezbateri critice și raționale din partea societății civile. Or, aceasta, de multe ori, se prezintă ca un *alter ego* al societății civile din alte culturi. Inexistența unei societăți civile consistente în România este cauzată, în bună parte, de exacerbarea individualismului, în locul unei acțiuni solidare de reconstrucție a spațiului public, în care să coexiste toate componentele societății.

Modul specific de constituire a capitalismului românesc este o altă cauză a modernității tendențiale. Chestiunea fundamentală vizează căile de construire a sistemului de producție capitalist într-o societate cu un alt tip de cultură și mentalitate decât Occidentul de unde este preluat noul mod de producție. În procesul de modernizare,

societatea românească a cunoscut fenomenul *formelor fără fond*, determinat de transplantarea de instituții capitaliste într-un context intern tradițional, patriarhal și rural (Schifirneț, 2007). Majoritatea doctrinelor sociologice românești a argumentat modernizarea României în relație directă și necesară cu dezvoltarea capitalistă (Larionescu, 2004).

În România, capitalismul s-a născut la intersecția dintre aspirația unor grupuri de a se adapta spiritului modern și tendințele expansioniste ale capitalismului occidental. Capitalismul, ca sistem social, a fost adoptat din rațiuni geopolitice și de strategie națională, modernizarea fiind calea fundamentală pentru desprinderea de influența otomană și de cea rusească; însă transformările capitaliste au avut loc în lipsa unei tradiții economice capitaliste și a unei clase de mijloc puternice, în stare să domine spațiul public. După o întrerupere de aproape o jumătate de secol, societatea românească a revenit la modelul capitalist de producție. Noul capitalism românesc este inventat, fiindcă el nu a apărut ca urmare a unei evoluții economice și sociale de-a lungul unei perioade istorice, ci este proiectat după regulile și normele europene.

Tranziția de la proprietatea colectivă la proprietatea privată s-a făcut prin aplicarea de legi juridice, deci pe cale strict rațională, din considerente strict politice și în mică măsură în temeiul legilor sociale și prin mijloace economice. Capitalismul românesc din secolul al XXI-lea are un caracter artificial mai pronunțat decât capitalismul românesc din secolul al XIX-lea, acesta din urmă fiind produs de proprietari, care au făcut doar tranziția de la un tip de proprietate privată la alt tip de proprietate privată. În perioada postcomunistă, capitalismul s-a impus prin privatizare reglementată juridic; astfel, proprietatea a ajuns în mâinile unor persoane sau grupuri autohtone lipsite de competențele necesare în noua poziție socială. Ceea ce este specific noului capitalism românesc rămâne lipsa de capital (Pasti, 2006, 318). În România, există un capitalism în formare, cu două tipuri de capitaliști: cei care au făcut afaceri prin eforturi proprii și cei care au profitat de poziția lor în perioada de dinainte de 1989, reușind să acapareze o parte din averea statului, deși nu erau calificați pentru ocuparea noului status social și economic.

Modernitatea tendențială nu este specifică doar societății românești; ea există în acele societăți care evită sau amână asumarea riscurilor generate de capitalism. După cum rezultă din cercetarea realizată de *The Gallup Organization Romania*, valorile specifice sistemului capitalist (proprietate privată, competiție, liberă inițiativă), deși predominante la nivelul populației pe ansamblu, coexistă cu convingeri puternice despre intervenția statului în economie și cu un nivel foarte ridicat de aversiune față de riscuri (*The Gallup Organization Romania*, 2006).

Diferențele capitalismului românesc față de cel occidental țin de faptul că în România, nu a existat după 1989 și nu există nici în prezent egalitate de șanse. Oamenii de afaceri, în special, vorbesc despre o criză morală a societății românești, fiindcă valorile și legile în România nu sunt respectate, fapt ce ne deosebește foarte mult de societățile capitaliste. Criza morală se datorează scoaterii României, după al doilea război mondial, din albia evoluției ei organice, prin schimbarea formei de proprietate, care a dus la alterarea concepției despre – și a atitudinii față de – muncă (Geană, 2000).

Aceeași cercetare amintită mai sus evidențiază discrepanțe mari între convingerile regăsite la nivelul populației și cele ale elitei politice. În cea mai mare parte a lor, elitele

consideră că în România, există o formă incipientă de capitalism. În proporții mult mai mari decât celelalte grupuri sociale, elita politică susține valorile capitalismului, ceea ce conduce la concluzia că o parte semnificativă a populației nu aderă la ideologiile promovate de actualele partide politice din România. Este un argument indiscutabil al modernizării capitaliste de sus, expresie clară a modernității tendențiale, pusă în relief de datele cercetării. În viziunea unei bune părți a eșantionului, există o atitudine ostilă față de bogați. Săracii sunt săraci pentru că bogații și cei care au putere îi țin în sărăcie – sunt de părere 60% din lotul cercetat, ponderea fiind mai mare (65%) la respondenții din orașe sub 100 mii locuitori. Doar 29% dintre subiecți consideră că săracii sunt săraci pentru că nu se străduiesc suficient să progreseze, ponderea fiind mai mare (49%) la respondenții cu studii superioare. 57% dintre respondenți cred că în cele mai multe cazuri, te poți îmbogăți doar dacă ai noroc și dai o lovitură, iar 35% că în cele mai multe cazuri, te poți îmbogăți doar dacă ai calitate și muncești cu perseverență, ponderea fiind mai mare la respondenții cu studii superioare (52%) sau la cei din Moldova (46%). 66% dintre respondenți cred că proprietatea de stat asupra sectoarelor strategice din economie este o idee bună, cu o pondere mai ridicată la respondenții cu studii superioare (74%), la cei care un venit mai mare de 400 roni (74%), la cei din Moldova (73%). 57% apreciază că proprietatea privată este la fel de importantă ca și libertatea, cu o pondere mai mare la persoanele cu studii superioare (77%), la subiecții din București (67%) (*The Gallup Organization Romania*, 2006).

O altă cauză a modernității tendențiale este deficitul democratic concretizat în inerția populației românești, care nu a renunțat, încă, la acea mentalitate de asistat din partea statului sau a grupurilor de putere. Statul a reușit doar să construiască bazele unei democrații tendențiale, formale și politicianiste. Modernitatea tendențială este o modernitate acceptată de societatea legală; formal, ea cuprinde direcția către democratizare, însă acțiunea factorilor de modernizare este mereu frânată sau chiar împiedicată de împrejurările vechi, cu mai multă stabilitate și cu influență mai puternică asupra societății reale.

Politicile publice și legislația pun accent pe reglementări care au în vedere strategii economice și politice și, neglijabil, strategii pentru societate. S-a pornit de la premisa că societatea se dezvoltă doar dacă politicul și economicul sunt reglementate, fără a se lua în seamă că ambele sectoare pot evolua autonom față de societate, aceasta fiind doar o masă de consum sau de manevră în susținerea unor interese economice și politice. S-a urmărit continuu adoptarea de politici macroeconomice, fără a se construi temeinic cadrul instituțional de gestionare a acestor politici.

În societățile cu modernitatea tendențială, are loc fenomenul supraîncărcării justiției. Aceasta este văzută ca o soluție miracol, de salvare, dar se neglijează faptul că orice instituție din orice societate acționează într-un context social și istoric. Justiția este o oglindă a societății și are o conduită de adaptare la normele sociale. Prin acțiunile ei, justiția este generatoare de modernitate tendențială și, în același timp, este o consecință a acesteia.

Particularitățile modernizării tendențiale sunt conferite și de tendința de evaluare a oricărei activități interne prin criteriul comparației cu exteriorul, ceea ce exprimă o dovadă de neputință și de superficialitate. Schimbările necesare în societate se produc mai ales la

presiunea unor state sau a Uniunii Europene. Deși sunt membri ai UE, românii percep instituțiile europene mai mult ca factori de constrângere care administrează o realitate exterioară spațiului românesc. Corelat acestei explicații este excesul de imitație. Modernitatea tendențială se afirmă în contextul preluării, fără spirit critic, a unor modele de dezvoltare din alte societăți. Un exemplu îl constituie strategia guvernamentală privind minerii disponibilizați în anii 90, îndemnați să facă afaceri, ei neavând nicio calificare pentru noua poziție conferită. Afacerea este o activitate capitalistă, iar minerii trebuiau să se transforme peste noapte în capitaliști, într-o societate ea însăși nepregătită pentru inițierea și administrarea afacerilor.

Permanent, elitele politice românești s-au confruntat cu provocări ale modelelor de dezvoltare, dar au tins mereu spre modelul occidental. S-a încetățenit în mentalul colectiv expresia "a ajunge din urmă", asociată necondiționat cu modernizarea. Țara rămasă în urmă este aidoma unui alergător prins într-o cursă infernală, ca și cum modernitatea ar fi o cale de a-i depăși pe alții sau pe tine însuși într-o competiție invizibilă. Dezvoltarea unei societăți nu poate fi efectul unei competiții care obligă la o evoluție neorganică (Geană, 2000), ci este consecința unui proiect conturat din nevoile interne de modernizare.

Modernitatea tendențială este un efect direct al managementului social inadecvat. Lipsesc acele competențe manageriale necesare pentru o modernitate orientată spre viitor. O trăsătură des întâlnită rămâne lipsa rigorii instituționale însoțită de instabilitatea instituțională și lipsa unor reglementări instituționale clare. De aici, rezultă sentimentul de neîncredere între agenții și actorii sociali, atitudinea dominantă fiind suspiciunea generală față de acțiunile, ideile și eficiența acțiunilor indivizilor sau grupurilor active, dinamice și performante. La aceasta se adaugă frustrările derivate din neputința de a accede la anumite poziții sociale. Sistemul politic a fost și este considerat de opinia publică responsabil pentru ineficiența funcționării instituțiilor, ca un factor al unei tranziții pline de eșecuri (Zamfir, 2004). Antreprenoriatul românesc imită managementul occidental, mai puțin una din componentele acestuia, promovarea riscului asumat.

Atitudinea față de moștenirea trecutului explică modernitatea tendențială. Vechiul *ethos*, normele și idealurile morale specifice epocilor trecute au o influență puternică asupra modernității. De altfel, se admite rolul jucat de moștenirea trecutului, afirmându-se, de pildă, că experiențele precomuniste au influențat evoluția regimului politic din fiecare țară comunistă (Kitschelt, 1995).

Românii au avut de suportat consecințele propriei moșteniri istorice, cu multiplele ei tranziții: moștenirea otomană, moștenirea fanariotă, moștenirea pașoptistă, moștenirea din cele două principate după Unirea din 1859, moștenirea celor patru civilizații ale provinciilor ce au fost integrate, prin Unirea din 1918, în statul român, moștenirea interbelică în perioada comunistă, moștenirea comunistă după 1989. Remarcăm — tot ca o moștenire istorică — fragilitatea vieții politice și a regimului democrației parlamentare, civismul scăzut al unei întinse părți a populației, constrângerile interne și externe cărora societatea și liderii ei trebuie să le găsească soluții.

Trăsături ale modernității tendențiale

Este deja un lucru comun că modernizarea unei societăți nu este posibilă fără elitele modernizatoare. Elitele românești au acționat așa încât statul să fie factorul

fundamental de construire a națiunii. Din cauza succesiunii rapide de tranziții, elitele românești au fost permanent nevoite să creeze alternative la vechile ideologii și regimuri politice. În loc să construiască preluând direcții viabile din epocile precedente, ele au criticat și au demolat tot ceea ce a fost înaintea lor, cheltuind multă energie în acest sens. Ele nu au reușit să coaguleze "dominanta modernizării"; de aceea, societatea românească este alcătuită din prea multe centre, fără un concept strategic de la care să plece și la care să se întoarcă toate proiectele modernizării.

Deși elitele dispun de un înalt nivel de competențe, performanțele lor intelectuale și sociale nu au însă un prea mare efect asupra societății românești profunde. Poate acesta este motivul discrepanței dintre orientările civice ale elitei și indiferența majorității față de problemele civice. Majoritatea populației continuă să trăiască după alte standarde decât acele norme moderne și *promoderne* ale elitelor afirmate de multe ori doar declarativ, fiindcă în practică, înseși elitele acționează după principii non-moderne. O bună parte din români a revenit, astăzi, la moduri de viață antebelice și a ajuns la un nivel mai scăzut decât cel din perioada comunistă. Modernizarea economică și instituțională, vizibilă în conduita și mentalitatea unor reprezentanți ai elitelor, nu s-a repercutat profund în structurile societății, predominant rurale, rămasă în continuare sub semnul sărăciei, al sistemului de relații de status, al conduitei de supraviețuire, iar nu al performanței, riscului și competiției capitaliste. Lipsa de comunicare și de solidaritate reală între toate segmentele societății, între elite și populație sunt o dovadă a modernității tendențiale.

Sistemul axiologic este încă dominat de tranziția de la valorile tradiționale la cele moderne. Cercetările (Inglehart, 2000, 222) arată că ambele tipuri de valori sunt modelate de nivelul scăzut al dezvoltării economice. Valorile postmoderne sunt valori postmaterialiste și dau prioritate protecției mediului și problemelor culturale. Or, în societatea românească, tocmai aceste valori lipsesc. Perioada postdecembristă se caracterizează printr-o agresiune asupra mediului de o intensitate fără precedent în istoria țării. Cât privește valorile culturale, acestea nu au prioritate în spațiul public. La acestea se adaugă confuzionismul axiologic produs de inconsistența structurilor moderne.

Factorul fundamental cu influență directă asupra modernității noastre îl constituie perpetuarea în timp a civilizației și culturii rurale rezistente la valorile moderne solvente, dar și față de modalitățile de modernizare, opuse spiritului comunitar al satului. Modernitatea tendențială este asociată chestiunii dominante a epocii românești moderne - problema agrară. După cum am afirmat deja, timp de două sute de ani, s-a amânat luarea unor decizii clare în ceea ce privește agricultura și satul. România a cunoscut transformări moderne, unele substanțiale, dar ele nu au atins decât în mică măsură comunitatea rurală. Aceasta se explică prin faptul că nu s-a acceptat „exproprierea țăranilor și transformarea lor în proletari agricoli” (Georgescu, 1992, 143). Modernizarea s-a făcut numai în beneficiul real al unui grup minoritar, iar restul populației, predominant rurale, a trebuit să suporte costurile exorbitante de întreținere a unor instituții care nu contribuiau la modernizarea în beneficiul satului. „Talpa țării”, adică țăranimea, baza societății era exclusă din proiectele de modernizare, ea continuând să muncească și să trăiască într-o lume premodernă, patriarhală, fiind departe de poziția de consumator al produselor capitaliste. Ea oferea în schimb munca sa din care se obțineau veniturile necesare consumului grupurilor beneficiare ale dezvoltării moderne.

Caracteristicile modernității tendențiale sunt decalajele de dezvoltare între zonele istorice, dar și în interiorul aceleiași zone, între urban și rural, între orașele mari și orașele mici. România a căutat să recupereze decalajul de dezvoltare economică, mai ales în plan industrial. După industrializarea accelerată, prioritar energofagă și uzată moral tehnologic din timpul comunismului, România a fost nevoită să adopte rapid programul de dezindustrializare, lăsând loc unităților comerciale. În ceea ce privește mediul rural, acesta este asociat cu „un risc de subdezvoltare durabilă, bine instalată” (Bădescu, 2004, 112).

Modernitatea tendențială exprimă diferența și tensiunea dintre două modele de civilizație, una europeană, cea către care dorim să ne îndreptăm, și cea țărănească, aceea care s-a sublimat vreme de milenii în inconștientul nostru colectiv. Solidaritatea mecanică este mecanismul de funcționare al societății tradiționale, iar solidaritatea organică în societatea modernă; în modernitatea tendențială, cele două tipuri de solidaritate conviețuiesc și au o relevanță egală în rural și în urban, cu intensitate specifică.

În satul contemporan, cauza esențială a deficitului de modernitate stă în renunțarea la marea proprietate agricolă, creată forțat prin colectivizarea agriculturii, și revenirea la proprietatea individuală, care, paradoxal, este generatoare de tensiuni și deformări, de subdezvoltare și sărăcire. În prezent, satul cunoaște o anumită modernizare datorată migrantilor, persoane care își înalță case cu o arhitectură contrastând cu aceea a stilului rural tradițional, dotate cu cele mai noi instalații, termopane, garduri forjate, curți pavate, gazon, băi, aparatură electronică modernă, inclusiv computere conectate la Internet. Aceste case sunt locuite temporar și din această cauză, nu se poate susține că deținătorii lor aduc astfel elemente reale de modernitate. Am spune că este o modernitate în adormire.

Studiile despre mediul rural (Manoleli *et al*, 2004) evidențiază infrastructura specifică a gospodăriilor sătești bazată pe o dotare rudimentară de tip patriarhal. De pildă, numai 11,2% din populația rurală beneficiază de servicii de canalizare publică, față de 86% din populația urbană. Rețeaua unităților bancare din mediul rural românesc este foarte slab dezvoltată și în general neadaptată condițiilor specifice acestuia. Majoritatea agricultorilor nu dispune de posibilități de garantare sau de sume în avans, cei mai mulți dintre aceștia neîndeplinind criteriile de eligibilitate promovate în prezent de bănci. Există un nivel redus al valorii investițiilor în zonele rurale. Gradul scăzut de competitivitate al produselor agricole prelucrate a transformat piața României într-o importantă piață de desfacere pentru produsele agroalimentare din import. În schimb, exportul românesc este dominat de materii prime agricole și produse cu grad scăzut de prelucrare, fiind, din acest unghi, expresia unei țări eminentemente agrare.

Dimensiunile reduse ale exploatațiilor agricole, caracterul comercial restrâns al producției agricole în cazul celei mai mari părți a gospodăriilor agricole individuale, prețurile relativ mici ale produselor agricole au consecințe directe asupra veniturilor agricultorilor.

Dezvoltarea insuficientă a economiei rurale neagricole și lipsa unor alternative de ocupare și venit pentru populația agricolă au efecte puternice asupra evoluției moderne a satului: migrația tinerilor din mediul rural în căutarea unor surse de venit și de ocupare; tendința de reducere a ratei de activitate specifice populației din mediul rural; nivelul ridicat și cu tendință de creștere al ratei de dependență economică; nivelul scăzut al ratei de ocupare a populației rurale; orientarea unei părți însemnate din populația ocupată spre

activități agricole; numărul redus de persoane ocupate în sectoarele neagricole, ce revin la 1000 persoane ocupate în agricultură; ponderea scăzută a persoanelor care au garanția obținerii unui venit sigur lunar; ponderea ridicată a populației ocupate în gospodăriile proprii; mai mult de jumătate din numărul total al gospodăriilor din mediul rural fie nu au în componența lor nicio persoană activă, fie au doar o singură persoană activă (Manoleli *et al*, 2004). Toate aceste efecte acționează în direcția ființării modernității tendențiale, fiindcă, mai ales în cea mai parte a mediului rural, modernitatea este doar o aspirație, greu de atins cu mijloacele și posibilitățile sale precare.

Statul producător de modernitate

Așa cum am afirmat mai sus, evoluția modernă a românilor s-a concretizat, în principal, în construcția instituțională politică, și nu în edificarea cadrului economic, deoarece particularitățile de evoluție istorică nu permiteau o dezvoltare economică de tip capitalist. Într-adevăr, în România, modernizarea a fost prioritar politică și au existat grupuri politice a căror mentalitate și conduită erau moderne. Această modernitate era diferită de cultura experienței fondată pe o dinamică a economiei interne, dar nu se poate vorbi de „eroare strategică” în definirea schimbării sociale și a progresului economic în termenii occidentalizării culturale (Barbu, 2005, 29). Valorile moderne culturale erau singurele valori care puteau să funcționeze într-o societate cu o viață rurală puternică, fiindcă alte valori, caracteristice unei societăți cu modernitate organică, nu-și găseau un corespondent în realitatea românească. Valorile culturale au fost un argument puternic în edificarea statului național și astfel se explică de ce drepturile politice ale cetățenilor au fost subordonate problemelor naționale, apartenența la o națiune devenind un substitut al cetățeniei, fapt explicabil prin modul de constituire a națiunii române moderne. Ca să fie oferite drepturi similare cu acelea din democrațiile moderne era necesară, înainte de toate, existența cadrului național. Formarea națiunilor a cunoscut modalități diferite în Europa: modelul occidental și modelul răsăritean de constituire a entităților naționale (Smith, 1991). În Occident, națiunea este forma de organizare a unei comunități: teritoriu istoric, comunitate legalo-politică, egalitatea membrilor, ideologie și cultură civică comună, elemente vitale pentru existența unei națiuni, plus *tradiție* democratică temeinică, de lungă durată. Modelul nonoccidental este gândit ca un model *etnic*, deoarece în definirea națiunii, esențiale sunt comunitatea de origine și cultura autohtonă. În timp ce în Occident se susține că un individ a aparținut unei națiuni, dar el poate să aleagă cărei națiuni să-i aparțină, în spațiul nonoccidental nu s-ar accepta o asemenea opțiune. În spațiul est-european, națiunea este văzută ca o superfamilie fictivă, iar membrii săi acordă interes puternic originii și genealogiilor. În modelul etnic, similar locului legii din modelul occidental, îi corespunde cultura vernaculară, în special limba și obiceiurile. În acest fel se explică rolul proeminent jucat de lexicografi, filologi și folcloriști în afirmarea ideilor naționale. Ei au reușit să cristalizeze și să întărească ideea de națiune la majoritatea membrilor unei societăți. Așadar, legături comune străvechi, participare populară, limbi vernaculare, obiceiuri și tradiții sunt elemente ale concepției etnice despre națiune.

În scopul susținerii noilor procese, caracteristice societății moderne – democrația, cetățenia, libertatea, competiția politică, diversitatea ideologică, secularizarea –, capitalismul creează noi forme de guvernare întruchipate de statul național bazat pe

organizarea birocratică a instituțiilor sale. Fără un stat național nu se putea face schimbarea în societățile modernizate mai târziu. În acest context apar și limitele. Pentru a democratiza societatea și a dezvolta economia au fost necesare structuri statale. În mod logic, statul național ar trebui să protejeze clasele majoritare, or de fapt statul național a acționat mai mult pentru a crea clase ale statului modern, burghezia în primul rând, iar nu pentru a da soluții la problemele agriculturii, satului și țăranimii. Statul român modern a acționat, aparent paradoxal, împotriva grupurilor sociale majoritare, dar a susținut eforturile grupurilor sociale minoritare interesate de crearea unei civilizații și culturi moderne. Cu sacrificiile imense făcute de stat pentru crearea unei burghezii românești urbane și parazitare, s-ar fi putut gândi și un program de instruire a țăranimii – așa cum a procedat S. Haret; astfel, s-ar fi putut crea burghezia rurală, clasă ce ar fi propulsat un capitalism concordant cu interesele și trebuințele reale ale societății. În acest fel, statul ar fi avut o susținere puternică din partea unei burghezii legitime.

Statul român a acordat prioritate construcției naționale, iar problemele legate de dezvoltarea economică și socială au fost amânate sau subordonate chestiunii naționale. Esențială rămânea conturarea unei identități naționale în contextul dependenței de marile imperii. Aceeași situație a fost și în perioada comunistă, când s-a urmărit autonomia țării față de imperiul sovietic.

În societățile pe cale de modernizare statul național a fost creat în contextul unei economii precare, deci o evoluție diferită de dezvoltarea în spațiul occidental. Intervenția statului în procesele de dezvoltare din societățile ce se modernizează nu se produce în același mod cum a acționat statul din țările occidentale în primele faze ale modernizării, în crearea infrastructurii economice: „La început puterea statelor europene occidentale s-a întemeiat pe dezvoltarea lor economică ... Mai târziu, efortul de a construi structuri statale puternice, devine baza pentru creșterea economică.” (Chirot, 1989, 11).

Modernitatea tendențială este un efect direct al mijloacelor folosite de statul român în modernizarea societății. Modernizarea întreprinsă de stat este una din notele definitorii ale modernizării tendențiale, dar și o consecință corelativă a acesteia. Diferența stă în faptul că în Occident, statul a acționat cu sprijinul direct al noii clase, burghezia, deținătoarea pârghiilor economiei capitaliste, pe când în România statul a adoptat structuri politico-juridice prin preluarea lor din spațiul occidental și nu ca o cerință pornită și afirmată constant din partea unor grupuri social reprezentative. În Occident, modernitatea s-a produs de jos, adică a fost realizată de societatea însăși, în timp ce în România ea a fost impusă de stat prin structurile sale instituționale. În Occident, statul și societatea au produs împreună transformările moderne, în România statul a impus instituții moderne prin care apoi a creat societatea modernă. Raționalitatea de tip capitalist se impune lent din cauza acțiunii instituțiilor statului. Adoptarea instituțiilor moderne a fost un mijloc pentru satisfacerea intereselor anumitor grupuri sociale minoritare, și nu un scop al întregului organism social. Statul s-a folosit de instituții moderne în rezolvarea unor urgențe precum câștigarea și recunoașterea independenței țării, unirea tuturor românilor. Nevoile reale de modernizare au fost amânate pentru viitor fiindcă acțiunea statului român în acest sens a fost întotdeauna limitată. Spre deosebire de statul din țările consolidate economic și social, în societățile nonoccidentale, statul a fost și este mult mai autoritar, dar același stat din zona nonoccidentală este mai slab în relațiile cu statele modernizate.

Dezvoltarea economică mai scăzută nu a împiedicat statul român să sprijine modernizarea prin crearea sau susținerea de instituții moderne: școală, armată, justiție, parlament, partide politice. Aceste instituții au pus bazele noii identități, cea românească. Simptomatice rămân reformele învățământului din 1864, 1898, 1924 care au impulsionat dezvoltarea școlii care la rândul ei a promovat și susținut valorile modernității. Se cuvine a face diferența dintre modernizarea socială și cea politică. Prima înseamnă urbanizare, instruire, industrializare, mijloace de comunicare. Modernizarea politică, la rândul ei, cuprinde democrație, transfer pașnic al puterii, pe cale democratică și nu prin forță, alegeri libere și corecte, instituții politice durabile, stabilitate, diferențiere structurală, modele de dezvoltare, integrare națională. Deși modernă politic, societatea cunoaște multe decalaje, contradicții și discrepanțe din cauză că statul a avut la dispoziție resurse limitate, iar actorii sociali români nu au putut accede la resurse externe decât în măsură insuficientă. Statul a controlat și controlează încă orice act privind alocarea de resurse. Statul român este lipsit de forța propriei economii și producții, el devenind, în realitate, unul dintre consumatorii principali ai resurselor. Astăzi, statul român administrează doar o agricultură subdezvoltată și servicii publice precare. Fabrici și combine industriale, care transformaseră viața a numeroase târguri sau localități rurale, au dispărut. Marile sectoare ale economiei au fost transferate în proprietatea unor organizații străine. Peisajul unor așezări dezindustrializate este presărat cu ruine și arată ca și cum ele ar fi fost ținta unui război. Să amintim și de satele transformate artificial în centre urbane, fără ca ele să aibă un minimum de condiții urbane, dar acest act a satisfăcut cerințe ale unor grupuri birocratice.

Sistemul birocratic românesc se distinge printr-o structură rigidă, care nu permite o mobilitate socială reală a funcționarilor, o implicare motivată profesional și financiar în exercitarea atribuțiilor. Acesta ar fi un motiv fundamental al ineficienței birocrăției românești. Toate acestea se întâmplă din cauza contradicției dintre aparatul birocratic bugetar cerut de diversitatea instituțiilor moderne și capacitatea reală a statului de a susține financiar și economic acest aparat. Este simptomatic faptul că orice nouă guvernare adoptă, printre primele măsuri, decizii de reducere a aparatului administrativ, pentru ca pe parcurs, să se revină sau chiar să fie depășit numărul inițial de funcționari.

Concluzii

Societatea românească traversează, de aproape 200 de ani, procesul modernizării în ritm lent și inegal după anul 1859, impus de necesități interne și de provocări ale spiritului veacului. Românii au acționat pentru o dezvoltare modernă prin edificarea organismului politico-juridic necesar în atingerea unor obiective strategice esențiale: câștigarea independenței și unirea tuturor românilor în aceleași structuri statale. Procesele de modernizare interne s-au orientat, la începutul fiecărei etape de tranziție, de la regimurile vechi la cele noi, către schimbarea profundă a vechilor instituții, dar acțiunile concrete de modernizare s-au realizat, din diferite cauze, prin adoptarea legilor și imitarea instituțiilor occidentale, în lipsa unui proiect de cunoaștere și evaluare critică a situațiilor specifice din societatea românească.

În aceste împrejurări, modernitatea a avut un trend specific, ea fiind o modernitate tendențială. Aceasta se referă la acțiunile și ideile despre modernizare derulate în societatea românească, acțiuni și idei care rămân *parțiale* și *nefinalizate*. Modernitatea este mai mult

o aspirație, un țel de atins, dar niciodată pe deplin realizat.

Modernitatea tendențială răzbate greu și lent prin complicata rețea de structuri socio-instituționale din societatea românească tradițională și patriarhală. Ea este o modernitate mozaică, nestructurată sub o formă dominantă clară.

Modernitatea tendențială este contemporană cu modernitatea reflexivă occidentală. Modernitatea românească este predominant tendențială, deoarece are prea multe particularități și mult mai puține convergențe cu modernitatea occidentală contemporană.

Societatea românească se află astăzi într-o altă poziție geopolitică, datorită integrării în structurile euro-atlantice, iar din acest unghi, ea este scutită de amenințările față de propria securitate. Împrejurările de ființare a modernității tendențiale vor continua până când va avea loc un proces amplu și profund de europenizare a tuturor structurilor sociale, datorită influenței directe și indirecte a deciziilor și instituțiilor UE asupra actorilor sociali și instituțiilor interne.

Referințe

- Alexander, J. (1994). Modern, Anti, Post and Neo: How Social Theories Have Tried to Understand the 'New World' of 'Our Time', in *Zeitschrift für Soziologie*. (23), 165-197.
- Balandier, G. (1985). *Le détour. Pouvoir et modernité*. Paris:Fayard.
- Barbu, D. (2005). *Politica pentru barbari*. București:EdituraNemira.
- Bădescu, I. (2004). Dezvoltare și subdezvoltare.Contribuții la critica sociologiei tranziției. *Sociologie Românească*, Volumul II, Nr. 3, 108-128.
- Bauman, Z. (2000). *Modernitatea lichidă*, traducere de Diana Grad. Filipeștii de Pădure: Editura Antet.
- Beck, U. (1992).*Risk society: Towards a new modernity*. London: Sage.
- Beck, U., Bonss, W. & Lau, Ch. (2003). The Theory of Reflexive Modernization. Problematic, Hypotheses and Research Programme. *Theory, Culture & Society*. Vol. 20, 2, 1–33.
- Bell, D. (1973). *The Coming of Post-industrial Society*. New York: Basic Books.
- Chiot, D. (ed.). (1989). *The Origins of Backwardness in Eastern Europe*. Berkeley:University of California Press.
- Cunha, M.P., Clegg, S. R., Rego, A. (2008). The Institutions of Archaic Post-Modernity and Their Organizational and Managerial Consequences: The Case of Portugal. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Economia.
- FEUNL *Working Paper Series* No. 528
<http://fesrvsd.fe.unl.pt/WPFEUNL/WP2008/wp528> accesat 6 mai 2009.
- Delanty, G. (2003). The Making of a Postwestern Europe: a Civilizational Analysis. *Thesis Eleven*, 72, February, 8–25.
- Domingues, J. M. (2009). Global Modernization, 'Coloniality' and a Critical Sociology for Contemporary Latin America. *Theory, Culture & Society*, 26, 1, 112–133.
- Dirlik, A. (2003). Global Modernity. Modernity in an Age of Global Capitalism. *European Journal of Social Theory*, 6, No. 3, 275-292.
- Dussel, E. (2000).Europe, Modernity, and Eurocentrism. *Nepantla: Views from South*, 1, 3, 465-478.

- Eisenstadt, S. N. (2000). Multiple modernities. *Daedalus*; Winter 2000; 129, 1-29.
- Geană, Gh. (2000). „Nichtorganische Entwicklung, Eigentumsform und die moralische Krise in Rumänien nach 1989”, în Anneli Ute Gabanyi & Anton Sterbling. (hrsg.), *Sozialstruktureller Wandel, soziale Probleme und soziale Sicherung in Südosteuropa*, München: Südosteuropa Gesellschaft, 191–204.
- Georgescu, V. (1992). *Istoria românilor de la origini pînă în zilele noastre*. București: Editura Humanitas.
- Giddens, A. (1990). *The Consequence of Modernity*. London: Macmillan Publisher.
- Gros, D. (2009). Collapse in Eastern Europe? The rationale for a European Financial Stability. <http://www.voxeu.org/index.php?q=node/3138> 25 February 2009.
- Habermas, J. (2000). *Discursul filosofic al modernității. 12 prelegeri*, traducere G. V. Lepădatu, I. Zamfir, M. Stan, studiu introductiv de A. Marga, București: Editura ALL.
- Habermas, J. (2005). *Sfera publică și transformarea ei structurală. Studiu asupra unei categorii a societății burgheze*, traducere și notă bibliografică de Janina Ianoși, București: Editura Comunicare.ro.
- Inglehart Ronald. (2000). Globalization and Postmodern Values. *The Washington Quarterly*. 23, 1, Winter, 215–228.
- Inglehart, R. & Baker W. E. (2000). Modernization, cultural change, and the persistence of traditional values. *American Sociological Review*, 65, February, 19–51.
- Jucan, M. (2004). Trăsături ale tranziției culturale românești. Observații privind reconstrucția societății civile și existența unui model cultural identitar. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*. 9, Winter, 4-18.
- Kitschelt, H. (1995). Formation of Party Cleavages in Post-Communist Democracies. *Party Politics*, 1, 447-472.
- Larionescu, M. (2004). Controverse teoretice asupra dezvoltării sociale: puncte de vedere în sociologia românească. *Sociologie Românească*, II, 3, 129-144.
- Lee, R.L.M.. (2008). In search of second modernity: reinterpreting reflexive modernization in the context of multiple modernities. *Social Science Information*, 47, 1, 55–69.
- Love, Joseph. (2002). *Făurirea lumii a treia : teorii și teoreticieni ai subdezvoltării în România și Brazilia*. Cuvânt înainte de Ion Iliescu; prefață de Jeronimo Moscardo; ediție îngrijită de Dragoș Paul Aligică. București: Editura Univers.
- Manoleli, D. G. (coord.), Giurcă, D., Chivu, L., Câmpeanu, V. (2004). *Ierarhizarea priorităților de dezvoltare agricolă și rurală în România. Influențele noii reforme a Politicii Agricole Comunitare*. București: Institutul European din România.
- Pasti, V. (2006). *Noul capitalism românesc*. Iași: Editura Polirom.
- Pick, D. & Dayaram, K. (2006). Globalisation, reflexive modernisation, and development: the case of India. *Society and Business Review* 1, 2, 171-183.
- Putnam, R. D. (1993). *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton: Princeton University Press.
- Sandu, D. (2009). Lumi sociale de vârstă și rezidență în Uniunea Europeană. *Sociologie Românească*, II, . 2.
- Schifirneț, C. (1996). *Civilizație modernă și națiune*, București: Editura Didactică și Pedagogică.

- Schifirneț C. (2007). *Formele fără fond, un brand românesc*. București: Editura Comunicare.ro.
- Schifirneț, C. (2007a). From Romanian Indigenous Modernization to Europeanization, în *Proceedings of the Globalization and Policies of Development. International Conference 2007*. International Conference May 17-19 2007, Bucharest, Romania, București:Editura Comunicare.ro,133-138.
- Schifirneț C. (2007b). Spațiu public național, spațiu public european. *Sociologie românească*, V, 4, 33-47.
- Schifirneț, C. (2008a). Mass media si modernitatea tendențială în procesul tranziției de la societatea națională la Comunitatea europeană. *Revista română de comunicare și relații publice*, 14, 149-160.
- Schifirneț, C. (2008b). Tendentious Modernity and Innovation. In: Bârgăoanu, A.; Pricopie, R. (eds.). *Education, Research and Innovation*, București: Editura Comunicare.ro, 385-390.
- Schifirneț, C. (2008c). Modernitatea tendențială și evoluția satului românesc. În *70 de ani de la cercetarea sociologică a comunei Bogați*, ediție îngrijită de Constantinescu C., Pitești:Editura Universității din Pitești, 126-132.
- Schifirneț C. (2009). The Mass Media and Tendentious Modernity in the Transition Process from National Society to European Community. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*, 9, 1, 50-64.
- Schifirneț, C. (2009b). Europeanizarea responsabilității sociale corporative într-o societate a modernității tendențiale. *Revista Inovația Socială* 2/2009. (iulie-decembrie), 68-79 <http://www.inovatiiasociala.ro/index.php/jurnal/article/view/42>.
- Schifirneț, C. (2009c). Identitatea românească în contextul modernității tendențiale. În curs de apariție. *Revista Română de Sociologie*, 5-6.
- Smith, A.S. (1991). *National Identity*. London: Penguin Books.
- Strâth, B.&Triandafyllidou, A. (coord.). (2003). *Representations of Europe and the nation in current and prospective member-states: media, elites and civil society*. The Collective State of the Art and Historical Reports. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities.
- The Gallup Organization. Romania. (2006). *Capitalismul în mentalitățile românilor. Studiu privind percepția și asumarea valorilor capitaliste în România*. București: Fundația Horia Rusu.
- Vlăsceanu, L. (2007). *Sociologie si modernitate. Tranziții spre modernitatea reflexivă*. Iași:Editura Polirom.
- Wallerstein I. (1992). *Sistemul mondial modern. agricultura capitalistă și originile economiei mondiale europene în secolul al XVI-lea*. Volumul I, traducere de Abraham D., Bădescu I. și Ghibernea M. București: Editura Meridiane.
- Zamfir, C. (2004). *O analiză critică a tranziției*. Iași:Polirom.

Estetici ale metisajului cultural în teatrul lui William Kentridge

Résumé

Artiste sud-african multidisciplinair, William Kentridge est le produit d'une culture mixte, partagée entre les traditions européennes et les traditions africaines. Son art interroge des thèmes aussi divers que *le soi* et *l'autre*, l'appartenance à un espace culturel éclaté, la quête d'une identité nationale, mais aussi celui de la réconciliation postapartheid. À travers des expressions scéniques qui puisent dans des fonds culturels variés et à travers un emploi très ingénieux du plurilinguisme, l'œuvre théâtrale de William Kentridge s'inscrit dans une véritable esthétique du métissage dont ce travail se propose justement de rendre compte. Cette esthétique dépasse les aspects formels de la création pour développer des liens organiques avec la question interculturelle propre à l'Afrique du Sud, dans le contexte plus large de l'art postcolonial : mémoire collective, dialogue passé – présent, les enjeux de la réconciliation interethnique et interracial, etc. Cette communication se propose d'aborder aussi la question de l'adaptation, telle qu'elle ressort des mises en scène de textes classiques de la dramaturgie européenne. Sous la baguette magique de Kentridge, des œuvres phares telles que *Woyzeck*, *Ubu* ou *Faust* se trouvent complètement transformées, assimilées par l'espace culturel sud-african qui finit par s'approprier le texte européen pour donner naissance à une œuvre nouvelle.

Mots-clés: interculturalisme, transculturalité, multilinguisme, interdisciplinarité, métissage culturel, théâtre politique, William Kentridge, Handspring Puppet Theatre, Afrique du Sud.

În ciuda unei aparente lipse de implicare ori a unui angajament politic marcat, opera lui Kentridge este în și prin ea însăși politică. Unind practici artistice și culturale din cele mai diverse, nu numai pentru rațiuni estetice, ea reflectă o realitate pe care o reprezintă într-un mod pe cât de contradictoriu, pe atât de fascinant, revelându-ne poetic destinele unei națiuni încă în căutarea unei identități, o Africă de Sud care se zbate să-și reconcilieze prezentul cu trecutul, să-și vindece rănila lăsate de politica de apartheid și să-și reclădească un viitor după principiul unității prin diversitate în era postcolonială. Iată de ce cultura și artele acestei națiuni sunt strâns legate de o conștiință politică puternică.

În noul val cultural și artistic postcolonial, teatrul lui William Kentridge prezintă un interes cu totul aparte prin raportul pe care îl întreține latura artistică — manifestările sale estetice — și latura documentară a operei sale, manifestările și mesajele ei politice. Altfel spus, avem de a face cu o operă care, deși își trage seva din texte culturale europene, își înscrie *gestus*-ul¹ într-o realitate situată la polul opus. Tocmai de aceea ni se pare că

¹ Iată cum definește Brecht *gestus*-ul și mai ales *gestus*-ul social: “*Sous le terme de gestus, il faut entendre un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et (le plus souvent) de déclarations*

raportul între textul cultural european (originar) și realitatea sud-africană, pe care William Kentridge o pune în scenă într-un dialog dramatic și tulburător, se pretează la o analiză atentă a aspectelor interculturale. Teatru actual, teatru înscris în real, teatru ce pare să înnoade ște istoriei tocmai prin latura sa documentară, opera lui Kentridge aruncă o lumină nouă asupra realităților sud-africane recente și construiește, în același timp, punți culturale cu sursele europene ale acestei lumini revelatoare. Căci, da, textul european e sursa eclerajului pe care Kentridge îl aruncă asupra istoriei sud-africane. Astfel, texte ale dramaturgiei moderne europene, între timp devenite clasice – precum *Woyzeck*, *Ubu*, *Faust*, etc. – sunt înscrise de către William Kentridge și colaboratorii săi de la *Handspring Puppet Theatre* într-un experiment intercultural în care ficțiunea originară europeană este remodelată în forme și sensibilități africane.

Metisaje culturale

Textul european devine astfel mai degrabă un *pretext* ori fundal al discursului performativ ce aduce în prim-plan evenimente din istoria contemporană a Africii de Sud. Personaje atât de familiare precum Dom' Ubu și Madam Ubu se golesc într-o oarecare măsură de conținutul lor clasic, așteptând să fie reînvestite cu semnificații și emoții specifice unui nou spațiu-timp și unui nou univers cultural. Poate fi văzut ca un fenomen *transcultural* felul în care textul și mitul european ale lui Ubu se supun pe scena lui Kentridge unui lung șir de alunecări semantice și de mutații culturale, pentru a ajunge să adopte, într-un sfârșit, realitatea Africii de Sud. Cultura sud-africană își apropiază astfel un text cultural european, atât la nivelul dramaturgiei cât și la acela al discursului scenic.

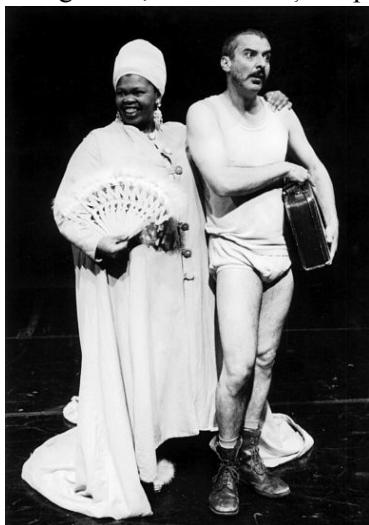
Mai mult, acest veritabil metisaj cultural se traduce, ca urmare a creativității artiștilor implicați, și la nivelul practicilor disciplinare — fie că este vorba de grafismele și animațiile lui Kentridge (în proiecție pe ecran), ori de jocul marionetelor din lemn, sculptate în stil african, însă manipulate în stil *bunraku*, fie de jocul actoricesc al marionetiștilor ori de stilul de vodevil al interpretării actorilor. Dimensiunea *multi-*, *inter-* și chiar *transculturală* a producțiilor lui William Kentridge se oglindește fără doar și poate în dimensiunea *multi*, *inter-* și chiar *transdisciplinară* a performanței scenice. Acestei transdisciplinarități par să-i răspundă în ecou efectele transculturale, așa cum pare să o sugereze chiar William Kentridge: “*What I am interested in is a kind of multilayered highway of consciousness, where one lane has one thought but driving up behind and overtaking it is a completely different thought*”². Caracterul “multistrat” al abordării scenice este, deci, în mod clar asumat de artist. Pe de altă parte, efectul *trans-* este reflectat în toată seria de transgresiuni generice (trecherile ficțiunii scenice în ficțiunea proiecției

*faites par une ou plusieurs personnes à l'adresse d'une ou plusieurs autres. Une personne qui vend un poisson montre entre autres le gestus de la vente. Une femme qui séduit un homme, un policier qui passe un homme à tabac, un homme qui verse leur paye à tabac: il y a toujours là un gestus social. Selon cette définition, la prière qu'un homme adresse à son Dieu ne devient gestus que si cet homme le fait en pensant à d'autres hommes ou dans un contexte incluant précisément des relations d'hommes à hommes”, cf. Bertolt Brecht, “Sur le gestus”, in *Écrits pour le théâtre*, Paris, Gallimard/L'Arche, 2000, p. 893.*

² William Kentridge, in Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J.M. Coetzee, *William Kentridge*, London, Phaidon, 1999, p. 30.

video, interacțiunile personajelor interpretate de actori cu cele interpretate de marionete etc.), dar și în seria metisajelor culturale. Asupra acestora ne vom opri mai în detaliu în cele ce urmează.

Un element de metisaj cultural, poate dintre cele mai evidente în spectacolul *Ubu and the Truth Commission*³ (1998), se regăsește în cuplul Dom' Ubu/ Madam Ubu, primul fiind interpretat de un actor alb, Dawid Minnaar, iar a doua, de o actriță de culoare, Busi Zokufa (foto 1). Aluzia la ceea ce am putea numi o *entitate bicefală*, care este Africa de Sud din punct de vedere etnic și cultural, este evidentă în modul în care dubla figură a lui Ubu se înscrie în viziunea scenică a lui Kentridge. Putem vorbi deci de o figură simbolică extrem de sugestivă, al cărei conținut poate fi explicat încă mai mult.



1. Madam Ubu și Dom Ubu,
Ubu and the Truth Commission.
Foto: Tommaso Lepera.



2. Alfred Jarry, *Veritabilul
portret al lui Dom Ubu*,
1906

Astfel, în adaptarea lui Kentridge, Madam Ubu pare – prin aspectele negritudinii aduse de interpreta sa – mai legată de valorile, natura și simbolurile africane, apărând de asemenea ca o figură mai umană și mai rațională. Pe când Dom Ubu este prezentat ca o caricatură a colonialistului alb, inuman, fără remușcări și cu o judecată precară, cu mult mai aproape de figura originară a lui Ubu, cea din textul și caricaturile lui Jarry (foto 2), chiar dacă nu prin imaginea sa exterioară, însă măcar prin *gestus*-ul pe care îl degajă. Foarte interesant, în producția lui Kentridge, Madam Ubu (și nu Dom Ubu) este cea care ne aduce aminte de caricatura clasică a lui Ubu, atât prin costumație cât și prin constituția fizică a figurii scenice (foto 1).

Revenind la natura documentară a operei lui Kentridge, aceasta vine să se grefeze pe textul cultural european (al lui Jarry). Însă departe de a-i “lua fața” cu totul, ea coexistă mai degrabă cu *Ur-Ubu*: receptarea spectacolului se poate face atât în raport cu originalul

³ În traducerea noastră, *Ubu și Comisia pentru Adevăr*.

și universalul Ubu, cât și cu acest Ubu recurent, local, specific sud-african. Ubu își păstrează și în versiunea scenică a lui Kentridge statutul de metaforă, caracterul simbolic universal, dar are și darul de a se “relocaliza” într-un alt spațiu și timp și într-un alt univers cultural. De asemenea, reprezentările sale nu sînt doar la nivelul prezenței scenice pe care i-o conferă jocul interpreților, Dawid Minnaar și Busi Zokufa, ci și la alte niveluri de expresie; de exemplu, în proiecția video a binecunoscutei sale caricaturi, animate după originalul lui Jarry, de arta lui Kentridge. Cele două ocurențe ale figurii lui Ubu se constituie astfel și în repere pentru universalul Ubu sau *Ur-Ubu*, respectiv pentru actualul, sud-africanul Ubu. Dacă ultimul se înscrie în actualitatea sud-africană pentru a simboliza ceea ce poate apărea drept grotesc în acest spațiu cultural, primul e un recurs la punctul originar al operei, germene indestructibil al oricărei reapariții ori reîncarnări a ceea ce personifică, de la Jarry încoace, “tot grotescul de pe lume”⁴.

Radiografia unei reconcilieri

În *Ubu and The Truth Commission*, valoarea documentară⁵ se regăsește în maniera în care piesa transferă ori prelungeste, prin extensia titlului (cf. *and the Truth Commission*), mitul european al lui Ubu în spațiul cultural sud-african. Pentru cei mai puțin familiarizați cu istoria contemporană a Africii de Sud, Comisia pentru Adevăr⁶ a fost înființată ca o instituție în sprijinul victimelor regimului de apartheid, imediat după căderea acestuia. Principiul director al Comisiei, așa cum îl semnalează Rustom Barucha (2001), decurge din distincția netă “între adevărul factual sau medico-legal și adevărul personal sau narativ”⁷. Africa de Sud alegea astfel, într-un mod cel puțin original, să restabilească adevărul istoric pornind de la “adevărul personal”, aceasta însă în condițiile în care probele din jurul crimelor trecutului fuseseră șterse “cu grijă”. Așadar, singura șansă ca justiția să mai poate face dreptate era, în mod cu totul extraordinar, să garanteze amnistierea tuturor celor ce aveau să-și recunoscă de bunăvoie crimele în fața Comisiei pentru Adevăr și Reconciliere, dar mai ales în fața propriilor victime (ori a membrilor familiilor acestora). Se credea că așa-zisul “adevăr personal ori narativ”, astfel restituit prin intermediul actului “*povestirii*” (deopotrivă de către victime și torționari), avea, într-o oarecare măsură, și un

⁴ Alfred Jarry, “Discurs rostit cu prilejul primei reprezentații a piesei *Ubu Rege* la teatrul *L'œuvre*, la 10 decembrie 189”, *Ubu Rege*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p.10.

⁵ Teatrul documentar ca gen își are originea în practicile lui Erwin Piscator, ale cărui principii sînt expuse în *Das Politische Theater* (1929); pentru lucrarea de față, am consultat versiunea franceză, *Le Théâtre politique* (1972). Noțiunea este consacrată apoi prin piesa *Ancheta* (1965) a lui Peter Weiss care o va teoretiza mai târziu în ale sale *note despre teatrul documentar* (“Notizen zum dokumentarischen Theater”, 1968), consultate în versiunea franceză “Notes sur le théâtre documentaire” (1968).

⁶ În varianta oficială, Comisia pentru Adevăr și Reconciliere, cf. *The Truth and Reconciliation Commission*.

⁷ Traducerea noastră, cf. “between ‘factual or forensic truth’ and ‘personal or narrative truth’”, Rustom Bharucha, “Between Truth and Reconciliation: Experiments in Theatre and Public Culture”, *Economic and Political Weekly*, Vol. 36, no. 39, 2001, p. 3764. Cf., de asemenea, Truth and Reconciliation Commission, *Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report*, vol. 1, Cape Town: Truth and Reconciliation Commission, 1998, p.110.

potențial de vindecare” (cf. “*healing potential*”). Mai mult, într-o astfel de viziune politică, se întrevedea posibilitatea iradierii acestui potențial de la nivelul individual la cel colectiv. În acest sens, principiul vindecării avea să se transfere și să acționeze la nivelul întregii națiuni.

Arhiepiscopul Desmond Tutu, președintele Comisiei pentru Adevăr și Reconciliere, spunea, cu prilejul unei vizite în Rwanda, că “trebuie să rupem spirala represiei și contra-represiei” și că “mai există o speranță numai dacă reușim să trecem peste ideea actului justițiar în forma unui tribunal”⁸. În Africa de Sud, speranța s-a păstrat tocmai pentru că s-a urmărit ca justiția restabilită la nivel individual (pentru victime ori apropiații acestora) să poată iradia și la nivelul colectivității, al întregii națiuni sud-africane. Principiul acestui (p)act politic și de justiție rezidă în obținerea unor autentice și publice restituiri ale evenimentelor, negate oficial în trecut, de către marea masă a torționarilor, acești “câini de război” aflați odată în slujba regimului de apartheid. Amnistia era o garanție a faptului că adevărul va fi readus la suprafață și că istoria națiunii sud-africane avea să se trezească din amnezie. Ca o consecință directă, reconcilierea devenea posibilă, dar, poate chiar mai mult de atât, avea să reprezinte intenția fiecărui individ. Spiritul reconcilierii se putea astfel propaga de la individ la individ, într-un raport intersubiectiv, cel al “adevărului personal sau narativ”, iar nu de la un centru politic înspre toți indivizii într-un raport obiectivant, cel al “adevărului factual sau medico-legal”.

Între politic și poetic: un metisaj neobișnuit



3. Personaj-marionetă (Martora)
Ubu and the Truth Commission.

Kentridge a ales să reprezinte în *Ubu and the Truth Commission* principiile Comisiei pentru Adevăr și Reconciliere în cel mai echilibrat mod cu putință, între poetică și politică, tocmai prin punerea în scenă a adevărilor personale, subiective, prin restituirea lor în modul povestirii, lăsându-l pe spectator să judece faptele, conform principiilor *teatrului epic*¹⁰ à la Brecht (1927-1937). Vom încerca în continuare să reflectăm tocmai acest echilibru și să prezentăm deopotrivă germenii poetici și germenii politici ai operei scenice, precum și modul în care ea reușește să alimenteze reacția critică a spectatorului, fie din punct de vedere estetic, fie din punct de vedere cultural.

© Handspring Puppet Company 2002

Foto: Adrian Kohler

⁸ Cf. “*We must break the spiral of reprisal and counter-reprisal*” și “*unless you move beyond justice in the form of a tribunal, there is no hope*”, Desmond Tutu in *Truth and Reconciliation Commission, Truth...*, op. cit., vol. V, p. 351.

⁹ Cf. “*dogs of war*”, în textul adaptării dramaturgice a lui *Ubu*, semnate de Jane Taylor și în adaptarea scenică a lui Kentridge.

¹⁰ Bertolt Brecht, “IV. Le Théâtre épique”, *Écrits...*, op. cit., pp. 195-231.

Iată, pentru început, o scenă din *Ubu and the Truth Commission*, din cele mai reprezentative pentru această tematică. O femeie în vîrstă își spune povestea în fața Comisiei pentru Adevăr. Mărturia ei îți frînge pur și simplu inima, poate chiar datorită faptului că personajul este reprezentat de o simplă marionetă de lemn și că, privind-o, ai impresia ciudată că îi înțelegi deja durerea, nu din vorbe, ci mai degrabă captând vibrațiile unei voci ce se cutremură din interior ori citind-o direct în trăsăturile fizionomiei, în felul, ciudat de uman al marionetei (!) de a privi ori de a-și leagăna capul. Și totuși nu e decât o marionetă ! Abil manipulată de către artiștii de la *Handspring Puppet Theatre*, ea se înscrie aici într-un sistem complex de semnificații simbolice și politice. Cum se pot explica trăsăturile fizionomice tipic africane ale marionetei (foto 3), în raport cu cel puțin ciudata albeață a feței – a lemnului marionetei ori “pielii” personajului? Să fie doar o coincidență că și în lucrările grafice ale lui Kentridge, putem regăsi același fenomen? În multe dintre desenele și animațiile sale, artistul chiar se auto-reprezintă, chiar dacă *alb* de culoare, ca personaj metis, ale cărui trăsături caucaziene par să fie nuanțate de culoarea mai închisă a pielii. Este, după părerea noastră, cel puțin semnul conștiinței unei multiple apartenențe culturale.

În ceea ce privește marionetele, acestea le-au fost mai întâi inspirate fondatorilor companiei *Handspring Puppet Theatre*, Basil Jones și Adrian Kohler, de o expoziție de marionete populare din Mali, în urmă cu mai bine de 30 de ani, când cei doi artiști au avut ideea de a deschide un teatru de marionete. Mai departe, marionetele au devenit un teritoriu propice experimentării și apropierei a numeroase estetici și tehnici de manipulare. De exemplu, așa cum explică artiștii pe situl companiei¹¹, aceste marionete sînt manipulate cu o tehnică împrumutată din practica japoneză *bunraku*, cu marionetiștii la vedere, însă fără a păstra acea ierarhie între marionetiști specifică artei japoneze. În sfîrșit, însăși practica marionetiștilor de la *Handspring Puppet Theatre* este una interculturală:

Rod controls of the puppets come from a German tradition of puppetry. But with each production slight modifications are made to the structures of these puppets and to the engineering of their internal controls.

*Indonesian shadow puppetry, Malian large wooden puppets - all these traditions used. All are foreign. This is a great boon. There is no sense of obeisance to an authority of local tradition. There is no South African puppet tradition. There is an eclecticism or there is nothing, everything is up for grabs. Items from different traditions can be taken altered, mixed, transformed.*¹²

Revenind la episodul mărturiei bătrânei în fața Comisiei, povestea restituită vocal de unul din marionetiști într-o limbă africană (*i.e. zulu*) este însoțită de traducerea ei în limba engleză, practic în timp real. Mai mult, traducerea este asigurată prin prezența scenică a traducătorului, a cărui apariție *performativă* auto-reprezentativă este recuperată teatral, viziunea lui Kentridge punându-l în postura scenică originală de “adevărat” personaj. Așadar, unul din actorii companiei asigură atât funcția pragmatică de traducător,

¹¹ <http://www.handspringpuppet.co.za>, data ultimei consultări: 17 iunie 2010.

¹² Prezentare a expoziției de marionete *Forward* pe situl companiei, în secțiunea *Exhibitions*: <http://www.handspringpuppet.co.za>.

cât și rolul dramatic al traducătorului, ceea ce constituie un aspect extrem de interesant al plurilingvismului la nivelul reprezentației teatrale, aducând în prim-plan atât aspecte politice, cât și poetice ale interculturalității. Cu alte cuvinte, procedeul nu este menit doar să absoarbă funcția pragmatică a traducătorului în structura dramaturgică, ci caută, de asemenea, să sublinieze din punct de vedere lingvistic, multiculturalismul societății sud-africane, pe care Kentridge îl ilustrează atât din punct de vedere artistic, cât și documentar.

Un alt aspect deosebit de interesant al scenei este că, în timp ce Drama bătrânei, centru al conflictului dramatic individual (la nivel documentar) și colectiv (la nivelul simbolicii interculturale) este reprezentată prin medierea pe care o face jocul marionetei, actul traducerii și figura traducătorului – ambele cu funcția pragmatică de a oferi publicului de limbă engleză acces la textul african –, se *auto-reprezintă*. Avem de a face deci cu un efect de *distanțare* în cazul marionetei și cu un efect de *apropiere* în cazul traducerii. Aceștia sunt practic doi poli ai unui proces pe care l-am putea numi, în mod impropriu, de *zoom-in / zoom-out*. El este menit să țină spectatorul în tensiune, într-o rocadă permanentă între un adevăr subiectiv (cel individual, al mărturiei bătrânei), dar și artistic, teatral (fiind expus prin intermediul marionetei) și un adevăr obiectiv (cel al traducerii) prin care se face legătura cu dimensiunea istorică, documentară¹³ a reprezentației.

În aceeași măsură, prin prezența la același nivel al reprezentației teatrale a celor două limbi (zulu și engleză), cu alte cuvinte prin teatralizarea limbii-țintă a traducerii (engleza), spiritul reconcilierii se face deja simțit ca un efect performativ al actului traducerii. Spiritul reconcilierii este întărit de contrapunctul estetic al prezenței pe același plan a actorului și a marionetei, în aparență ireconciliabile din punct de vedere estetic. Unitatea este obținută cu sprijinul reverberațiilor aproape rituale ale celor două limbi, africană și engleză, care par că își răspund în ecou, ba (de)plângându-și destinele, rememorându-și coșmarul trecutului, ba insuflându-și speranța unei reconcilierii. În fine, catarsisul se instalează pe fondul contrastului dintre sentimentul *dezmembrării* pe care ni-l lasă aceste triste mărturii și semnele unei posibile *re-membrări*¹⁴ și fuziuni culturale în Africa de Sud contemporană. Jocul acesta între trecut și prezent este foarte bine speculat,

¹³ Precizăm că replicile personajelor-marionetă sunt de fapt extrase din mărturiile păstrate în arhivele *Comisiei pentru Adevăr și Reconciliere*, ceea ce întărește latura documentară a spectacolului.

¹⁴ Aș sugera prin acest neologism, dacă îmi este permis, o anumită legătură între actul *rememorării* și cel al *reunificării*, la fel cum am văzut că există o legătură organică între *adevăr* și *reconciliere*. Ideea mi-a fost inspirată de potențialul semantic al expresiei engleze “re-member” la lectura următorului pasaj: “Like the TRC [nota noastră: *Truth and Reconciliation Commission*] this art involves memory and healing through the communication of personal experience, pain, loss, and hurt. As such, it takes a position against silence, amnesia, or denial, which may perhaps be a more ‘comfortable’ position to occupy. And, inasmuch as the *fragmented national body is healed and united by the TRC, so too is the individual and personal fragmentation reflexively worked through. Personal identity in relation to past events and moments seem driven to the fore, and a privileged figure for renewed, and reflexive focus.*” [sublinierea noastră], Vanessa Thompson, “*Healing Violence in South Africa: A Textual Reading of Kentridge’s Drawings for Projection*” (teză de doctorat), Department of Psychology, McNulty College/ Graduate School of Liberal Arts, Duquesne University, Pittsburgh (PA), 2005, pp. 42-43.

atât artistic, dar și politic (în sensul bun al noțiunii), pentru că este menit să readucă speranța unei națiuni unite, ce caută să-și reconstituie identitatea, ba chiar *corpul* național în era post-apartheid. Drept mărturie, acest emoționant și viu tablou al reconcilierii pe care ni-l oferă Kentridge și colaboratorii săi în *Ubu and The Truth and Reconciliation Commission*.

Marioneta ca semn *inter-* și *transcultural*

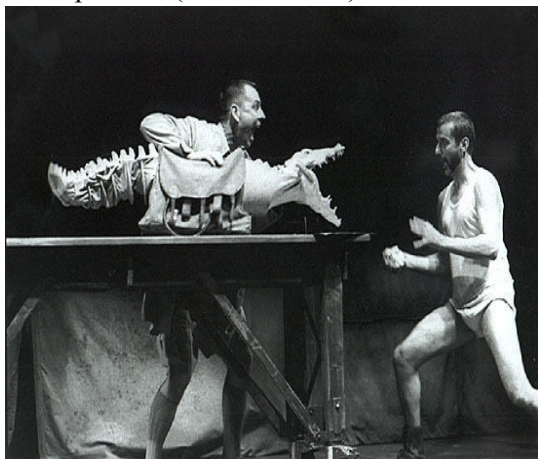
O altă fațetă a tabloului sud-african, mai ales în ceea ce privește viața politică, este redată de ceea ce am numit mai devreme natura *bicefală* a lui Ubu. Spiritul ubuesc, și în textul lui Jarry, și în textul cultural sud-african care se adaugă celui din urmă prin scriitura scenică a spectacolului, ne este de fapt prezentat ca o personalitate dublă prin cele două personaje ce compun dubletul Dom Ubu și Madam Ubu, două fațete ale aceluiași rău originar. Mai mult, în viziunea scenică a lui Kentridge, această figură oarecum schizoidă este folosită pentru a simboliza încă o dată imaginea unei multiculturalități dezbinată, dezmembrate, ghețizate cu atât mai mult cu cât Dom Ubu este interpretat de un actor alb, iar Madam Ubu de o actriță de culoare.

Singura unitate în această diversitate culturală a Africii de Sud a epocii coloniale este tocmai lipsa de unitate, dezbinarea profundă și îndelungată care a dominat societatea sud-africană vreme de peste trei secole. Portretul bicefal al lui Ubu este poate semnul unei responsabilități partajate a răului ce traversează societatea sud-africană dezbinată, dezmembrată, bolnavă de segregarea în primul rând rasială și de un extremism programatic. Acestea sunt de fapt semnele bolii al cărei simbol este însuși Ubu. Altfel spus, această natură bicefală ar putea constitui figura simbolică a unui *metisaj cultural* ratat și a unui clivaj cultural și social ce nu-i permite Africii de Sud coloniale să-și depășească condiția de *entitate* nedeterminată din punct de vedere național și social (*i.e.* în sensul în care entitatea nu și-a atins încă identifiantul, cf. noțiunii de *id-entitate*). Așa că acest *Ubu* al lui Kentridge se oferă spectatorului, mai ales celui sud-african, ca un teritoriu propice unor reevaluări culturale și, fără doar și poate, al unei repuneri sub semnul întrebării a participării personale la viața unei națiuni care, încă bântuită de demonii istoriei recente, se străduiește să iasă din derivă.

Am mai putea repera aici spiritul medierii politice a realității, pe care o aduce în scenă caracterul documentar al teatrului lui Kentridge. Diferitele reprezentări scenice ale lui Kentridge, aservite unui anumit spirit de adevăr prin juxtapunerea "poveștilor personale" reale, sunt nuanțate de folosirea unor tehnici de distanțare originale. Kentridge este deschis, datorită propriului său parcurs artistic multidisciplinar, unor demersuri creative interdisciplinare, prin convocarea, într-o manieră ludică și poetică, a unor mijloace de expresie ori a unor *media* artistice care nu țin de tradiția teatrală. Astfel pot fi explicate proiecțiile video cu fragmente de film documentar și de animații originale, a căror inspirație artistul o extrage din seva metisajelor succesive pe care le-a cunoscut în lumea sud-africană, dar și niște mijloace de expresie precum teatrul de umbre, de marionete și fragmente de operă ce dau o textură consistentă artei sale.

În mod cert, această *multi-* și chiar *transdisciplinaritate* nu este nouă în estetica teatrului politic. Piscator, Brecht ori Meyerhold au experimentat, la rândul lor, puterea de sugestie a proiecțiilor de film ori a clipurilor audio pe scena de teatru, dar și scenele

simultane, teatrul de umbre și teatrul de marionete etc. Toate aceste tehnici și mijloace de expresie înzestrau discursul scenic cu o funcție didactică, de comentariu ori documentară, extrem de eficace în livrarea mesajelor politice și sociale. Reconsiderând reprezentarea teatrală, ele reușeau să îl aducă pe spectator în poziția de a judeca el însuși lumea – mai întâi lumea dramatică prezentată pe scenă, apoi cea reală, în care spectatorul este direct implicat. Astfel, repunerea în discuție a reprezentății teatrale iluzioniste avea ca intenție o afirmare accentuată a rolului social al individului în societate. În cazul lui Kentridge, nu e vorba de o copie sterilă a principiilor brechtiene ale *teatrului dialectic* ori a principiilor piscatoriene ale *teatrului didactic*. Dimensiunea politică a teatrului său e îmbogățită, ba chiar potențată prin efectul pe care îl poate produce asupra spectatorului tocmai echilibrul aproape organic dintre poetică și politică. Ca o consecință directă, politicul se afirmă la William Kentridge printr-un angajament mai puțin zgomotos, mai subtil și deci mai eficient. Noile mijloace și modalități convocate în procesul creației artistice, atât expresiile interculturale cât și formulele interdisciplinare, dar și ingeniozitatea și sensibilitatea cu care participă ele la discursul scenic reprezintă germenii noului teatru politic. Iar estetica multidimensională a operei lui Kentridge poate fi înțeleasă ca un metasemnificant al principiului “unității în diversitate”, pentru a conota astfel drama culturală și socială a Africii de Sud. Alți germeni ai teatrului politic, de tipul acestor metasemnificați, pot fi găsiți și în procesul de mediere a unor roluri care sunt redată scenic prin intermediul marionetei, în timp ce alte roluri sunt interpretate de actori. De exemplu, în *Ubu and the Truth Commission*, putem pune, în acest sens, în evidență raportul dintre rolul martorilor și rolul interpretului (traducătorului) din scena Comisiei pentru Adevăr și Reconciliere; dar și



4. Personaj-marionetă (Crocodilul), *Ubu and the*



5. Personaj-marionetă (Câinii-de-război), *Ubu and the Truth Commission*. Foto: Mark Lewis

raportul dintre rolurile lui Dom Ubu și Madam Ubu, prezențe umane încarnate de actori, de cele mai multe ori prezentate caricatural, ca niște personaje de cabaret sau de vodevil, în timp ce “răul originar” pare să fie atribuit mai degrabă unor ciudate marionete zoomorfe:

“crocodilul” și “câinii de război” (foto 4 și 5).

În aceeași ordine de idei, în *Woyzeck on the Highveld*¹⁵ (1992), este interesant rolul lui Woyzeck în raport cu cel al prezentatorului ori al naratorului poveștii sale. Prezența naratorului este un element de adaptare original al viziunii lui Kentridge, neregăsindu-se în textul original al lui Georg Büchner. Kentridge aduce în prim-plan, prin funcția naratorului, elemente din arta africană a povestirii. Procedul contribuie la o apropiere a textului cultural european și la absorbția sa de către cultura africană, mijlocind astfel identificarea culturală și socială a publicului sud-african cu drama lui Woyzeck.

Tot în *Woyzeck on the Highveld* și tot în planul aspectelor interculturale, relația dintre *animat* (prezența umană a personajului) și *inanimat* (folosirea marionetei) joacă un rol deosebit într-o scenă prin care drama lui Woyzeck este transferată din contextul european în cel african. Fără nicio legătură cu textul de origine, scena este mai degrabă un *intermediu* care îl pune față în față pe narator cu un rinocer-marionetă. Naratorul devenit actor ne introduce într-o scenă de “dresaj” al rinocerului: după ce îl lovește cu o nuiă, se adresează spectatorului: “Observați progresul civilizației! Nu are nimic de-a face cu natura, are totul de-a face cu *educația*!”¹⁶, accentuând ultimul cuvânt. De fapt, scena devine simbolică pentru colonialismul din Africa de Sud: avem, pe de o parte, ideea opresiunii coloniale și a unei așa-zise “civilizații” (exprimată prin imaginea actului “educațional” susținut cu bastonul și prin termenul explicit “*educational*”), iar pe de altă parte, ideea de rezistență și oprimare, transmisă atât prin prezența rinocerului ca parte a unei Naturi supuse, cât și prin termenul “*natural*”. Tematica opresiunii coloniale din timpul regimului de apartheid se afirmă, deci, în mod dialectic, prin această scenă menită să opereze schimbarea contextului dramei lui Woyzeck, care astfel, va putea fi înțeleasă ca o dramă sud-africană.

Contrastul dintre *animat* și *inanimat*, dintre jocul prezențelor scenice vii și cel al marionetelor produce un efect de distanțare și, în același timp, un original efect de apropiere. Funcția acestui efect intermitent de *distanțare/ apropiere* este de a-l determina pe spectator să facă niște conexiuni între ficțiune și realitate. La fel se întâmplă în *Ubu and the Truth Commission*, unde personajele-marionetă se distanțează de drama scenică, în timp ce prezența umană a traducătorilor pare să ne apropie de aceasta. Același efect poate fi constatat în contrastul dintre prezența umană a cuplului Ubu și marioneta *Câinilor-de-război* (simbol al instrumentului de tortură guvernamental) sau cea a Crocodilului, imaginat ca o *mașină-de-distruș-dovezi* (acelea ale practicilor criminale ale apartheidului). De remarcat că ambele figuri inanimate, atât marioneta *Câinilor-de-război*, cât și cea a Crocodilului au fost create de artiștii de la *Handspring Puppet Theatre* în spiritul celebrei *mașini-de-descreieris* a lui Jarry. (Nu e mai bine *mașină-de-descreierat*.)

În relația dintre prezențele scenice vii și marionete, un aspect particular, care se înscrie mai degrabă în sfera interdisciplinarității, îl constituie funcția de suport a marionetiștilor, la nivelul reprezentației. Vizibili în scenă, nelimitându-se la simplul rol de manipulatori, aceștia au și funcția de *interpreteți*, prin folosirea mijloacelor de expresie specifice artei actorului (mimică, gest, voce). În general, interpretarea lor produce un efect de oglindire a dimensiunii interioare, emoționale a personajelor-marionetă pe care le

¹⁵ Highveld este denumirea înaltului platou sud-african pe care este așezat și orașul Johannesburg.

¹⁶ “Observe the progress of civilization! It’s not natural, it’s all educational!” (Traducerea noastră, L.D.).

manipulează. Prin repunerea în cauză a prezenței personajului — reprezentat aici deopotrivă prin marionetă și jocul actoricesc al marionetiștilor —, spectatorul este adus în fața unui dublet teatral extrem de interesant. Însă marionetiștii nu interpretează doar elemente ce țin de natura personajului-marionetă; uneori, transformându-se în observatori distanți și uimiți ai marionetelor pe care le manipulează, ei simulează chiar și reacția spectatorului, printr-un joc bine controlat între *identificarea cu* și *distanțarea față de* personajul lor. În acest fel, spectatorul este confruntat nu numai cu *figura personajului* și a *dublului* său (i.e. marionetistul în postura de interpret al aceuiași personaj pe care îl reprezintă, de asemeni, cu ajutorul marionetei), ci și cu propriul său dublu, atunci când marionetistul performează ca “*spectator*” al *reprezentăției* marionetei sale. Prin această stratagemă ce reprezintă teatral *figura spectatorului*, Kentridge urmărește să-l mențină activ pe acesta și să-l responsabilizeze în actul receptării. Procedul adaugă o distanță suplimentară față de reprezentația “aristoteliciană”, repunând în cauză teatrul ca *mimesis* și operând o conexiune între dispozitivul scenic și realitate. În *Dramaturgia aristoteliciană* (1932-1951), text important pentru înțelegerea modului în care promovează conceptul de *teatru epic* în raport cu cel de *teatru dramatic*, Bertolt Brecht ia în discuție noțiunea de “dramaturgie aristoteliciană”, la a cărei definiție am avut acces printr-o traducere în limba franceză :

*Ce qui nous paraît du plus grand intérêt social, c'est la fin qu'Aristote assigne à la tragédie: la catharsis, purgation du spectateur de la crainte et de la pitié par l'imitation d'actions suscitant la crainte et la pitié. Cette purgation repose sur un acte psychologique très particulier: l'indentification du spectateur aux personnages agissants que les comédiens imitent. Nous appelons aristotélicienne toute dramaturgie qui provoque cette identification, sans qu'il importe de savoir si elle l'obtient en faisant ou non appel aux règles énoncées par Aristote.*¹⁷

Concluzii

Aspectele pe care am încercat să le ilustrăm în spațiul limitat al acestei comunicări, deși se înscriu pe linia teoriilor brechtienne, prezintă, cel puțin în plan pragmatic, o mare parte de originalitate. Pentru acest motiv, le-am considerat a fi germenii unui *nou* teatru politic, reperabili atât în interrelația dintre culturi (șocul culturilor, *curșurile* și *discursurile* identităților într-o lume care tinde spre mondializare), cât și în natura *inter-*, sau chiar *transdisciplinară* a reprezentației. În opera lui Kentridge, abordarea interdisciplinară contribuie ea însăși la punerea în valoare a tematicii *inter-* și *transculturale*, deci la o mai subtilă definire a conținuturilor dramatice de la nivelul conflictului între *sine* și *celălalt*.

În concluzie, viziunea lui Kentridge nu este una despre figura ubicuă a lui Jarry, dacă e să luăm doar acest exemplu al adaptărilor sale, ci mai degrabă despre omniprezența răului pe care personajul său îl încarnează. Termenul francez de origine latină *ubiquité* pare predestinat unei astfel de metafore, ba poate chiar organic, deși involuntar, legat de figura emblematică a operei lui Jarry. Viziunea lui Kentridge este, de asemenea, inspirată de Africa de Sud văzută ca o entitate bicefală, ce poartă în ea atât memoria răului originar cât și speranța de mai bine. Figura lui Ubu rămâne o farsă sau o caricatură politică absurdă, așa cum a fost adusă ea de către Alfred Jarry mai întâi în fondul cultural european, iar apoi

¹⁷ Bertolt Brecht, *Écrits...*, op. cit., p. 259.

în cel universal. Dar mai ales, așa cum o știm prea bine din nenumăratele studii teatrale și literare ce i-au fost consacrate, piesa lui Jarry este un exercițiu de *stil*. Pe când *Ubu and the Truth Commission* transcende atât contextul cultural, artistic și istoric european, cât și amprentele stilistice lăsate de această operă de-a lungul timpului. Prin adaptarea dramaturgică și prin cea scenică, ea este nu numai rezultatul unei originale aplicări a principiului brechtian al actualității, ci mai ales o experiență transculturală: una de transfer al unui text dramaturgic dintr-un teritoriu cultural într-altul; ea este, de asemenea, experiența unei adaptări care, după cum am putut constata, ia dimensiunile unei adevărate aventuri stilistice, poetice și politice. Profund politic – chiar dacă nu militant, neavând funcția propagandistică imputată nu de puține ori teatrului lui Piscator sau Brecht –, teatrul lui William Kentridge reușește să încheie un pact cu poeticul. Este, în același timp, o metaforă a politicii și o tribună politică a metaforei, căci Kentridge reușește să convingă prin forța de expresie a metaforelor sale și prin diversitatea mijloacelor de expresie. Metaforele unor fenomene precum intoleranța, despotismul, crizele sociale, economice ori politice ale Africii de Sud, pe care le aduce în scenă teatrul său, sunt ancorate într-o dialectică a interculturalului și interdisciplinarității. Acele aspecte legate de dificultatea de a depăși conflictele dintre culturi și litigiile interrasiile sunt echilibrate de căutarea unei anumite fuziuni culturale și disciplinare, așa cum am putut constata în cele câteva exemple luate aici în discuție. Astfel, originalitatea și funcționalitatea formelor de expresie multidisciplinare și multiculturale se constituie într-o adevărată *estetică a metisajului*.

Bibliografie:

- Bharucha, Rustom, "Between Truth and Reconciliation: Experiments in Theatre and Public Culture", *Economic and Political Weekly*, Vol. 36, No. 39, September 29 - October 5, 2001, pp. 3763-3773.
- Brecht, Bertolt, *Écrits pour le théâtre*, Paris, Gallimard/ L'Arche, 2000.
- Cameron, Dan, Christov-Bakargiev, Carolyn, Coetzee, J. M., *William Kentridge*, London, Phaidon, 1999.
- Jarry, Alfred, *Ubu Rege*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Piscator, Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972.
- Handspring Puppet Theatre, situl internet al companiei: <http://www.handspringpuppet.co.za>; data ultimei consultări: 17 iunie 2010.
- Thompson, Vanessa, "Healing Violence in South Africa: A Textual Reading of Kentridge's *Drawings for Projection*" (teză de doctorat), Department of Psychology, McNulty College/ Graduate School of Liberal Arts, Duquesne University, Pittsburgh (PA), 2005.
- Truth and Reconciliation Commission, *Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report*, vol. I-V, Cape Town: Truth and Reconciliation Commission, 1998.
- Weiss, Peter, "Notes sur le théâtre documentaire", *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la Révolution*, Paris, Seuil, 1968.
- Notă:** Fotografiele ne-au fost puse la dispoziție de Bazil Jones, producătorul companiei *Handspring Puppet Theatre*, căruia îi mulțumim pe această cale pentru sprijinul acordat.

**Text și reprezentare scenică în teatrul lui Fernando Arrabal.
Guernica, de la Picasso la Arrabal**

Abstract

The present paper is an attempt to realize a study of case, analyzing the way in which the director Cătălin Naum put on the stage the Arrabal's play *Guernica*. In his performance, the Romanian director ignores some elements of the original text, many of them being specific for Arrabal, and prefers an interpretation from Picasso's point of view (as it is well presented in the painting *Guernica*).

Key-words: Fernando Arrabal, theatre, text and performance, poetics, psychoanalytic literary criticism.

Încă din titlu, piesa *Guernica* de Fernando Arrabal trimite la o dublă referențialitate. Una este cea istorică: bombardarea orașului Guernica de către trupele franchiste. O alta – artistică, intertextuală – este tabloul lui Pablo Picasso, în memoria victimelor bombardamentului de la Guernica. Dată fiind popularitatea numelui Guernica și conotațiile lui în conștiința colectivă a secolului XX, regizorul e nevoit să ia în considerare ambele paliere referențiale. Evident, el poate privilegia unul sau altul dintre acestea, în funcție de viziunea regizorală.

1. Guernica: '37, '59, '68. Contextul politico-istoric

1.1. Guernica – 26 aprilie 1937. Moartea naștea un simbol

Era luni, zi tradițională de târg la Guernica și deși Spania se afla în plin război civil, sute de oameni din întreaga regiune se adunaseră în piețele orașului. Pentru forțele republicane care îl controlau, dar și pentru naționaliștii lui Franco, Guernica, oraș-simbol pentru identitatea bască, reprezenta un punct strategic. Cu toate acestea, de la începutul războiului, franchiștii nu-l consideraseră un obiectiv militar, iar orașul nu avea apărare antiaeriană. Între orele 16 și un sfert și 19 și jumătate, douăzeci și nouă de avioane germane (din *Legion Condor*) și italiene (din *Aviazione Legionaria*) bombardează Guernica. Orașul este distrus aproape în întregime: patru sute de clădiri din cele cinci sute ale orașului sunt incendiate, iar peste o mie din cei șase mii de locuitori își pierd viața. Majoritatea victimelor sunt copii, femei și bătrâni. Din furtuna de bombe au reușit să scape arborele sacru al bascilor, stejarul sub care regii și reginele Spaniei jurau să respecte drepturile basce, și podul, chiar obiectivul vizat de raid. Ediția de a doua zi, 27 aprilie 1937, a ziarului *Times* scria: "Guernica, cel mai vechi oraș din provinciile basce și centru al tradițiilor lor culturale, a fost ieri după-amiază aproape complet distrus de rebeli într-un

atac aerian. [...] Întregul oraș a fost, în scurtă vreme, cuprins de flăcări.”¹

După trei zile, forțele naționaliste conduse de generalul Emilio Mola au pătruns nestingherite în Guernica. Orașul era pustiu. În opinia istoricilor de pretutindeni, bombardarea orașului Guernica a reprezentat un act deliberat de teroare². Atacul nu a avut nicio relevanță militară sau politică. Singurul lui obiectiv a fost terorizarea populației basce, care considera Guernica un loc sfânt, de pelerinaj.

Omenirea privea îngrozită spre cer. Un nou tip de război începuse: moartea pândea de acolo de unde, până acum, venise speranța. Mai mult de o sută de preoți basci au semnat un memoriu pentru Vatican. Cardinalul Eugenio Pacelli, viitorul papă Pius al XII-lea, nu i-a primit pe semnatori. După șaptezeci de ani, istoricul francez Lionel Richard avea să se întrebe: “Dacă pentru Expoziția universală de la Paris, din 1937, ea nu i-ar fi inspirat pictorului spaniol Pablo Picasso o capodoperă în memoria victimelor, oare distrugerea orașului Guernica ar fi rămas în *memoria umanității*? Ar fi fost prezentă doar în cărți; și chiar dacă acestea ar fi aparținut unor istorici eminenti, cu siguranță că amintirea ei s-ar fi șters până la urmă”³.

1.2. *Guernica* după Guernica. Un tablou bumerang?

Motto : “Am crezut întotdeauna și cred că artiștii care trăiesc și lucrează respectând valorile spirituale nu pot și nu trebuie să rămână indiferenți la conflictul în care cele mai înalte valori ale umanității și civilizației sunt în joc”

Guernica în flăcări



Fotografie alb-negru, publicată în ziarul *Ce soir* pe 1 mai 1937

¹ În Ingo F. Walter, *Pablo Picasso 1881-1973. Genialul secolului*, Editura Taschen, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, versiunea în limba română de Ioana Luca, 2003, p. 67.

² În anul 1980, după dispariția lui Franco, s-a descoperit în arhive planul de luptă, semnat de comandantul *Legiunii Condor*, Wolfram Freiherr von Richtofen. Acesta viza distrugerea podului și a șoselei de la est de Guernica. Scopul bombardamentului era blocarea retragerii republicanilor. Bineînțeles, aceasta însemna crușarea orașului propriu-zis.

³ Lionel Richard , « *Guernica, un crime franquiste* », in *Le Monde diplomatique* , aprilie 2007 (trad. n., A.V., din limba franceză).

În septembrie 1936, guvernul Republicii Spaniole îl numește pe Pablo Picasso în funcția de director al Muzeului Național Prado. Câteva luni mai târziu, în ianuarie 1937, același guvern îi cere pictorului să realizeze o pictură murală pentru pavilionul spaniol de la Expoziția Universală de la Paris.

Pentru realizarea lucrării, Picasso găsește, în capitala franceză, un atelier pe Rue des Grands-Augustins. Inițial, se gândește să creeze o alegorie a libertății, printr-o scenă de atelier în care să fie reprezentați un pictor și modelul său. Pe 1 Mai 1937, în timpul manifestărilor prilejuite de Ziua Muncii, un milion de oameni ies pe străzile Parisului, în semn de protest față de bombardarea orașului Guernica. În aceeași zi, jurnalul *Ce soir* publică *Viziunile Guernicâi în flăcări*, o fotografie alb-negru, în care se poate vedea orașul basc distrus. Această fotografie îl determină pe Picasso să-și schimbe proiectul și să înceapă realizarea schițelor pentru tabloul *Guernica*. La baza compoziției sale, stă chiar această fotografie, cu care are o serie de elemente comune (triunghiul din centru și ruinele din părțile laterale, care vor deveni, în tabloul lui Picasso, părți ale tripticului).

O săptămână mai târziu, pe 8 mai 1937, Picasso introduce în tablou imaginea mamei cu copilul și pe cea a calului în agonie. Pe 11 mai, începe să lucreze la pânza definitivă, iar pe 4 iunie, adaugă imaginea becului. În zilele următoare, se ocupă de retușarea tabloului, iar pe 11 iulie 1937, *Guernica* este instalată în Pavilionul Spaniol al Expoziției Universale. În toată această perioadă, alături de pictor s-a aflat pictorița și fotografa Dora Maar, care a fotografiat tabloul în diferite etape de realizare.

În luna mai, în timp ce lucrează la tablou, Picasso face o declarație împotriva atitudinii fasciste a rebelilor franchiști, declarație care, în luna iulie, este publicată în Statele Unite ca replică la campania de defăimare a artistului. Acesta este acuzat de colaborare cu regimul franchist: “În tabloul la care lucrez acum și care se intitulează *Guernica*, precum și în toate lucrările mele recente, îmi exprim cu claritate ura împotriva regimului militar care a înecat Spania într-un ocean de durere și de moarte” (Pablo Picasso)⁴. Așadar, opera se întoarce împotriva regimului care o comandase; *Guernica* devine un tablou bumerang. În plus, Picasso își exprimă dorința ca lucrarea să nu fie adusă în Spania până la sfârșitul regimului dictatorial franchist.

Moartea inocenților din Guernica l-a impresionat profund pe Picasso, încât acesta își termină *Gritos (Strigătele)*, un poem despre seria sa de acvaforte *Sueño y mentira de Franco (Visul și minciuna lui Franco)*, astfel: “Strigăte de copii, strigăte de femei, strigăte de păsări, strigăte de flori [...] strigăte de copaci și de pietre, strigăte de mirosmi care zgârie, strigăte de fum, strigăte fierbând înăbușit într-un cazan mare și strigătele ploii de păsări care inundă marea rozând osul...”⁵ Acesta a fost, de altfel, primul său comentariu cu privire la războiul civil din Spania.

1.3. Anul 1959 – E.T.A. și *Guernica* de Fernando Arrabal

Purtând numele tabloului lui Picasso, piesa *Guernica* a fost scrisă de Arrabal în 1959, anul înființării mișcării naționaliste E.T.A., prescurtare a sintagmei basce “Euzkadi Ta Askatasuna”, ceea ce, în limba română, ar însemna “Țara bascilor și libertatea ei”.

⁴ Trad. n., A.V, din limba spaniolă .

⁵ Cf. Pablo Picasso, *Gritos, apud* Juan-Rámon Triadó Tur, María José Mas Marqués, *Genios de la pintura. Picasso*, Susaeta Ediciones, Madrid, 2000, p. 71 (trad.n., A.V., din limba spaniolă).

La Picasso și Arrabal, admirația pentru Guernica și pentru poporul basc poate echivala cu o critică fătășă a regimului franchist. Este evident că niciunul dintre cei doi nu putea să prevadă manifestările violente ale naționaliștilor basci. Tabloul lui Picasso era un omagiu adus victimelor bombardamentelor și un semnal de alarmă cu privire la evenimentele sângeroase pe care avea să le producă fascismul în cel de-al doilea război mondial.

Guernica lui Fernando Arrabal este reflexul unui episod biografic. În 1949, descoperind că este total incompatibil cu Academia Militară, este trimis de mama sa la Tolosa (oraș din provincia bască Guipúzcoa) pentru a studia la Escuela Téorico-Práctica de la Industria y Comercio de Papel. Înainte de a pleca, Arrabal, pe atunci în vârstă de 17 ani, descoperă fotografii de familie din care mama tăia⁶ imaginea tatălui, victimă a regimului franchist. În urma acestei descoperiri, relațiile din familie se tensionează, iar plecarea la studii (pe 1 septembrie 1949) e percepută ca o eliberare. Anul petrecut în zona bascilor coincide cu o ruptură de familia de care se simțea străin, iar participarea la demonstrațiile E.T.A. reprezintă o formă de protest împotriva regimului care îi răpise tatăl.

În 1959, Arrabal s-a simțit solidar cu mișcarea nou înființată prin faptul că aceasta se opunea dictaturii lui Franco, iar piesa *Guernica*, difuzată în Spania sub numele *Ciugrena*⁷, poate fi interpretată ca un manifest antitotalitar și antirăzboinic. De altfel, în piesa *Guernica*, este introdus, ca un contrapunct la zgomotul pe care-l fac cizmele soldaților, *Guernikako arbola*⁸, imnul basc, ale cărui ultime două strofe au un mesaj profund pacifist: “Nu vrem război,/ ci în pace cu legile noastre/ înțelepte, libere și iubite, / vrem să trăim./ Dorim, înainte de toate,/ ca împreună cu pacea, să rodească pământul din care crește copacul secular./ Umbra lui binefăcătoare/ să se răspândească cu generozitate/ peste poporul basc/ liber, nobil și mândru.”⁹

⁶ Episodul este evocat în filmul autobiografic *Viva la Muerte*.

⁷ Anagrama numelui *Guernica*; de altfel, am putea considera că *Ciugrena*, cuvântul format prin anagramare, ar putea fi unul compus din particulele *ciu* (de la spaniolul *ciudad* – oraș) și *grena* (de la spaniolul *gangrena* – cangrenă, putregai), reprezentând o alegere motivată pentru a numi orașul distrus de bombardament.

⁸ “*Tout près, bruits de bottes de soldats en marche. Au fond, faiblement, un groupe d'hommes chante : “Guernikako arbola ”. Le groupe devient de plus en plus nombreux et les voix de plus en plus fortes. C'est une foule qui chante maintenant “Guernikako arbola. ”, jusqu'à recouvrir complètement le bruit des bottes, tandis que tombe le rideau*”. (Fernando Arrabal, *Guernica*, 1959, în Fernando Arrabal, *Théâtre II*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1968, p. 41) [“Foarte aproape, zgomote pe care le fac cizmele soldaților în timpul mersului. În depărtare, abia perceptibil, un grup de oameni care cântă: “Guernikako arbola. ”. Grupul devine din ce în ce mai numeros și vocile din ce în ce mai puternice. E o mulțime care cântă acum “Guernikako arbola.”, până când acoperă complet zgomotele cizmelor. În acest timp, cade cortina”- trad. n., A.V.].

⁹ “*No deseamos guerra,/ que en paz con nuestras leyes/ sabias, libres y amadas,/ deseamos vivir./ Queremos, ante todo,/ que con la paz fecunde/ la tierra que sustenta/ el árbol secular./ Su sombra bienhechora/ derrame generoso/ sobre el pueblo euskalduna/ libre, noble y audaz.*” (*Guernikako arbola* – trad. n., A. V.).

1.4. Drumul de la Guernica la Praga trece prin București – 21 august 1968

Anul 1968 a rămas în istorie ca unul al revoltelor studentești și al invadării Cehoslovaciei. Pe 21 august 1968, trupele Pactului de la Varșovia ocupă Praga. Motivul îl constituie intrarea Cehoslovaciei în “primăvara comunismului cu față umană”, propus de reformistul Aleksander Dubček. România, deși semnatară a pactului, se opune invaziei; motiv de panică pentru români, conștienți că amenințarea războiului era reală, țara noastră putând avea aceeași soartă cu Cehoslovacia.

În acea zi, regizorul Cătălin Naum, pe atunci student la I.A.T.C., se afla în tabăra de la Herculan, stațiune situată în apropierea graniței de vest a României. „Când a fost invazia din Cehoslovacia – îmi amintește Cătălin Naum –, eu eram la Herculan, în tabără. Eram student și în ziua de 21 august, a fost panică mare și toată lumea a fugit. Am rămas numai noi, studenții, eram câțiva”¹⁰. Printre cei rămași, patru francezi. La aceștia, Cătălin Naum a văzut întâmplător un volum de teatru de Arrabal, care conținea și piesa *Guernica*. Titlul i-a adus aminte de tabloul lui Picasso și de bombardarea orașului Guernica. “Era un volum cu foarte multe piese de astea de ale lui, printre care și *Guernica*. [...] am citit, am răsfoit, eu nu citesc foarte bine în aproape nicio limbă, și [...] am văzut titlul *Guernica*, știind despre ce e vorba, știam tabloul lui Picasso... A picat exact în ziua aceea când toată țara era un butoi de pulbere. Puteam să fim și noi, să vină rușii peste noi...”¹¹

Întors la București, Cătălin Naum a tradus piesa și a început montarea ei. Era un spectacol pentru examenul din acel an. Înainte de vacanța de iarnă, a prezentat caietul de regie. A primit nota maximă. De Crăciun, însă, colinda studentească a degenerat într-o revoltă. Au fost arestați mai mulți studenți, printre care câțiva de la I.A.T.C.. Deși nu a făcut parte din grupul de colindători, Cătălin Naum a avut de suferit; comisia de vizionare a cerut să-i fie oprit spectacolul *Guernica*¹² și l-a amenințat cu exmatricularea, acuzându-l de intenții “neprietenoașe” față de regimul comunist. “Spuneau despre spectacol că este periculos – îmi aduce aminte Cătălin Naum. Un profesor m-a făcut «dușman al poporului». Da, am pățit-o rău de tot. [...] și a fost o ședință de catedră și atunci decanul nostru, mare profesor, domnul Toboșaru, a fost foarte abil și a zis: «Domnilor, eu aș zice să nu hotărâm nimic, să așteptăm să vedem cum reacționează tineretul, studenții». Aceea fusese o vizionare închisă, fără public, doar cu profesorii. Am mai dat încă o vizionare și gestul acesta când el îi trage ei picioarele și o încalță, [...] o îngrijește... și toate acestea pe textul lui, pe vorbele din Arrabal, gestul acesta m-a salvat. Atât de tare i-a plăcut lui Penciulescu încât le-a zis: «Domnilor, nu putem să oprim un astfel de spectacol»¹³.

Deși spectacolul a murit lent, în anul următor, Iulian Negulescu a vorbit la *Europa Liberă* despre *Guernica* și despre Cătălin Naum. “Negulescu, coleg cu mine de clasă, a vorbit la *Europa liberă* și a povestit de întâmplarea cu *Guernica* de la Casandra și de

¹⁰ Fragment din convorbirea cu regizorul Cătălin Naum, despre montarea piesei *Guernica* de Fernando Arrabal. Întâlnirea a avut loc pe data de 3 septembrie 2003, la Casa de Cultură a Studenților din București.

¹¹ Fragment din aceeași convorbire.

¹² *Guernica* de Fernando Arrabal, regia Cătălin Naum, scenografia Radu Vincenz, ilustrația muzicală Lucian Ionescu. Distribuția: Liviu Rozorea (Fanchou), Marta Savciuc (Lira), Gelu Colceag (Un ostaș).

¹³ Aceași convorbire (v. *supra*).

scandal și cum au vrut să mă dea afară. Nu ziceți că a venit peste mine Securitatea? Eu nici n-auzisem emisiunea, că nici n-ascultam. Stăteam în cămin. Nu aveam radio s-ascult *Europa liberă*. Doamne ferește! Până când s-au dumirit ei că n-am niciun fel de legătură cu Negulescu... N-aveam cum să am”¹⁴.

În 1969¹⁵, Alexandru Baciuc traduce și publică în revista *Secolul XX*, piesa *Guernica*. Nu mai era o premieră, dar puțini știau. Avusese loc un spectacol care făcuse vâlvă, spaime și emoții. Cu toate că-și propusese doar să evoce suferința pe care o aduce războiul, Cătălin Naum devenise erou fără voie.

În România, *Guernica* de Fernando Arrabal nu s-a mai jucat până în anul 2002. După mulți ani, Cătălin Naum a realizat o altă versiune scenică. De astă dată – cum însuși mărturisește –, nu a mai fost interesat de mesajul antimilitarist, ci de lipsa de comunicare din cuplul Fanchou și Lira: “Acum am făcut cu totul și cu totul altceva. Există un singur pat și ei doi. E un spectacol fără efecte. Deci am ajuns la lupta din cuplu, nici nu m-a mai interesat partea asta cu războiul, ci lupta îngrozitoare din cuplu, tensiunea relației”¹⁶.

Guernica a devenit un simbol, fapt bine știut de Arrabal în momentul alegerii titlului. Cătălin Naum a montat piesa ca o formă de protest împotriva războiului și, așa cum ne-a spus în discuția din septembrie 2003, dacă nu ar fi fost contextul politic al invadării Cehoslovaciei și dacă titlul piesei nu s-ar fi referit explicit la tabloul lui Picasso, nu s-ar fi oprit asupra teatrului lui Arrabal. “Pe mine, momentul din august 1968 m-a dus către Arrabal și, culmea, să fie și piesa asta: *Guernica*. Știți, m-a mișcat. Eram toți pe un butoi de pulbere, puteam să sărim oricând în aer și știam ce se întâmpla la Praga. Altfel, foarte probabil că nu aș fi intrat în relație cu acest teatru. Eu am o altă structură”¹⁷.

La începutul mileniului trei, studenții de la New York au ales o nouă formă de artă protestatară, făcând pancarde din figurile tabloului lui Picasso. Cum spuneam, pentru *Guernica*, pictorul s-a inspirat dintr-o fotografie de ziar: un oraș al inocenților bombardat pentru orgoliul unui dictator. Timpurile s-au schimbat, dar mesajul lui Picasso, prin tabloul său, rămâne actual.

2. Despre moarte, cu zâmbetul pe buze. *Guernica* de Fernando Arrabal, în regia lui Cătălin Naum

Acțiunea piesei lui Fernando Arrabal are loc la *Guernica*, în timpul atacului aerian care i-a adus orașului trista lui faimă. Protagonistii sunt Lira și Fanchou, doi bătrâni basci, soț și soție, care încearcă să supraviețuiască bombardamentului. Cu excepția scriitorului, celelalte personaje (mama cu fetița, jurnalistul și ofițerul) se manifestă exclusiv nonverbal. La ridicarea cortinei, în interiorul unei case distruse de bombe, îl descoperim pe Fanchou. Cu un aer disperat, o caută printre ruine pe Lira. Aflăm curând că aceasta a rămas

¹⁴ V. *supra*.

¹⁵ Conform bazei de date CIMEC – Institutul de Memorie Culturală București (<http://www.cimec.ro>), premiera spectacolului *Guernica* de Fernando Arrabal, în regia lui Cătălin Naum, a avut loc pe 15 aprilie 1969. Deși în aceeași perioadă, apare traducerea lui Alexandru Baciuc, Cătălin Naum a lucrat după o traducere paralelă, realizată împreună cu un coleg, în ultima parte a anului 1968.

¹⁶ Fragment din convorbirea cu regizorul Cătălin Naum.

¹⁷ Idem.

imobilizată printre dărâmăturile toaletei, locul unde își petrecea o bună parte din zi și unde obișnuia să-și facă lecturile zilnice. În *Guernica*, se vorbește despre moarte cu seninătate. Replica lui Fanchou – care îi reproșează soției că s-a blocat printre ruine tocmai pentru că avea prostul obicei de a citi într-un loc nepotrivit – e folosită contrapunctic după un moment dramatic: celor două personaje le este din ce în ce mai clar că Lira nu va mai putea ieși niciodată de sub dărâmături.

“VOCEA LIREI. – Nu voi putea niciodată să mai ies de aici. [...] Pietrele mi-au ajuns până la brâu.

FANCHOU. – Nu spune asta. O să vezi, o să gădesc eu ceva ca să te scot de acolo.

VOCEA LIREI. – Chiar nu avem nicio șansă.

FANCHOU. – E vina ta: mania asta pe care o ai să citești la toaletă. Stai acolo ore-n șir. Ce ți se-ntâmplă nu mă miră absolut deloc.”¹⁸

În montarea lui Cătălin Naum, acest schimb de replici a adus zâmbetul pe buzele spectatorilor, fapt remarcat de critică (“un comic dus până la grotesc”¹⁹), dar și de regizor: “nu era comedie. [...] de fapt, se râdea mult pentru că era amar, [...] un comic amar.”²⁰ Pentru reușita unui spectacol, este esențială schimbarea de stare pe care acțiunea scenică i-o provoacă receptorului din sală; din acest punct de vedere, textul lui Arrabal este realmente stimulativ pentru regizori și actori. Însă trebuie avut în vedere, așa cum observă Cătălin Naum, că în ciuda aparentei sale accesibilități, textul lui Arrabal poate fi o capcană pentru realizatorii spectacolului: „Este un teatru care pare simplu, sărac, dar, ca să devină spectacol, dă multă bătaie de cap. Din punct de vedere regizoral și apoi, ca susținere actoricească, trebuie un efort extraordinar.”²¹

Cearța celor doi soți, uneori blândă, alteori cinică, vine să aducă normalitatea în acest peisaj apocaliptic, în care totul se dărâmă. Dialogul, în bună măsură oniric, pe care îl poartă personajele, este rupt de realitatea istorică, iar în scenele casnice, trăite în situații-limită, discursul celor doi mustește de umor negru. E, de fapt, felul în care Fanchou și Lira învață să-și accepte agonia.

“VOCEA LIREI. – O să mor.

FANCHOU. – Vrei să chem un notar pentru testament?

VOCEA LIREI. – Care testament?

FANCHOU. – Nu se spune așa?

VOCEA LIREI. – Iar începi?

FANCHOU, flatat. – Ar trebui să-ți faci unul. L-aș arăta vecinilor.”²²

La un alt nivel de analiză, în care personajele din *Guernica*, Fanchou și Lira, ar fi considerate proiecții ale acelora din *Fando și Lis*²³, ies în prim-plan incomunicabilitatea și

¹⁸ Fernando Arrabal, *Guernica*, in F. Arrabal, *Théâtre II*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1968, pp. 33-34 (trad. n., A. V.).

¹⁹ L. Popița, “Visul lui D. R. Popescu și *Guernica* de Fernando Arrabal, pe scena studioului I.A.T.C.”, in *Viața studentescă*, nr. 13, 26 martie 1969, p. 7.

²⁰ Fragment din convorbirea cu regizorul Cătălin Naum.

²¹ Aceeași convorbire.

²² Cf. F. Arrabal, *op. cit.*, p. 37, trad. n., A. V.

²³ Piesă scrisă în anul 1955, în *Fando și Lis*, drama personajelor vine din neputința de a comunica. Teamă de izolare îi aduce pe Fando și Lis în situația paradoxală de a-și trăi, în cuplu, propria

înstrăinarea, războiul nefiind decât pandantul dinamic al inerției afective a cuplului. După bombardament, Lira este îngropată sub zidurile prăbușite; lipsei de comunicare i se adaugă despărțirea fizică. Războiul vine să dărâme din exterior ceea ce în interior, era deja surpat. Casa²⁴⁵ se năruie simbolic peste o familie sfâșiată de dramele trăite, conflictul dintre cei doi venind și din modul lor diferit de a se raporta la realitate. Dacă Fanchou caută să-și ascundă suferința printr-o falsă amnezie, Lira își trăiește durerea cu luciditate, refuzând jocul amar al partenerului ei.

„VOCEA LIREI, plictisită. – Care familie? [...] N-o să ai niciodată memorie. Nu-ți amintești că nu mai avem familie?

FANCHOU. – Ia te uită! E adevărat. (Se gândește.) Și Joséchou ?

VOCEA LIREI. – Dar unde ți-e capul ? Deja nu-ți mai amintești că a fost împușcat la Burgos?

FANCHOU. – Nu poți să spui că e vina mea. Ți-am tot spus că nu voiam băiat. Într-o bună zi, vine un război și uite-i omorâți. Dacă ar fi fost o fată, acum era ordine în casă.”²⁵

Arrabal face ca înrudirea cuplurilor din două piese ale sale (Fachou-Lira și Fando-Lis) să devină explicită atât prin numele, cât și prin replicile similare pe care le rostesc; asemănarea personajelor e, în fond, una dintre constantele stilistice ale acestui scriitor. Victime și călăi deopotrivă, copiii bătrâni trăind la periferia lumii adulte, bântuiți de coșmarul abandonării, personajele arrabalești trăiesc după aceleași reguli și aplică strategii identice în conversațiile lor. De pildă, pentru a-și amuza partenerele, Fando și Fanchou le spun propria poveste, reușind, în final, să le agaseze. Totuși, atât Lis, cât și Lira, îngrozite de singurătate, imploră să nu fie părăsite.

Guernica de Fernando Arrabal (1959)	Fando și Lis de Fernando Arrabal (1955)
“FANCHOU. – Vrei să-ți spun povestea femeii care era la toaletă și care a rămas îngropată sub dărâmături?”²⁶ „LIRA. – Dragul meu! Mă lași complet singură? Vino, dragul meu! [...] Dragul meu! (Un timp.) Mă lași complet singură? (Un timp.) Vino!”²⁷	„FANDO. – Vrei să-ți spun povești frumoase, ca aceea despre bărbatul care, într-un cărucior, o ducea la Tar pe femeia paralizată?”²⁸ „LIS, plânge. – Nu, Fando, nu mă părăsi, numai pe tine te am pe lume.”²⁹

singurătate. Drama celor doi atinge apogeul în momentul în care, prea prins cu treburile sale, Fando nici măcar nu observă că femeia de lângă el a murit.

²⁴ În tradiția bască, familia se identifică cu casa, domeniul lui *Etxeko Jaun* (« Stăpânul Casei »). Casa nu poate fi niciodată împărțită, considerându-se că astfel, ar putea fi distrusă unitatea familiei. Din acest motiv, până la revoluție, doar fiul (sau fiica) mai mare putea să o moștenească. După *Codul Civil*, împărțirea casei este aproape întotdeauna evitată. (Cf. *Traditions du Pays Basque*, http://jesponde.free.fr/paysbasque/traditions_principal.html).

²⁵ Cf. Fernando Arrabal, *op. cit.*, pp. 15-16, trad. n., A. V.

²⁶ Cf. Fernando Arrabal, *op. cit.*, p.14, trad. n., A. V.

²⁷ *Ibidem*, p. 36).

²⁸ Cf. Fernando Arrabal, *Fando et Lis*, in Fernando Arrabal, *Le cimetière des voitures*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1975, p. 50, trad. n., A. V.

²⁹ *Ibidem*, p. 52, trad. n., A. V.

Fără a-și propune descifrarea piesei *Guernica* prin raportarea acesteia la alte opere ale lui Fernando Arrabal, Cătălin Naum exploatează dialogul dintre Fanchou și Lira, manifestând un interes aparte pentru schimbarea raporturilor de putere dintre cei doi. Urmând cu fidelitate indicațiile scenice, regizorul o ascunde privirii spectatorilor pe interpreta personajului feminin. Precum Lis, Lira pare ceva mai inteligentă decât companionul ei; paralizată însă sub mormanul de moloz, e dependentă de acesta. Asumându-și destinul și dându-și mai bine seama de semnificațiile bombardamentului, își întreabă neconținut partenerul dacă nu a fost cumva doborât copacul din *Guernica*.

„VOCEA LIREI, plângăreață. – Asta e, nu pot să ies de aici, te rog doar să te uiți dacă nu au doborât copacul și tu nu vrei să faci asta. [...]”

FANCHOU. – E în picioare.

LIRA, mândră. – Ți-am spus eu.”³⁰

Întrebarea femeii are o dublă încărcătură simbolică. Pe de o parte, stejarul din fața casei reprezintă ultimul punct de stabilitate în această lume a prăbușirii; pe de altă parte, aduce speranța că nevinovaților li se va face dreptate, știut fiind că de secole, în Țara Bascilor, judecățile aveau loc la *Guernica*, sub copacul legendar care simboliza națiunea.

În montarea sa, Cătălin Naum a fost interesat doar de prima semnificație. Considerând imnul bascilor cumva străin publicului român, regizorul a scos *Guernikako arbola* din textul care a stat la baza spectacolului. La final, în locul corului de basci – care, acoperind tropăitul cizmelor cazone, ar fi trebuit să proslăvească stejarul multimilenar – s-a făcut auzit pe scena de la Casandra, un timid țârâit de greieri. Alegerea, străină universului arrabalesc, i-a determinat pe criticii prezenți la premieră să afirme, nu fără malițiozitate, că acest mod de a termina spectacolul „poetic eterat și sonor înconjurat de greieri pe bandă de magnetofon, lasă impresia, în cel mai bun caz, unei morale de fabulă, sau, mai exact, pare să facă parte *a priori* dintr-un spectacol următor, eventual cu *Visul unei nopți de vară*...”³¹

Într-una din didascaliile de la sfârșitul piesei, Fernando Arrabal propune ca, după ultimul bombardament, în care Fanchou și Lira mor, zidurile casei să cadă descoperind copacul libertății. „[...] În spate: zidurile prăbușite lasă să se vadă copacul libertății. Bombardamentul s-a sfârșit: pe scenă nu mai sunt ruine. Tăcere îndelungată.”³² În viziunea regizorului român, imaginea copacului o înlocuiește pe aceea a casei în ruină, prezența ambelor simboluri în spațiul scenic părându-i-se redundantă. Prin urmare, la finalul reprezentației, bătrânul trunchi este doborât, lasând loc mlădițelor verzi. „Spațiul, plecând de la propunerea lui Arrabal, nu-mi plăcea, nu credeam și poate nici n-aș fi avut, cum spune el acolo, atâtea dărâmături, pereți care tot timpul se dărâmau. De fiecare dată când mai era un bombardament, cădeau. [...] Copacul era suspendat, traversa scena. [...] copacul cade când începe nebunia. Copacul cade la podea. [...] la final, creșteau din dușumea niște siluete foarte elegante de copaci verzi”³³ – ne-a spus Cătălin Naum în același interviu.

Soluția regizorală se îndepărtează prea mult de propunerea dramaturgică, iar

³⁰ *Ibidem*, pp. 18-19, trad. n., A. V.

³¹ L. Popița, *op. cit.*, p. 7.

³² Fernando Arrabal, *Guernica*, *op. cit.*, p. 40, trad. n., A. V.

³³ Fragment din convorbirea cu regizorul Cătălin Naum (v. *supra*). Imaginea reprezintă desenul pe care regizorul l-a făcut pentru a reconstitui spațiul scenic.

aceasta vine, probabil, dintr-o insuficientă cunoaștere a universului cultural basc și a contextului în care a fost scrisă piesa. Pentru o montare corectă a textului lui Fernando Arrabal, ar fi trebuit să se țină seama că *Guernikako arbola* și copacul libertății nu sunt simboluri facultative în spațiul scenic. Obligatorie ni se pare și prezența femeii inspirate de tabloul lui Picasso; iritată și neputincioasă, apare în scenă după fiecare bombardament, iar în final, își duce în brațe copilul ucis. Ea lipsește însă din spectacolul lui Cătălin Naum. A ignora aceste simboluri înseamnă a reduce piesa la un simplu pretext, discursul regizoral întâlnind doar tangențial textul dramatic.

Considerăm hazardată și ușurința cu care regizorul, la vremea aceea foarte tânăr, a renunțat la majoritatea personajelor care, în piesă, străbat scena: mama cu fetița, jurnalistul și scriitorul. Acesta din urmă ar fi trebuit să-l analizeze pe Fanchou înainte de a se lansa într-o tiradă care, prin artificialitatea ei, ar fi contrastat cu simplitatea modului de exprimare al celor doi soți: „Acest popor eroic și atât de paradoxal în care se reflectă spiritul poemelor lui Lorca, al tablourilor lui Goya și al filmelor lui Buñuel, ne dovedește, în acest război atroce, curajul și puterea sa de suferință...”³⁴.

Deși păstrat ca personaj în spectacolul lui Cătălin Naum, ofițerul fascist din textul lui Arrabal se preschimbă într-un soldat inofensiv, rățacit într-un război absurd. Spre deosebire de ofițer, care, asemenea judecătorului din *Le Labyrinthe*³⁵, își mănâncă sandvișul cu un aer indiferent, îngrozindu-l pe Fanchou, soldatul din montarea românească se aseamănă mai mult cu Zépo, inamicul din *Pique-nique en campagne*.

Personajele din teatrul lui Arrabal se individualizează, de asemeni, prin mimogesturi specifice. Călăii, de pildă, „ronțăie calm” în fața victimei un sandviș învelit în hârtie de ziar.

<i>Guernica</i> de Fernando Arrabal (1959)	<i>Labirintul</i> de Fernando Arrabal (1956)
„Ofițerul îl privește cu seriozitate pe Fanchou. Speriat, Fanchou își înclină capul. [...] Scoțând din buzunar un sandviș învelit în hârtie de ziar, nu încetează să-l examineze și începe să ronțăie pâinea. Se așază lângă Fanchou. [...] Fanchou încearcă, timid, să fugă. Observându-l, ofițerul rămâne lipit de el, iar apoi îl înghesuie într-un colț. Fanchou nu se mai poate mișca. [...] Urmărindu-l, ofițerul continuă să-și ronțăie calm pâinea. Liniște prelungă.” ³⁶	„Etienne, tremurând, se așază pe unul din cele două scaune din partea stângă. [...] Judecătorul se așază pe un scaun din spatele mesei. [...] În sfârșit, scoate un sandviș mare, cu salam, învelit în hârtie de ziar. În timpul audienței, își va mânca sandvișul foarte lent și monoton. Când nu mai mănâncă, ronțăie.” ³⁷

Dacă ofițerul din piesa lui Arrabal e un personaj mut, transmitându-și mesajul

³⁴ Arrabal, *op. cit.*, p.14, trad. n.

³⁵ Piesa *Labirintul* a fost scrisă cu trei ani înainte, în 1956.

³⁶ F. Arrabal, *Guernica*, *op. cit.*, pp. 26-27, trad. n., A. V.

³⁷ F. Arrabal, *Le Labyrinthe*, în F. Arrabal, *Théâtre II*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1968, pp. 88-89, trad. n., A. V.

exclusiv nonverbal, soldatul din montarea lui Cătălin Naum vorbește și îi cere lui Fanchou pâine și apă. "În spectacolul meu, soldatul [...] era o apariție. Nu era «un soldat soldat». [...] Gelu Colceag era soldatul care i se adresa bătrânului (interpretat de Liviu Rozorea – n.n.). [...] vorbea când rusește, când spaniolă, când englezește. Frumusețea este că în textul pe care l-am introdus eu, el cerea [...] pâine și apă. [...] Am inventat eu textul, nu era la Arrabal. El cerea și acela [Fanchou] nu înțelegea."³⁸ Remarcăm efortul regizorului de a universaliza, prin rostirea în mai multe limbi (rusă, spaniolă și engleză), drama soldatului flămând și însetat, aruncat într-un război în care nu crede și în care raporturile dintre victime și călăi sunt incerte, iar suferința șterge granițele dintre inamici. Cu toate acestea, menținându-ne interpretarea în sfera arrabaliană, considerăm improprie înlocuirea sandvișului ofițerului cu pâinea și apa pe care soldatul i le cere lui Fanchou. Hrană de bază a deținuților, pâinea cu apă reprezintă, aici, simbolul celui înfrânt. Astfel, soldatul devine, la rândul său, o victimă la fel de neputincioasă în fața ororilor războiului, ca Fanchou sau Lira. Deși mesajul piesei este deviat prin lectura regizorală, spectacolul rămâne coerent. În final, spre deosebire de ofițerul agresiv din piesă, care nu numai că supraviețuiește bombardamentelor, ci mai mult, caută să ucidă ultima fărâmă de viață, soldatul moare alături de cei doi soți.

Un alt simbol care n-ar fi trebuit să lipsească din spectacol este balonul albastru. În monografia *Fernando Arrabal*, Bernard Gille observă că piesele *La Communion solennelle*³⁹, *Guernica*⁴⁰ și *La Bicyclette du condamné*⁴¹ se încadrează într-un ciclu care s-ar putea numi *Des enfants des ballons ou la liberté triomphant du cauchemar*⁴². În *La Communion solennelle*, de pildă, micuța comuniantă, prinsă între dragostea meschină și amorul patologic, își ucide simbolic fantasmеle, înjunghiindu-l pe necrofilul culcat în sicriu. Sângele celui ucis țâșnește și îi stropește rochia albă a primei împărtășanii. Interpretând gestul, Bernard Gille e de părere că în acest mod, fata „a găsit adevărata puritate, aceea care nu este impusă. «Din sicriu, baloane roșii se înalță către lună.» În opera lui Arrabal, aceste jucării copilărești vor reprezenta de acum înainte, o ascensiune și sfârșitul angoasei sau suferinței.”⁴³

Guernica și *La Bicyclette du condamné*, ultimele două piese ale ciclului, au ca personaje principale victime (ale războiului, în *Guernica*, și ale torționariilor, în *La Bicyclette du condamné*) ucise fără posibilitatea de a se apăra. Pentru Arrabal, moartea personajelor, Fanchou și Lira (din piesa *Guernica*) și Vilorio (din *La Bicyclette du condamné*), nu înseamnă sfârșitul lor și implicit, ieșirea definitivă din scenă. Din acest motiv, în didascaliile de la finalul celor două piese, dramaturgul precizează că în reprezentarea scenică, trebuie înălțate baloane albastre, simbol al izbăvirii și al continuării

³⁸ Fragment din convorbirea cu regizorul Cătălin Naum.

³⁹ Fernando Arrabal scrie piesa *La Communion solennelle* la sfârșitul anului 1958.

⁴⁰ Piesa *Guernica* a fost scrisă în prima parte a anului 1959.

⁴¹ Cf. Ángel Berenguer (în Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, edición de Ángel Berenguer, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1977, pp. 19-20), piesa *La Bicyclette du condamné* a fost începută în anul 1959 și terminată în 1960.

⁴² *Des enfants des ballons ou la liberté triomphant du cauchemar* (Bernard Gille, *Fernando Arrabal*, Editions Seghers, Paris, 1970, p. 50).

⁴³ Cf. Bernard Gille, *Fernando Arrabal*, Editions Seghers, Paris, 1970, p. 57, trad. n., A. V.

<i>Guernica</i> de Fernando Arrabal	<i>Bicicleta condamnatului</i> de Fernando Arrabal
„Chiar din locul în care au dispărut Fanchou și Lira, se ridică încet, spre cer, două baloane albastre. Intră ofițerul care trage înspre baloane cu o mitralieră. Nu le atinge. Baloanele dispar în cer. Ofițerul trage în continuare. Din înălțimi, se aud râsetele fericite ale lui Fanchou și ale Lirei. [...] O mulțime cântă acum „Guernikako arabola”, până acoperă complet zgomotul cizmelor. În acest timp, cade cortina.” ⁴⁴	„Tasla lasă balonul albastru – care era agățat de portbagajul ei – pe pian. Tasla, înainte de a închide sicriul, îl îmbrățișează cu pasiune pe Viloru. Cu bicicleta și cu sicriul, Tasla iese prin partea dreaptă. Liniște. Se aud râsete de copii. Balonul începe să se ridice puțin câte puțin până când dispare în înălțimi. În acest timp, se aud din ce în ce mai tare râsete foarte pure de copii, iar, în spate, game perfect executate la pian. CORTINA.” ⁴⁵

În piesa *Guernica*, acest simbol apare și în momentul în care, neputând-o ajuta pe Lira să iasă de sub dărâmături, Fanchou îi oferă, în schimb, un balon albastru. Cu valoare metonimică, zborul balonului ar fi trebuit să sugereze eliberarea femeii din capcana morții. Agent al terorii, ofițerul trage cu mitraliera în balon și îl sparge. Gestul echivalează cu condamnarea Lirei la un prizonierat simbolic, până la sfârșitul zilelor.

Cătălin Naum nu acordă importanță semnificației acestui element la nivelul întregii opere arrabaliene și elimină cu totul episodul, introducând, în schimb, un moment de poezie și tandrețe între cei doi soți. Găsind în ranița soldatului mort o pereche de șosete, Fanchou o încalță cu acestea pe Lira și o îngrijește. Așa cum ne-a mărturisit Cătălin Naum, modificarea nu are loc la nivelul replicilor, ci vizează exclusiv gestică. Dacă în piesă, ofițerul spargea, cu sadism, balonul Lirei și își ștergea pantofii cu haina lui Fanchou, în spectacolul bucureștean, gestul încălțării comprimă în cheie antinomică acțiunile călăului.

Din punctul de vedere al mesajului, momentul introdus de regizorul român poate căpăta o dublă interpretare. Reținem, în primul rând, semnificația funerară⁴⁶. Încălțând-o cu șosetele soldatului mort, Fanchou îndeplinește ritualul pregătirii Lirei pentru plecarea pe ultimul drum. Pe de altă parte, pentru antici, încălțăminte era un semn de libertate. La Roma, de pildă, sclavii umblau desculți. Așadar, prin faptul că o încalță, Fanchou o eliberează, simbolic, pe Lira din capcana în care a fost prinsă. Această ultimă interpretare se suprapune aceleia a dăruirii balonului, semn al descătușării din universul torturii și semn al promisiunii unei noi vieți.

Deși, de această dată, mesajul piesei este convergent aceluia al reprezentării scenice, credem că renunțarea la simbolurile specifice lumii lui Arrabal nu constituie neapărat un câștig pentru spectacol. Pe lângă sacrificarea nejustificată a elementelor care

⁴⁴ F. Arrabal, *Guernica*, op. cit., pp. 40-41, trad. n., A. V.

⁴⁵ Fernando Arrabal, *La Bicyclette du condamné*, in Fernando Arrabal, *Théâtre II*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1968, p. 238, trad. n., A. V.

⁴⁶ Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, București, 1994, p. 15.

particularizează *topos*-ul arrabalian, Iulian Georgescu îi reproșează lui Cătălin Naum excluderea efectelor de șoc, „fără de care teatrul acestui spaniol abia dacă mai poate exista. Războiul, cu bombardamentele și soldații care se perindă tot timpul pe scenă, cauzează însingurarea, «confuzia» celor două personaje și nu întâmplător ele își au locul în text, iar lipsa lor din spectacol dăunează reprezentației.”⁴⁷ Așa cum observă, în continuare, criticul prezent la premieră, transformarea unui teatru al senzațiilor într-unul intelectualizat „nu se înscrie în limitele unei linii ascendente”⁴⁸, iar lectura regizorală în cheie beckettiană nu își găsește justificarea în cazul piesei lui Arrabal.

3. *Guernica* de Pablo Picasso – cheie de lectură pentru *Guernica* lui Fernando Arrabal

3.1. Monocromia tabloului lui Picasso și cromatica scenică la Fernando Arrabal și Cătălin Naum

În ceea ce privește analiza tabloului lui Picasso, *Guernica*, trebuie avut în vedere, în primul rând, caracterul monocrom al compoziției, care creează o certă distanțare. Monocromia tabloului poate avea mai multe explicații. În primul rând, absența culorii este impusă de gravitatea subiectului reprezentat. Pe de altă parte, albul și negrul ar putea aminti de pagina de ziar, Picasso aflând din presa vremii despre bombardarea orașului Guernica. De altfel, pe pielea calului din tablou sunt niște linii mici și aliniate asemenea caracterelor tipografice.

Căutând o explicație a monocromiei tabloului, Frank D. Russell observă: “Tabloul este o masă de dărâmături, practic fără culoare, un pustiu de un gri funerar, echivalent cu o cantitate similară de pânză și scrum. [...] Ca orice experiență meditativă sau, inclusiv, precum cel mai cumplit coșmar, tema nu se poate interpreta literalmente în roșu, galben sau albastru. Nicio eliberare interioară profundă nu se poate reproduce în culoare, pentru că, în cele din urmă, în minte nu există culori adevărate. După cum știm, în general, animalele nu percep culorile (...). În egală măsură, acestea visează și gândesc în griuri, dar s-ar putea spune că animalele nu percep realitatea? Se pare că o percep”⁴⁹. Așadar, în lucrarea analizată, monocromia poate fi pusă în relație cu griul funerar, cu scrumul rămas în urma bombardamentelor, dar, în același timp, s-ar putea explica și prin încercarea lui Picasso de a-și picta propriul coșmar produs de evenimentele din Guernica.

În piesa *Guernica*, Fernando Arrabal dă puține informații referitoare la cromatica scenică. Dramaturgul lasă regizorului și scenografului libertatea alegerii culorilor pentru spectacol. Aflăm doar că balonul pe care Fanchou i-l oferă Lirei este albastru, contrastând cu cenușiul zidurilor care se dărâmă: “*Fanchou scoate din buzunar o sfoară și un obiect moale. Îl umflă cu gura. Este un balon de țiplă albastră. Îl leagă cu o sfoară, iar de sfoară prinde o piatră [...] Fanchou aruncă piatra în partea cealaltă a zidului în ruină.*”⁵⁰

Montând *Guernica*, Cătălin Naum a considerat indicațiile scenice din piesă puțin

⁴⁷ Iulian Georgescu, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cf. F. D. Russell, *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, trad. por José Luis López Muñoz, Editora Nacional, Madrid, 1981, pp. 101-102, trad. n., A. V.

⁵⁰ Fernando Arrabal, *Guernica*, *op.cit.*, pp. 19-20, trad. n., A. V.

compatibile cu viziunea sa regizorală, propunându-și, în consecință, o lectură a textului arrabalian prin prisma tabloului lui Picasso: “Plecând și de la tabloul lui Picasso [*Guernica*], am ajuns la o soluție de esență. [...] Era un trunchi de copac [...] ca o balenă și ca un monstru marin. Acesta era suspendat de tavan, exista un scaun înalt [...] cu spetează. Era din fier, din fier alb. Aici stătea el. În spate, era încă un scaun. I se vedeau numai picioarele. Ea stătea ascunsă. Aici exista o bancă, un fel de bancă semănând însă cu un leagăn de copil. Ei știți că vorbesc mereu despre copii. [...] Nu era un spațiu realist.”⁵¹

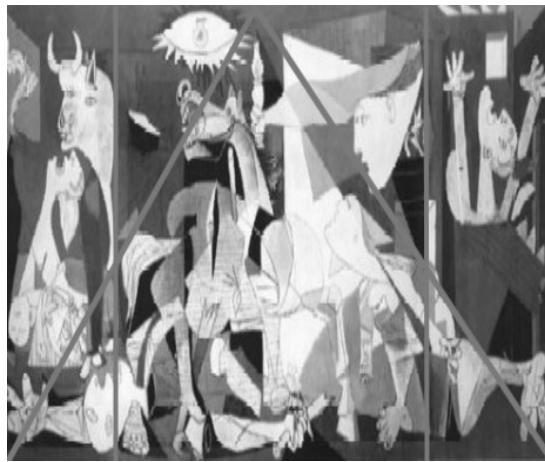
Prin urmare, având ca pretext piesa lui Arrabal, regizorul adoptă cromatica folosită de pictor, negrul și albul fiind, la fel ca în tablou, dominante. Astfel, scaunele de fier sunt albe, iar în gama întunecată se încadrează trunchiul copacului care traversează scena și costumul cafeniu al lui Fanchou, personaj amintind, în versiunea scenică a lui Cătălin Naum, de un șobolan prins în cușcă: “Bătrânul era ca un șobolan îmbrăcat în cafeniu, avea un șal și mergea cum merg șoarecii, n-au o traiectorie.”⁵²

3.2. Compoziția tabloului *Guernica* de Pablo Picasso și structurarea spațiului scenic în piesa lui Fernando Arrabal și în spectacolul lui Cătălin Naum

În tablou, piciorul femeii care se târâie îngrozită, mâna stângă a soldatului mort și lumânarea sunt puncte care, unite, formează un triunghi. Cu mult înaintea lui Picasso, pictorii au folosit compoziția în triunghi pentru a evoca situații dramatice; un exemplu este *Pluta Meduzei* de Théodore Géricault⁵³.



Théodore Géricault - *Pluta Meduzei*
(compoziția tabloului)



Guernica de Pablo Picasso

În *Guernica*, baza triunghiului este domeniul întunericului și al morții. Aici e așezat soldatul ucis, care ține încă în mână spada ruptă. În opoziție cu baza, vârful e domeniul luminii, însă al unei lumini slabe de lumânare. Prezența acestei figuri geometrice în partea centrală a picturii a fost explicată în varii moduri de către criticii de artă. După unele opinii, triunghiul din tablou ar fi o reprezentare masonică; deși Picasso nu a fost

⁵¹ Fragment din convorbirea cu regizorul Cătălin Naum.

⁵² Aceași convorbire.

⁵³ Théodore Géricault (1791-1824), pictor francez, unul dintre romanticii de început.

mason, detaliul respectiv a fost văzut și ca un atac la adresa convingerilor de cruciadă la care a incitat Franco, dictatorul cerând să se termine cu “un regim instaurat de către atei și masoni care au ruinat țara.”⁵⁴ Pe de altă parte, Frank D. Russell stabilește o analogie între grupul în formă triunghiulară de pe frontoanele templelor grecești și triunghiul din tabloul pictorului spaniol, precizând că mesajele transmise de cele două reprezentări sunt totuși contrare: “Războiul e un lucru normal, e un lucru nobil, afirmă frontonul. Războiul e un infern, strigă cu putere *Guernica*. Ambele vorbesc, însă, despre arme și despre om.”⁵⁵

Nu trebuie pierdut din vedere că triunghiul din centrul tabloului lui Picasso este unul echilateral: simbol, prin tradiție, al armoniei, proporției, divinității, Sfintei Treimi. Se observă că unind cu o linie lumânarea și baza triunghiului, obținem două triunghiuri dreptunghice, luminate diferit: cel din dreapta spre întuneric, cel din stânga spre lumină. “Omul corespunde unui triunghi dreptunghic”⁵⁶, dar “transformarea triunghiului echilateral în triunghi dreptunghic se traduce printr-o pierdere a echilibrului”⁵⁷. În *Guernica*, războiul distruge ordinea, iar omul apare ca o victimă, deși Triunghiul care-l cuprinde e menit să-l protejeze. Este, în fond, o pendulare a ființei (nu mai puțin a pictorului însuși) între credință și tăgadă. Situatrea analizei într-un context de interpretare creștin este impusă de distribuirea spațială în triptic.

Inspirat de Picasso, Fernando Arrabal a împărțit, la rândul lui, spațiul scenic în trei zone. Majoritatea personajelor care traversează scena vin din partea dreaptă și ies prin stânga, cu excepția ofițerului care intră și iese prin dreapta sau apare la fereastra așezată în stânga, la fel ca în tablou.

Partea stângă a scenei	Partea dreaptă a scenei
1. Două ieșiri ale scriitorului însoțit de jurnalist: “<i>Scriitorul și jurnalistul ies prin partea stângă.</i>”⁵⁸ 2. O ieșire a scriitorului singur (la finalul piesei): “[<i>Scriitorul</i>] <i>coboară de pe masă. Iese prin stânga.</i>”⁵⁹ 3. Cinci ieșiri ale mamei însoțite de fetiță 4. O ieșire a mamei purtând sicriul fetei ucise 5. Cele trei drumuri făcute de Fanchou la fereastră pentru a vedea dacă arborele sacru nu a fost doborât în timpul bombardamentelor⁶⁰ Fereastra: “<i>Fanchou coboară de pe masă [...] Se îndreaptă spre stânga. Trebuie să dea la o parte o grămadă de</i>	1. Două intrări ale scriitorului însoțit de către jurnalist: “<i>Prin partea dreaptă intră jurnalistul și scriitorul.</i>”⁶³ 2. O intrare a scriitorului singur (la finalul piesei): “<i>Intră scriitorul. Urcă pe masă.</i>”⁶⁴ 3. Cinci intrări ale mamei însoțite de fetiță (traversarea scenei corespunde celor cinci bombardamente): “<i>Zgomot de avioane. Bombardament. În acest timp, o femeie și fetița ei traversează scena de la dreapta la stânga, aer iritat și neputincios (a se vedea tabloul</i>

⁵⁴ “Un régimen levantado por ateos y masones que estaba arruinando el país” (trad. n., A. V.).

⁵⁵ Cf. Frank D. Russell, *op. cit.*, p. 81, trad. n., A. V.

⁵⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 382.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Fernando Arrabal, *Guernica*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 11.

dărâmturi. Apare o bucată de fereastră.” ⁶¹	lui Picasso). Bombardamentul încetează.” ⁶⁵
6. Aparițiile ofițerului la fereastră : “ <i>Fanchou coboară de pe masă. Se îndreaptă către fereastră. O deschide. În spatele ei, apare un ofițer.</i> ” ⁶²	4. O intrare a mamei purtând sicriul fetei moarte (la finalul piesei) ⁶⁶ 5. Trei intrări și ieșiri ale ofițerului ”ofițerul intră prin dreapta [...] Ofițerul iese imediat prin dreapta.” ⁶⁷

Între personajele lui Arrabal și figurile reprezentate de Picasso există câteva corespondențe. Astfel, femeia care își plânge copilul ucis devine, în piesă, perechea mamă-fiiică. În ceea ce privește personajul ofițerului, credem că Arrabal a făcut o sinteză între imaginea soldatului mort care apare în prim-planul tabloului și aceea a soldatului care, într-o primă variantă a lucrării, introducea pe fereastră făclia libertății. Punctul din partea dreaptă, de unde pleacă personajele lui Arrabal, corespunde aceluia în care sunt plasate figurile echivalente din tabloul lui Picasso.

Renunțând la o serie de personaje și obiecte de decor, Cătălin Naum a interpretat într-un mod personal structura tripartită a spațiului din piesa lui Arrabal. Astfel, centrul scenei este ocupat de trunchiul copacului care substituie imaginea casei dărâmate și de scaunul de fier alb, pe care stă Lira. În partea dreaptă, este așezată o bancă asemănătoare unui leagăn de copil, iar în stânga, e un scaun identic aceluia al Lirei.

Unind cu o linie imaginară banca și cele două scaune, se obține un triunghi. Compoziția triunghiulară este, cum aminteam, folosită pentru a evoca situații dramatice; sensul transmis de obiecte și de modul în care sunt ele așezate ar putea fi acela că personajele, aflate la hotarul dintre cele două lumi, se odihnesc înainte de a pleca pe drumul fără întoarcere.

3.3. *Guernica*. Un titlu, trei viziuni și mutațiile personajelor

Picasso a utilizat în *Guernica* elemente și simboluri care îi sunt specifice, prezente și în opera sa anterioară. Aceste elemente sunt taurul și calul. În general, calul trece drept un simbol al nobleții, iar taurul al violenței, morții și neliniștii. Pentru Picasso, a cărui operă nu poate fi ruptă de contextul hispanic, incluzând aici tradiția coridelor, semnificația este opusă. Taurul este elementul principal al *fiestei*. Ca pe vremea spectacolelor cu gladiatori din Roma antică, moartea taurului provoacă publicului bucurie și satisfacție, un

⁶¹ *Ibidem*, p. 11.

⁶² *Ibidem*, p.17.

⁶³ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 18.

spectacol reușit fiind acela în care taurul este ucis. Conduc de picador⁶⁸, calul este adversarul taurului. Alături de taur, în opera lui Picasso, apare frecvent Minotaurul. În lucrările sale, această creatură mitologică nu mai e monstrul care devora, în fiecare an, șapte tineri și șapte tinere din Atena, îngrozindu-i pe locuitorii orașului, ci, de fiecare dată, e victima rănită. Picasso s-a identificat adesea cu această figură mitologică. În mod cert, taurul (înrudit cu Minotaurul) poate fi interpretat ca o proiecție simbolică a pictorului, iar în *Guernica*, al poporului basc aflat în suferință.

Aceeași valoare a simbolului apare la Arrabal. În *Viva la muerte*, ritualul sacrificării taurului are loc în paralel cu torturarea tatălui, victimă fără vină. Introducând în tabloul *Guernica*, imaginea taurului, Picasso și-a semnalat identificarea cu – și compasiunea pentru – drama poporului basc. Folosindu-se de mijloace oferite de limbajul dramatic, Fernando Arrabal transmite, chiar prin modul în care își numește personajele, același mesaj. În piesa *Guernica*, personajele principale au rădăcini în biografia dramaturgului. Fanchou amintește în mod evident de numele dramaturgului, Fernando, iar Lira de cel al soției acestuia, Lis Arrabal.

În tabloul lui Picasso, taurul stă lângă femeia care-și plânge copilul. Ochii acesteia au formă de lacrimă, limba e asemenea unui cuțit, iar privirea ridicată spre cer, locul de unde a venit moartea; totul exprimă suferință și deznădejde. E o dramă universal înțeleasă, care denunță oroarea tuturor războaielor. Am putea vorbi aici despre o naștere *à l'envers* a pruncului sfânt, în aceeași imagine fiind condensate două reprezentări sacre: nașterea și moartea Mântuitorului, *Pietà*⁶⁹ și ieslea din Bethleem. De astă dată, taurul nu mai suflă pentru a încălzi trupul micii făpturi, ci împietrit de durere, e alături de mama înlăcrimată.



⁶⁸ Picadorul este călărețul care participă la coridă. Purtând o lance, picadorul aduce taurul în fața toreadorului sau matadorului (toreadorul care îi dă taurului lovitura de grație) ori intervine când viața acestora este în pericol.

⁶⁹ Temă artistică biblică, *Pietà* o reprezintă pe *Mater dolorosa* ținând pe genunchi trupul lui Hristos coborât de pe cruce. Momentul precede *Punerea în mormânt*, *Înviearea* și *Înălțarea*. În Occidentul medieval, această temă creștină a atins sensibilitatea credincioșilor în timpul epidemiilor și pandemiilor de ciumă neagră din anii 1350-1500. *Pietà* se înscrie, așadar, în arta de la sfârșitul Evului Mediu, opunându-se unei alte teme, la fel de îndrăgite în epocă, aceea a *Madonei* (Fecioara cu Pruncul).

Cât privește reprezentarea mamei cu copilul din tabloul *Guernica*, trimiterea se face, evident, la *Pietà* de Michelangelo. Forma triumfiulară o regăsim în lucrările ambilor artiști, triumfiul evocând Sfânta Treime. Pe de altă parte, această formă permite punerea în valoare a figurilor Fecioarei (din sculptura lui Michelangelo) și a mamei îndurerate (din tabloul lui Picasso).

În piesa *Guernica*, Fernando Arrabal face trimitere explicit la tabloul lui Picasso nu doar prin concretizarea scenică a mamei și a copilului, ci și prin impunerea, la nivelul didascalilor, unui joc inspirat din atitudinea personajului imortalizat pe pânză: "*femeia trece de la dreapta la stânga. Fetița n-o mai însoțește. Duce pe umeri un sicriu mic. Aer iritat și neputincios (a se vedea tabloul lui Picasso)*"⁷⁰.

Cătălin Naum a renunțat, în transpunerea scenică, la personajele mamei și fetei, găsind în schimb, un simbol care le suplinește. Banca lângă care moare soldatul se aseamănă deopotrivă cu un leagăn de copil și cu un sicriu. Sunt unite, ca în tabloul lui Picasso, două simboluri antinomice.

Interpreții lui Picasso consideră calul un simbol al regimului fascist al lui Franco. Picasso a afirmat inițial că această figură evocă poporul, însă ulterior, a declarat că reprezintă oroarea fascistă. Întrebat de un jurnalist cum se explică această contradicție, pictorul a răspuns: "Da, reprezintă poporul unei părți din Spania, a Spaniei franchiste". Trupul calului este străpuns de o lance; William S. Rubin⁷¹ face, de aceea, o analogie cu Răstignirea, când centurionul își înfige sulita în trupul lui Isus Hristos. Bazându-se pe afirmația lui Picasso că în tablou, calul semnifică poporul (fără a mai ține seama de completarea pe care artistul a făcut-o ulterior) și, de asemenea, pe interpretarea consacrată a Răstignirii ca arhetip al suferinței și agoniei, Rubin consideră această figură un simbol al poporului martir și al libertății muribunde. Confirmând interpretarea lui Rubin, limba calului ia forma unui cuțit ascuțit, semn al durerii sfâșietoare și al disperării. (Același motiv vizual apare în reprezentarea mamei care își ține în brațe copilul ucis.)

Cu origini spaniole, Fernando Arrabal este un bun cunoscător al coridelor, ceea ce îl determină să accepte mai curând prima interpretare, calul fiind, pentru el, simbolul regimului opresiv. Plecând de la tabloul lui Picasso, dramaturgul creează caractere și situații dramatice. În piesă, imaginea calului din reprezentarea plastică se metamorfozează în cuplul jurnalist-scriitor. Precum călăii din *Les deux bourreaux* sau judecătorul din *Le Labyrinthe*, jurnalistul își ia tot timpul notițe, iar scriitorul se pierde în bombastice fraze lipsite de substanță. Pentru acesta din urmă, războiul constituie doar o sursă de inspirație, iar moartea bătrânilor basci un subiect pentru un roman de succes. "Scriitorul, *către jurnalist*. – Cât este de complex și de patetic acest popor. Spuneți așa; nu, supuneți așa: complexitatea acestui popor patetic se manifestă în mod strălucit în acest război fratricid și crud. (*Aer satisfăcut*.) Ei, nu-i rău? [...] Ce roman o să fac eu din toate astea ! Ce roman ! Sau poate o piesă sau chiar un film. și ce film !..."⁷²

Despre cele trei femei din partea dreaptă a compoziției, criticii lui Picasso au

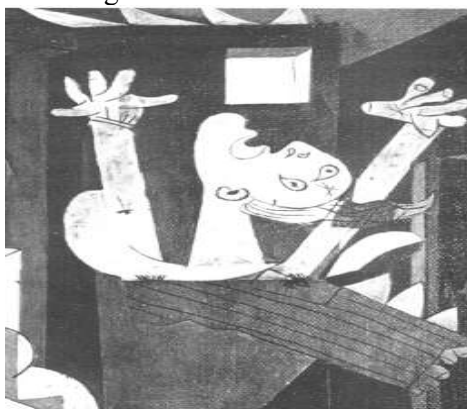
⁷⁰ Fernando Arrabal, *Guernica*, op. cit. p. 40).

⁷¹ Cf. William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, Ed. Harry N. Abrams, 1968, p. 170.

⁷² Fernando Arrabal, *Guernica*, op. cit., p. 22, trad. n., A. V.

afirmat că alcătuiesc un cor antic, (de)plângând libertatea în agonie. Regăsim corul și în piesa lui Arrabal. Dar spre deosebire de cel din tabloul lui Picasso, este unul victorios; grupul de basci care îl formează înalță un imn de slavă pentru arborele sacru care a supraviețuit masacrului din Guernica. Ca în tragediile antice, *Perșii* de Eschil sau *Bacantele* lui Euripide, în *Guernica* lui Fernando Arrabal, “importanța corului mai este dovedită și de titlul piesei care desemnează corul”⁷³. În montarea scenică, regizorul Cătălin Naum a subestimat rolul corului din piesa lui Arrabal și, în consecință, considerându-l artificial și nejustificat, l-a eliminat din spectacol.

Din grupul celor trei personaje din tabloul lui Picasso, distingem figura femeii cuprinse de flăcări. Modul în care a fost reprezentată, cu mâinile ridicate la cer, în cruce, amintește de *Tres de Mayo* de Goya. Cu brațele deschise, asemenea crucificaților, condamnatul la moarte din *Tres de Mayo* și femeia din *Guernica* sunt martiri. Pentru a accentua ipostaza (cvasi)cristică a bărbatului, Goya a pictat pe mâna dreaptă un stigmat, semnul Răstignirii.



Guernica de Picasso (detaliu)
Muzeul Prado, Madrid



Francisco Goya, 1814, *Tres de Mayo*

În reprezentarea femeii din tabloul lui Picasso, se remarcă ochii înlăcrimați și gura fără dinți⁷⁴, un fel de simptome ale unei persoane dezarmate. Extrapolând, se poate vorbi aici de moartea unui popor lipsit de apărare, victima lașității și a cinismului bombardamentului. În piesa lui Arrabal, dar și în spectacolul lui Cătălin Naum, personajul care corespunde femeii din tabloul lui Picasso este Lira, femeia prinsă între zidurile casei dărâmate. Alături de Fanchou, Lira este o figură emblematică pentru tragedia trăită de locuitorii orașului Guernica. “Nici în afara timpului, nici într-un oraș imaginar, ci în timpurile noastre, într-un razboi care ne face rău, eroii lui Arrabal n-au părut niciodată atât

⁷³ Christophe Cusset, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 27.

⁷⁴ “A pierde dinții înseamnă a fi depozat de forța agresivă, de tinerețe, de apărare: este un simbol al frustrării, al castrării, al falimentului. Înseamnă pierderea energiei vitale, în timp ce maxilarul sănătos și puternic atestă forța virilă și încrezătoare în ea însăși.” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 1, p. 446).

Concluzii

Incontestabil, teatrul românesc îi datorează lui Cătălin Naum prima transpunere scenică a unei piese de Fernando Arrabal. Pe de altă parte, însă, dând întâietate intertextului plastic-vizual (tabloul *Guernica* de Pablo Picasso) și ignorând datele obligatorii ale piesei *Guernica*, regizorul sacrifică specificitatea arrabaliană, fapt resimțit ca pierdere de spectatorii din 1969 și netrecut cu vederea nici de critica vremii.

Reducerea piesei la un simplu pretext regizoral este și mai evidentă în montarea din 2002. Astfel, în cele două reprezentări scenice, textul se dovedește a nu fi o entitate fixă, ușor accesibilă și descifrabilă o dată pentru totdeauna. Chiar așezarea textului dramatic într-un anume context de reprezentare (istoric, politic, estetic, intelectual etc.) implică un tip specific de actualizare a potențialului său semantic. Lectura regizorală depinde, în consecință, de contextul social al cititorului-regizor și de cunoașterea pe care o are acesta despre cadrul de genă a operei.

Bibliografie:

- Arrabal, Fernando, *Baal Babilonia*, preliminar de Ángel Berenguer, Barcelona, Ediciones Destino, 1983
- Arrabal, Fernando, *Le cimetière des voitures*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1975
- Arrabal, Fernando, *Fando et Lis*, in Fernando Arrabal, *Le cimetière des voitures*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1975
- Arrabal, Fernando, *Le Théâtre comme cérémonie «panique»*, in Fernando Arrabal, *Théâtre IV «Panique»*, Paris, Editions Christian Bourgois, 1969
- Arrabal, Fernando, *Guernica*, in Fernando Arrabal, *Théâtre II*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1968
- Arrabal, Fernando, *La Bicyclette du condamné*, in Fernando Arrabal, *Théâtre II*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1968
- Arrabal, Fernando, *Le Labyrinthe*, in Fernando Arrabal, *Théâtre II*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1968
- Arrabal, Fernando, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, edición de Ángel Berenguer, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1977
- Arrabal, Fernando, *Teatro completo*, Edición de Francisco Torres Monreal, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1997.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994
- Cusset, Christophe, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangălău, Iași, Editura Institutul European, 1999
- Georgescu, Iulian, *Doi regizori studenți*, in “Amfiteatru”, nr. 3 (39), martie 1969
- Gille, Bernard, *Fernando Arrabal*, Paris, Editions Seghers, 1970
- Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999
- Jacquot, Jean (éditeur), *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978
- Mauron, Charles, *De la metafore obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză

⁷⁵ Cf. B. Gille, *op. cit.*, p. 59, trad. n., A.V.

Studii și cercetări științifice. Seria filologie, 23/2010

de Ioana Bot; aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Mignon, Paul-Louis, *Le théâtre de a jusqu'à z*, in «L'Avant-Scène», nr. 443/1970

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Liège, Editions Dunod, 1997

Popița, L., “*Visul lui D .R. Popescu și Guernica de Fernando Arrabal, pe scena studioului I.A.T.C.*”, in *Viața studentescă*, nr. 13, 26 martie, 1969

Richard, Lionel, "Guernica, un crime franquiste", in *Le Monde diplomatique*, april 2007

Rubin, William S., *Dada and Surrealist Art*, New York, Ed. Harry N. Abrams, 1968

Russell, F. D., *El Guernica de Picasso. El laberinto de la narrativa y de la imaginación visual*, trad. por José Luis López Muñoz, Madrid, Editora Nacional, 1981

Schifres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Editions P. Belfond, 1969

Torres Monreal, Francisco *et alii*, *El teatro y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001

Triadó Tur, Juan-Rámon & Mas Marqués, María José, *Genios de la pintura. Picasso*, Madrid, Susaeta Ediciones, 2000

Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 1996

Walter, Ingo F., *Pablo Picasso 1881-1973. Genialul secolului*, trad. rom. de Ioana Luca, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, Editura Taschen, 2003.

Mircea Eliade – hermeneutica receptării. Transpunerea operei eliadești în alte limbaje artistice (tablou sinoptic)

Résumé

Les mises en scène et les transpositions cinématographiques à partir de l'oeuvre de Mircea Eliade sont assez nombreuses. On envisage d'illustrer ce phénomène à part de la réception esthétique contemporaine.

Mots-clés: littérature, spectacle, mise en scène, film (artistique/ documentaire), opéra.

Univers semiotic fascinant, lumea lui Mircea Eliade constituie o continuă provocare. Diversele *grile* de lectură prin prisma cărora a fost abordată opera sa, pe aproape toate meridianele lumii, sunt o dovadă în plus a actualității și universalității ei. Nu există însă, în țară sau în lume, materiale edificatoare, de sinteză, care să ilustreze un anumit aspect, pe care-l considerăm important pentru completarea portretului de creator și de cetățean universal al lui Mircea Eliade. Ne interesează, prin urmare, în acest articol, conexiunile – echivalențe și distanțări – care se stabilesc între literatura lui Mircea Eliade și transpunerea ei în alte limbaje (cinematografic, dramatic, televizual, liric, plastic etc.)¹.

Într-o amplă convorbire cu profesorul Mac Linscott Ricketts², biobibliograful american al lui Mircea Eliade,³ am abordat și problema transpunerii textelor lui Eliade, redactate/ traduse în limbile franceză sau engleză (precum romanele *Maitreyi* sau *Noaptea de Sânziene*), în filme de lungmetraj sau de televiziune. Mac Linscott Ricketts a subliniat că există diferențe de receptare a unui autor într-o altă limbă și cultură decât cea de origine. Texte de Mircea Eliade, care tratează despre lumea spectacolului, a jocului, a relației spectator-actor-rol nu figurează în “topul” reprezentărilor (*Uniforme de general, În curte la Dionis, Nouăsprezece trandafiri*, de exemplu). Altele (*Maitreyi, Domnișoara*

¹ Ceea ce s-a publicat în presă, cu ocazia unor evenimente teatrale sau cinematografice care au plecat de la texte de Mircea Eliade au fost, de cele mai multe ori, prezentări schematice ale acestora, fără o analiză a transpunerilor. Excepții: analizele lui Grid Modorcea din *Dicționarul cinematografic al literaturii române*, ediția a II-a, București, Editura Tibo, 2004; Ștefan Oprea, *Scriitorii și filmul – o perspectivă cinematografică asupra literaturii române*, Iași, Editura Timpul, 2004; Mugur Arvunescu, *La Țigănci... cu Popescu*, București, Editura Semne, 2003.

² Mac Linscott Ricketts este autorul amplei monografii *Mircea Eliade. The Roumanian Roots*, New York, Columbia University Press, 1988, 2 volume, trad. rom. de Virginia Stănescu și Mihaela Gligor, București, Editura „Criterion Publishing”, 2004.

³ V. Cristina Scarlat, „O viziune americană asupra lui Mircea Eliade: profesorul, savantul, scriitorul, prietenul. Convorbire cu prof. Mac Linscott Ricketts, U.S.A.”, în volumul *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului*, Iași, Editura „Timpul”, 2008, pp. 27-46.

Christina, La Țigănci) se bucură chiar de mai multe versiuni, abordări în limbaje diferite, în diverse spații de cultură. Prin prisma ecranizărilor realizate după traduceri sau original, se poate “radiografia” dimensiunea interculturală a omului și a operei⁴. De pildă, pelicula lui Nicolas Klotz⁵, ecranizare a romanului *Maitreyi*. (Textul francez al unui scriitor român, echipa de actori francezi, americani, indieni, filmările în India, problemele legate/ create de *Maitreyi* însăși, pe parcursul filmărilor, schimbările făcute în text din motive inclusiv comerciale – toate se contopesc într-un amestec ce prejudiciază valoarea textului, mesajul său, povestea însăși; de altfel, din punctul de vedere al fidelității față de text, cazul acestei transpuneri nu este singular.)

Într-un interviu publicat în 2006 în „Viața românească”, la întrebarea lui Gabriel Stănescu despre ce ar mai trebui făcut pentru opera lui Mircea Eliade, Mircea Handoca menționa, printre altele, că se impune „evidența și reprezentarea ecranizărilor, dramatizărilor și operelor muzicale (românești și străine) având la bază texte de Eliade.”⁶ Este ceea ce încercăm să realizăm prin acest demers.

Mircea Eliade, autor dramatic.

Mai puțin cunoscut în această postură, Eliade este autorul a doar patru piese de teatru, publicate în volum abia în 1996, prin efortul lui Mircea Handoca⁷. Toate acestea au cunoscut diverse transpuneri.

Iphigenia – piesă în trei acte, scrisă în 1940; în versiunea sa, o tragedie modernă. Montată la Teatrul Național din București de Ion Șahighian. Premiera a avut loc pe 12 februarie 1941, în sala „Comedia”.

În ianuarie 1982, aceeași piesă cunoaște o nouă versiune scenică, pe scena aceluiași Teatru Național, în regia lui Ion Cojar.

Piesa are, în 1989, o versiune radiofonică, adaptare a Mariei Spalas în regia artistică a lui Cristian Munteanu. Premiera a avut loc pe 8 iunie, cu reluări aproape în fiecare an⁸.

⁴ De exemplu, romanul *Maitreyi*, publicat în limba română în 1933, la Editura “Cultura Națională”. A fost tradus în limba franceză în 1950, de Allain Guillerrou, sub titlul *La nuit bengali*, la Editura Gallimard, versiune după care regizorul Nicolas Klotz realizează în 1986 două variante: telefilm în trei părți, difuzat de programul ARTE pe 13, 20 și 27 mai 1995, și o variantă pentru marile ecrane, *The Bengal Night*. V. Marie-Noëlle Tranchant, «Nicolas Klotz a tourné La nuit Bengali. Frank Capra aux Indes. Un cinéaste est né : il a des idées, des exigences et d’illustres modèles», in *Le Figaro*, 23 august, 1988.

⁵ Cristina Scarlat, “Romanul *Maitreyi* transpus în limbaj cinematografic”, în *Caietele Mircea Eliade*, Oradea, Editura “Grafnet”, nr. 5 / 2006.

⁶ “Nu sunt partizanul unei receptări apologetice a lui Mircea Eliade”, interviu cu Mircea Handoca, realizat de Gabriel Stănescu, în *Viața Românească*, nr. 4-5 / aprilie-mai 2006.

⁷ Mircea Eliade, *Coloana nesfârșită*, ediție și prefață de Mircea Handoca, București, Editura “Minerva”, 1996.

⁸ Georgeta Răboj, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta, *Teatrul național radiofonic*, volumul al II-lea (1973-1993), București, Editura

2007 – Teatrul Bastion oferă premiul al II-lea Trupe „Ion Manu” – Otopeni pentru spectacolul *Iphigenia*, în regia lui Marian Ghenea și premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar Adrianei Alexandra Tătaru pentru rolul Clitemnestra, în același spectacol.

1241 – act dramatic scris la Lisabona, în martie 1944; încercare dramatică nefinalizată, în care autorul transpune un episod din istoria românilor (lupta împotriva năvălirii tătarilor).

2007 – Versiune radiofonică, adaptare de Domnica Țundrea. Premiera: 9 martie, pe programul Radio România Cultural.⁹

***Oameni și pietre* (1943)**

Scrisă concomitent cu *Istoria religiilor*, „derivă” din capitolul al VI-lea al acesteia, „Pietrele sacre și epifanii, semne și forme”¹⁰. Aspectele principale ale textului sunt tema camuflării sacrului în profan și cea a labirintului.

2007 – Pe programul Radio România Cultural, la 11 martie, ora 19 are loc premiera piesei după textul omonim, adaptare a Cezarinei Udrescu.¹¹

***Coloana nesfârșită* (1970)**

Dedicată lui Ionel Perlea¹². Într-o notă de jurnal din 16 mai 1970, Eliade menționează: „De la început am voit ca personajul meu principal să fie coloana. Totul ar trebui să se petreacă în jurul ei, din cauza ei, pentru ea.”¹³

A fost pusă în scenă în aprilie 1980, la Teatrul din Botoșani, în regia lui Mihai Velcescu, dar „fragmente din piesă au mai fost prezentate (în limba engleză) în primăvara anului 1978 (...) între 12 și 14 aprilie – când s-a organizat de către Norman Girardot la Universitatea Notre Dame un colocviu-Mircea Eliade sau *coincidentia oppositorum*”, în montarea scenică a lui Miles Coiner¹⁴.

În 1983, 21-27 august, în programul celui de-al XVIII-lea Congres Mondial de Filosofie de la Montreal, a fost prezentată aceeași piesă, în limba franceză, filosoful André Mercier interpretând rolul (lui) Brâncuși.

1981 – teatru radiofonic, adaptare a Almei Grecu, în regia artistică a lui Titel Constantinescu. Data premierei, 9 martie, cu reluări în 1982, 1986, 2007.

2006 – José Antonio Hernández García a terminat traducerea *Coloanei...*, care urmează a fi prezentată în varianta radiofonică în Mexic (informație primită de la dl Joaquin Garrigós).

„Casa Radio”, 1998, pp. 186-187.

⁹ „1241”, în *Caiete de dor*, nr. 4, 1951, reluat în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4 / 1985.

¹⁰ Mircea Handoca, „Preambul la o piesă inedită”, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4 / 1985, pp. 84-87.

¹¹ Mircea Eliade, „Oameni și pietre”, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4 / 1985.

¹² Mircea Eliade, „Coloana nesfârșită”, în *Secolul XX*, nr. 10-12 / 1976.

¹³ Mircea Handoca, „Jurnalul inedit al lui Mircea Eliade”, în *Caietele Mircea Eliade*, nr. 3/2005, Oradea, Editura „Grafnet”, p.63.

¹⁴ Mircea Handoca, *Mircea Eliade, câteva ipostaze ale unei personalități proteice*, București, Editura „Minerva”, 1992.

2009, 23 mai, Cinema Teatro « Il nuovo » și Telluris Associati prezintă *La Collona Infinita*, în regia lui Letteria Giuffrè Pagano. Rolul titular – Brâncuși – este interpretat de Tazio Torini. Traducerea textului din limba română: Horia Corneliu Cicortaș, care mărturisește: “Punerea în scenă a piesei despre Brâncuși îi aparține soției mele, Letteria Giuffrè Pagano, care, citind textul italian al piesei, tradus de mine în vederea publicării în Italia, în volum, a teatrului lui M.E. (...), a avut ideea montării. Ea vine dinspre zona artistică propriu-zisă – arte vizuale (pictură, video) și teatru –, spre diferență de mine care am o formație de tip teoretic (...). Astfel, a adaptat piesa pentru un singur personaj, actorul toscan Tazio Torrini – Brâncuși, într-un pseudo-monolog unde intervin și elemente performative tipice teatrului experimental contemporan”¹⁵.

Proiecte dramatice

1931 – *Comedia morții*, „o piesă de teatru fantastică”¹⁶.

1937 – *Ciuma*, dramă a cărei acțiune s-ar petrece în vremea lui Vodă Caragea¹⁷.

1946 – *Aventura spirituală*, comic plus fantastic, proiect intitulat inițial *Eurydice*. În *Nouăsprezece trandafiri*, personajul Anghel Dumitru Pandele apare ca autor al tragediei în două acte *Orfeu și Eurydice*.

1962 – *Cum poți rămîne polinezian*, proiectată în perioada revizuirii materialelor despre religiile polineziene ale *Tratatului*...¹⁸.

Tot la capitolul *proiecte* încadrăm fragmentele din romanul *Noaptea de Sânziene: Priveghiul*, „un mit românesc al morții”, semnat de personajul Ciru Partenie; *Time is Money*, „o piesă extraordinară cu un singur personaj principal – Timpul – și poate cincizeci de personaje secundare, oamenii”, autor: personajul Dan Bibicescu (teoretician al spectacolului, scenograf, regizor, interpret-actor); *Întoarcerea la Stalingrad*, „mit modern în cinci acte” și *Schimbarea la față*, „o dramă pură, așa cum scria Shakespeare”¹⁹.

Romane

Domnișoara Christina, publicat în 1936 la Editura Cultura Națională.

1971 – The University of Chicago Library deține un proiect de film al regizorului Radu Gabrea, *La deuxième mort de Mademoiselle Christina*, scenariu pentru un film de lungmetraj. Versiunea în limba franceză: Marlène Jarlegan. Copyright: Radu Gabrea reprezentat de Milos-film / Freddy Landry, Meudon – Les Verrières, Elveția. Regizorul

¹⁵ Informații oferite de dl Horia Corneliu Cicortaș, pe 6 iulie 2010.

¹⁶ Mircea Eliade, *Șantier*, București, Editura “Cugetarea”, 1935, p. 245.

¹⁷ Mircea Streinu scrie despre acest proiect în *Buna Vestire*, an I (1937), în nr. 176, la 28 septembrie, p. 2. *Apud* Mircea Handoca, “Luminile rampei” în *Pro Mircea Eliade*, Cluj, Editura “Dacia”, p. 62.

¹⁸ Eliade face referiri la proiectele rămase în acest stadiu, în *Jurnal*, Editura „Humanitas”, București, 1991, la 3, 16, 30, 31 octombrie 1946, 3, 6, 10, 12 noiembrie 1946, 18 februarie 1962 – *Cum poți rămîne polinezian* –, pp. 90, 93-95, 204.

¹⁹ Mircea Handoca, “Luminile rampei”, în *Pro Mircea Eliade*, Cluj, Editura “Dacia”, 2000, pp. 41-85. Citate extrase din Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, București, Editura „Univers enciclopedic”, 1998.

menționează, în argumentul proiectului său cinematografic : « *Le réalisateur se propose de faire un film poétique en révélant un mythe avec tout le respect dû à ce mythe. Toute autre tentative serait facile ou vulgaire* »²⁰.

1992 – film TV în regia lui Viorel Sergovici, distins cu patru premii UNITER oferite de Asociația Profesioniștilor de Televiziune din România pe anul 1992, pentru montaj electronic, scenografie, imagine film de ficțiune realizat în tehnică video și pentru cel mai bun film de ficțiune²¹.

1994 – dramă lirică în două acte; compozitor: Șerban Nichifor. Regia artistică : Marina Emandi Tiron. Scenografia : Dumitru Popescu. Coregrafia : Ștefan Gheorghe. Premiera absolută: 22 iunie, la Opera Română din Timișoara²².

2001 – la 10 februarie, pe scena Teatrului Real din Madrid, are loc premiera operei *La señorita Cristina*, operă în trei acte și zece scene. Compozitor: Luis de Pablo. Director muzical: José Ramón Encinar. Scenografia: Francisco Nieva. Coregrafia: Pedro Berdäyes. Foto: Javier del Real²³.

2006 – Editura “Humanitas-multimedia” oferă în variantă *audiobook* același text, în lectura actorului Ion Caramitru.

2005 – o variantă în regia Dumitrianei Condurache, montată în subteranele Casei Pogor din Iași, „un spectacol teatral insolit” (Ștefan Oprea)²⁴, cu un singur personaj, cel al Christinei. O variantă concentrată a textului, din care regizoarea a selectat capitolele XIV și XV.

2006 – regizorul francez de origine chiliană Raoul Ruiz vrea să înceapă în România filmările după *Domnișoara Christina*²⁵.

2007 – La Domino Film / L’Autre Rivage, se află în lucru pelicula *Demoiselle* în regia lui Adrian Istria d’Elner, după același roman²⁶.

²⁰ Material și informații oferite de Mac Linscott Ricketts, S.U.A.

²¹ Septimiu Sărățeanu, “Premiile UNITER pentru cel mai bun spectacol de televiziune”, în *Monitorul*, Iași, miercuri, 14 aprilie 1993, nr. 86 (543).

²² Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor, în *Origini*, nr. 4-5 / 2005, p. 39.

²³ Informații preluate din Libretul operei – *La señorita Cristina*, Teatro Real, Madrid, *Fundación del Teatro Lírico*, [2001], *150 Aniversario Temporada 2000-2010*.

²⁴ Ștefan Oprea, *Căruța lui Thespis*, Iași, Editura „Opera Magna”, 2005, p. 223.

²⁵ Loredana Georgescu, *Raoul Ruiz ecranizează romanul Domnișoara Christina de Eliade*, în „Curierul Național”, nr. 4631 / sâmbătă, 13 mai 2006.

²⁶ Cristina Corciovescu, *Perspective 2009-2010 pentru cinematografia românească*, în *Revista HBO*, noiembrie 2007: “Concursul de proiecte CNC, ediția din primăvară până-n toamnă 2007 s-a încheiat. Privind rezultatele, putem avea o imagine a ceea ce vom vedea pe ecrane în 2009 sau chiar 2010 (...)”. Aflăm ce s-a întâmplat cu “cazul lui Adrian Istrățescu Lener (regizor român stabilit la Paris, al cărui ultim film datează din 1989), care acum câțiva ani a câștigat concursul CNC cu o ecranizare după *Domnișoara Cristina* de Mircea Eliade. Disensiunile dintre regizor și producător au condus la întreruperea filmului și returnarea banilor către CNC. Pentru că legea nu interzice să te prezinți la concurs cu același scenariu de câte ori vrei, Istrățescu se numără printre câștigătorii din acest an cu *Domnișoara Cristina* după Mircea Eliade, dar cu un alt producător. Să sperăm că de data asta va face filmul pentru că altfel înseamnă că de două ori a ocupat locul altcuiva mai hotărât să lucreze. Legea mai are multe lucruri strâmbe, dar e bine să nu ne oprim

La același capitol, *Domnișoara Christina*: textul l-a inspirat pe pictorul ieșean Dimitrie Gavrillean la realizarea tabloului omonim (ulei pe pânză), donat de Horia Stelian Juncu Muzeului Literaturii Române din Iași²⁷. A apărut ca ilustrație a copertei l a revistei *Dacia Literară*, nr. 42 (3 / 2001).

Maitreyi, 1933, Editura „Cultura Națională”; roman-jurnal redactat în perioada studiilor în India.

1986 – regizorul francez Nicolas Klotz ecranizează romanul, după traducerea lui Alain Guillemlou (*La nuit Bengali*, Editura „Gallimard”, 1950,), în două versiuni: 1. telefilm în trei părți, difuzat de programul ARTE pe 13, 20 și 27 mai 1995, care-i are în distribuție pe actorii Hugh Grant și Suprya Pathak; în varianta TV, vocile personajelor nu aparțin actorilor titulari; 2. o variantă pentru marile ecrane, *The Bengal Night*.

1991 – teatru radiofonic, dramatizare de Rodica Suciu Stroescu, regia artistică: Leonard Popovici; data premierei: 27 septembrie, cu reluări în următorii ani, 1992, 1994, 1997, 2007²⁸.

2008 – Pe scena Teatrului de Stat Oradea, are loc premiera piesei omonime, pe 14 februarie, în regia lui Chris Simion. Trupa ”Iosif Vulcan” prezintă un spectacol despre care regizoarea mărturisește că și l-a dorit ca urmare a experienței sale indiene²⁹.

2003 – Cornel Ungureanu, în *Despre regi, saltimbanci și maimuțe*³⁰, notează:

asupra lor pentru că nu ajunge toată revista HBO pentru a le epuiza.”

²⁷ Informație oferită de dl Lucian Vasiliu, muzeograf, Casa memorială “N. Gane”, Iași.

²⁸ Georgeta Răboj, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta - *Teatrul...*, p. 186.

²⁹ <http://www.cariereonline.ro/articol/maitreyi-de-chris-simion>.

³⁰ Cornel Ungureanu, *Despre regi, saltimbanci și maimuțe. Cu secțiuni din romanul document* Marilyn Monroe, București, Editura “Palimpsest”, 2008, p. 45. Diaristul continuă: “Au trecut pe la mine pe la redacție în 11 octombrie, pe la ora 12. Era o zi ploioasă și el era prea înalt ca să fie acoperit de umbrelela Carlei. I-am oferit pălincă și el a dat pe gât două pahare, pe urmă a scos dintr-un soi de sacoșă un volum cu autograful lui Eliade. Era ediția a V-a din *Maitreyi* pe care el a cumpărat-o la Lugoj și a purtat-o cu el prin lume. Prin 1957 l-a întâlnit pe Mircea Eliade care i-a dat un autograf: *Domnului Marton Schwarz, și el ca și mine român adăpostit de America, Mircea Eliade*. În România, așa se chema: Marton Schwarz. Și la Budapesta, și la Viena, și-a respectat acest nume. La Hollywood a trebuit să opteze pentru JJ Fitzcarraldo – așa își semnează filmele. L-a întrebat pe Eliade dacă i-ar permite să facă un film după roman, Eliade a ezitat, pe urmă a refuzat. Filmul ar fi jignitor pentru această femeie care trăiește în India și care acum a devenit, se pare, celebră. Atunci când scria această carte nu credea că scrisul lui – proza lui – va trece dincolo de hotarele României. Acum, după ce Mircea Eliade a murit, poate că n-ar fi rău să-l aducem în cea mai fierbinte actualitate cu un film despre Maitreyi. Nu un film care să ecranizeze cartea, fiindcă ar costa mult de tot, a spus JJ. Un film care să arate doar o scenă lungă de dragoste, între naratorul savant și fecioară, în bibliotecă. S-ar iubi în papirusuri și s-ar înfășura în ele, ele s-ar umple de sânge, ei s-ar duce la baie și s-ar șterge cu incunabule, cu pagini scrise, cu hieroglife, cu cuneiforme, pe urmă ar face dragoste între opere celebre care s-ar deschide singure, pe urmă cu operele lui Sade și ale lui Sacher Masoch...Nu mă interesează, i-am răspuns repede, în biblioteca lui Dasgupta nu aveau cum să descopere papirusuri. Cu atât mai puțin operele lui Sade. Probabil, a fost imediat de acord J.J. Fitzcarraldo, dar așa l-am face

“Recent, un regizor de mână a doua, Nikolas Klotz, a pus mâna pe drepturile de ecranizare ale celebrului roman al lui Mircea Eliade, *Maitreyi*. Citesc în comentariile, nu foarte multe și deloc entuziaste pe marginea filmului, că filmările din India au stârnit un imens scandal datorită relației impure dintre Maitreyi și străin. Interpreta ar fi fost timorată de amenințări și ar fi jucat, datorită lor, prost! Dacă ar fi ieșit un film memorabil, aș fi fost fericit. Nenorocind transcrierea cinematografică, Nicolas Klotz ne-a depozat de un mit românesc. Mă gândesc cu spaimă cum un oarecine de aiurea s-ar grăbi să facă *Domnișoara Christina* sau *Șarpele*... Putem fi depozdați de ele dacă nu ne grăbim. Dacă nu înțelegem mai bine acest capital care este literatura noastră. În ciuda bănuiei că fiecare operă își are un timp al său, noi credem că există un timp al operelor și o urgență a valorificării lor (...).”

Noaptea de Sânziene apare în traducerea franceză a lui Alain Guillerrou, cu titlul *La forêt interdite*, în august 195, la Editura “Gallimard”.

1993, 13 iulie, premiera radiofonică în regia artistică a lui Titel Constantinescu, adaptare de Elena Ene., sub titlul *Ieșirea din labirint*.³¹

1999, pe scena Teatrului de Vară din Baia Mare, este prezentată piesa după textul omonim³².

Șarpele, 1937, Editura Națională S. Ciornei.

1996 – film TV în regia lui Viorel Sergovici. Scenariul: Adriana Rogovski și Viorel Sergovici. Film distins cu trofeul *Dionysos* la Galele UNITER pentru Teatru TV, 1996³³.

Compozitorul Șerban Nichifor are, în fază de proiect „în așteptare”, o altă piesă, inspirată din textul lui Eliade³⁴.

1998, pe scena Teatrului Dramatic din Baia Mare este prezentată piesa după textul omonim, în regia lui Anton Tauf³⁵.

Romanul adolescentului miop – scriere de tinerețe a lui Eliade, din care au fost publicate fragmente, sporadic, în reviste. Apare în volum abia în 1988³⁶.

Cunoaște o adaptare pentru scenă după Ion Manoliu, în regia Diane Iliescu, pe scena Teatrului Municipal “Bacovia” din Bacău, în stagiunea 2007-2008³⁷.

pe Mircea Eliade un scriitor de succes” (*Ibidem.*, pp. 46-47).

³¹ Georgeta Răboj, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta – *Teatrul...*, idem.

³² http://ro.wikipedia.org/wiki/Utilizator:Marcel_top.

³³ V. Cristina Scarlat, “Viorel Sergovici și șarpele lui Mircea Eliade”, în *Nord Literar*, nr. 4 (59), aprilie 2008, p. 12.

³⁴ Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor, în *Origini*, nr. 4-5 / 2005, p. 39.

³⁵ http://ro.wikipedia.org/wiki/Utilizator:Marcel_top.

³⁶ *Mircea Eliade, Romanul adolescentului miop, Supliment al revistei Manuscriptum*, București, 1988. Text stabilit de Adrian Bota, postfață de Mircea Handoca.

³⁷ <http://www.artactmagazine.ro/program-1-30-noiembrie-2010-teatrul-municipal-bacovia,-bacau.html>.

2009 – În cadrul Anului European al Creativității și Inovației, Institutul Cultural Român din Lisabona prezintă, pe 21 aprilie 2009, *A partir do adolescente miope*, un spectacol de teatru-dans creat și interpretat de Romulus Neagu și Graeme Pulleyn. Pe situl Institutului citim: “Cei doi artiști s-au întâlnit pe scenă pentru a crea o piesă în care teatrul se împletește cu dansul. Totul pleacă de la lumea cărților și a adolescenței re trăite, după întâlnirea cu opera *Romanul unui adolescent miop*”³⁸.

Nuvelistica

Pe Strada Mântuleasa – scrisă între august 1955, Tâsch și noiembrie 1967, Chicago; publicată în 1968 la Paris, în limba română, în *Caietele Inorogului*³⁹.

1981 – jucată la Viena, Berlin, Londra, în dramatizarea lui Pavel Kohout.⁴⁰

1992 – teatru radiofonic, dramatizare a Doinei Papp, în regia artistică a lui Titel Constantinescu. Premiera: 24 martie. Reluări în 1992, 1993, 1997, 2007⁴¹.

1996 – filmul de lungmetraj al lui Dan Pița, *Eu sunt Adam!*..., pleacă de la proze de Mircea Eliade, printre care și nuvela *Pe Strada Mântuleasa*⁴².

Dayan – scrisă între decembrie 1979 și ianuarie 1980, la Palm Beach, Chicago⁴³.

1995 – filmul de televiziune *Mesagerul*, ecranizare a nuvelei *Dayan*, în regia lui Constantin Dicu. Film distins cu premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol TV⁴⁴.

Uniforme de general – scrisă în decembrie 1971, Chicago, New York⁴⁵.

1996 – tele-play difuzat de TVR la 11 noiembrie. Regia: Constantin Dicu⁴⁶.

1996 – regizorul Dan Pița, în lungmetrajul *Eu sunt Adam!*..., are ca punct de plecare și acest text de Mircea Eliade⁴⁷.

³⁸ <http://www.icr.ro/lisabona/evenimente-5/a-partir-do-adolescente-m-o-pe.html>.

³⁹ Mircea Eliade, “Pe strada Mântuleasa”, în *Integrala prozei fantastice. Pe strada Mântuleasa*, vol. al II-lea, ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura “Moldova”, 1994, p.183.

⁴⁰ Mircea Handoca, “Cu Mircea Eliade la Paris”, în *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade*, București, Editura “Humanitas”, 1998, p. 331.

⁴¹ Georgeta Răboj, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta, *Teatrul...*, op. cit.

⁴² V. Cristina Scarlat, “Dan Pița și Mircea Eliade față în față”, în *Convorbiri literare*, nr.11 / 1996, p. 24.

⁴³ Mircea Eliade, “Dayan”, în *Integrala...*, op. cit., vol. al III-lea, p. 300.

⁴⁴ Cristina Scarlat, “Un nou tele-play după Mircea Eliade”, în *Convorbiri literare*, nr. 2 / 1997, p. 29.

⁴⁵ Mircea Eliade, “Uniforme de general”, în *Integrala...*, op. cit., vol. al II-lea, p. 311.

⁴⁶ Cristina Scarlat, “Un nou tele-play după Mircea Eliade”, în *Convorbiri literare*, nr. 2 / 1997, p. 29.

⁴⁷ A se vedea și Cristina Scarlat, “Dan Pița și Mircea Eliade față în față”, în *Convorbiri literare*, nr.11 / 1996, p. 24.

Tinerete fără de tinerete – scrisă la Paris, în noiembrie-decembrie 1976⁴⁸.

2005-2006 – regizorul american Francis Ford Coppola începe în România filmările la filmul de lungmetraj *Youth without Youth*, după textul lui Eliade.

2007, 20 noiembrie – lansarea mondială la Festivalul de Film de la Roma⁴⁹.

La țigănci, noulă redactată în iunie 1959, la Paris⁵⁰.

1986 – opera *Arșița*, compozitor Nicolae Brânduș. Prezentată în studiourile Radioteleviziunii, a fost considerată de critica de specialitate evenimentul stagiunii⁵¹.

1988 – același text cunoaște o versiune a compozitorului Fred Popovici; o lucrare de care autorul ei se dezice. Titlul operei: "...G..." Prezentată succint (sau deloc menționată) pe blogurile autorului: "...G...: (based on a short story by Mircea Eliade)/ 1987 – 1988. Note: Is the synthesis of different compositional and technical procedures used in several previous works. The aim of the score is to adjust there procedures to an inconvenient literary subject, in which the fantastic plays an important role".⁵²

1993 – montare pe scena Teatrului „Odeon” din București, în regia lui Alexander Hausvater⁵³.

1996 – filmul lui Dan Pița, *Eu sunt Adam!*... pleacă și de la această noulă.

1997 – premiera piesei *Cazul Gavrilesco*, pe scena Teatrului Nottara în regia lui Gelu Colceag.

2007 – Teatrul Bastion oferă premiul 1 Trupeii Catharsis – București pentru spectacolul *La țigănci*, în regia Doinei Șandrea; premiul pentru scenografie și cel pentru coregrafie, aceiași Doina Șandrea.

2008 – Compania de Dans *Mandala* din Sf. Gheorghe realizează un spectacol-dans plecând de la textul lui Eliade, în regia lui Aimen Klimmeron; acesta "este rezultatul unui demers temerar [...] de a descoperi sensurile din textul lui Mircea Eliade, apelând la forța de expresie a dansului contemporan"⁵⁴.

Alte transpuneri

În perioada 21 decembrie 1995 – 17 februarie 1996, TVR difuzează, în cadrul emisiunii *Universuri paralele*, o serie de filme în regia lui Dan Paul Ionescu, inspirate din proza lui Eliade: *Necunoscutul* (după noulă *Ivan*), *Nu sunt nebun!* (după *12.000 de capete de vite*), *Miracol?* (după *O fotografie veche de paisprezece ani* – "textul cel mai ortodox pe

⁴⁸ Mircea Eliade, „Tinerete fără tinerete”, în *Integrala...*, op. cit., vol. al III-lea, p.120.

⁴⁹ V. Cristina Scarlat, „Francis Ford Coppola and Mircea Eliade, an exceptional tandem – a view from Romania”, în *Philologica Jassyensis*, Iași, An IV, Nr. 2 (8), pp. 207-216, 2008; Cristina Scarlat, *Francis Ford Coppola și Mircea Eliade, un tandem de excepție*, în *Origini*, nr. 6-7-8, 2008, pp. 74-78.

⁵⁰ Mircea Eliade, „La țigănci”, în *Integrala...*, idem., vol. al II-lea, p. 38.

⁵¹ Cristina Scarlat, „Mircea Eliade pe scenele lumii”, convorbire cu compozitorul Nicolae Brânduș, în *Nord literar*, nr. 1 / ianuarie 2005, p. 8.

⁵² <http://cimec.ro/Muzica/Pers/PopoviciENG.htm#TOP>.

⁵³ Cristina Scarlat, „Mircea Eliade, Alexander Hausvater și profesorul Gavrilesco pe scenele lumii sau hermeneutica spectacolului”, în *Poesis*, nr. 3-4-5 /martie-aprilie-mai 2005, pp. 106-110.

⁵⁴ http://www.comunicatemedie.ro/detalii_comunicat.php?id=13977.

care l-a lăsat Eliade⁵⁵) și *Amnezie* (în două părți), după nuvela *Les trois grâces*⁵⁶.

2006 – Pe scena Teatrului Național “Vasile Alecsandri” din Iași, are loc, pe 7 decembrie, premiera absolută a piesei *Steaua fără... Mihail Sebastian* de Dumitru Crudu, în regia lui Ion Sapdaru. Autorul mărturisește că “nu este o simplă dramatizare a jurnalului lui Sebastian, ci un text independent”⁵⁷. Unul dintre personaje este Mircea Eliade, într-o postură discutabilă, aceea de pro-legionar.

Același text al lui Dumitru Crudu cunoaște o versiune radiofonică, în regia artistică a lui Gavril Cadariu, înregistrată de Radio Țirgu-Mureș în 2006⁵⁸.

Mircea Eliade – în ritm de jazz și ritmuri afro-braziliene, dans tradițional indian...

1984 – Mircea Handoca menționează că pe 9 decembrie, „Academia Americană de religie [...] a omagiat personalitatea lui Mircea Eliade [...]”. Cu această ocazie, compozitorul Frank Burch Brown, de la Institutul Politehnic al Universității din Virginia, i-a dedicat cvartetul pentru pian, vioară și oboi *Ritual Compass*⁵⁹.

1996 – compozitorul italian Aldo Brizzi lansează albumul *L'épreuve du labyrinthe*, ritmuri afro-braziliene inspirate de volumul autobiografic omonim al lui Eliade⁶⁰.

1998 – compozitorul Șerban Nichifor semnează sonata pentru pian *Isola di Euthanasius*, inspirată de teoriile științifice ale lui Eliade referitoare la „cosmogoniile acvatice” și la „kratofaniile litice” expuse în capitolele V și VI din *Tratatul de Istoria religiilor*⁶¹.

1999 – Harry Tavitian și bandul *Orient express* lansează albumul *Axis Mundi*, ritmuri etno-jazz inspirate de și dedicate lui Eliade (piesa a treia de pe album se intitulează *To Mircea Eliade*)⁶².

⁵⁵ Constantin Necula în dialog cu Maica Ecaterina (Monica Fermo) și Romeo Petrașciuc, în *Ostrovul – acolo unde se termină filmul...*, Sibiu, Editura “Agnos”, 2007, pp. 8-9, mărturisind că “... pe latura aceasta a filmografiei creștin-ortodoxe, de ani de zile aștept să iasă un film de care să îmi fie și mie haznă să mă uit la el! Sigur că îl avem pe Tarkowski, sigur că avem ici-colo străvezimi de ortodoxie în unele filme. Există chiar o ecranizare [...], o piesă televizată a nuvelei lui Mircea Eliade, *O fotografie [veche de 14 ani]*, socotit textul cel mai ortodox pe care l-a lăsat Eliade (după cum o spunea mentorul în spiritul cultural al atâtor generații de teologi, părintele Nicolae de la Rohia.)”.

⁵⁶ V. Cristina Scarlat, “Receptarea cinematografică a prozei fantastice a lui Mircea Eliade în viziunea regizorală a lui Dan Paul Ionescu”, în *Caietele Mircea Eliade*, Oradea, Editura “Grafnet”, nr. 4/ 2005, pp. 117- 146.

⁵⁷ Dumitru Crudu, „Nota autorului” în vol. *Steaua fără...Mihail Sebastian*, Editura” Cartea Românească”, 2006, p. 6.

⁵⁸ Varianta radiofonică poate fi achiziționată în variantă CD odată cu volumul *Steaua...*, *op. cit.* În versiunea radiofonică, Eliade apare explicit ca personaj.

⁵⁹ Mircea Handoca, *Mircea Eliade. O biografie ilustrată*, Cluj-Napoca, Editura “Dacia”, 2004, p. 26.

⁶⁰ Cristina Scarlat, “Mircea Eliade, Aldo Brizzi și o încercare a labirintului mai puțin reușită”, în *Nord literar*, nr. 11-12 / noiembrie-decembrie 2005, p. 6.

⁶¹ Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu Șerban Nichifor, *op. cit.*

⁶² Cristina Scarlat, “Mircea Eliade-Harry Tavitian sau între etno-jazz și Axis Mundi”, în *Poesis*, nr.

2009 – Andrei Oișteanu menționează: la New Delhi, pe 9 octombrie, “în grădina ambasadorului în India, la o recepție dată în onoarea delegației române la congres⁶³, am vizionat un spectacol de dans tradițional indian și muzică tradițională, intitulat *Secretul doctorului Honigberger* (nuvela era recitată în engleză în timpul spectacolului). Dansatoarea și coregraful – Anca Anghelina – era o româncă tânără care studiază dansul în India. Muzicienii erau tineri iranieni, cu instrumente tradiționale indiene (sitar etc.)”⁶⁴.

Emisiuni, expoziții și documentare TV dedicate vieții și operei lui Mircea Eliade. Varia

DI Mircea Ciobanu, redactor în cadrul Departamentului Documentare Patrimoniu Arhivă – T.V.R., ne oferea, în 11 iunie 2010, unele detalii privind materialele existente în arhiva TVR⁶⁵.

1994 – *Mircea Eliade*, documentar prezentat de TVR. Regia: Cătălina Fernoagă⁶⁶.

1994 – *Destine paralele*, documentar TVR. Regia: Erich Nussbaum.

1985 – *Mircea Eliade et la redécouverte du sacré*, regia: Paul Barbăneagră, coproducție FR 3, Cluny Télé Films.⁶⁷

1987 – Vartan Arachelian prezintă pe TVR un interviu cu Christinel Eliade⁶⁸.

1997 – TVR: *Eliade și Maitreyi: dragoste sau foc de paie*, film TV în trei

10-12, 2006, pp.110-111.

⁶³ *International Seminar on History of Religions to mark the Centenary of Mircea Eliade (1907-1986)*, 8-10 octombrie 2007, New Delhi, India.

⁶⁴ Informații oferite de dl Andrei Oișteanu, corespondență, 16 noiembrie 2008.

⁶⁵ 1. *Uniforme de general*, teleplay, scenariul și regia Constantin Dicu, 11.11.1996, 90.48 minute, redactor: Mihaela Macovei, suport beta. 2. *Mircea Handoca despre Mircea Eliade* – material brut al unui interviu oferit de Mircea Handoca, 15.01.1990, suport umatic, durata 9.10 minute. 3. *Mesagerul*, teatru TV, după nuvela *Dayan*, scenariul și regia Constantin Dicu, 96' 49", redactor: Mihaela Burda, suport beta. 4. *Aventura sunetelor*, episodul 40, genericul filmului *Șarpele* – Adrian Enescu, ecranizare de Adriana Rogovschi și Viorel Sergovici, după nuvela omonimă de Mircea Eliade, 04.12.2004; redactor: Adriana Rogovschi, durata aproximativă 5 minute, suport beta. 5. *Confluente*: în cadrul emisiunii este prezentat eseul *Ierburile de sub cruce* realizat pe marginea unui text de Mircea Eliade despre sacru, durata 40'00", redactor: Cristina Andrei, suport beta. 6. *Ochiul Magic* - subiectul 3, *Pe urmele lui Eliade*, realizator: Cristina Țilică, 06.12.2004, reporter: Cristina Țilică, suport beta, durata aproximativă, 15 minute. 7. *Salonul literar – Mircea Handoca despre Mircea Eliade și opera sa*; suport film 16 mm, 29.01.1970, 15'30". 8. *Șarpele*, după textul omonim, 14.02.1994, 71'52", redactor: Viorel Sergovici, suport beta. 9. *Istoria literaturii române: Mircea Eliade*, 01.08.2008, durata 8 minute, redactor: Lucia Constantinescu, suport beta.

⁶⁶ Informații primite de la dna Rodica Pavel, documentarist, Serviciul Arhiva Multimedia – Societatea Română de Televiziune, București; arhiva.multimedia@tvr.ro.

⁶⁷ A se vedea volumul *Arhitectură și geografie sacră. Mircea Eliade și redescoperirea sacrului. Filme realizate de Paul Barbăneagră*, traducerea și adaptarea textelor: Mihaela Cristea și Marcel Tolcea, cuvânt înainte și glosar de Marcel Tolcea, Iași, Editura „Polirom”, 2000.

⁶⁸ Informație primită de la dl Stelian Pleșoiu, S.U.A. În lista emisiunilor și documentarelor primite de la dna Rodica Pavel, nu este menționat că acest documentar s-ar (mai) afla în arhiva TVR.

episoade, realizator: Adelina Patrichi⁶⁹.

1991 – Ministerul Educației și Învățământului din România comandă studiourilor Sahia un film didactic *Mircea Eliade*, realizat de o echipă din care au făcut parte Mircea Handoca, Pericle Martinesu și Arșavir Acterian. Filmul „zace (...) în magazia de material didactic, nefiind difuzat în școli”⁷⁰.

1992 – Televiziunea Germană comandă un documentar realizat de echipa de regizori Dan Petroi (München) și Dan Jelescu (Chicago): *Mircea Eliade and The New Tower of Babel*”⁷¹, nici acesta difuzat⁷².

2005 – TVR1 prezintă documentarul *Pe urmele lui Eliade*; realizator: Iuliana Marciuc, distins cu premiul *Opera Omnia* al APTR la ediția a XV-a, 2005⁷³.

2005 – În emisiunea *Înapoi la argument* din 8 decembrie, Horia-Roman Patapievică îl are ca invitat pe Sorin Alexandrescu, într-un incitant dialog despre *Jurnalul portughez* al lui Eliade⁷⁴.

2006 – Televiziunea din Timișoara prezintă, pe 10 mai, un *Dialog spiritual* despre *Mircea Eliade și spiritul vremii*; invitat: Grațiela Benga⁷⁵.

2006 – Mircea Handoca, invitat de realizatoarea Monica Tănase (Televiziunea Antena 1) la o *Cafea la nisip*, îl evocă pe Eliade.

2006 – În campania TVR *Mari Români*, are loc prezentarea documentarului despre Mircea Eliade în regia lui Andrei Moroșanu, joi, 28 octombrie⁷⁶.

2007 – *Apocalipsa după Eliade*: spectacol multimedia prezentat în Piața Revoluției din București pe 15 septembrie, în cadrul Zilelor Radio-România Cultural. În regia Cezarinei Udrescu, după o idee de Sorin Alexandrescu, inspirată din volumele

⁶⁹ Cristina Scarlat, “În India, pe urmele lui Maitreyi și ale lui Mircea Eliade”, convorbire cu Adelina Patrichi, în volumul *Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului, I, Convorbiri*, Iași, Editura “Timpul”, 2008, pp. 221-247.

⁷⁰ Mircea Handoca, “Din nou despre Mircea Eliade”, în *România literară*, nr. 2/ 21-27 ianuarie 2004.

⁷¹ Acesta este titlul care apare în contractul semnat de cei doi regizori cu Televiziunea germană la 9 iulie 1992. No. 001 P. 03. Xerocopie oferită de dl Dan Petroi.

⁷² V. Cristina Scarlat, “*Mircea Eliade: His Name, His Destiny* – un film de excepție”, în *Verso*, anul 2, nr. 25, 1-15 noiembrie 2007, pp.12-13.

⁷³ <http://agenda.liternet.ro/articol/1816/Redactia-LiterNet/Premiile-Asociatiei-Profesionistilor-de-Televiziune-din-Romania-la-cea-de-a-15-a-editie.html>. Stelian Pleșoiu este cel care, intervievat de Iuliana Marciuc, dezvăluie informații inedite despre familia Eliade. “Filmul documentar *Pe urmele lui Eliade*, al cărui protagonist am fost, a fost făcut de TVR Internațional în anul 2003, în orașul Chicago. Desigur că un film nu poate fi decât un îndrumător și o informație în plus pentru publicul dornic de cunoaștere și de adevăr. Despre viața privată a lui Eliade sunt foarte multe de spus celor care l-au citit, celor care l-au studiat și mai ales celor care l-au hulit și continuă s-o face, celor care continuă să-l defăimeze” – mărturisește într-un alt interviu, oferit lui Gabriel Stănescu-http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&task=view&id=998&Itemid=112.

⁷⁴ <http://www2.tvr.ro/inapoilaargument/editii.php>.

⁷⁵ Informație oferită de Mircea Handoca.

⁷⁶ V. Cristina Scarlat, *Mircea Eliade printre Marii Români*, în *Nord Literar*, anul VI, nr.1 (56), ianuarie 2008, p.10.

Jurnalul portughez de Mircea Eliade⁷⁷ și *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, de Sorin Alexandrescu⁷⁸.

2007 – Institutul Cultural Român din Madrid organizează o expoziție omagială dedicată lui Mircea Eliade, *Diario – Mircea Eliade – ensayo (Jurnal – Mircea Eliade – eseu)*, a pictorului român Romeo Niram (18 decembrie 2007 -16 ianuarie 2008):

“Urmând regulile unui eseu literar, picturile din ciclul *Diario – Mircea Eliade – ensayo* vor fi expuse într-o anumită ordine, asemenea paginilor unei cărți, formând o construcție pictorială unitară. Astfel, fiecare tablou este o continuare a anteriorului, putându-se ‘citi’ pe pânze, de la dreapta la stânga, în ordinea inversă citirii europene, câteva din cele mai importante aspecte ale vieții lui Mircea Eliade: călătoria în India și întâlnirea cu Maitreyi, anii 1941-1945, petrecuți la Lisabona, împreună cu soția sa, Nina, admirația pentru Dostoievski, influența lui Nae Ionescu, aprofundarea universului cultural portughez marcat de prezența pictorului Lima de Freitas și a poetului Fernando Pessoa, până la perioada americană, la Chicago, cu ultimul portret fotografic cunoscut al scriitorului”⁷⁹.

2007 – În cadrul activităților dedicate centenarului Eliade, la Universitatea “Ștefan cel Mare” din Suceava, Sabina Finaru a pus în scenă un grupaj din textele romanelor lui Eliade, pe care l-a prezentat la Universitatea din Suceava și la cea din Cernăuți⁸⁰.

2009 – Editura „Humanitas multimedia” oferă publicului *Jurnal*(ul) lui Eliade (1945 – 1946) în varianta *audiobook*, în lectura actorului Marcel Iureș.

2010 – În volumul *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade*, Cornel Ungureanu rememorează (la 7 aprilie 2007) perioada anului 1968, când, „devenit referent literar la Teatrul *Matei Millo* din Timișoara”, primește de la regizorul Aurel Manea propunerea de a dramatiza romanul *Maitreyi*, al cărui scenariu se angajează să-l scrie într-o săptămână. Proiectul nu se va concretiza, însă⁸¹. La 5 mai 2000, reia: „Dacă nu *Maitreyi*, care e totuși un spectacol greu, complicat (...), atunci poate un lung monolog (...) pe texte din *Soliloquii*, *Oceanografie*, *Fragmentarium*... Poate *șantier*...”⁸².

În loc de concluzii

Cu siguranță, lucrurile nu se vor opri aici. Sunt multe texte de Eliade care tratează explicit teoriile sale privind arta spectacolului, jocul, problematica relației personaj-actor-spectator, rolul și funcțiile spectacolului, care se pretează cu ușurință convertirii în limbaj dramatic sau cinematografic. Așteptăm, încă, o montare dramatică sau cinematografică a celor *Nouăsprezece trandafiri*, a nuvelor *Adio!*, *Incognito la Buchenwald*, *În curte la Dionis* și nu numai, care ar putea ilustra coerent și convingător concepțiile lui Eliade în acest domeniu.

⁷⁷ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez*, prefață și ediție îngrijită de Sorin Alexandrescu, studii introductive, note și traduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, București, Editura “Humanitas”, 2006.

⁷⁸ Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, București, Editura “Humanitas”, 2006.

⁷⁹ <http://www.artline.ro/Expozitie-Romeo-Niram-dedicata-lui-Mircea-Eliade-17466-1-n.html>.

⁸⁰ Informație oferită de Sabina Fânaru.

⁸¹ Cornel Ungureanu, *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade*, Editura „Cartea Românească”, București, 2010, p.7.

⁸² *Ibidem*, p. 117.

Bibliografie:

Alexandrescu, Sorin, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, Editura "Humanitas", București, 2006

Arhitectură și geografie sacră. Mircea Eliade și redescoperirea sacralului. Filme realizate de Paul Barbăneagră, Editura „Polirom”, Iași, 2000; traducerea și adaptarea textelor: Mihaela Cristea și Marcel Tolcea; cuvânt înainte și glosar de Marcel Tolcea.

Arvunescu, Mugur, *La Țigănci...cu Popescu*, Editura Semne, București, 2003

Corciovescu, Cristina, *Perspective 2009-2010 pentru cinematografia românească*, în *Revista HBO* / noiembrie 2007

Crudu, Dumitru, *Steaua fără... Mihail Sebastian*, Editura "Cartea Românească", București, 2006

Eliade, Mircea, *Coloana nesfârșită*, Editura "Minerva", București, 1996; ediție și prefață de Mircea Handoca

Eliade, Mircea, *Integrala prozei fantastice*, 3 volume; ediție și postfață de Eugen Simion, Editura "Moldova", Iași, 1994

Eliade, Mircea, *Jurnalul portughez*, Editura "Humanitas", București; prefață și îngrijire de ediție de Sorin Alexandrescu, studii introductive, note și traduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, 2006

Georgescu, Loredana, *Raoul Ruiz ecranizează romanul Domnișoara Christina de Eliade*, în „Curierul Național”, nr. 4631 / sâmbătă, 13 mai 2006

Handoca, Mircea, "Cu Mircea Eliade la Paris" în *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade*, Editura "Humanitas", București, 1998

Handoca, Mircea, *Mircea Eliade, câteva ipostaze ale unei personalități proteice*, Editura "Minerva", București, 1992

Handoca, Mircea, "Jurnalul inedit al lui Mircea Eliade", în *Caietele Mircea Eliade*, nr. 3 / 2005, Editura "Grafnet", Oradea

Handoca, Mircea, "Luminile rampei", în *Pro Mircea Eliade*, Editura "Dacia", Cluj, 2000, pp.41-85. Septimiu Sărățeanu, *Premiile UNITER pentru cel mai bun spectacol de televiziune*, în *Monitorul*, Iași, miercuri, 14 aprilie 1993, nr. 86 (543)

Handoca, Mircea, "Preambul la o piesă inedită"- (*Oameni și pietre*) - în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4 / 1985

Handoca, Mircea, *Din nou despre Mircea Eliade*, în *România literară*, nr. 2 / 21-27 ianuarie 2004

Handoca, Mircea, *Mircea Eliade, câteva ipostaze ale unei personalități proteice*, Editura "Minerva", București, 1992

Handoca, Mircea, *Mircea Eliade. O biografie ilustrată*, Editura "Dacia", Cluj-Napoca, 2004, Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade, Aldo Brizzi și o încercare a labirintului mai puțin reușită*, în *Nord literar*, nr. 11-12 / noiembrie-decembrie 2005

Handoca, Mircea, *Șantier*, Editura "Cugetarea", București, 1935

Modorcea, Grid, *Dicționarul cinematografic al literaturii române, ediția a II-a*, Editura Tibo, București, 2004

Necula, Constantin, Maica Ecaterina (Monica Fermo), Romeo Petrașciuc, *Ostrovul – acolo*

unde se termină filmul..., Editura „Agos”, Sibiu, 2007

Oprea, Ștefan, *Scriitorii și filmul – o perspectivă cinematografică asupra literaturii române*, Editura „Timpul”, Iași, 2004

Oprea, Ștefan, *Căruța lui Thespis*, Editura „Opera Magna”, Iași, 2005

Răboj, Georgeta, Dan Oprina, Monica Patriciu, Magda Duțu, Domnica Țundrea-Gheorghiu, Vasile Manta, *Teatrul național radiofonic*, volumul al II-lea (1973-1993), Editura “Casa Radio”, București, 1998

Scarlat, Cristina, “Mircea Eliade-Harry Tavitian sau între etno-jazz și *axis mundi*”, în *Poesis*, nr. 10-12, 2006

Scarlat, Cristina, “Dan Pița și Mircea Eliade față în față”, în *Convorbiri literare*, nr.11 / 1996

Scarlat, Cristina, “Francis Ford Coppola și Mircea Eliade, un tandem de excepție”, în *Origini*, nr. 6-7-8, 2008

Scarlat, Cristina, “Receptarea cinematografică a prozei fantastice a lui Mircea Eliade în viziunea regizorală a lui Dan Paul Ionescu”, în *Caietele Mircea Eliade*, Editura “Grafnet”, Oradea, nr. 4 / 2005

Scarlat, Cristina, „Francis Ford Coppola and Mircea Eliade, an exceptional tandem – a view from Romania”, în *Philologica Jassyensia*, An IV, Nr. 2 (8), Editura „Alfa”, Iași.

Scarlat, Cristina, “Dan Pița și Mircea Eliade față în față”, în *Convorbiri literare*, nr.11 / 1996

Scarlat, Cristina, “Mircea Eliade pe scenele lumii, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor”, în *Origini*, nr. 4-5 / 2005

Scarlat, Cristina, “Mircea Eliade pe scenele lumii”, convorbire cu compozitorul Nicolae Brânduș, în *Nord literar*, nr. 1 / ianuarie 2005

Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade printre Marii Români*, în *Nord Literar*, anul VI, nr.1 (56), ianuarie 2008

Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade, Alexander Hausvater și profesorul Gavrilescu pe scenele lumii sau hermeneutica spectacolului*, în *Poesis*, nr. 3-4-5 /martie-aprilie-mai 2005

Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade.Hermeneutica spectacolului, I,Convorbiri*, Editura “Timpul”, Iași, 2008

Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade: His Name, His Destiny – un film de excepție*, în *Verso*, anul 2, nr. 25, 1-15 noiembrie 2007

Scarlat, Cristina, *Romanul Maitreyi transpus în limbaj cinematic*, în *Caietele Mircea Eliade*, Editura “Grafnet”, Oradea, nr. 5 / 2006

Scarlat, Cristina, *Un nou tele-play după Mircea Eliade*, în *Convorbiri literare*, nr. 2 / 1997

Scarlat, Cristina, *Un nou tele-play după Mircea Eliade*, în *Convorbiri literare*, nr. 2 / 1997

Tranchant, Marie-Noëlle, « Nicolas Klotz a tourné La nuit Bengali.Frank Capra aux Indes.Un cinéaste est né: il a des idées, des exigences et d' illustres modèles », în *Le Figaro*, 23 august, 1988

Ungureanu, Cornel, *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade*, Editura „Cartea Românească”, București, 2010

<http://agenda.liternet.ro/articol/1816/Redactia-LiterNet/Premiile-Asociatiei-Profesionistilor-de-Televiziune-din-Romaniala-cea-de-a-1editie.html>

<http://cimec.ro/Muzica/Pers/PopoviciENG.htm#TOP>

Studii și cercetări științifice. Seria filologie, 23/2010

<http://www.artline.ro/Expozitie-Romeo-Niram-dedicata-lui-Mircea-Eliade-17466-1-n.html>.

<http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?>

[option=com_content&task=view&id=998&Itemid=12](http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/index.php?option=com_content&task=view&id=998&Itemid=12).

<http://www2.tvr.ro/inapoilaargument/editii.php>

http://www.comunicatemedias.ro/detalii_comunicat.php?id=13977

Notă: Această lucrare a fost posibilă cu sprijinul Programului Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane în cadrul proiectului POSDRU / 1.5 / S/ 78342.

Marian Victor Buciu
Universitatea din Craiova

Adrian Marino față cu exilul și „împărăția” comunistă

Résumé

En partant du livre mémorialistique de Adrian Marino, *Viața unui om singur* (*La vie d'un solitaire*), paru chez Polirom, Iassy, 2010, cet article traite de la réalité et de la signification de l'exile roumain pendant l'époque communiste. L'auteur du livre refuse l'exile, comme il refuse aussi le communisme, pour la raison que tous les deux sont en dehors de la morale et de la culture. Adrian Marino est non seulement critique, mai aussi autocritique, jusqu'à une profonde déception humaine et créatrice, motivée essentiellement par le contexte historique d'après la deuxième guerre mondiale. Marino, le critique roumain le plus traduit, est mécontent de la réception externe (et même interne) de sa discipline et de sa méthode critique. Cet article met en évidence les (in)justices commises par le théoricien et l'idéologue de la littérature face à l'exile communiste.

Mots-clés: Adrian Marino, théoricien littéraire, idéologue de la littérature, exil communiste.

Exilul este refuzat de memorialistul A. Marino (*Viața unui om singur*, Polirom, 2010) tot din rațiuni ideologice. „O mare dezamăgire. Mai curând etnicist, naționalist, tradiționalist” (177). Memorialistul nu-i descoperă exilului nici măcar echilibrul ideologic. Dacă el l-ar mulțumi cumva. Probabil că nu. Precumpănirea contrară îl deziluzionează. Rămâne discutabil dacă percepția sa ideologică este confirmată. Dar devine ea măcar suficient argumentată? În chip de acuză și justificare, memorialistul notează că exilații români nu-i agreează independența și criticismul. Sunt ei, exilații – nu în bloc, dar în majoritate – supuși și necritici? Altă întrebare: cât de independent poți fi ca ideolog? Sau este Marino ideolog fără ideologie, ca altcineva filosof al religiilor fără religie, ca să nu mai vorbesc de cineva autodefinit catolic ateu?

Cel mai (dez)legat e Marino de Paris. Vorbind de exil, pe cel parizian îl judecă și condamnă. Exilații vin la Paris amenințați de toate eșecurile (până la moarte), dar își salvează, preponderent, viețile obscurizate. Pentru aproape toți, Parisul ajunge „polul mondial al ratașilor” (177). Românii contribuie din plin la întărirea acestui pol. Pier(d), cultural, pe capete. Pe scriitori, literatura română îi elimină, iar cea franceză nu-i promovează. Ajung orfani, fără șansa adopției. În exil, Marino identifică inconfortul supranatural, adăugat, în cazul lui, celui natural. Omul psihologic, din exil, se expune ori se supune anxietății. Marino nu ia în seamă multe nume de străini... înstrăinați la Paris. Dimpotrivă. Ocolește cazurile care au făcut autoritate. Îl evocă doar pe Vladimir Bukovski, mergând neliniștit prin Paris. O impresie, doar una, nu știm cât de sigură, pare a fi suficientă lui Marino pentru a sistematiza o teză. El pare a spune că a nu-ți părăsi țara, fie

și supusă unui regim de teroare, dar a negocia cu acel regim, cu maximă abilitate, cu maxim profit cultural (și, implicit, poate, uman), ieșind la bibliotecile mari occidentale, servind cultura țării tale, la un nivel cât mai apropiat de cel de vârf din lume, iată, acesta ar fi idealul.

La impresii, el adaugă observații. Constată că exilații nu se integrează cultural. (Exilul cultural este luat de el în seamă). Plângerile le trădează sentimentul apăsător al ratării. Toți îi apar așa. Singura excepție rămâne Virgil Nemoianu, un exilat naturalizat și mulțumit. Nu și solidar, și el, ca toți ceilalți, disprețuitor, cinic, la bază invidios. El îi trimite lui Marino, criticul român cel mai tradus în străinătate, copia unei recenzii care-l „distrugea”.

Marino admite condiția grea a exilului, căruia îi acordă, dar numai teoretic, înțelegere. Trece peste circumstanțe, mai mult agravante decât atenuante, și-i judecă necruțător pe toți, după modul în care îl tratează. Începând cu vechea „gardă”. Despre Eliade, Cioran: „Îmi vine însă foarte greu să dau note severe la purtare, în astfel de împrejurări mai mult decât dificile.” (208) Lui M. Eliade, constată antiexilatul Marino, nu-i păsa de România comunizată, unde voia să fie publicat și comentat. Nu ne spune ce-ar fi putut face Eliade privind regimul comunist instaurat de istorie, în urma unui război mondial, și în România. Și ce era rău să i se tipărească opera în țara natală. Sau în metoda sa de a-și atinge scopul difuzării lucrărilor aici. Marino nu compară pactul lui cu cel al lui Eliade, în raport cu statul comunist român, ca să vedem ce virtuți și servituți (își) descoperă. Preferă să-l atace pe Eliade ca pe un „redus” din punct de vedere artistic, atât ca (in)formație, cât și ca predispoziție sufletească. „M. E.(liade) nu avea nicio educație și sensibilitate efectiv artistică. Pictura, muzica nu-i spuneau nimic.” (181)

Cioran îi apare în postura de cinic invidios, bucuros că savanții francezi desființaseră *Istoria credințelor și ideilor religioase* a lui Eliade. Când acesta moare, Cioran scrie un necrolog, nu doar terminat, dar conceput în totalitate, în coadă de pește. Semn că nu-l prețuia. Cei doi, Eliade și Cioran, se întâlnesc și în dispreț. Nu într-un dispreț oarecare. Într-unul față de propria etnie și cultură națională. La extrema, va să zică, a celor – mai mulți – care erau etniciști, naționaliști, etniciști. Cioran, afirmă Marino, disprețuia fâțiș, iar Eliade mai ascuns, poporul român și nu îi interesa „drama culturii române, din perioada comunistă” (193). Total necritic, Eliade i-a tratat mult mai bine pe D. Micu și Elena Beram, decât pe Marino. Acesta, autor al unei cărți despre hermeneutica sa, este luat drept agent publicitar, pentru că „discipol necondiționat” (*id.*) nu-i putea fi. Nu mai puțin anticritic îi apare Cioran, care l-a uns ca unic succesor în filozofie pe G. Liiceanu, în filmul său de televiziune. Politețea ca armă necritică?... Marino mai vede în Cioran un fel de om camuflat, retras, îndepărtat de trecutul legionar, pe care nu are curajul să-l dezvăluie și să-l explice. Într-o carte, Etiennele l-a făcut fascist. Cioran l-a rugat pe Marino să-i pună o „pilă” (termenul e al memorialistului) la Etiennele, asta însemnând să-i notifice că n-a fost legionar. Apoi, autorul Cioran este aproape cu totul refuzat. Dezamăgitul – și de exil – Marino vede în Cioran, ca autor, un amăgitor, de care el, unul, nu se lasă sedus. I se pare un steril, un monoton, necritic trecut cu vederea, ba chiar exaltat. El a scris la Paris „o singură carte, în mai multe variante: disperare, neant, *cafard*, negativism absolut” și în repetarea aceasta neîntreruptă, nu construiește nimic: „el este cel mai rafinat exponent al negativismului specific românesc” (194). Marino, prin excepție, îi apreciază „eseurile

politico-ideologică”, dar numai pe jumătate, ori chiar mai puțin, ca fiind critice, dar nu mereu exacte și inacceptabile stilistic. Asta spune Marino despre cel considerat în Franța drept marele stilist al prozei reflexive. „Lucide, adesea caustice, un amestec foarte personal de bombastic, *flamboyant*, enormități (despre Voltaire, de pildă) și observații de o mare acuitate.” (*id.*)

Din perspectiva – particularizată – critică și ideologică (doi stâlpi ai perspectivei culturale, aceasta de ordin general), aplicată de Marino, M. Lovinescu și V. Ierunca sunt acceptabili numai pe jumătate. Ei răspund cu totul (deși nuanțele există întotdeauna și nu se cuvin ascunse) ideologic. Marino își declară pentru ei „adeziunea mea ideologică totală” (187). Nu ne îngăduie să citim o adeziune (termen al limbii de lemn, proprie monoideologiei totalitare de stânga) numai „esențială” ori „fundamentală”. Doar în această perspectivă devine credibilă comuniunea ideologică a celor doi. Diferențe există chiar la ei, între ei, deși esența îi identifică. În același mod „colectivist”, egalitarist, *identitarist*, sunt raportați și din punct de vedere cultural, implicit creator. Cei doi n-au operă, „Construcții solide, antitotalitare...” (*id.*). Opera presupune obligatoriu mesajul – primordial – ideologic. Ei pierd și ideologic, întrucât ideologia, în operă, impune construcția, sinteza, sistemul. Apoi, critica celor doi cade spre nulitate. Judecățile și ierarhiile lor sunt „previzibile” (187). Previzibile în raport cu ce anume? Cu principiile? Sau cu autorii? Ceva parcă din fiecare, de natura afinității paracritice. Marino constată că erau mari-importanțerezistenți „doar cei ce făceau curte intensă acestui cuplu radiofonic, repet, cu merite ideologice incontestabile” (*id.*). Supușii, nu cei liberi – într-o legătură nemarcată critic de diferență. Dar tuturor le lipsea criteriul diferențial al lui Marino: ideologia exprimată în opera culturală de sinteză, fără de care construcția, rămasă la fundamentul analitic, lipsește.

Ideologul constructor, sintetic, ține singur piept cohorții ideologilor analiști, rămași cu toții la nivelul de jos al ideologiei culturale și culturii ideologice. Ideologul sintetist, sistematic, se află în fața unor publiciști, lucrători în *mass media*, îngrădiți de limbaj și scop al comunicării. Recunoaște că la Radio „Europa Liberă” el n-a fost boicotat. Dar nici, așa-zicând, n-a fost cotelat. Ei l-au tratat cu indiferență, el i-a tratat, continuă în același fel, cu diferență, pe care tocmai am (re)marcat-o. Marino își apără virtutea ideologică din perioada luată sub observație: „nimic din ce publicam în țară și în străinătate nu avea nici urmă de «ceaușism»” (188). Faptul ca radiofoniștii cei mai ascultați din exil l-au ignorat îl prejudiciază, dar, optimist, și nu doar o dată, el descoperă – dacă nu pe asta scontase mereu – partea bună: ajutorul (in?)voluntar ca el să primească pașaport. La o ultimă socoteală, nu li se arată resentimentar, sau, cum spune el, nu le poartă ranchiună (resentimentul fiind admis, în general, invocat în alte cazuri particulare), păstrează doar „regretul unui *malentendu* profund și de esență” (*id.*). Cu toții erau, ideologic (nu ca anvergură culturală) de aceeași parte, iar ei, liberi să o spună deschis, nu aluziv, ca aceia din țara cenzurată, nu l-au înțeles.

Caracterizând-o independent pe Monica Lovinescu, repetă atitudinea de admitere a gazetarului ideologic și de demitere a criticului literar semnificativ. E „un excelent jurnalist literar, o polemistă ideologică redutabilă”, „Dar «critic literar» și, mai ales, «mare critic literar» n-o puteam considera” (*id.*). N-a citit tot, dar vede că volumele ei de cronici „nu dau nicio privire de sinteză a literaturii epocii respective, nici ierarhizări precise, nici selecții riguroase conform criteriilor adoptate” (189). Ce face, rămâne, deci, insuficient.

Gazetarul nu poate face operă de sinteză și nu poate fi critic de valori. Să mai observăm că, deși nu le numește, Marino acceptă nu doar un criteriu, numit de multe ori primordial, dar mai multe. Nici V. Ierunca nu e „critic mare”, el menține o „mentalitate literaturizantă a criticii literare”, exercită o critică pe deasupra ideologiei, dacă nu chiar anti-ideologică (o circumstanță deosebit de agravantă pentru Marino), are „obsesia «textului literar», prioritar și net superior, structural și axiologic vorbind, celui ideologic”, „obsesia succesului pur «literar»” (*id.*). Consecvența cu propriile criterii, la Marino, funcționează, după cum vedem, fără fisură.

Scriitorul D. Țepeneag îi apare, pentru o vreme, afin prin fire și opțiune a conștiinței etice: „retras, demn și izolat” zece ani. Rămâne apropiat și prin constatarea făcută, în sensul obiectivării autocritice, și ca fiind „Mereu iritat, agresiv, polemic, pe drept și pe nedrept.”. Deși, în punctul nedreptății, Marino, față de sine, rămâne discret, până la nerecunoaștere. Un fel de eu-însumi, cum spune povestitorul *Crailor* despre un personaj, ajunge (doar că nedeclarat) și prozatorul contemporan, „adesea antipatic și arogant („Față în față”, în 22, 25/1995)”. Din tot ce a scris, îi apreciază *Le mot sablier*, despre care a scris (de dragul ideologiei, va recunoaște în alt loc, și nu al poeziei narative) în revista din exil *Dialogue*, nr. 19, 1989. Tot exilul îi separă. Parcurgând jurnalul *Un roman la Paris*, Marino are ocazia să noteze că n-ar fi vrut să fie în pielea autorului (178). Da, exilul a fost trăit de Țepeneag ca un surghiun. Nu lipsit de izbânzi literare. Ideologic, intervine o despărțire a celor doi. Liberalul Marino respinge și „Mitul subvenționării” susținut de D. Țepeneag după 1990, fără ecou, până la încheierea acestor memorii. Cei doi au avut relații aproape amicale, au devenit un fel de aliați, nu prin preocupări similare, dar prin empatie. Memorialistul notează că D. Țepeneag i-a trimis unele cărți utile, iar A. Marino l-a „elogiat” la Cluj. Trăgând linie și adunând, obține „relații constant inegale” (195). „Am fost și am rămas... stigmatizat în conștiința sa «onirică» *pour toujours*.” (*id.*). Marino ascunde articolul intempestiv, neînțelegător, cu *onirismul*, o ciudată abordare estetică și ideologică, *Întrebări și nelămuriri*, apărut în *Contemporanul*, nr. 2, 1969, p. 6. Resentimentarul asumat etic (și religios!?) prin legea talionului îl răsplătește acuzator: „Ingratul D. Țepeneag m-a și insultat, incalificabil.” (463) Unde, cum – nu socotește necesar să precizeze. Nici dacă în scris sau oral. Ingratitudinea se referă la recenzia ideologică din *Dialogue*, dar cu articolul din *Contemporanul* cum rămâne? De Țepeneag îl separă, iată, nerecunoștința scriitorului față de criticul său. Tot o neînțelegere esențială. Marino va face un fel de inventar autobiografic în această privință. Fără a recunoaște, la rândul său, nerecunoștința față de cineva. În schimb, recunoștința și-o va afirma, deși reiese că n-a prea fost cazul.

De Paul Goma îl separă, cum vom vedea de îndată, adevărul. Nu o nerecunoștință, ci o nerecunoaștere. Goma apare caracterizat, în general, favorabil și memorabil, unii ar putea spune că exagerat și nedocumentat. „El este rezistentul anticomunist «arhetipic»” (189). E drept că termenul elogios ajunge degradat prin ghilimetare. Dar de ce rezistent și nu opozant sau, mai exact, disident, ca fost membru al PCR? Iată o erezie scăpată netaxată, însă, de Marino. Intrăm deja în linia particularităților. Ca și el, P. Goma (altă parțială identificare exprimată subsidiar) are „un mare trecut și o mare dramă” (190). Marea lui dramă e literară, crede Marino: nu i se acordă valoarea pe care ar avea-o. Cu ce argumentează Marino această încredințare? Procedează, poate, prin identificare. Marea

dramă a lui Marino este, cum reiese în mod transparent și de aici, culturală: nerecunoașterea statutului de mare figură a culturii române. Dar nici Marino, anticanonicul, nu se abate de la critica prin care a fost eliminat pe Goma din canonul literar. Nici el nu descoperă în Goma un mare scriitor. „Toată literatura sa nu este, de fapt, decât o continuă «romanțare» și amintiri autobiografice, travestite, truate.” (192) Constatare identică, de pildă, cu a lui N. Manolescu din *Istoria critică*. O frază mai lungă din aceste memorii se desfășoară aderent, iar de la un punct opozitiv. „Radicalismul său etic, politic și civic, intransigența sa combativă, într-o țară de eterni «adaptabili», mi-l făceau simpatic, deși enormitățile și extravaganțele sale au luat destul de repede forme maladive.” (189) Goma nu este văzut ca nepătat în drumul lui spre radicalizare. Și-a rescris, adică cenzurat, și încă drastic, romanul *Ostinato*, înainte de a ajunge singur și izolat (191). Nemulțumirea față de Goma rămâne asertivă: „M-a atacat și insultat, absolut gratuit, în mai multe rânduri.” (190) Acum, Marino anunță un principiu: nu răspunde „foștilor colegi de închisoare și deportare” (*id.*). O face, postum, în aceste memorii. Din etica, fundată pe datorie, a legii talionului, a îndreptățirii resentimentului. Îi răspunde prin boicotul lecturii *Jurnalului*, despre care știe că este plin de insulte la adresa sa.

La Paris, raporturile nefericite se multiplică. Unii chiar îl ocolesc. Așa face Th. Cazaban. Toma Pavel îi reproșează că-l atacase polemic în țară. Iată că nu uită, dar simpla aducere aminte de ce-ar fi mai indezirabilă decât plata unui rău printr-un alt rău? Edgar Reichmann nu scrie recenzii despre el în *Le Monde*, motivând (sincer și riscant) că l-ar irita pe Crohmălniceanu. Iată relațiile de putere și dependență între scriitorii din țară și cineva din exil care deținea unele posibilități de mediatizare.

Citim în aceste memorii și refuzuri pur critice. Ștefan Baciuc are o „importanță cu totul secundară” (182). I. P. Culianu e „un subprodus, în esență, al lui Mircea Eliade.” (181) În cazul său tragic, Marino devine un soi de detectiv suprauman și descoperă fără urmă de dubiu că „subprodusul” fusese asasinat, printr-un fel de ritual răzbunător, de legionari (evident pentru încălcarea de jurământ) și nu de Securitate. Ideologic, va să zică, cei doi sunt antagonici. Memorialistul înlătură ifosele lui Mihai Nasta ori infatuarea lui Bujor Nedelcovici, despre al cărui roman *Le second messenger* a scris tot în revista *Dialogue*. Nu empatizează nici cu N. Balotă, calificat „relaționist imbatabil”. Deși strategia relaționistă nu este nici de el exclusă, dimpotrivă. Ea ajunge să-l nemulțumească abia târziu, când e nesatisfăcut de rezultate.

În afară de Matei Călinescu, apreciat, dar expeditiv (există și o sugestie a recunoștinței, pentru că i-a intermediat publicarea unei cărți în SUA; dar va reveni generos spre sfârșitul cărții), îl reține cu insistență, ca personalitate din exil, Ion Negoitescu. Explicația posibilă: el nu l-a ocolit și nu l-a atacat. Iar acesta este, pentru Marino, semnul apropierii după care tânjea. Orfan, psihologic, Marino își descoperă în el un dublu psihanalizabil. Omul, homosexual necamuflat, ardent sentimental, este văzut ca „un om foarte fin, sensibil, subțire, incapabil să se adapteze societății comuniste” (186). Nu altfel îl vede Balotă în *Caietul albastru*. Respingerea criticului, una totală, scapă psihanalizei. Criticul Negoitescu „nu avea despre literatura română o viziune cu adevărat «istorică»”, el a scris „O pseudoistorie literară, total fantezistă, foarte personală.” (*id.*) Îi este contrapusă Eva Behring, autoarea de origine germană a unei istorii a literaturii române, scrise de un străin pentru străini. Marino nu aderă la „spiritul estetic, impresionist, profund poetic și

istoric-diletant al lui Nego” (*id.*) Omul îl cucerește, cu criticul n-are „nicio afinitate” (*id.*). Raportul critic este unul pe deplin echitabil: Negoîtescu scrie despre 130 de scriitori scriitori contemporani, dar nu și despre Marino. Omisiunea din istoria literaturii va fi doar repetată de N. Manolescu, dar pe aceasta el nu o va cunoaște. Asta nu înseamnă că a primit cu înțelegere să fie eliminat. Dimpotrivă: de multe ori, simpla omitere nominală l-a iritat și înveninat.

Simpatici, valoroși ca oameni și intelectuali, apar câțiva. Afinitatea domină critica, iar evaluarea uită criteriile de construcție, sinteză, sistem sau Operă. Sanda Stolojan ajunge „marea doamnă a exilului românesc”, iar jurnalul ei e „cel mai bun text ce ne-a venit din această zonă. Notății acide, acute, dar bine temperate, despre Monica Lovinescu și C. Noica, între alții, integral în vederile mele.” (195). Marino nu este cu totul rigid, poate deveni și tolerant sau iertător cu respingerile, dacă sunt temporare și revizuite. „O figură pozitivă și Sorin Alexandrescu...”, „O perioadă chiar mă evita...” (195). Despre *Paradoxul românesc* (de fapt: *român*), 1998: „Sunt de acord cu mai toate ideile sale, mai puțin cele despre mișcarea legionară.” (196) Simpatie, necritică, are și pentru basarabeanul Ion Druță. „Discret, prietenos, serviabil, N. Catanoy...” (195) Omul, dar autorul? Numai de bine notează despre jurnaliștii de la Radio „Europa Liberă”, Mircea Carp, N. C. Munteanu, E. Hurezeanu, Gelu Ionescu. Cel puțin unul, ultimul, s-ar fi dorit luat în seamă și în calitate de critic literar. Din politică, „un personaj simpatic, pitoresc, aproape folcloric, Ion Rațiu...” (197). L-a simțit aproape, în străinătate, pe Alexandru Herlea, schimbat cu totul la față în țară. G. Ț. (Gabriel Țepelea) i se pare, însă, „o mare mediocritate” (196). „Liberalul” Dinu Zamfirescu e „înțepat și sclifosit” (197).

Există, în fine, și o afinitate care-i ambiguizează, dacă nu-i pulverizează, toate criteriile de apreciere. „Simpatic și cu simț al relațiilor, Andrei Doicescu, de profesie... incertă. Aș înclina în direcția Securității, dar și... CIA. Nu bag însă mâna în foc în nicio direcție...” (196). Notația ar putea vorbi și despre calitatea memorialistului de a nuanța. Dar și despre siguranța sa de a se distanța de colaborarea cu serviciile secrete.

Suspectat de „securism”, A. Marino nu se recunoaște, în conștiința sa (ideologică, morală, dar mai ales în sensul foarte general: conștiință-cunoștință) drept om al Securității. Peste tot, mai cu seamă în străinătate, se prezintă ca om al cărților, al bibliotecilor, în care se încheie mai tot timpul, cu munca sa critică și independentă, ca gândire, dar și ca apartenență instituțională. Un exil etnicist, naționalist, tradiționalist (preponderent!) nu-i apreciază, firește, cărțile pe care el le vrea (acum explicit) *liberale* (181). Exilații nu-l văd pe ideologul liberal, dar ei nu văd nici ideologul pur și simplu, preocupat de ideologie (și ideologii). Ei văd doar pe cineva afișându-și superioritatea, un defectat psihologic și moral și-l taxează, scurt, de megaloman. Îi descoperă ei partea umbră a personalității? Ori îi inventează una? Marino îi trimite pe toți la lectura cărților sale. Și le cere să fie citite ca liberale și antimarxiste. Cu adevărat sau suficient de liberale și marxiste? Pare a spune că da, ar fi fost mereu liberal și antimarxist. Dar, când argumentează, citează din cărțile sale de călătorie aluziile la foame, frig, teroare securistă, cenzură. E, așadar, un ideolog liberal, antimarxist de tip aluziv, pe la cine știe ce colț de pagină. Era altul mai îndrăzneț, în context comunist? Cu un pact ideologic mai profitabil, atât virtual, cât și real, adică bine întrebuințat? Iată o miză a sa, dar și una a cercetării scrisului său.

Emanuela Ilie
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

Alteritatea etnică în actualitate. Supoziții teoretice și ficțiuni ale Celuilalt

Résumé

Le sujet de cette étude est *l'Autre* comme altérité ethnique, à qui l'homme contemporain s'est toujours intéressé, bien qu'il partage d'habitude deux attitudes contraires envers lui: le rejeter avec supériorité ou l'accepter comme matérialisation de sa propre projection sur les géographies symboliques et sur les coutumes mystérieuses connues ailleurs. On suit, d'abord, les suppositions théoriques de certains philosophes et sociologues tels Tzvetan Todorov, Emmanuel Lévinas, Marc Guillaume ou Jean Baudrillard, qui se sont interrogés sur le rapport difficile du moi à l'Autre, sur les modalités variées d' assimiler celui-ci (de la soumission à l'amour), et sur ses marques identitaires (de la physionomie à la culture). Mais l'intérêt majeur de l'étude est de montrer que la littérature (et tout particulièrement, la prose roumaine actuelle) n'est pas restée à l'écart de ce dilemme identitaire et existentiel. Les fictions féminines de l'Autre, comme *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi* (*Marañon ou la Vraie histoire de la découverte du Nouveau Monde*), par Ruxandra Ivănescu (2008), et *Istoria romanțată a unui safari* (*L'histoire romancée d'un safari*), par Daniela Zeca (2009) se greffent sur le modèle de l'aventure héroïque ou érotique, pour arriver à s'interroger sur le problème de l'altérité ethnique, psychologique, religieuse et linguistique. Ces proses illustrent exactement deux paradigmes majeurs de « la fiction de l'autre » (Marc Guillaume): la soumission de l'Autre par la conquête armée, et respectivement, la soumission par l'éros.

Mots-clés: altérité ethnique, la fiction de l'Autre, dilemme, conquête, éros.

La ora actuală, cum bine știm, se mizează extrem de mult pe comunicarea spectrală, generată de proliferarea uluitoare a noilor media; la fel, se pune accent din ce în ce mai mult nu doar pe *anonimat* și *anomie* (în sensul conferit termenilor de sociologii Jean Baudrillard și Marc Guillaume, într-o carte excelentă despre *Figurile alterității*), ci și pe simularea apropierei. Simulare pentru că, în realitate, în această perioadă a plurilingvismului și multiculturalității, comunicarea autentică, „relația ireductibilă” între mine și altul –în termenii filosofului Emmanuel Lévinas, „relația față-către-față”, singura formă de comunicare autentică, intermediată și reductibilă la privire, deci la „epifania chipului ca chip”¹ – este din ce în ce mai deficitară. Dimpotrivă, ceea ce se acumulează,

¹ În opinia lui Lévinas, esențialul alterității este chiar prezența necondiționată a unei interiorități ce mi se opune, ce mă poate privi în față. „A vorbi despre identitatea celuiilalt ca despre unul care

din ce în ce mai mult, certifică tocmai alienarea, înstrăinarea de figura Celuilalt. Noile coduri promovează și uneori chiar impun anonimatul, efasarea markerilor identitari: „în acest spațiu al comunicării mediatizate, există comunicare spectrală, atunci când actorii comunicării pot să se dispenseze, mai mult sau mai puțin parțial, mai mult sau mai puțin provizoriu, de procedurile de control și de identificare cerute de obicei”². Eliziunea identității reale a Celuilalt înseamnă, concret, dezinteresul pentru mărcile sale identitare specifice, adică acceptarea, prin convenție, a identității de împrumut a Celuilalt. În trecut fie spus, psihologia și sociologia, în general științele socioumane au conchis că *identificarea lui altul* înseamnă, în fond, conferirea unei identități precise acestui altul, adică înscrierea lui într-un ansamblu de „categorii de referenți identitari”, dintre care cele mai importante ar fi următoarele: identitatea materială (caracteristicile fizice, morfologice etc., posesiunile), identitatea proprie (originile și trecutul, situația actuală – nume, îndatoriri, sistemul de valori și conduitele specifice, competențele și rezultatele deja obținute), identitatea socială (imaginile identității date de alții, apartenența la grupuri socioprofesionale, religioase etc., simboluri și semne exterioare trimitând la un loc în ierarhia socială)³. Or, în cazul întâlnirilor spectrale cu Celălalt, oricare dintre acești referenți identitari poate fi ușor transformat, deci mistificat. Avem de-a face, astfel, cu simulacrul identitar, fie el și unul acceptat prin convenție liber asumată sau chiar normă, de partenerii comunicării de acest tip. Interesant e faptul că rezultatul e un dublu paradox: dacă, în aparență, comunicarea între actorii dialogului spectral este facilitată, în realitate ea este îngreunată...

Revenind, această miză a comunicării spectrale, atât de practică astăzi, și anume facilitarea dialogului cu un Celălalt aflat chiar la mii de kilometri distanță, așadar anularea aparentă a distanțelor geografice și, odată cu ele, a celor etnice, religioase ori culturale – o miză declarată, cu vehemență, de promotorii rețelelor internautice – își are totuși nu numai acest revers negativ, înstrăinarea și mai mare de Celălalt. Există situații, fericite, în care tocmai comunicarea spectrală stimulează, retrezește interesul față de acest avatar al alterității care este Străinul, ca și dorința de a-l întâlni lévinasian, adică ... față-către-față. La fel se întâmplă și în cazul în care celelalte media (televiziunea sau presa scrisă, bunăoară) hrănesc prin imagini ale exotismului ca emblemă a *celorlalte lumi* nevoia

mă interesează înseamnă a face psihagogie; a vorbi în numele lui atunci când nu-l las să vorbească el însuși înseamnă a face demagogie; a căuta să-l conving de generalitatea anumitor asumări, a-l orienta și călăuzi pe celălalt înseamnă a-i fi demis autonomia și a-i administra un tratament pedagogic”. Acestea sunt false forme ale unei relaționări sincere, oneste cu Celălalt. Doar „relația față-către-față este relația ireductibilă”, deci cea adevărată, ne asigură filosoful. Între mine și altul „există un raport care este dincolo de retorică. Această privire care roagă și care pretinde – care nu poate ruga decât pentru că pretinde –, privată de tot fiindcă are dreptul la tot și pe care o recunoști dăruind, această privire este tocmai epifania chipului ca chip”. Relația față-în-față este deci experiența originară dată în însăși expresia umană, care nu semnifică prin altul, ci se semnifică, și face în definitiv pluralismul societății; de unde, accentul pus de filosoful francez pe problemele etice, pe război și pace, viață și moarte, dragoste și eros, justiție și bunătate, în sfârșit, pe responsabilitatea eului față de restul societății (Emmanuel Lévinas, *Totalitate și infinit*, Iași, Editura „Polirom”, 1999).

² Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, Pitești, Editura „Paralela 45”, p. 18.

³ Cf. Alex Muchielli, *L'identité*, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 9-10.

noastră de altceva, de transcendere a lumii în care ne situăm, prin naștere și apartenență la un grup, restrâns ori larg, deci la o colectivitate socială, profesională, religioasă și lingvistică.

În fapt, este vorba despre mirajul etern al spațiului *îndepărtat* și *altfel* – pentru est-europeni, să îl numim mirajul Occidentului sau al Orientului – adevărată constantă a imaginarului nu numai literar. Fiecare epocă l-a cultivat într-o formă sau alta, fiecare spațiu geografic l-a resimțit ca un impuls energetic de nestăvilit, care face posibilă crearea de legături plurivalente cu exteriorul și *îndepărtatul*. Persoanele reale pentru care acest miraj s-a convertit în necesitate primă și ultimă a ființei (înstrăinate astfel, paradoxal, tocmai acasă) s-au transformat chiar în personaje, în mituri, în simboluri (să ne gândim doar la un Marco Polo, Cristofor Columb, Vasco da Gama sau James Cook). Generații întregi au gustat ficțiunile alterității etnice, grefate tocmai pe acest primat al nevoii de aventură și descoperire a Celuilalt Om și a Celorlalte Ținuturi. La rândul lor, științele socioumane s-au interogat frecvent asupra problematicei alterității etnice – sigur, mai puțin asupra identificării ei și mai mult asupra raporturilor concrete cu Celălalt. Pe o scară ipotetică a acestor relații, s-a mers de la ideea de înfruntare (efectivă ori simbolică) determinată de o serie întreagă de diferențe de obiceiuri, de ritualuri și tabuuri religioase sau de semne fizice, lingvistice, culturale ș.a.m.d. până la obsesia responsabilității ori a iubirii față de Celălalt văzut ca Seamăn, ca aproape. La fel, de la anularea totală a realității altuia prin colonizare, deci asimilare totală, până la cultivarea obstinată a diferențelor care îi conturează identitatea pitorească, exotica de Celălalt. Chiar și în contextul actual al globalizării se mizează tocmai pe ideea reliefării diferențelor majore ale unor grupuri minoritare (ca etnie, religie, limbă, chiar sexualitate) față de colectivitățile mai mari, spre ex. popoare, care le asimilează, respectiv ale unor regiuni sau țări față de conglomeratul multinațional la care se raliază (vezi UE) în ideea de potențare a specificității etnice a diferitelor culturi și popoare.

În catalogul actual al figurilor alterității, și-au făcut, e adevărat, locul o serie de avataruri ale alterității care au deplasat, vizibil, locul Celuilalt (ca străin etnic, religios, lingvistic, cultural) înspre o zonă care suscită mai mult curiozitatea decât furia sau ostilitatea (sigur, o excepție nefericită este cea a Străinului-Terorist, sau perceput ca potențial Terorist, asupra căruia s-a declanșat, începând cu atentatele din 11 septembrie, o adevărată isterie, vecină cu vânătoarea de vrăjitoare de odinioară). Emergența actuală a conceptului de alteritate etnică rămâne, prin urmare, un fapt indubitabil mai ales în Europa occidentală, cu precădere ca o încercare de răspuns la ascensiunea curenților xenofobe. Problematika Celuilalt s-a materializat într-un număr impresionant de texte, unele dintre ele de un mare interes, care ilustrează necesitatea interpretării tentației, uneori explicite, pe care o manifestă indivizi, grupuri sau chiar rase întregi, de a se opune radical existenței unui *altul* diferit. Să citez, dintre ele, doar pe cele mai cunoscute: Tzvetan Todorov, *Nous et les autres* (Seuils, 1988); Emmanuel Hirsh, *Racismes, l'autre et son visage* (Editions Du Cerf, 1988); Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes* (Fayard, 1988); Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Seuil, 1990); Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității* (Ed. Paralela 45, 2002). Acestea sunt lucrări consacrate, de regulă, unei viziuni care se pliază fie exclusiv, fie prioritar, pe ideea unui altul *străin ca rasă*, imigrant sau marginal, deși, sporadic, recunoaște și figuri ale alterității ce pot irumpe chiar în sânul

aceleiași colectivități sociale – delincvențe, toxicomanii, conflicte determinate de diferențe de religie, vârstă sau sex etc. Simptomatic, un număr destul de recent din *Secolul XXI*, intitulat promițător chiar *Alteritate*, alocă mai mult de o jumătate din spațiul tipografic unor studii de caz ce particularizează, de pildă, ideea de român(esc) ori rwandez prin ochii călătorilor străini, de rrom sau maghiar în România și de franco-american în Noua Anglie, în fine, de *shoah* din perspectiva dialogului interconfesional. Așadar, tot alteritatea etnică, înglobând-o și pe cea lingvistică, religioasă, culturală ș.a.m.d. suscită cele mai vii discuții în rândul specialiștilor, interesați, firește, mai puțin de identificarea Celuilalt și din ce în ce mai mult de problematica raporturilor cu *celălalt*. Cea mai bună exemplificare în acest sens ne este asigurată de teoriile sociologului Tzvetan Todorov, parțial expuse în volumul *Cucerirea Americii*. Cartea este consacrată, cum o arată explicit și elementul peritextual, descoperirii Americii (în același timp o „istorie exemplară”, dar și „întâlnirea cea mai uluitoare din istoria noastră”, căci niciuna dintre celelalte nu a fost însoțită de „un asemenea sentiment de straniețate radicală”). În chiar primul capitol al acestuia, el își mărturisește de altfel tranșant preocuparea, doar aparent banală, în esență de o complexitate indubitabilă, schițând apoi cât se poate de concis o tipologie a celuilalt:

„Intenționez să vorbesc despre modul în care eul îl descoperă pe celălalt. Dar formularea, în generalitatea ei, se subîmparte imediat în categorii care lasă să se întrevadă direcții multiple. Îi putem descoperi pe ceilalți în noi înșine, putem înțelege că nu formăm o substanță omogenă și radical străină de ceea ce nu este sinele: eu este un altul. Dar și ceilalți sunt niște euri: subiecți ca și mine, pe care numai punctul meu de vedere, din care toți ceilalți sunt acolo, și numai eu sunt aici, îi separă și îi distinge într-adevăr de mine. Îi pot concepe pe acești alții ca pe o abstracție, ca pe o instanță a configurației psihice a oricărui individ, ca pe Celălalt, celălalt sau altul în raport cu eu; sau ca pe un grup social concret de care noi nu aparținem. Acest grup poate fi, la rândul său, interior societății; femeile față de bărbați, bogații față de săraci, nebunii față de normali; sau exterior, deci o altă societate, apropiată sau, după caz, depărtată: ființe pe care totul le apropie în plan cultural, moral, istoric; sau niște necunoscuți, străini, a căror limbă sau obiceiuri nu le înțeleg, atât de străini mie încât, la limită, ezit să recunosc apartenența noastră comună la aceeași specie”⁴.

Convins de imposibilitatea epuizării subiectului, Todorov preferă să aleagă spre dezbateră – una mai mult etică decât istorică – ultima dintre categoriile alterității, și anume pe *celălalt ca străin cu desăvârșire din punct de vedere etnic* (și, de aici, religios, mental, cultural, lingvistic ș.a.m.d.). „Aleg oarecum arbitrar această problematică a celuilalt, cel-exterior-și-îndepărtat din neputința de a vorbi în același timp despre tot, căci astfel cercetarea nu s-ar mai încheia vreodată” trebuie să admită în fine Todorov, fără a recunoaște în fapt propriul interes în abordarea comprehensivă a acestui avatar al Celuilalt: el însuși este un astfel de Celălalt, un Străin (bulgar) stabilit în Franța din 1963. Pentru a aborda totuși ne-arbitrar, metodic și riguros științific problematica raporturilor complexe, principală contradictorii, cu Celălalt ca alteritate etnică, Todorov are nevoie de o scenografie nu numai cât se poate de cunoscută, ci și polemică *ab initio*. Cea mai potrivită, desigur, i se pare a fi cucerirea Americii, în fapt o poveste fascinantă, în mai multe trepte: descoperirea (prin Cristofor Colón), cucerirea (prin Cortés), iubirea (prin Las Casas) și

⁴ Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Institutul European, Iași, 1994, p. 8.

cunoașterea (prin Sahagun) a amerindienilor. Punctul de plecare al hermeneuticii acestei istorii este interogația, desigur legitimă, cum a fost posibilă cucerirea, într-un timp foarte scurt, a aproape zece milioane de azteci, câți număra Imperiul lor la data respectivă, de către o mână de colonizatori spanioli. Sigur, răspunsurile parțiale există: posesia armelor de foc, a tehnicii avansate de luptă ș.a. Todorov preferă însă a răspunde după analiza riguroasă a celor două sisteme de semne angajate atunci în luptă, spaniol, respectiv aztec. Or, spaniolul Cortés înțelege repede că nu are nicio șansă dacă nu câștigă mai întâi războiul semnelor: „... urmărește mai întâi de toate să înțeleagă (*comprendre*), nu să ia (*prendre*); în primul rând, îl interesează semnele, nu referenții. Expediția sa începe printr-o căutare a informațiilor, nu a aurului”. Tentativa i se dovedește salutară. Cortés observă că, înainte de a fi o comunicare între oameni, comunicarea aztecă se axează mai degrabă pe raporturile dintre om și lume, deci cosmos. Acesta e *pattern*-ul original, de esență mitică și expresie ritualică, care funcționează în lumea aztecă. Aici, „acțiunea asupra celuilalt prin intermediul semnelor rămâne (...) într-un stadiu embrionar; în schimb, informarea asupra stărilor de lucruri nu este niciun moment neglijată, fie ele chiar și vii”. Aztecii sunt maeștri doar „în arta vorbirii rituale”, și nu în situații de improvizație. Spaniolii sunt, dimpotrivă, câștigători ai războiului semnelor, stăpâni, de fapt manipulatori ai limbajului, ai comunicării între oameni, spaniolii au avut un impact extraordinar asupra lumii aztece, pentru care cucerirea s-a dovedit „un eveniment absolut imprevizibil, surprinzător, unic”, adică un veritabil șoc. Iar „din acest șoc între o lume rituală și un eveniment unic rezultă incapacitatea lui Moctezuma de a produce mesaje adevărate și eficiente”. și, invers, capacitatea lui Cortés (omul momentului potrivit, al *kairos*-ului) de a transforma limbajul „în scopul manipulării Celuilalt”, de a disimula pentru a-l cunoaște și distruge pe Celălalt.

Desigur, cel puțin câteva chestiuni se cuvin a fi discutate din această perspectivă. De cele mai multe ori, cucerirea unui popor s-a bazat, și istoria ne-a furnizat în acest sens nenumărate exemple (din cele mai îndepărtate spații, de altfel, de la cucerirea triburilor asimilate, ulterior, Imperiului roman sau cuceririle lui Alexandru cel Mare și până la asimilările colonialiste sau conflictele armate contemporane, „justificate” religioase), pe forța armată, pe superioritatea numerică și tehnică a cuceritorilor, și nu pe inteligența lor lingvistică sau semiotică. Cu atât mai mult, cucerirea Americii pare a fi exemplară. Pragmatismul care a justificat, apoi, de fiecare dată cucerirea a determinat *ab initio* forțarea asimilației Celuilalt, a cuceritului, de către cuceritor. Comprehensiunea diferențelor uriașe dintre aceștia nu a intervenit decât ulterior, pentru nivelarea mărcilor identitare radical diferite, care din perspectiva cuceritorului ar fi reprezentat un risc de revoltă. Sigur că, încă de la început, rațiunile pecuniare au fost abil camuflate și în cazul cuceririi Americii. Mă refer, aici, doar la cele colective; după descoperirea noului continent, antreprenorii și aventurierii conchistadori firește că dețineau libertăți aproape nelimitate asupra băștinașilor de pe teritoriul pe care îl primeau în concesiune printr-o *capitulación* regală (practic, aveau drept de viață și de moarte asupra băștinașilor de pe domeniul primit). Drept convertit, de cele mai multe ori, în tratament bestial aplicat acestora, și care determina reacții dintre cele mai vehemente încă de la mijlocul secolului al XVI-lea: a se vedea, bunăoară, celebra dezbateră teologică și juridică organizată de împăratul Carol al V-lea la Valladolid în 1550 și 1551. În fața a patru doctori ai Bisericii, trei dominicani și un franciscan, doi erudiți au prezentat argumente pro și contra colonizării Americilor, organizate pe patru mari teme:

„barbaria” amerindienilor, „idolatria” acestora, necesitatea de a salva victimele inocente ale ritualurilor religioase barbare, specifice mentalității religioase amerindiene, în fine, necesitatea de a-i evangheliza. Actorii principali sau, în termeni moderni, „procurorul”, respectiv „avocatul apărării”: Juan Ginés de Sepúlveda (filosof, teolog și cronicar imperial, autorul unor studii controversate, care legitimau utilizarea acțiunii militare împotriva ereticilor)⁵ și Fray Bartolomé de Las Casas, episcop de Chiapas și veritabil „apostol al indienilor” (la rândul lui, autor al unei *Apologii* contra lui Sepúlveda și al unei *Historia apologética* în care susținuse că indienii sunt egali sau chiar superiori altor rase). Nici nu e greu de imaginat cine a reieșit drept învingător al acestei dispute...

Există, firește, și ficțiuni ale acestui Celălalt care ne reprezintă atât această alteritate să-i spunem extrem occidentală, cât și impactul extraordinar al întâlnirii omului vest-european cu aceasta. Surprinzător este doar faptul că ficțiunea cea mai extinsă consacrată descoperirii Americii o regăsim în literatura română actuală. Este vorba despre debutul în proză al Ruxandrei Ivănescu⁶, ***Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi***, o carte de ficțiune prozastică neobișnuită. Volumul atrage, ce-i drept, de la început atenția, atât prin dimensiune (vastul op numără nu mai puțin de 734 de pagini), cât și prin ținuta grafică de excepție (firească, ținând cont de faptul că romanul a văzut lumina tiparului la prestigioasa și, mai nou, eleganta editură „Cartea Românească”). Dar altele sunt, firește, argumentele care îl recomandă drept o lectură inedită și, *da capo al fine*, captivantă. Să le luăm pe rând.

Un cititor naiv, neavizat, simplu degustător de ficțiune limpede, fluentă, dar spectaculoasă, va fi fără doar și poate cucerit de ceea ce descoperă în cartea Ruxandrei Ivănescu: un text articulat în întregime pe tiparul călătoriei, al *questei* și al *con-questei*. La o primă vedere, *Marañon* este o poveste fascinantă: cea a adevăratei descoperiri a Americii, care nu-i aparține lui Cristóbal Colón – în romanul de față, un uzurpator ce-și asumă pe nedrept meritele altora (ale fraților Pinzon, Martin și Vicente, ale lui de la Cosa, Peralonso Niño și Pierre Leroux), un adevărat Iuda împins de vulgara cupiditate, un „cojones bleg” mânat de *auri sacra fames*. Cititorul cu pricina se va lăsa furat, cu indubitabilă plăcere, de ingredientele obligatorii care asigură succesul rețetei romanului de aventuri, picaresc, scris în dulcele stil al povestirii tradiționale: intrigi de curte, trădări, vânzări de frate, urmărituri, travestiuri și alte forme de deghizare, lupte pe viață și pe moarte între bande de pirați, înjunghieri, otrăviri, spânzurări, iubiri interzise, dar tumultuase, ceremonialuri ezoterice. Să le adăugăm savuroasele descrieri de medii diverse (de la rafinatele curți regale ale Spaniei și Franței până la fauna pitorească a tavernelor spaniole)

⁵ *Democrates primus* sau *De la conformidad de la milicia con la religión Cristiana* (1533), respectiv *Democrates secundus* sau *De las justas causas de la guerra contra los indios* (1544-1545).

⁶ Autoarea, Ruxandra Ivănescu, este conferențiar universitar la “Transilvania” din Brașov și critic literar cu un prestigiu dobândit în urma publicării unei substanțiale, deși reduse ca dimensiuni, monografii *Ștefan Agopian* (Brașov, Editura „Aula”, 2000) și a două remarcabile studii despre proză: *O nouă viziune asupra prozei române contemporane* (Pitești, Editura „Paralela 45”, 1999), respectiv *Paradisul povestirii – memorie și realitate trăită în povestirea tradițională* (Pitești, Editura „Paralela 45”, 2004).

și de varii tipologii umane, cu un accent special pe bine cunoscutele tipuri de feminitate (amazonică, demetrică și afroditică, după Evola) și obținem tabloul unei povești captivante, deși destul de stufoase. Schema acestei povești este, desigur, călătoria în sens dublu, geografic și spiritual, întreprinsă de un personaj cu multiple funcții, de eu narant, martor ori protagonist, Louis Dunois. O călătorie transformată, după uzanțele genului, în adevărată inițiere, în *bildungsroman*: există necesarele, bine cunoscutele obstacole, de la bolile determinate de clima nefavorabilă sau cele specifice epocii până la intrigile perfide ale demonilor, fie ei interiori sau exteriori. Căci, dacă Tezeu e jucat, pe rând, de Louis, Martin și Vicente, Minotaurul nu e atât ticălosul laș, Cristóbal Colón, cât diavolul ascuns în profunzimile protagoniștilor: adâncirea într-o sfântă lene, tentația unui *dolce far niente* care îi împiedică periodic să își îndeplinească misiunea.

Acestea sunt, în mare, firele complicate ale unei trame țesute de o scriitoare perfect stăpână pe strategiile artei de a povesti. Ele se adună și se desfac cu ușurință, într-o uriașă pânză ficțională, lăsând să se întrevadă, când și când, în momentele cheie ale evenimentialului epopeic, nodurile savant legate: labirintul (nu numai urbanistic, ci și general-uman, „căile destinului” părăndu-i protagonistului „a se bifurca și a se afunda într-un adevărat labirint”), oglinda (există o serie de povești în povești, dar și de reflectări multiple, nu doar în suprafața speculară) și mai ales povestea însăși, focarul iradiant al macrotextului și garanția supraviețuirii (meta)ficționale – a se vedea leitmotivul textului: „Povestea este calea”. Dar niciunul dintre aceste noduri nu este suficient pentru a menține trează atenția unui alt tip de cititor, cel inițiat și, în consecință, pretențios. De un cu totul alt gen de rafinamente are el nevoie într-o epocă în care suflul epopeic poate părea vetust, iar senzaționalul poate fi citit drept un indiciu al insecurității auctoriale. Unui astfel de cititor, desigur, Ruxandra Ivănescu îi trimite multiple semnale că povestea ascunde sensuri nebănuite la o primă, neglijentă lectură. El vibrează, mai întâi, la un element peritextual bine ales, titlul. Descoperirea Americii, a Lumii Noi reprezintă, să nu uităm, pentru Tzvetan Todorov o *întâlnire extremă și exemplară*, pentru că își dezvoltă valoarea paradigmatică, dar și pentru că are o cauzalitate directă. Mai întâi, este evident faptul că evenimentul acesta anunță și pune bazele identității noastre prezente, cu tot ceea ce presupune ea ca tensiune inerentă. Odată cu descoperirea unui nou continent, cu hotare crezute la început ca fiind infinite, lumea pe de o parte se deschide spre nou (Las Casas observa, încă din *Historia de las Indias*, că începând din 1492, „*ne situăm într-un timp cu totul nou, care nu seamănă cu niciun altul*”), iar pe de altă parte, se închide ireversibil (însuși Colon se pare că și-a declarat, într-una dintre primele scrisori, dezamăgirea determinată de constatarea că „Lumea este mică!”), anunțându-se astfel una dintre problematicile cele mai tensionate ideologic în modernitatea propriu-zisă. Odată depășită această primă, paradoxală reacție, se pune apoi problematica raporturilor dintre identitate și alteritate, dintre cuceritor și cucerit. Reamintesc interogațiile exprimate de Todorov în *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, interogații despre raporturile care implică la început o judecată de valoare asupra Celuilalt, așadar planul axiologic („*Cum e Celălalt? E bun sau rău? Îl iubesc sau nu? Îmi e egal sau inferior?*”), apoi o acțiune de apropiere de Celălalt, așadar planul praxiologic („*Îl îmbrățișez pe Celălalt? Îi îmbrățișez valorile? Mă identific cu el, sau îl asimilez?*”), în fine, o acțiune de cunoaștere a Celuilalt, deci planul epistemic („*Cunosc identitatea Celuilalt sau o ignor?*”). Ei bine, suita celor trei tipuri de

lexeme sintetizând interogațiile de mai sus – *a cuceri? a iubi? respectiv a înțelege și a cunoaște?* – apare și în romanul Ruxandrei Ivăncescu, deși e pusă, desigur, pe seama mandatarilor ei textuali. Ficțiunea romanescă de față se dovedește, astfel, o carte foarte bine documentată; și nu mă refer atât la referințele geografice, istorice, temporale (pentru care autoarea a consultat, timp de cinci ani, atlase, documente, site-uri, studii aproape intruabile în lipsa motoarelor specializate de căutare, plus tomuri întregi scrise de istorici și cartografi), cât la cele privitoare la stereotipiile imaginare.

Găsim, astfel, în *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi*, abil strecurate în text, referințe privitoare la geografia sacră, antropologia exotică, zoologia și biologia teratologice, așa cum defineau ele (ce-i drept, în formă incipientă) imagologia alterității în lumea antică, cea medievală și cea modernă. Apar, spre exemplu, curiozitățile fizice și fiziologice, privitoare la oameni sau animale, ce agitau imaginația omului medieval, tributar încă gândirii vrăjite, mitice. Protagonistii romanului epopeic decupează, exact ca în epoca revitalizată în ficțiune, realitățile necunoscute din spațiul abia descoperit, după sistemul de simboluri ale gândirii mitice, proiectând, concret, haloul suprarealului asupra naturii umane și animale care *încă-nu-li-s-a-revelat*. Fantezia lor naște, la început, monștri: canibali, cinocefali, ihtiofagi, amestecuri grotesc dozate de forme și specii, pe care călătorii îi „contemplă”, de fapt doar și-i imaginează cu un firesc *mysterium tremens*, înainte de a constata, ușurați, că în vegetația luxuriantă de pe continentul abia descoperit nu se ascund decât... banalii indieni.

Să nu uităm, apoi, faptul că Indiile (destinația inițială a lui Colón) erau situate, pentru cartografi, navigatorii, curtenii, chiar și pentru oamenii obișnuiți ai Evului Mediu și al Renașterii timpurii, în imediata proximitate a Paradisului terestru, deci foarte aproape de locul Creației, al Facerii. Această idee se susține și în text, prin simboluri sau imagini altfel contrariante: referirile la limba creației, inscripționată pe un talisman indic pe care îl poartă protagonistul, imaginea celor trei bătrâni în straie albe pe care-i întâlnește în drumul spre tărâmul miraculos, această *tierra firme* care se dovedește un fel de drum spre viața veșnică, spre un tărâm aflat dincolo de spațiu și de timp, ca și Insula lui Euthanasius. În fine, chiar descripția paradisului mundan care se relevă ochilor fascinați ai corăbierilor de fiecare dată când ating tărâmul american, sau codul atitudinal specific intrării în acest spațiu matricial, adamic (după ce sărută pământul nou „cu neostoită patimă”, cu „ochii nesățioși de fericirea unui vis împlinit” și conferă identitate nominală „țărâmului ce părea întruchiparea frumuseții divine mutate pe meleaguri pământești”, aventurierii se spală, goi, în ocean, reiterând gesticulația și inocența adamică). La sfârșitul călătoriei – adevărat *Iter ad Paradisum* – ei înțeleg că sunt nici mai mult, nici mai puțin decât eroii unui basm al ființei în fine reintegrate în marile ritmuri cosmice: Martin Pinzon îi și declară, înainte de a muri, lui Louis că el este de fapt prințul aflat în căutarea tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte (poveste, firește, cunoscută protagoniștilor grație unei alte reprezentante a alterității etnice, o hanğiță de origine română).

Ruxandra Ivăncescu nu construiește, bineînțeles, o ficțiune a celui alt în sens etnic, cultural și religios, asemănătoare celei teoretizate de Marc Guillaume și Jean Baudrillard în *Figurile alterității*. Pe autoarea noastră nu o interesează atât înfruntarea reală dintre cuceritori și cuceriiți, conflict real, grefat, cum am mai spus, pe diferențe de ritualuri, de tabuuri religioase, culturale și lingvistice, reduse la formula, perpetuată în secole de-a

rândul: „Pentru că nu ești ca mine, te voi exclude sau te voi uide”. Dintre vocabulele sus citate, din care Todorov brodează istoria relației cu alteritatea, nu *a cuceri* contează foarte mult în proza ei, ci *a iubi* și *a cunoaște*. Cu reflexivul inerent. La sfârșitul *Procesului lui Cristóbal Colón*, Louis realizează că, în sfârșit, își cunoaște, acceptă și iubește adevărata misiune: care nu este aceea de a cuceri vreun colț de lume, de a acumula titluri și alte trecătoare bunuri lumești, ci aceea de a scrie povestea, deci a o re-inventa, grație propriei imaginații creatoare. Căci, mai mult decât cel mai eficient mijlocitor lingvistic, mai înainte de a fi chiar un succedaneu al nemuririi, „povestea e calea spre noi”. Ficțiunea *adevărată* despre descoperirea Lumii Noi este, de fapt, o ficțiune a *aceluiași* la întâlnirea cu altul. Adică o carte despre (auto)cunoaștere, prin mijlocirea ficțiunii modelatoare.

Narațiunea epopeică scrisă de o prozatoare din România la aproape 500 de ani de la descoperirea Americii poate fi citită, desigur, și ca o dovadă certă a faptului că, orice s-ar spune, alteritatea încă seduce. Cu atât mai mult alteritatea etnică. Inclusiv astăzi, când în aparență cunoaștem tot ceea ce se poate cunoaște (geografic și etnografic vorbind), suntem fascinați de spațiile îndepărtate. Pentru vest-europeni, este adevărat, fascinația americană a început, ușor-ușor, să pălească; în ultimele decenii, s-a ajuns chiar la teoretizarea unui fenomen contrar, „antiamericanismul”. Reprezentanții săi francezi (Gabriel Matzneff, Alain de Benoist, Jean Baudrillard, Régis Debray etc.) au mizat, bunăoară, pe rațiuni ontologice, istorice, dar și religioase. Într-o carte intitulată chiar *Amérique*, Jean Baudrillard acuză America (văzută aproape ca o „societate primitivă a viitorului”) de faptul că nu are un trecut îndepărtat propriu și, prin urmare, nicio memorie profundă: „America exorcizează problema originii, ea nu cultivă originea și autenticitatea mitică, ea nu are trecut și nici adevăr fondator. Ea trăiește într-un prezent perpetuu”⁷. Ideea va fi repetată, deși mai puțin vehement, și în *Figuri ale alterității*: spre deosebire de Japonia, America („un obiect radical straniu și cu totul îndepărtat de Europa”) este lipsită de trecut și implicit și de originalitate: „*Dacă plecăm de la ipoteza că America este țara cea mai apropiată astăzi de originea sa, dacă are vreuna, atunci ea nu are origine, tocmai pentru că se află în ruptură cu originea sa. Ea nu are originalitate proprie și asta creează oarecum forța sa, puterea sa de fascinație*”⁸.

Statelor Unite ale Americii li s-a mai reproșat, între altele, credința tipic americană în utopia colectivă (*the american way of life*), care conduce la o autolegitimare globală a ființei sale colective, care face imposibile orice alteritate și alternativă istorică veritabilă⁹: „America, consumatoare de eroi mediocri, nu știe ce este istoria și n-are încă un erou istoric românesc. S-ar zice că poporul american, materia poporului american nu e făcută pentru a prinde o formă în istorie și n-are voință de putere și de destin istoric”¹⁰. În fapt, fundamentele religioase ale dreptului constituțional american și mai ales rolul cvasisoteriologic al banilor (s-ar spune că zeitatea absolută balzaciană nu este ubicuă, ci localizată permanent în State!) ar atesta „urmărirea imaginării a unei căutări, cea a unei noi

⁷ Jean Baudrillard, *Amérique*, Livre de Poche, 1988, p. 76.

⁸ Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 74.

⁹ Cf. Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, Editura Cartimpex, Cluj, 1998, cap. „De la Pământul făgăduinței la Vestul american”.

¹⁰ J. Cau, *La grande prostituée*, La table ronde, 1974.

națiuni sfinte”¹¹ etc. etc.

Polul interesului vest-european vis-à-vis de alteritatea etnică s-a mutat, prin urmare, înspre est, spre Orientul îndepărtat. Se reiterează, astfel, pe la sfârșitul secolului al XX-lea, interesul major pe care puterile europene îl arătau față de Orient în Evul Mediu și Renaștere. Într-un volum substanțial consacrat *Figurilor alterității* actuale, Jean Baudrillard își mărturisește, spre exemplu, fără echivoc, fascinația față de o emblemă a Orientului viu, Japonia; mai mult, discută despre aceasta ca despre obiectul unei „fascinații generale, durabile, compulsive, pasionale”, în care s-ar decoda chiar „angoasele și speranțele civilizației noastre”¹². *Niponomania* s-ar explica prin existența unor arhetipuri, a unor elemente fundamentale, invariabile din combinația cărora ar rezulta „*nenumăratele Japonii imaginare, care sunt variabile după țări, după persoanele care le construiesc, după punctele de vedere*”: arhetipul apocalipsei nucleare (simbolizat de Hiroshima și Nagasaki), arhetipul evadării tehnice (producția de artefacte, simulacre, automate care vor crea iluzia că putem ocoli realul și constrângerile sale – de timp, de spațiu, ale corporalității fizice), arhetipul umanului, al viului care supraviețuiește chiar și sfârșitului istoriei (printr-o formă particulară de „dandism” care îi face pe japonezi să înlocuiască realul și legile sale cu o „regulă de joc” cu totul seducătoare – dandism ilustrat prin teatrul *nô*, ceremonia ceaiului, *ikebana* și în special cultul peren al suicidului onorabil, *seppuku*) și, în fine, arhetipul alterității interioare (capacitatea de a recunoaște în sine, de a-și proiecta în propria interioritate ceva din specificul japonez). În rezumat, „*mi se pare că toată această Japonie imaginară care ne înconjoară din toate părțile păstrează un nucleu comun care ar schița un fel de utopie, un fel de buric al lumii, sau mai degrabă un ombilic al tuturor culturilor posibile; un nucleu, în orice cultură, care nu poate fi analizat, în sensul în care Freud spunea că e imposibil să vorbești despre ombilicul visului, întrucât el rezistă oricărei interpretări. Poate că un asemenea ombilic ar realiza exotismul pur căutat de Segalen, adică «percepția acută și imediată a unei incomprehensibilități eterne»*”¹³.

Această Japonie a lui Jean Baudrillard se află într-un raport evident de similaritate cu Orientul reprezentat, pentru Jorge Luis Borges, de *O mie și una de nopți*. Lectura acestei opere corespunde perfect, în opinia scriitorului argentinian, necesității irepresibile exprimate, „pe la o mie opt sute nouăzeci și ceva, de către Ruyard Kipling: „Dacă ai auzit chemarea Orientului, nu vei auzi nimic altceva”. Or, „această lume, această specie de eternitate – *O mie și una de nopți* ale Orientului”¹⁴ îi definește lui Borges tocmai Orientul imaginar (căci „Orientul real nu există”). Ceea ce am putea numi, prin urmare, *ficțiunea de Orient* a lui Borges este reprezentată tocmai de marea carte a acestuia; corespondențele arhetipurilor orientale teoretizate de Jean Baudrillard sunt, în conferința lui Borges, trăsăturile *ontos*-ului oriental, așa cum este el configurat de imaginarul *Nopților*: o lume a extremelor, umane și economice, fabulosul comorilor ascunse, magia, tragismul, visurile multiple sau timpul infinit.

Ficțiunea romanescă nu putea, prin urmare, să ocolească acest concept de Orient

¹¹ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 134.

¹² Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 36.

¹³ Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴ Jorge Luis Borges, „O mie și una de nopți”, în *Frumusețea ca senzație fizică*, București, Paideia, 1998.

seducător, fascinant, exotic. Chiar și proza recentă se mai grefează, ce-i drept mai rar, pe nevoia general umană de a călători, măcar mental, în asemenea spații situate parcă în afara timpului, de a oscila în sensul teoretizat de Segalen în *Essai sur l'exotisme*¹⁵ – după care exotismul veritabil înseamnă a-l recunoaște pe altul și apoi de a reveni la sine. Un exemplu concludent în acest sens este *best seller*-ul Danielei Zeca, *Istoria romanțată a unui safari* (Iași, Editura „Polirom”, 2009), care constă într-o ficțiune romanescă de aproape 250 de pagini, în care are autoarea își ilustrează capacitatea de a exersa cu abilitate formule tematice și discursive menite să atragă cât mai multe categorii de cititori. Astfel, la o primă (și superficială, firește) lectură, cartea apare drept o ficțiune erotică bine concepută și suficient de tensionată încât să îl facă – și nu doar pe un cititor deschis exclusiv către deliciile istoriilor amoroase de duzină – să nu o lase din mână. Interfața textuală este, într-adevăr, susținută de atrăgătoarea poveste de dragoste a unei europene, botezată african drept Darrielle, cu un musulman sunnit din Magreb, Mehria, consumată în decorul mediteraneeen, încărcat de exotism și mistere grele. Citită în și pentru sine, relația de iubire ca atare are toate ingredientele necesare pentru a fi gustată ca o poveste tumultuoasă, veche de când lumea, deși e bine ancorată în epoca post-rasială Obama: întâlnirea providențială, cu totul inexplicabilă a celor doi; atracția violentă și fascinația crescândă; aclimatizarea, niciodată reușită pe deplin, a partenerilor; despărțirile și revenirile pasionale în relația de cuplu; incertitudinea infidelității (bărbatului) și tentația abandonului (feminin) ș.a. Filtrul liric al texturii narative colorează exact atât cât trebuie această tramă erotică; Danielei Zeca îi repugnă, în mod evident, sentimentalismul dulceag, nu și haloul ușor suprarealist, care fluidizează evenimentialul pur. Conturul real, logica factologică se estompează sensibil, în punctele nodale ale acțiunii, tocmai pentru a-i reliefa acea componentă halucinatorie de care, în fond, cu toții avem nevoie pentru a supraviețui într-o lume a expectanțelor înșelate. Prozatoarea evită, totuși, cu grație derapajele magice flamboaiante, preferând inserțiile fine, inegal împrăștiate, de metafore ale misterului existențial sau ale incandescenței erotice („turbioane de vânt în care se zbăteau păsări în lumina de argint vechi”; „dimineața, cactusul din camera ei înflorise ca o izbucnire de foc”; „și-amintea și azi cerul roșu, ca o burtă de animal sfâșiată”; „ugerele imense ale norilor, înfipte în bețele arbuștilor de migdal” etc.).

Locuirile cu totul aparte în care se petrece acest joc aproape magic al dragostei și întâmplării impun apoi un întreg cortegiu de figuri și evenimente specifice, aburite de același aer oriental, înmiresmat până la halucinație: sporovăieli plictisite în oaze, travestiuri sub misterioase *mithalla*, *siftsari*-uri sau eșarfe colorate, procesiuni îndelung regizate sub soarele Saharei, abandonări totale în raiul mortificat al *medinei*, tăieri-împrejur, dar și himenoplastii secrete, vânători safarieni cu „sete de moarte”, cântărețe arăboace desculțe, ispititoare „ca arsenicul și ca verdele în deșert” etc. etc. Acestea din urmă se vor găsi, în mod evident, pe gustul unui altfel de cititor, dornic a savura mai degrabă din exotismul și picanteriile orientale, care asezonează din belșug pasta compozită a narațiunii (pentru că avem de a face, de fapt, cu o heterodiegeză în care se aglutinează, inspirat, inserții moderne și postmoderne deja clasicizate, precum cele epistolare, eseistice, psihologizante, biografiste, ironice sau parodice).

¹⁵ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

Sigur că în textura narativă, în desenul din covor (încărcat simbolic și foarte bine distribuit în text este, de altfel, și *analogon*-ul lui din spațiul poveștii propriu-zise, tapiseria la care tot lucrează Sousse Anne) se întrevăd nodurile pe care mâna fină a prozatoarei le-a lucrat cu o atenție sporită. Doar în ordinea aparenței, dintre ele se detașează mai pregnant conturul existenței eroinei. O existență de hotar, tulburată, iarăși în aparență, exclusiv de pendularea indecisă *între două lumi*, de reveria perpetuă ca mijloc de efasare a datelor contondente ale unui real angoasant. În esență, însă, glisarea între două universuri delimitate spațial este dublată, se va vedea, de un clivaj temporal și, ceea ce este mai important, de unul psihologic. Deloc întâmplător, această particularitate de construcție a personajului feminin îi va fi înțeleasă abia de arabii ce o vor numi *L'Errante du Golfe* sau *Bahhar* („Care înseamnă a umbla pe mare“), și nu îndrăgostitului, atent mai puțin la dorința de „rătăcire“ a femeii și mai mult la „gustul de sânge al vânatului“. În plus, la început insecuritatea ei este abia sugerată. Darrielle nici nu are prea mult timp pentru reflecția deprimistă: vegetația exotică și umanitatea pitorească din ținutul nord-african o îmbată, o fascinează, o aruncă într-un paradis al simțurilor. Femeia percepe, de altfel, viața pe care o duce alături de bărbatul dorit cu patimă și perceput drept dublu profund, aproape imaterial („*âme soeur*“), printr-o înlănțuire senzorială halucinantă. Vântul, culorile, jocul de umbre și lumini și mai ales mirosurile tunisiene o îmbată, aproape orgiastic. Descripția lor atentă o recomandă din plin pe Daniela Zeca drept o remarcabilă prozatoare de atmosferă. Sonurile care vibrează în discursul său romanesc captează atât ceva din complicatele volute sufletești, cât și din armonia unei naturi percepute și ficționalizate în manieră fundamental romantică, drept *état d'âme* : „*De la primii pași o izbi mirosul amar de pin și de chiparos și aroma fructată a arbuștilor de lămâi... Își lăsase viața pentru aceste mirosuri, pentru coriandru și pentru mireasma de iasomie, pentru izul înțepător de ghimbir și pentru aburul de mentă sălbatică opărită în ibrice*”.

Chiar și erotizat („La amiază, arhipelagul răspândea o lingoare de îndrăgostit care zace“), acest decor exotic devine însă în timp un fel de paradigmă a diferenței revelatorii. Ajungem, astfel, la constatarea că, pe acest fundal al istoriei de dragoste, se altoiește o meditație plurivocă, gustată cu siguranță de un alt tip de cititor, mai pretențios, mai rafinat. Înlăturând ițele păienjenishului erotic, acesta va interpreta cartea drept o subtilă ficțiune a alterității etnice, psihologice, religioase și lingvistice. A alterității care separă ireversibil, printr-o sumă întreagă de diferențe, observabile, la un nivel superficial, în cutume, la unul mai profund în mentalitate. Întâlnim, pe parcursul romanului, o întreagă serie de *Figuri ale alterității*, dintre cele teoretizate sumar, dar elocvent, de Marc Guillaume și Jean Baudrillard. Fără a fi într-un totu o *ficțiune a altuia* în sensul conferit sintagmei de aceștia, cartea susține până la capăt ideea de conflict identitar exacerbat într-un mediu străin și mai ales de către o alteritate exterioară neînțeleasă. Pentru că pe autoarea noastră o interesează în mod evident și paradigma bine cunoscută a raportului dintre individ și alteritate, mai degrabă în înțelesul lui primar, hegelian. În confruntarea dintre cei doi îndrăgostiți (o confruntare ce reproduce, în mic, aproape toate dramele din cuplurile cu care interacționează Darrielle), unul joacă obligatoriu rolul de cuceritor, iar celălalt de cucerit (roluri și aici interșanjabile). Aceasta este miza de adâncime a conflictului celor doi parteneri, conflict grefat, desigur, pe diferențe de ritualuri, de tabuuri religioase, culturale și lingvistice. Acesta este și primul sens al parabolei vânătorii, care se repetă în text la

intervale bine gândite. Un altul este decriptat eroinei de Sousse Anne, un fel de *alter ego* al eroinei, dar proiectat într-un viitor sumbru : înțelegând și percepția distinctă a temporalității în spațiul oriental („*Aici timpul stă. Te-ai gândit la asta ? Crede-mă, am probat eu însămi această senzație a minutelor rămase pe loc, a suspansului, a frânturilor de memorie care ți se restituie, a tinereții care te revizitează*“), creola cincubenară, fascinantă încă, a învățat, în ultimii șaptesprezece petrecuți cu unchiul lui Mehria, că bărbatul captivat de vânătoare, însoțit mereu de un șoim, își prelungește pasiunea cinegetică și în dragoste. Că o preferă, altfel spus, nu ca soție cuminte, ci ca amantă focoasă, care îl așteaptă mereu, precum o pradă îndelung ochită, „la o întâlnire care durează de șaptesprezece ani“.

Înaintând în poveste, îți dai seama cu ușurință că, apelând la arsenalul necesar (de la vestminte rafinate, încărcate de ornamente, la priviri pieziș-languroase, încărcate de promisiuni), partenerii nu încetează niciodată să practice acest joc al captivității căutate, al dependenței de Celălalt. Dar și de faptul că frica de solitudine nu camuflează nimic altceva decât o frică de tăcere, de spațiile albe ale prea-liniștii. Pentru a le umple, Mehria dispăre cu lunile, în vânători adevărate, iar Darrielle uzează de surogate mai feminine, de cochetărie, de poveștile Celorlalte (Sousse Anne, Rhyme, Eglantine, Karima sau, într-un registru minor, prietena de acasă) și în special de propria poveste, trunchiată și servită internautic unei foste prietene sau, mai frecvent, mistificată sieși, învăluită în aburii uitării voite. și mai rar, încă, apare tentativa de a recupera, prin amintire, figura paternă sau de a conserva, dincoace de spațiul morții, surogatul de figură maternă. Doliul după doica lui Mehria, ușor hiperbolizată de femeia căreia îi lipsește mama rămasă în Europa, va constitui totuși declicul care va aduce sfârșitul poveștii de dragoste, odată cu decizia revenirii într-un *acasă* în sfârșit revitalizat sufletește.

Discursul romanesc pare, din acest punct de vedere, consecința unei ardente necesități de comunicare. Sau, și mai bine, de comprehensiune a raportului dintre diferitele forme de comunicare (senzorială, emoțională, culturală, lingvistică, internautică), precum și a celui dintre diferiții lor emitenți. Între cei doi îndrăgostiți, funcționează mai întâi, cu o rară intensitate, comunicarea senzorială și emoțională. Când unul dintre ei încearcă prelungirea acestei comunicări în cuvânt, eșuează lamentabil : „*El voia să îi facă o mărturisire fără cuvinte, dar vorbeau diferit, după cum se mai întâmplase de câteva ori ... era doar a doua oară și ultima când voise cuvinte, când așteptase din partea ei declarații și ea nu le făcuse, pur și simplu că nu credea că între ei e nevoie de zgomot*“. Între reprezentanții celor două rase funcționează, la fel, foarte bine o comunicare vizuală ori olfactivă, așadar tot senzorială. A se vedea reacțiile bărbaților arabi la vederea atrăgătoare europene, dar și ale Darriellei, captivată invariabil de bărbații cu piele smeadă și vocație pentru vânătoarea cu șoimi. Când mirajul acestei prime comunicări încetează, încep să se acumuleze atât „simptomele iubirii care se îndepărtează“, cât și semnele premonitorii ale obnubilării magiei unui Orient care, în definitiv, i se refuză în profunzime femeii occidentale (ea însăși va recunoaște, prea târziu însă, că „*întâlnise Africa și deșertul, misterul Islamului, dar fără ambiția că le pricepuse*“).

În cursul necesarului proces de introspecție (inegal distribuit și valorificat în text, căci miza discursului auctorial este alta), protagonista înțelege că nu îl caută pe Mehria, ci că se caută sau își caută identitatea profundă, de adâncime. Se angajează, altfel spus, într-

un proces minuțios de autocunoaștere, prin intermediul alterității exterioare. Dialectică, din nou, cunoscută: știm încă din discursul filosofic al începutului de secol XX, că motorul adevăratei „deschideri” spre Celălalt, catalizatorul tentativei de întâlnire, dialog și cunoaștere cu alteritatea este cunoașterea și realizarea de sine. Că, în termenii lui Martin Buber, „*Omul accede la Eu prin Tu. Partenerul apare și dispare, evenimentele de relație se îngroașă și se risipesc, și în acest schimb se limpezește, crescând treptat-treptat, conștiința partenerului-care-rămâne-mereu-aceiași, conștiința de Eu*”¹⁶⁶. Rezolvarea acestei ecuații – cu două necunoscute și o singură soluție – încheie, de altfel, și *Istoria romanțată a unui safari*. Pentru conștiința feminină, scindată între o Europă ușor ficționalizată de propriile volute anamnezice și o Africă aproape dezvrăjită prin suprasaturație, oricum pierdută odată cu iubirea, sfârșitul înseamnă prin urmare o dublă dizolvare a misterului. Metafora ogîndirii, ca spațiu al întâlnirii și al perpetuei căutări identitare, repetată de mai multe ori în carte, își devăluie în final sensurile. Darrielle trebuie să plece, să se rupă atât de bărbat, cât și de lumea lui, pentru că nu li s-a putut adapta. Pentru că nu s-a putut metamorfoza în străina reflectată uneori în suprafața speculară. Mirajul oriental nu a funcționat decât până la un punct, misterul s-a evaporat, la fel cum imponderabilele erotice și-au pierdut partea de subtilitate necesară combustiei pe termen lung.

Impresia că Daniela Zeca face o simplă cazuistică sentimentală se dizolvă la rândul ei, așadar, în certitudinea că autoarea *Istoriei romanțate a unui safari* doar o folosește drept pretext narativ. În esență, romanul se dovedește o meditație despre identitate și alteritate, despre comunicare și captivitate, despre (in)adaptabilitate și alienare. Sau, în definitiv, despre supraviețuire. Fără a fi un ghid de supraviețuire a feminității într-un timp al globalizării insecurity, al frustrărilor sociale, psihologice ș.a., precum, să spunem, *O pasăre pe sârmă*, romanul de debut al Ioanei Nicolae, *Istoria romanțată a unui safari* sfârșește, totuși, prin a sugera o modalitate de rezistență al femeii la finalul, fără îndoială traumatizant, al imposibilei iubiri de și în Orient. Noua Darrielle, cea reîntoarsă într-un Occident altfel, dar tot fascinant, trăiește destul de repede această ultimă revelație: „*Curând, înțelese că povestea în care trăise și ea vreme de doi ani putea să se scrie și să se șteargă din nou, în sute de feluri. Acesta era numai un final dintre atâtea posibile, varianta ei*”. Pentru femeia ce a consumat experiența nord-africană „ca o cruciată a vânturilor, ca o femeie care vânașe”, partea ei esențială de cucerire este însăși ficțiunea propriei istorii.

*

Nu sunt, aceste două ficțiuni feminine ale alterității etnice reprezentate de romanele scrise de Ruxandra Ivănescu și de Daniela Zeca, decât două dintre exemplele care pot ilustra mulțumitor faptul că literatura (în speță, proza românească actuală) nu a rămas străină de eterna dilemă identitară și existențială reprezentată de Celălalt; dimpotrivă, a încercat să îi ofere o serie de răspunsuri interesante și provocatoare. Deloc întâmplător, romanele *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi*, respectiv *Istoria romanțată a unui safari*, se prevaluează de tiparul aventurii (fie aceasta propriu-zis eroică sau doar erotică) pentru a chestiona subtil problematica alterității etnice, psihologice, religioase și lingvistice. Lectura acestor romane fals ero(t)ice ilustrează

¹⁶⁶ Martin Buber, *Eu și Tu*, București, Editura „Humanitas”, 1992.

întocmai două paradigme majore ale „ficțiunii altuia” (Marc Guillaume): supunerea Celuilalt prin cucerirea armată, respectiv supunerea lui prin eros. Două tentative distincte de apropiere a alterității care, totuși, separă ireversibil, printr-o sumă întreagă de diferențe, observabile, la un nivel superficial, în cutume, la unul mai profund în mentalitate. Separare care captivează, totuși, invariabil...

Bibliografie:

- Bataille, Georges, *Erotismul*, București, Editura „Nemira”, 1998
Baudrillard, Jean, *Amérique*, Livre de Poche, 1988
Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2002
Borges, Jorge Luis, *O mie și una de nopți*, în *Frumusețea ca senzație fizică*, „Paideia”, București, 1998
Buber, Martin, *Eu și Tu*, București, Editura „Humanitas”, 1992
Cau, J., *La grande prostituée*, La table ronde, 1974
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura „Artemis”, 2002
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, Editura „Univers”, 1997
Ferréol, Gilles, Jucquois, Guy, *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Iași, Editura „Polirom”, 2005
Jankélévitch, Vladimir, *Tratat despre moarte*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 2000
Lévinas, Emmanuel, *Totalitate și infinit*, Iași, Editura „Polirom”, 1999
Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii*, București, Editura „Univers”, 2000
Secolul XXI, *Alteritate*, nr.1-7, 2002
Muchielli, Alex, *L'identité*, Presses Universitaires de France, 1986
Neț, Mariana, *O poetică a atmosferei*, București, Editura „Univers”, 1989
Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978
Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Iași, „Institutul European”, 1994
Tonoiu, Vasile, *Dialog filosofic și filosofie a dialogului*, București, Editura „științifică”, 1997
Wunenburger, Jean-Jacques, *Viața imaginilor*, Cluj, Editura „Cartimpex”, 1998.

O distopie hiperdulce

Abstract

Richard Brautigan's novel entitled *In Watermelon Sugar* presents an absurd world by means of an imagery that is often surrealistic and a discourse that constantly resembles spoken language. The narrator is one of the characters and, like many others in this world, he does not have a name. According to him, the life he (and they) live(s) is as sweet as sugar and it's not pointless to recall that he even writes in ink made of melon seeds and on thin fragrant wood tablets. While praising this life, he also plays the trainer's part; otherwise, he is tasked with writing because he doesn't like practical work, but he gets bored enough with carrying it through. The world he presents lacks horror, yet the reader soon realizes that life and its memory have irreversibly been substituted by alienation and forgetfulness. As the discourse runs to the end, reading it as an allegory seems to be the best choice. At the same time, the novel proves to be a dystopia whose author is highly familiar with the classical works of this kind, but who reiterates their configuration(s) most freely. Underlining these two components is the task we set ourselves.

Key-words: dystopia, novel, tradition, innovation, liberalization.

„Kafka o fi spus «Îmi plac americanii pentru că sunt sănătoși și optimiști?»”
(Richard Brautigan, *La pescuit de păstrăvi în America*¹)

La un an de la apariția romanului care l-a făcut cunoscut în toată lumea, *La pescuit de păstrăvi în America* (1967), Richard Brautigan revine tot cu o creație romanească, *În zahăr de pepene* – de data aceasta, fără suspiciuni legate de respectarea regulilor genului, însă cu aceeași insistență de a nu onora la modul simplist promisiunea lansată în titlu. Vulgarizând lucrurile, să spunem că nu scrie despre pepeni (după pescuit și păstrăvi) și nici măcar despre păstrăvi, deși atât unii, cât și ceilalți sunt bine reprezentați în imagistica romanului, ba chiar păstrăvii locuiesc acum în râuri sau în tăvile și bazinele dintr-o păstrăvărie (e drept, personajul-narator avertizează că „pe aici spunem râu tuturor lucrurilor. Astfel de oameni suntem.”²), iar nu în bucăți de pârau stivuite în Depozitul de materiale din demolări Cleveland, așa cum se întâmpla în romanul anterior.

Dacă titlul cuprinde totuși o indicație spațială, la lectură se descoperă că această ancorare este pretextul pentru a înfățișa o lume, fără îndoială, distopică. Fără îndoială – în pofida faptului că ea este lipsită de excepționalitatea negativă, de terifiantul ‘la vedere’ ce

¹ Richard Brautigan, *La pescuit de păstrăvi în America*, traducere și note de Liviu Bleoca, Editura Polirom, Iași, 2004, p.15.

² Idem, *În zahăr de pepene*, traducere de Liviu Bleoca, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 9.

permit îndeobște o astfel de încadrare. Acțiunea se rezumă la protestul neînțeles și demonstrația futilă a celui mai puternic disident al spațiului-nucleu, rezervat elitei și denumit MOARTEu. Mai pe larg, acuzând denaturarea acestuia, un individ care se numește ERUPTin (și care nu este personajul-narator, dar – spre deosebire de acela – se numără printre foarte puținii protagoniști) se refugiază lângă vestigiile unei lumi apuse și cade în dizgrația tovarășilor de odinioară, tocmai din cauza apetenței pentru trecut și, în special, pentru unul aproape indescifrabil; mai mult, aglutinează un grup, compensează iritarea inițială îmbătându-se cu whiskey distilat din obiectele vetuste și, în cele din urmă, susțin cu toții o reprezentație macabră în MOARTEu, folosindu-și propriile trupuri drept material didactic (se ciopârțesc). Însă resurecția spiritului „adevăratului MOARTEu” nu se produce, dimpotrivă, o dată în plus, MOARTEul se schimbă în bine, confirmându-și dinamica progresului pe care, alături de beneficii punctuale, o exaltă personajul-narator. Plăcută și confortabilă, viața devine mai ales liniștită, iar scrierea cărții ce consemnează episodul de animozitate, dar – mai ales – prezintă specificul lumii este menită doar să compenseze inapetența cronicarului de ocazie față de activitățile practice.

Altfel, el este nu doar ghid, ci și un reprezentant al comunității de la MOARTEu, ceea ce înseamnă că privirea lui nu străpunge niciodată suprafața lumii. Ca D-503 al lui Evgheni Zamiatin, dar mai diluat din punctul de vedere al gradului de conștiință și de sensibilitate, el înregistrează și lasă mărturie. Comparația cu eroul primei distopii exemplare nu este timpurie, iar cu atât mai puțin în defavoarea unei prezentări, abia începute, a romanului lui Richard Brautigan. Ecourile unor opere de gen demult devenite clasice sunt clare; interesează tipul de raportare a prezentului autor la tradiția distopiei, chiar la cea a ficțiunii utopice în general, iar aceasta tocmai fiindcă este vorba o preluare creatoare, liberă, fecundă a modelului.

Dat fiind că Zamiatin elaborează configurația distopiei, iar că opțiunea pentru forma epică majoră face ca această configurație să fie, pe cât se poate, completă, este artificial să delimităm ceea ce romanul de față datorează tradiției generice a distopiei, respectiv – strict primei creații de acest tip. Totuși, vom semnală ceea ce face parte dintr-un inventar al trăsăturilor distopiei, stabilit prin mediere, precum și ecoul unor aspecte care țin în mod precis de viziunea lui Zamiatin, apoi de cea a lui Aldous Huxley și George Orwell, tocmai pentru a releva, în ceea ce-l privește pe Richard Brautigan, conștiința genului și, cu precădere, a unei anume forme a utopiei, interesul pentru intertextul multiplu, utilizarea acestuia – deopotrivă copioasă și abilă, liniile pe care se mișcă autorul atunci când liberalizează forma ‘clasică’ și efectele unui astfel de demers.

În ordine, din inventarul de convenții ale distopiei, sunt actualizate un număr semnificativ. De pildă, lumea se întemeiază prin fixarea unui a c o l o ce devine rapid a i c i și se menține astfel până la finalul discursului. Totuși, echilibrul ei este unul fragil, în ciuda faptului că este prezentată elogios sau că specificul ei are adeziunea majorității locuitorilor. Altfel, fericirea este construită, nu dată, nici căutată, conținutul și design-ul ei au fost hotărâte o d i n i o a r ă, iar ea însăși este singurul aspect care polarizează atenția tuturor – alte preocupări fie derivă din, fie sunt anexe la ea. Excepția, diferența se mențin, deși apar în aspecte minore. Semnificativ este faptul că ele sunt în continuare (adică în tradiția distopiilor ‘clasice’) legate de trecut – de trecutul îndepărtat, dar care face imposibilă reglementarea absolută. De asemenea, punctele de diferență au funcție de caracterizare, iar

purtătorul valorilor lumii vechi este și cel care își asumă existența în mod autentic (iar nu disciplinat, conform prescrierii, modelului, obișnuinței). Totdeauna, diferența îl indică pe cel a cărui trecere prin lume este sensibilă și întrebătoare, pe cel care – în termenii personajului-narator, are o relație specială cu lumea. Există, desigur, o instanță mundană recunoscută ca autoritate de ceilalți și un spațiu privilegiat (MOARTEu), valorizat ca superior celorlalte (orașul, Uzina Uitată) și având posibilități de optimizare continuă, așa cum este și viața dusă aici. Indiciul îmbunătățirii ei progresive este dispariția, în mod analog, a tot ceea ce ține de lumea veche. Mai precis, „în zahăr de pepene” înseamnă mult după vremea în care cărțile – considerate odioase – au fost folosite drept combustibil și ani buni după reorganizarea autoprotectivă până la inconștiență, chiar în vecinătatea vestigiilor unei lumi a cărei dispariție o cauzează.

Desigur, evenimentul prin care are loc o altă întemeiere, cauzele care au condus la ea și temeiul noii orânduiri preocupă rareori, dar și atunci rămân cvasi-necunoscute sau, cel puțin, neînțelese. Cât privește cel de-al doilea eveniment (căci nu este nici pe departe un accident), el singur reușește să întrerupă o actualitate non-evenimentială; deși se soldează cu un eșec (indiciu suplimentar al fidelității față de model), a tentat să submineze noua alcătuire, să evidențieze minciuna, să reactiveze conștiința, iar astfel să fie un preambul la deturnarea acțiunii cu efect dezontologizant. Pregătitor, coagularea opoziției presupune, de cele mai multe ori, (tot) preluarea unui model (ca și fidelitatea față de ideologia oficială), așadar se bazează (tot) pe subordonare și condiționare. În cealaltă partidă, dispariția conștiinței timpului, a istoriei, a dispoziției interrogative determină insensibilitatea lor față de orice contraargument sau demonstrație, restituirea parțială a ceea ce s-a întâmplat, reluarea vieții obișnuite, cu marje de siguranță suplimentare. Reluarea nu este și o revenire, căci nimic din ceea ce s-a întâmplat nu a reușit să cauzeze nici măcar dubiu, darămite îndepărtări sau inconsecvențe. Incinerarea sinucigașilor și incendierea barăcilor lor de la Uzina Uitată este întâmpinată cu stări din aceeași gamă: liniște deplină, plictis, somnolență, visare. Dispariția voluntară a unei specii este salutăată cu un suspin de ușurare de către cei pe care solidaritatea de turmă și sentimentul apartenenței îi fac să se creadă superiori.

Așa cum anticipam, dintre distopiile a căror ‘prezență’ poate fi reperată în romanul în discuție, textul zamiatian este cel mai pregnant. Un personaj-narator având conștiință auctorială se adresează unui narator aflat d e p a r t e, dar pe care își propune să-l conducă la un a i c i important de cunoscut cu precădere datorită ideologiei care îl definește. Față de acest receptor, ‘autorul’ simte că are responsabilitatea unei inițieri (fiindcă își imaginează că t r e b u i e să existe vieți mai nefericite decât a lui). În consecință, stabilește rapid contactul, se arată deopotrivă prevenitor și încrezător, însă familiaritatea lui (ca și formalismul lui D-503) ține exclusiv de norma lumii din care face parte. Emițătorul recurge la o organizare fățișă a propriului discurs, dar are grijă să prevadă fiecare dintre reperele importante cu o cheie de lectură adecvată. Evident, înseși selecția și ierarhizarea lor sunt semnificative:

„1: MOARTEu (un loc pe cinste). 2: Charley (prietenul meu). (...) 18: ERUPTin, gașca lui (...) și toate lucrurile îngrozitoare pe care le-au făcut, ce-au pățit și cât de liniștit și plăcut e pe-aici acum că sunt morți. (...) 24: Iar aceasta este a douăzeci și patra carte scrisă în 171 de ani. (...) [Un individ pe nume Mike, n.n.] A scris o carte despre călătoria sa în Uzina Uitată. Nu era o carte rea, era mult mai bună decât cele care se găsesc în

Dacă scrierea de cărți este rarissimă ca activitate (ultima a fost elaborată în urmă cu treizeci și cinci de ani), ‘provocarea’ în acest sens îi aparține, ca și în romanul lui Zamiatin, reprezentantului autorității. Deși relația lui cu cronicarul lumii pe care o patronează este tot una de prietenie și seamănă uneori tot cu cea dintre tată și fiu, scenariul a suferit unele modificări: standardele de performanță lipsesc, iar sarcina – căci acesta este statutul scrisului – este distribuită unui anumit membru al comunității, cu unica rațiune ca acesta să aibă o ocupație. Altfel, nimic nu este prescris ori stringent, iar scriitorul de ocazie se bucură de toate indeterminările: începe prin a scrie cu porția, dar pierde ritmul fie fără un motiv anume, fie pentru că-i preferă, la un moment dat, săditul florilor sau chiar odihna. Nu se sfiește să recunoască acest lucru față de amicul său Fred, deși este amendat cu supranumele de Lenevilă, căci consideră scrisul drept ceva derizoriu și îl îndeplinește în consecință („Aveam câteva lucruri de făcut cu toc și cerneală și le-am făcut repede și fără greșală...”⁴, „O să lucrez puțin la carte.”⁵). Întrebat despre ce este vorba în cartea lui, răspunde printr-o tautologie: „Pur și simplu despre ceea ce scriu: un cuvânt după altul.”⁶ E drept, răspunsul satisface, mai ales că interlocutorul este tocmai Fred, care nu a citit nicio carte. Alții care se arată interesați nu pot preciza decât subiectele pe care le-ar găsi neatractive, iar c a r t e a, în general, nu-și poate (re)câștiga noblețea într-o lume de un conformism egal și care deci nu are nicio deschidere către interpretarea sau lărgirea ei, fie și prin poveste.

Înainte de a trece la ceea ce ține de rolul de actor al personajului-ghid, să observăm și că lista aspectelor de prezentat în ‘cartea’ sa pune în lumină identitatea dintre ierarhia stabilită în vederea acestui demers și cea personală. În schimb, în vreme ce naratorul din *Noi* dobânda tot mai multă conștiință odată cu nașterea eului său personal și cu angrenarea într-o acțiune ale cărei scop și consecințe nu le înțelegea, respectiv prevedea până la capăt, conștiința personajului-narator de acum nu se mai activează atât din cauza condiționării holistice, cât și pentru că, punctual, aceasta presupune lipsa de inițiativă și faptul că stimulii nu pot fi decât străini de ființa lui (Marele și Bătrânul Păstrăv, respectiv Statuia de Oglinzi). Pe de altă parte, corespondența între tipul de înțelegere a lumii și materia din care ea este alcătuită se menține (iar asemănarea dintre cele două materii este, și ea, demnă de observat): totul îi este la fel de limpede lui D-503 precum sticla din care este turnată lumea, realitatea construită din zahăr de pepene nu poate fi decât dezirabilă și, în orice caz, devine accesibilă doar privită printr-o lentilă din propria-i materie („În zahăr de pepene se făceau și se desfăceau toate, așa cum viața mea-i făcută din zahăr de pepene.”⁷, „Vom vorbi despre toate acestea și le vom străbate prin zahăr de pepene.”⁸). De asemenea, pe măsură ce datele se acumulează, naratorul lasă tot mai mult construirea semnificației în grija naratarului, așa cum procedase și cel zamiatian; în plus, în același fel ca D-503, el devine autorul cunoscut (numai) în afara lumii sale. Iar dacă scrie cu mai

³ Richard Brautigan, *În zahăr...*, op. cit., pp. 21-26.

⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁵ *Ibidem*, p. 200.

⁶ *Ibidem*, p. 196.

⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

multă stângăcie decât ‘precursorul’ său, compensează prin secvențele, mai numeroase, de lirism năucitor – mai ales că ele sunt interludii într-o narațiune încărcată de mărci ale oralității: „...eu sunt unul dintre cei fără nume. Numele meu depinde de tine. Spune-mi cum îți trece prin cap. Dacă te gândești la ceva care s-a întâmplat cu mult timp în urmă: cineva te-a întrebat ceva, iar tu nu ai știut răspunsul. Acela-i numele meu. (...) Poate că era un joc pe care-l jucai în copilărie sau ceva care ți-a venit în minte pe când lăncezeai bătrân într-un scaun de lângă fereastră. Acela-i numele meu. (...) Poate că priveai un râu. Lângă tine era cineva pe care-l iubeai. Acel cineva era pe punctul de a te atinge. Ai simțit asta înainte de a se întâmpla. Apoi s-a întâmplat. Acela-i numele meu. (...) Poate că stăteai în pat, aproape adormit, și ai râs de ceva, de o glumă pe care ți-ai spus-o ție însuși, un mod fericit de a-ți încheia ziua. Acela-i numele meu. Sau mâncai ceva bun, iar preț de o secundă ai uitat că mănânci, dar ai continuat totuși, știind că e bun. Acela-i numele meu. (...) Poate că păstrăvul înota în bulboană, dar râul nu avea decât douăzeci de centimetri, iar luna lumina peste MOARTEu și câmpurile cu pepeni străluceau disproporționat de tare, întunericul și luna părând să izvorască din fiecare plantă. Acela-i numele meu.”⁹, „L-am citit cu neplăcere [biletul de la Margareta, n.n.] și apoi l-am aruncat ca să nu-l mai găsească nici măcar timpul.”¹⁰

Că fericirea e totuși una derizorie rezultă din enumerarea „întâmplărilor cotidiene”, din inventarul restrâns și fix de obiecte de uz personal sau din așteptările facile ale tuturor rezidenților MOARTEului. Un alt aspect care susține această apreciere este că, în lumea construită din lemn de pin, zahăr de pepene și pietre, naratorul exaltă faptul de a fi mers „până la capătul viselor noastre pe drumuri mărginite de pini și pietre.”¹¹ Însă ecourile tradiției distopiei, în general, sunt concurate strâns de cele ale primei distopii exemplare. Trioul format din naratorul anonim, Margareta și Paulina rescrie liber relațiile între D-503, O-90 și I-330. Cel atras de fericirea neproblematică și imediată este tot personajul-narator, care întâmpină cu încântare, respectiv cu iritare faptul că Margareta este a l t f e l. E drept, algoritmul reacțiilor lui D-503 nu se ‘menține’, iar schimbarea este în legătură cu faptul că personajele feminine câștigă întâietatea invers față de cum se întâmplă în romanul zamiatian. Iar dacă Margareta nu are puterea interioară a lui I-330, Paulina are mult din corectitudinea ideologică și zelul lui IU. În ceea ce-l privește pe omologul Binefăcătorului, Charley este necombativ, exercitându-și cu discreție autoritatea, fie că încuviințează legături sau stigmatizează pe cineva care i se pare dubios. Iar dacă trăiește fără reflexul interogației și este interesat exclusiv de conservarea fericirilor mărunte, domoale, dar constante, aceasta nu se datorează faptului că ar deține informația și/sau puterea sau că ar putea expune oricând teoria care să justifice modul de viață de la MOARTEu. Dimpotrivă, și-a dobândit statutul – de îngrijitor (primii îngrijitori ai păstrăvăriei – ne informează personajul-narator – au fost părinții lui Charley) – după principiul eredității, implicit, obligațiile lui sunt limitate atât ca număr, cât și din punctul de vedere al complexității.

Ca totdeauna în distopie, intriga are legătură cu evenimentul prin care s-a întemeiat lumea respectivă, iar acesta este restituit treptat și – cel mai consistent – spre final. În romanul de față, elementele din care se compune sunt refugierea la Uzina Uitată a fratelui

⁹ *Ibidem*, pp. 13-16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 109.

¹¹ *Ibidem*, p. 8.

lui Charley, ERUPTin (frăția poate fi un element de filiație orwelliană sau koestleriană; în schimb, faptul că ERUPTin nu mai recunoaște autoritatea lui Charley, că se dezice de modul de viață de la MOARTEu și că pleacă, iar că toate acestea sunt tolerate constituie semne evidente ale liberalizării configurației clasice), coagularea unui grup de disidenți și promisiunea lansată de liderul lor, anume a unei demonstrații care să redea locului noblețea sălbatică prevăzută în însăși denumirea MOARTEului: „*Circulau zvonuri cum că [ERUPTin, n.n.] ar tuna și-ar fulgera că MOARTEul era complet greșit așa cum îl făceam noi și că el știa cum ar trebui făcut, apoi mai spunea că administram păstrăvăria complet greșit. Că era o rușine.*”¹²²; [ERUPTin către cei de la MOARTEu, n.n.] „*Numai tigrii aveau vână.*”¹³, „*Sunteți cu toții la un bal mascat...(.) Ce caraghioslăc ați făcut din el [din MOARTEu, n.n.]? Voi toți. și tu, Charley, mai mult decât toți măscăricii ăștia la un loc.*”¹⁴

Dar, înainte de a proceda la aceasta, replică în mod tacit, anume organizând o producție proprie: nu de zahăr, obținut din pepeni fabricați, ci de whiskey, distilat din lucrurile uitate (adică abandonate, dar și a căror identitate și funcție/utilitate nu mai pot fi recunoscute). Iar dacă replica lor explicită se va materializa într-un spectacol grotesc, ridicol, iar – pe alocuri – comic, una dintre cauze poate fi și faptul că se ajută de efectul unei licori produse dintr-o memorie care le rămâne inaccesibilă chiar și lor.

Pentru a înțelege și mai bine de ce demonstrația făcută la MOARTEu nu putea fi decât o contraperformanță (și nu numai din cauza indisponibilității apriorice a spectatorilor), să facem legătura între sensul original al acestui spațiu – cel puțin în accepția lui ERUPTin – și mitul fondator al comunității care trăiește acolo. Ca și descrierea lumii, și această povestire stă sub semnul poeticii suprarealismului, menită să estompeze semnele care fac posibilă lectura în cheia alegoriei (dar pe care tot autorul o indică, și tocmai prin intermediul personajului Charley: „Charley spune că poate și noi am fost cândva tigri și ne-am schimbat, nu și ei.”¹⁵). MOARTEul este un spațiu închis, alcătuit din verandă, cameră de zi, bucătărie, hol, având deci morfologia unei locuințe. Doar că holul duce sub râu, iar în camera de zi canapelele sunt așezate de-a lungul râului, alături de piese precum copaci, bolovani, felinare etc. Scenele din copilăria personajului-narator suferă, și ele, mici scurtcircuitări: părinții i-au fost devorați de tigri, care însă l-au ajutat la aritmetică, ba chiar s-au oferit să-i spună povești atunci când el rămăsese privind, cu lingura de terci în mână, cum dispăreau progresiv bucăți din trupurile părinților săi. Dar se pare că, în cele din urmă, specia umană a fost mai puternică, astfel că au rămas să amintească de manifestarea instinctelor agresive doar felinarele cu chip de tigru de pe podul abandonat, pe care Moș Chuck le menține în circuitul său de iluminat din fiecare seară. Tot el, senin (și senil) receptacol al revelațiilor profetice, va visa, înainte de demonstrația lui ERUPTin și a celor din gașca sa, că tigrii s-au întors și au cântat vocal (prilej de rememorare a vocilor lor frumoase!) și instrumental (instrumentele semănau cu felinarele) cântece care ardeau ulei, întocmai ca felinarele. De asemenea, că făceau plimbări sub clar de lună în timpul cărora se mai și jucau, ceea ce explică observația

¹² *Ibidem*, p. 144.

¹³ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 165-166.

¹⁵ *Ibidem*, p. 66.

prevenitoare a bătrânului: „acum erau *altfel*”¹⁶ (s.n.) și concluzia lui: „nu aveau nimic înfricoșător”¹⁷.

În realitate, tigrii fuseseră exterminați, în ciuda faptului că ajunseseră foarte puțin numeroși și, din cauza vârstei, inofensivi. Ultimul a fost omorât chiar în arealul lui, apoi ars la MOARTEu, cu ceremonial, dar și plânsete pentru dispariția speciei. Pe locul respectiv s-a construit păstrăvăria și, de atunci, acolo s-au ținut întâlnirile dansante de după fiecare înmormântare a cuiva care a deținut o cameră la MOARTEu (acest obicei, ca și procedura propriu-zisă de înmormântare, are drept scop – în tradiția lumii noi a lui Huxley – nu creșterea conștiinței morții, ci atenuarea ei, prin familiarizare cu realitatea respectivă). Abia reproșul lui ERUPTin vine să facă lumină în această poveste („*Tigrii erau însuși sensul MOARTEului. Fără tigri nu poate fi vorba de MOARTEu, iar voi ați omorât tigrii și MOARTEul a dispărut...*”¹⁸), arătând că MOARTEul presupune primejdie, curaj, violență, sacrificiu. Dar, în ciuda faptului că disidenții asaltează liniștea vacuă și cuminenția monotonă și autosuficientă a celor care l-au denaturat, ei nu reușesc să restituie identitatea acestui spațiu, fiindcă demonstrația lor este doar o parodie a actelor care ar corespunde sensului autentic al MOARTEului. Fiecare dintre insurgenți se ciopârțește, investind în această acțiune, pe rând, degetul mare, nasul, urechile (din prea mult zel și alcool, unul dintre ei își scoate și un ochi atunci când se dă tonul la tăierea nasului, iar apoi nu-și găsește o ureche, uitând că a tăiat-o deja), în cele din urmă, din cauza pierderilor de sânge, viața. Dacă, la lectură, spectacolul produce efecte de umor, în ceea ce-i privește pe receptorii lui imediați, valoarea euristică sau funcția lui moralizatoare este nulă. O dovedesc, suplimentar, replicile de la final, schimbate între asediator și apărătoarea ‘cetății’ (Paulina, ale cărei resurse sunt o revelație chiar pentru cei de la MOARTEu; nu doar că are puterea să asiste, ci este îndârjită și face o propunere viabilă relativ la debarasarea de trupurile inerte), precum și ultima imagine de pe retina lui ERUPTin: „ – *Eu sunt MOARTEul, zise el [ERUPTin, n.n.]. – Ba ești un tâmpit, spuse Paulina. și ultimul lucru pe care-l văzu ERUPTin a fost Paulina stând lângă el și storcându-i sângele din cârpă în găleată.*”¹⁹

Făcând mizerie, ei sunt considerați nimic altceva decât o mizerie ce trebuie curățată. Altfel, este adevărat că până și încercarea celor de la Uzina Uitată de a se rebranșa la o tradiție care nu a supraviețuit decât în forma unor mormane de lucruri, altfel spus, în fragmente inanimate ale unei lumi, nu poate decât să eșueze, în ciuda faptului că ei se dezic programatic de echilibrul „delicat care ne convine”²⁰, exaltat de personajul-narator. Cu atât mai puține șanse de a găsi conținutul unei afirmații pe care să-l opună modului de a fi de la MOARTEu are Margareta, cea care se dezice de el intuitiv. Atracția ei față de lumea veche nu poate fisura siguranța conservată la MOARTEu din patriotism și/sau din inerție.

Ca și moartea rezidenților Uzinei Uitate, cea a vizitatoarei, Margareta, este

¹⁶ *Ibidem*, p. 45.

¹⁷ *Ibidem*, p. 46.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 172-173.

¹⁹ *Ibidem*, p. 178.

²⁰ *Ibidem*, p. 8.

anticipată simbolic prin mențiunea regimul inanimat specific spațiului²¹ respectiv. Cei care se refugiază aici temporar sau definitiv vor pieri, chiar dacă din inițiativă proprie. și cât e de comod ca, într-o lume distopică, diferența stânenitoare, nedorită, să se autoelimine, scutind astfel instituirea unui sistem coercitiv! Evident, există și elemente ale scenariului distopic clasic care persistă (de pildă, diabolizarea disidenților și a tovarășiei lor), dar tradiția și inovația funcționează, cu efecte optime, în tandem: pe de o parte, lumea din zahăr de pepene este prea dulce ca să existe alte sancțiuni în afară de stigmatizare, fie că ea se materializează în părăsirea de către partener sau în atitudinea distantă a membrilor comunității; pe de altă parte, existența căreia i s-au abandonat toți aceștia este prea dulce ca să nu fie un fals.

Bibliografie:

Booker, M. Keith, *Dystopian Literature (A Theory and Research Guide)*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994

Booker, M. Keith, *The Dystopian Impulse in Modern Literature (Fiction as Social Criticism)*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994.

²¹ În fond, este vorba mai curând de un cronotop, căci Uzina Uitată reprezintă insondabilul spațial și temporal (vezi *ibidem*, p. 130: „Nimeni nu știe cât de veche e Uzina Uitată, întinzându-se cum se întinde pe o suprafață pe care nu putem și nici nu vrem să o străbatem.(...) Uzina Uitată se întinde până hăt (...). E un loc mare, mult mai mare decât noi.”).

**Hermeneutica ideii de critică literară.
Mitanaliză și demitizare în *Iluziile literaturii române*, de Eugen Negrici**

Abstract

Using Adrian Marino's well-known syntagm¹, I have tried to discuss the controversial status of present literary criticism having as a starting point Eugen Negrici's book, *The Illusions of Romanian Literature*², which has already given birth to many controversies. Offering a bold approach of the literary phenomenon, seen from the angle of myths that usually shape value judgments, Negrici proves and deconstructs, in turn, the major illusions that guided our beliefs about Romanian literature. Therefore, the aim of the present paper is to analyze the mechanism of this recovering, reinterpreting effort. Conscious or not, Negrici applies Ioan Petru Culianu's theory according to which myths shape writers and not the other way round. The author of *The Illusions of Romanian Literature* applies the idea in the field of literary criticism accused of having created false idols. Our criticism is ruled by myths and Eugen Negrici tries to identify and fight against these harmful influences.

Key-words: literature, criticism, hermeneutics, myth-analysis, deconstruction.

Înainte de a purcede la discutarea ideii de critică literară în concepția lui Eugen Negrici se impune să (ne) amintim, în datele principale, ce înseamnă un exercițiu mitanalitic: „De suficient de multă vreme am dat numele de mitanaliză unui demers practic ce constă în a discerne miturile latente din textul literar și a le interoga pentru a stabili câteva posibilități din mulțimea acelor care sunt înscrise în raza lor semantică.”³ Fără a avea pretenția că face „știință”, ba, dimpotrivă, polemizând cu anumite pseudoștiințe, Ioan Petru Culianu respinge posibilitatea unei interpretări exacte: „Dar mitanaliza, care semnaleză existența unor «fapte» înzestrate cu semnificație, vrea să se derobeze oricărui dogmatism, fie el psihanalitic, sociologic sau structuralist. De vreme ce constată fără să delimiteze și se întreabă fără să afirme, mitanaliza nu poate aspira la statutul unei științe. Teoria ei nu este o teorie științifică. Demersul ei nu este o metodă.”⁴ În aceste condiții, el optează pentru o interpretare creatoare, pe care o consideră cel mult o metodă: „Într-o anumită măsură, mitanaliza poate avea aerul unei «metode»: ea își are propria-i «ipoteză», verificată de «fapte». Teoria ei e simplă: ea afirmă că literatura conține un material mitic latent pe care-i revine cercetătorului să-l aducă la suprafață.”⁵

¹ Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1987.

² Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Editura „Cartea românească”, 2008.

³ Ioan Petru Culianu, *Studii românești*, vol. I, ediția a II-a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, POLIROM, 2006, p. 83.

⁴ Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 85.

⁵ *Ibidem.*, p. 84.

Data fiind aceste premise și pornind de la ideea că „omul nu e creator de mituri, el este creat de mituri.”⁶, Culianu plasează necesitatea unei astfel de interpretări într-o altă zonă, de adâncime, cea a mitului: „Funcția primă ar fi de a discerne structurile mitice prezente într-o operă literară, pentru a ajunge la un inventar mitologic care, la rândul lui, formează un punct de plecare în interpretarea psiho-sociologică a unui corpus de texte produse de același autor.”⁷ Mitanaliza este, așadar, un concept integrator, care însumează date interdisciplinare necesare interpretării fenomenului literar în cheie mitică. Similară cu mitocritica (termen propus de Adrian Marino), mitanaliza se vrea, deci, doar o metodă și nu o știință sau o disciplină de sine stătătoare.

Statutul criticii literare rămâne și astăzi controversat în ciuda tuturor încercărilor teoretice de lămurire a conceptului și de fixare a constantelor care îi definesc specificul. Situată când în tabăra științei, când în cea a artei, critica se găsește după secole de discuții și dezbateri în fața unui paradox: acela de a funcționa fără a-și putea defini cu precizie mijloacele de funcționare. Cu toate acestea, câteva precizări se pot face. Mai întâi, faptul că locul înfruntării de odinioară dintre critica estetică (avându-l în frunte pe Maiorescu) și cea științifică (școala lui Gherea) a fost luat de întrebarea, justificată, care este locul criticii. Este ea un domeniu de sine stătător? Sau se cuvine discutată în contextul mai larg al esteticii ori al teoriei literare?

Nu trebuie omis din discuție nici apogeul criticii românești, atins odată cu G. Călinescu, în scrisul căruia mulți s-au grăbit să vadă dovada supremă a artisticității, vorbind despre o sinteză creatoare, despre calitățile artistice ale criticului. Ei bine, un consistent studiu recent, semnat de Andrei Terian, demonstrează exact contrariul, analizând funcționarea riguroasă a sistemului critic călinescian, care, astfel privit, se dezvăluie mai aproape de știință decât de artă: „Cartea mea pornește de la o premisă extrem de simplă: aceea că orice discurs critic se articulează sub forma unui sistem. Prin urmare, mizele ei vor fi două la număr: descrierea sistemului critic călinescian în nexurile sale cele mai reprezentative și evaluarea eficienței acestuia prin raportare la cele mai importante sisteme critice învecinate, românești sau străine.”⁸ De altfel, când trebuie să rezolve dilema, pe care el o formulează metaforic prin sintagma „a cincea esență”, criticul sibian mărturisește onest că nu știe dacă se poate vorbi sau nu despre așa ceva. În schimb, el identifică la Călinescu un paradox, definitoriu pentru activitatea sa critică: „Căci, dat fiind monismul său funciar, de filiație croceană, care îl împiedica să-și elaboreze un instrumentar categorial (formal) de analiză a operelor, singurele căi prin care Călinescu ar fi putut ieși din aporia pe care el însuși o enunțase erau fie îmbrățișarea unei dogme oarecare, fie adoptarea unui relativism anarhic, de factură impresionistă. Însă ambele soluții erau pentru Călinescu, inacceptabile; și, în egală măsură, inevitabile. Căci, chiar dacă s-a ferit mereu de forme, toată critica lui Călinescu nu e alcătuită decât din forme. (...) și a încercat să o facă prin postularea unui «inefabil», adică a unei «cincea esențe a literaturii».”⁹

Mai tranșant în această privință se arată Nicolae Manolescu, în paginile introductive

⁶ *Ibidem*, p. 150.

⁷ Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, pp. 140-141.

⁸ Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență*, București, Editura „Cartea românească”, 2009, p. 9.

⁹ *Ibidem*, p. 662.

din *Arca lui Noe*. Aducând în discuție statutul criticii literare, autorul postulează, pe urmele lui Northrop Frey, faptul în critică suntem pe teren artistic: „Critica fiind o artă și nu o știință, ea poate și trebuie să fie totuși distinsă de literatură, al cărui «studiu sistematic» este. (...) Continuu să cred că un critic adevărat e un scriitor, mânuind limba ca un artist. Dar nu pot ignora faptul că limba însăși s-a schimbat pe nesimțite, începând a pretinde alt fel de mână.”¹⁰

Pornind de la această idee, lucrarea își propune să supună unui demers de tip mitanalitic critica lui Eugen Negrici și mai ales modul cum acesta interpretează literatura română din perspectiva „unor frustrări, complexe și tabuuri naționale a căror persistență și în climatul public de după 1989 nu poate fi explicată decât prin prezența iradiantă – de fapt, mereu iradiantă – a unor mituri. De aceea m-am decis ca în studiul de față să privesc aceste distorsiuni din direcția factorului care le explică și le motivează: mitul.”¹¹ Cum critica este și ea, în definitiv, o formă artistică, se pot discerne și în *Iluziile literaturii române* miturile latente care au stat la temelia analizei întreprinse de Eugen Negrici.

De altminteri, fondul acesta al problemei a fost intuit de Paul Cornea, care, pe coperta a patra a cărții, atrage atenția asupra contaminării autorului cu metoda pe care o aplică în interpretarea literaturii române: „Cartea lui Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, este o analiză lucidă, intransigentă, convingătoare a miturilor care parazitează istoria literaturii române, dar e, deopotrivă, și o profesiune de credință, rostită cu o sinceritate îngândurată. Fiindcă, îndărătul enunțurilor tăioase și al paginilor încărcate de un sarcasm amar, se mistuie o mare iubire rănită.” Ne aflăm, așadar, nu în fața unei simple cărți de critică literară, ci discutăm, de fapt, despre o reacție situabilă dincolo de analizele literare, sociologice sau mentalitare, undeva într-o zonă latentă, de unde răbufnesc nemulțumiri profunde, cauzate de nevoia adevărului.

Teza fundamentală a cărții lui Eugen Negrici se leagă de interpretarea printr-o grilă mitogenetică, potrivit căreia literatura română este rezultanta înfruntării dintre mituri paseiste (mai seducătoare) și mituri progresiste. Conștient că „mitul distorsionează demersul interpretativ și structurează procesul creator”¹², criticul adoptă o atitudine iconoclastă, sfidător-polemică și propune un mod aparte de judecare a fenomenului literar. Fronda sa nu este o poză (ca la avangardiști), ci un gest cu încărcătură simbolică. A sfida convenționalul, a pălmuși obișnuința și a privi lucrurile cu atâta îndrăzneală presupune un mod bine structurat de a face critică și convingerea că lucrurile trebuie spuse. Prin această grilă mitanalitică, lucrarea sa dobândește caracterul unei lucrări de asanare.

Rând pe rând, scriitorii puși în discuție sunt scuturați de convențiile obișnuite ale criticii, demitizați și priviți cu obiectivitate. În receptarea lui Kogălniceanu, Eugen Negrici identifică mitul „omului nostru providențial”. Maiorescu este discutat din perspectiva „eroului civilizator”. Iorga devine „dascălul neamului”, un salvator. Sub titlul „Prinți geniali, purtători de torțe, făclii naționale” sunt comentați Eminescu și Labiș. „Stăpâni de clan și protectori” sunt Nichifor Crainic și Eugen Barbu. Prin același filtru sever al demitizării sunt trecute revistele literare, curente culturale și mulți alți scriitori. Obsesia

¹⁰ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, Editura „100+1 GRAMAR”, 2003, pp. 10-11.

¹¹ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 6.

¹² Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 15.

protocronistă, mitul cetății asediate, iluzia paradisului pierdut etc. sunt doar câteva dintre elementele-cheie în critica lui Eugen Negrici, un demers mitogenetic necesar unei literaturi (și, implicit, critici) care s-a hrănit prea adesea cu amăgiri.

Astfel filtrată, literatura noastră apare într-o lumină care surprinde nu neapărat prin noutate (parțial s-au mai emis judecăți similare), ci prin revalorizarea întregului sistem, ceea ce îl plasează la antipodul viziunilor de până acum și mai ales a celei propusă în 1941 de G. Călinescu. Pentru că, în definitiv, ne aflăm în fața unei lucrări preponderent anticălinesciene. Ambiția autorului *Istoriei literaturii de la origini până în prezent* de a proba cu orice preț că avem o literatură mare, comparabilă cu cea europeană, este demontată sistematic și, trebuie s-o recunoaștem, în mare măsură, cu îndreptățire. Pornind de la corespondența lui Călinescu, de unde extrage o frază-cheie („Se cade să dovedim că avem o literatură superioară”), Eugen Negrici de-construiește întreg edificiul critic al monumentalei *Istории...*, subminându-i atât intenția, cât și mijloacele de construcție. Câteva zone ambigue, câteva contradicții (mai ales referitoare la conceptul de „rasă” și de „specific național”, cam aduse din condei de maestru) și câteva compromisuri evidente după 1945 capătă proporții apocaliptice, fiind evident exagerate, din dorința explicabilă de a arăta falsitatea argumentației călinesciene. Cu toate acestea, demonstrația (se poate citi și demontarea) convinge, exagerările lui Călinescu ținând de domeniul evidenței.

Volumul scris de Eugen Negrici insuflă un aer de îndârjire și de tristețe. Un fel de exorcizare a literaturii române, pentru care autorul și-a asumat neplăcuta misiune de a o purifica de (toți?) demonii trecutului. O primenire necesară, dar nu și suficientă. Punând în discuție aspecte dintre cele mai controversate precum curente literare și culturale, literatura feminină, protocronismul, scriitorii străromâni, perioada comunistă, postmodernismul etc., autorul atacă fondul problemei și își propune să demonstreze, fără a-și face din asta un titlu de glorie, că tot ceea ce crezusem până acum despre noi înșine și despre literatura noastră nu e altceva decât un balon de săpun, în care au suflat generații de istorici și critici literari, de la Călinescu la culturnicii partidului. Curajul de a da de pământ cu statuia lui Octavian Paler, spre exemplu, pare un gest kamikaze, însă e pe deplin justificat. Asemenea luări de poziții împotriva unor monștri sacri precum Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Nicolae Iorga sau G. Călinescu echivalează cu o pledoarie pentru normalitate. Una care în primă fază va fi aplaudată, dar care, ulterior, se va întoarce împotriva autorului ca un bumerang. De altfel, sunt convins că Eugen Negrici este pe deplin conștient de riscurile pe care și le asumă. Scrierea unei asemenea cărți echivalează, forțând proporțiile, cu un act sacrificial.

Două vorbe și despre stilul lui Eugen Negrici. Ceea ce se remarcă în primul rând este o anume sobrietate, ieșită din nevoia de obiectivitate. Doar arareori își permite autorul câteva note ironice prin care să taxeze derapaje ideologice sau erori grosolane de interpretare. Bătându-și joc de pornirile protocroniste, care au introdus în spațiul literaturii române pe așa-numiții scriitori străromâni, criticul se întreabă „de ce nu ne hotărâm odată să-l adoptăm pe Ovidiu, căci după el ar urma întreaga literatură latină.”¹³ Spiritul polemic salvează redactarea preponderent sobră, pe alocuri chiar ternă. Probele lui Edgar Papu „sunt ridicele și trădează o cunoaștere aproximativă a specificității literaturii noastre.” La Dan Horia Mazilu, „specialist de înaltă competență”, „Orice semnalare a unei călătorii spre

¹³ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 125.

și dinspre Occident, orice minusculă referință la stima vreunui domnitor pentru pagina scrisă, orice știre despre intenția cuiva de a traduce un text apusean se transformă în argument uimitor” Alteori îți atrag atenția formulări memorabile, prin care sunt fixate ideile cărții: „și iată că, la începutul anilor '80, într-o literatură ca a noastră, care numără abia câțiva balzacieni, un singur mare realist și niciun veritabil proustian, unde formele baroce și cele manieriste sunt greu de găsit, într-o astfel de literatură abia întremată și tânără în esența ei, dintr-o dată totul a început să pută a ofilire și apă stătută.”¹⁴

Dincolo de incontestabile calități (gândire critică, îndrăzneală a judecăților, putere de sinteză, profunzime a ideilor, spirit polemic și inteligență), cartea păcătuiește la capitolul credibilitate. Oricât de îndreptățită ar părea, interpretarea sa originală se dovedește rezultatul unei nemulțumiri. Un exercițiu mitanalitic aplicat ei evidențiază că o astfel de carte se trage dintr-o iubire dezamăgită pentru literatura română. Căutând să o explice prin grila miturilor latente din critica noastră, Eugen Negrici se contaminează el însuși de acestea, asumându-și postura de salvator, prin luciditatea tăioasă a adevărilor scrise și prin capacitatea de a demitiza autori sau epoci literare întregi.

Psihanalizat, gestul scrierii unei asemenea lucrări dezvăluie și frustrarea unui intelectual superior, care, din motive independente de voința și de meritele lui, se vede cumva marginalizat sau, în orice caz, departe de notorietatea unui Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Alex. Ștefănescu sau Dan C. Mihăilescu, nume care au știut să iasă în față. Din această perspectivă, *Iluziile literaturii române* poate fi citită ca o răzbunare (dulce și amară) a unui critic dintre cei mai capabili. Întâmplare sau nu, această răzbunare nu înseamnă venin, ci judecare lucidă și fermă. Înseamnă o carte pe care mulți și-ar fi dorit să aibă curajul și știința de a o scrie.

Prin întregul demers al acestei cărți, Eugen Negrici nu face altceva decât să construiască o poetică implicită a criticii, o hermeneutică a ideii de critică literară. Dincolo de analizele pertinente ale unor opere literare sau de prezentarea rolului unor personalități în cultura și literatura noastră, *Iluziile literaturii române* reprezintă o contribuție teoretică remarcabilă întrucât marchează un reper în critica ultimelor decenii. Volumul propune, în definitiv, nu doar o altă imagine a literaturii, ci mai ales o concepție despre cum trebuie să fie obținută o asemenea imagine. Una extrem de interesantă, ai cărei piloni de rezistență sunt mitul și demitizarea, interpretarea mitanalitică și luciditatea.

Bibliografie:

- Culianu, Ioan Petru, *Studii românești*, vol. I, ediția a II-a, traduceri de Corina Popescu și Dan Petrescu, Iași, POLIROM, 2006
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, București, Editura „100+1 GRAMAR”, 2003
Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 1987
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura „Cartea românească”, 2008
Terian, Andrei, *G. Călinescu. A cincea esență*, București, Editura „Cartea românească”, 2009.

¹⁴ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 174.

Cuvinte libere la Arghezi

Abstract

The present paper strives to depict one of the most important Romanian poets, Tudor Arghezi's vision about the Almighty God-Almighty Word. The Poet and the Word are living in a symbiosis. Sometimes the words are unharnessed by the Poet, sometimes they are cohabiting within the creation along with the poet. Thus, his theory about Creation and the freedom of words resembles one of André Leroi-Gourhan's keen observations (theories) from *Gesture and Speech*, about the ability of man to detach himself from both internal and external environment ("social organism"), succeeding in this way to re-think the whole universe.

Key-words: liberated words, Arghezi, poet, *ars poetica*.

André Leroi-Gourhan urmărește problema evoluției omului prin analiza dialogului dintre individ și societate și îi găsește drept nifeu capacitatea omului de „a se distanța” atât de mediul extern, cât și de cel intern în care trăiește. Această detașare, ce se exprimă prin separarea unelei față de mână, a cuvântului față de obiect dă naștere unui fenomen cu mult mai important: *eliberarea* unelei, și mai departe, *eliberarea* cuvântului. Aceasta este, în sine, cea mai importantă proprietate a omului în evoluția sa: de a-și situa „memoria în afara eului, în organismul social”¹, de a se desprinde de tot ceea ce a trăit și de tot ceea ce a simțit până într-un timp anume și de a re-lansa privirea sub forma unei noi contemplări, și mai departe, ființări, pentru a putea „pune început bun”.

În evoluția poeziei, Arghezi dezvoltă o teorie asemănătoare a liberului cuvânt. La poet (văzut ca agent civilizator al umanității), această calitate a lipsei de orice constrângere se manifestă divers: ca făptură întreagă și nemuritoare, ce ființează în interiorul omului muritor; ca taină a creației; ca apanaj al lucidității divine, ca principiu ordonator al haosului ori ca instrument concret de distrugere a unei realități de nesuportat.

Arghezi recunoaște făptura de cuvinte drept cea ființă ieșită din afara eului, fără de care *limbile nu glăsuiesc minții* și dă *Cuvântului* cuvenitul loc printre tainele cele șapte:

„O altă taină, limba, nu știe cum răsare
și cum se zămislește după ținut și soare,
Mai limpede, mai aspră, mai posacă.
De ce nu poate gândul, ascuns în el, să tacă?
Făptura ei de aer dă floare de lumină
(...) Tăgăduie, ca mintea, și trup și căpătâi.

¹ André Leroi-Gourhan, *Gestul și cuvântul*, vol. II, traducere de Maria Berza, București, Meridiane, 1983, p. 28.

Într-adevăr pribeagă, ce-a fost întâi și-ntâi,
El, Omul? El, Cuvântul? Că limbile-au rămas
Să glăsuiască minții, din cărți, și fără glas.
Făptura de cuvinte, din grai sunat și mută”².

Ori:

„și graiul orb ajunsese să se prefacă-n limbă,
Iar limba-n limbi mai multe simți că i se schimbă;
Căci, dintre taine, legea, din toate cea mai mare,
A vieții,-i frământata și veșnica schimbare”³.

Cunoscătorul tainei, făuritorul și mănuiitorul cuvintelor, este *cel ce gândește singur*, singurul ochi ce vorbește: „Tu, omule și frate, să-ți fii stăpânul tău”⁴.

O formă aparte de exercițiu de situație într-un alt plan al gândirii și automat al existenței prin eliberarea unui *cuvânt făcător*, se realizează smerit și dintâi, trupest, mâna fiind cea pururea gânditoare, „cuvântul fără glas”.

„Că mă smeresc să cuget e lucru de crezut”⁵.

„(...) Gândește mintea, zicu-mi, dar ce-ar putea să facă

Fără gândirea mâinii, închisă și săracă?

(...) O scrie slova mâna și e nemuritoare,

Pe cât vor fi mai multe și veacuri viitoare”⁶.

„Atât e numai mâna, de apucat și dus?

Nu. Ea-ntărește graiul și spune ce-ai fi spus,

Mai limpede, și vorbe de nu ți-au mai rămas

Ori n-ai, grăiește mâna cuvântul fără glas.

Că gestul, în tăcere, acoperă și are

Aceleași înțelesuri la sute de popoare”⁷.

Încercarea poetului de a-și explica întruparea gândului în pântecul cuvântului și „nunta” simțurilor în om devine aproape obsesivă în volumul *Cântare omului*. Pe măsură ce gândul împreunat cu întrebarea strivește omul de carne, îl obligă în același timp să *se despartă-n simțuri*:

„De-asemenea, și mintea, nu-mi pare, omenește,

Un bolovan de cocă și oase că gândește.

Cum? Trupul, de la sine, țărână și argilă,

Să știe ce-i sfială sau dragoste sau milă?

Des umilit de-atâtea-ntrebări și gânduri grele,

Te-ai despărțit în *simțuri* ca să te scapi de ele.

E treaba lor că gustă, aud sau că miros,

Sunt cinci, nu-i numai unul, de-ajuns și de prisos.

² Tudor Arghezi, „Din taine”, în *Versuri*, vol. II, ediție și postfață de G. Pienescu, cu o prefață de Ion Caraion, Editura Cartea românească, București, 1980, p. 25.

³ Tudor Arghezi, „Nunta”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 24.

⁴ Tudor Arghezi, „Cel ce gândește singur”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 38.

⁵ Tudor Arghezi, „Să ți-o sărut”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 16.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Tudor Arghezi, „Adame”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 18.

Nu e ceva-ntre ele? Numai miros și limbă?
Ce-o fi, ce nu,-ndoiala și taina nu se schimbă.
(...) Împins în îmbulzeala tăcerilor depline,
Zic zvăpăiat în ele: Eu, Mie, Meu și Mine”⁸.

Eliberarea cuvântului aduce cu sine în mod evident și materializarea lui. Ca în colinde, binecuvântarea rostită de magii colindători, se împlinește cu siguranță pentru că e rostită într-un timp magic, și rugăciunea se spune cu credința în „puterea lui Dumnezeu”, dimpreună cu cea în „puterea lui Dumnezeu-Cuvântul”. Fie că vorbim despre rugăciunea de laudă-slavă, de iertare, de cerere ori de mântuire, creștinul eliberează „cuvintele” de laudă, pocăință ori strigăt de ajutor și simte atingerea Sfântului la care se roagă. La fel funcționează și icoanele în momentul rugăciunii. Ele încetează a fi simple reprezentări picturale ale unor ființe sfinte și devin, în ortodoxie, adevărate porți prin care Sfinții coboară în casa creștinului și iau parte la ritualul rugăciunii împreună cu credinciosul. Astfel, în cazul icoanelor, logosul deține funcția de declanșare a realității.

„Icoanele-n părete sunt chipuri de părinți
Trecute-n carne veche și palidă de sfinți”⁹.

Pentru poet, cuvântul are toate atributele divinității: omnivolență, omniprezență, omnipotență și existență eternă. Fără cuvânt, creația nu se mai întrupează. În definitiv, logosul este cel ce impregnează materia, creatorul este doar un canal prin care cuvântul alege să se zămislească. Relația dintre cei doi ajunge să fie una de simbioză în trupul poeziei:

„Zăresc în mine șesuri și temelii de munți
Cu ceruri printre piscuri și râuri pe subt punți,
Ca pe pământ întocmai ca pe pământ, din care
Ieșii ca o mahnire, trăind ca o-ntrebare”¹⁰.

Cuvântul nu e doar o valiză a semnificațiilor și e purtat nu ca o oglindă, ci mai curînd ca o umbră în această zbatere dintodeauna a omului creator de a găsi ori a i se revela adevărul. Adevărul, rostul ori emoția.

„Te urmăresc prin veacuri, prin vârste și milenii,
Încă de când spinarea ți-o-ncovoiai pe brânci,
Când speriat și singur, târâș printre vedenii,
Umblai numai să cauți culcuș sau să mănânci
(...)
Sunt petecul de noapte, dat ție din născare,
și ies și intru-n tine în zori și în amurg.
Din mine vii și-n mine te-ntorci, în bezna mare,
Firimițată-n oameni și-n zilele ce curg”¹¹.
„În mine-i scris destinul cu slove nevăzute.
Ghicește-ți-l, să-l afli, de-ți este plin sau gol.

⁸ Tudor Arghezi, „Dar ochii tăi?”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 20.

⁹ Tudor Arghezi, „Jale”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 28.

¹⁰ Tudor Arghezi, „Natură moartă”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 133.

¹¹ Tudor Arghezi, „Umbra”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 5.

Tâțanele zidite alunecă tăcute,

De-abia lăsând să treacă un fum, ca un simbol”¹².

La Arghezi, *Cuvântului*, acea esență primă, eliberată de gestul din începutul lumii, i se recunoaște nu doar calitatea de a fi liber (eliberat), dar și cea de a stăpâni cu puterea „hățului” însăși *Vecia*, cea schimbătoare mereu, sălbatecă, nebună:

„De se-auzea un tropot, cuvântul era vântul,

Călare pe vecie și veșnic călăreț”¹³.

De aici identificarea poetului drept făcător de cuvânt, de aceeași valoare cu a scriitorului sacru. Totodată, se realizează o elevație a acelei suprafețe rigide, opace între uman și divin prin multă osteneală și prin darul de către Dumnezeu al *Harului*.

„Osânda nu se schimbă, e pe viață.

Domnul mi-a pus alături o ceață,

și-un puț adânc, răzbit într-alt tărâm,

Să sec izvorul, ceața s-o dărâm;

(...) și m-a bătut pe umăr și s-a dus

Într-alte zări, încolo, prin apus.

M-am bucurat cu inima, vezi bine,

Că Domnul are-ncredere în mine,

Atâta dar și-atâta har

Nu se putea să fie în zadar”¹⁴.

Cuvintele eliberate în versuri ori sparte în silabe, sunt hățișuri ale cunoașterii lui Dumnezeu ori esența emoției, uneori e o totuna la psalmist:

„Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte și silabe,

Ori pe genunchi și coate târâș, pe patru labe.

Zărind slugărnicia și cazna mea umilă

Ai să primești flămândul, mi-am zis măcar de milă”¹⁵.

Tăcerea își uită uneori calitatea de element constitutiv al atmosferei și se transformă într-o altă ipostază a trăirii empatice, jumătate a androgenului-poet:

„Tăcerea ta supusă-mi șoptea: - Mă ia și du,

și mântuie-mi odată durerea de-a fi tu!”¹⁶

Alteori, cuvântul-hulă, prezent sub plasa imprecăției, este, năucitor, cel generator de viață:

„Pizmașul scui-pă-n lacrimile mele,

Usca-i-s-ar gingia cu măsele,

Batjocorind oftatu-meu cinstit,

De cum a tremurat și s-a ivit.

Intra-i-ar mucegaiurile-n oase,

(...) Vedea-l-aș spânzurat

(...) Te-am blestemat, pizmașule Cutare,

Să putrezești de viu și pe picioare”¹⁷.

¹² *Ibidem*, p. 6.

¹³ Tudor Arghezi, „Nicio silabă-ntreagă”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 6.

¹⁴ Tudor Arghezi, „Haruri”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 140.

¹⁵ Tudor Arghezi, „Psalm”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 142.

¹⁶ Tudor Arghezi, „Seară de mai”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 131.

¹⁷ Tudor Arghezi, „Umbra”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., pp. 478-479.

Astfel, sinceritatea, văzută ca o putere rară de a rosti cuvântul care scârbește, doare ori sperie, dar naște emoție, se află ca fundament de exhibare a sentimentului atât în poem cât și în rugăciune. Fără verbalizarea adevărului trăirilor nici una și nici cealaltă nu își împlinesc rostul: spovendania devine ipocrită și poemul, o biată figură mascată în versuri.

„Te temi și-acum de ce te-ai mai temut,
De pagina curată și de rândul,
și de cuvântul de la început.
Te sperie și litera și gândul.
(...) Parcă trăiești în somn și-n amintire
și nu știi cine-a scris cu mâna ta”¹⁸.

Bibliografie:

Arghezi, Tudor, *Din taine*, în *Versuri*, vol. II, ediție și postfață de G. Pienescu, cu o prefață de Ion Caraion, Ed. Cartea românească, București, 1980
Leroi-Gourhan, André, *Gestul și cuvântul*, vol. II, traducere de Maria Berza, Ed. Meridiane, București, 1983.

¹⁸ Tudor Arghezi, „Frunze pierdute”, în *Versuri*, vol. II, ed. cit., p. 135.

Mihail Sebastian – *Colaborator temporar la Societatea Națiunilor*

Abstract: The work presents unique aspects of the correspondence between Mihail Sebastian with Mircea Eliade, Camil Petrescu, Radu Cioculescu and the general N. Condiescu in October 1937 when he temporarily collaborated with the Society of Nations.

Key-words: correspondence, Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Camil Petrescu, Radu Cioculescu, N. Condiescu, Society of Nations.

În corespondența din toamna anului 1937 adresată lui Mircea Eliade, Camil Petrescu, Radu Cioculescu sau generalului Condiescu, se poate identifica un alt episod al biografiei lui Mihail Sebastian, la care exegeții săi nu au făcut referiri. Se afla la Geneva, la Societatea Națiunilor, unde era „colaborator temporar”. Mesajele transmise prietenilor în scrisori ample, conțin o analiză atentă a situației europene, iar posibilitatea izbucnirii unui război este apreciată ca fiind iminentă. Lui Radu Cioculescu îi scrie pentru a-i sublinia aparența unor fapte, a unor decizii: „Sunt cu totul la începutul experienței mele geneveze. Adunarea S. d. N s-a deschis abia azi dimineată: ședința festivă cu caracter pur decorativ. Lucrările adevărate vor avea loc în comitete și mai ales – ca pretutindeni în lume – pe culoare. Voi încerca să mă orientez, să văd, să înțeleg. Atmosfera e confuză și pesimistă. Se vorbește de război cu oarecare resemnare. Când un comitet tehnic ajunge la o rezoluție precisă (dar numai în chestiuni secundare, de ordin sanitar, de exemplu) toată lumea se felițează încercând să uite că în marile chestiuni, cele de ordin politi, S. d. N.-ul este totuși falimentar”.¹

De la Geneva i-a trimis și generalului Condiescu o scrisoare cu nostalgia studiilor de drept făcute la Paris. Este prima oară când apare consemnat faptul că își finalizase doctoratul: „Am lucrat într-adevăr în birourile secretariatului, am luat parte la adunări, consilii, comisii, am intrat în sfârșit în mecanismul întregului organism. Prilejul a fost bun pentru a-mi aminti că am undeva o diplomă de doctor în drept public și pentru a relua vechi preocupări juridice uitate. Dar spectacolul a fost mult mai interesant pentru scriitor decât pentru „jurist”. Încă o dată îmi dau seama că nimic nu poate înlocui prezența oamenilor, cunoașterea lor directă, vizuală, auditivă și că toate lecturile din lume nu suplinesc o experiență personală”.² Lui Mircea Eliade îi scrie din „sala Consiliului General”. Impresiile sunt ale unui observator lucid, atent și responsabil: „Mi-e foarte greu să-mi dau seama în momentul ăsta de semnificația sesiunii geneveze. În genere, ședințele publice sunt penibile prin platitudine, prin ipocrizie, prin timp pierdut, prin formule inutile.

¹ Scrisoare către Radu Cioculescu datată Geneva, Hotel Cornavin, 13 septembrie 1937.

² Scrisoare către generalul N. Condiescu datată Hotel & Buffet Cornavin Geneva, 24 septembrie 1937.

Mi-e frică să nu mă trezesc în mijlocul vreunei ședințe întrerupând vreun orator: „Stimabile, dacă nu te superi, dacă mă iubești, să trecem la 86”. Totul e lung, vag, indiferent, mort. Singurul lucru interesant – ca spectacol – este tehnica ședinței, rapiditatea cu care se imprimă și se răspândesc textele, regularitatea mecanică cu care se ridică și se așază la locul lor traducătorii, ordinea perfectă, tăcută cu care se aprind tot felul de lămpi, semnale, avertizoare. E ca într-un film de cinematograf, bine regizat. De lucrat efectiv, nu se lucrează decât în comisii, la secretariat, în micile organisme tehnice – acolo adică unde nu e vorba de politică. Nu sunt încă familiarizat cu sistemul acesta complex, dar mă voi orienta cu vremea. M-am decis să iau în serios atribuțiile mele de „colaborator temporar” (cum mi se spune aici în mod oficial)”.³

Prietenia cu Radu Cioculescu are o importanță deosebită pentru Mihail Sebastian, deoarece ambii împărtășesc aceeași pasiune – muzica. Aflați în călătorii prin Europa, cei doi se informează reciproc despre concerte văzute, despre diferite interpretări sau despre atmosfera muzicală. Aflat la Geneva, pe lângă atmosfera din sala S. d. N.-ului, Mihail Sebastian îi descrie detaliat și cu simț critic viața muzicală a orașului, știind că acest lucru îi face plăcere prietenului său: „Cât despre Geneva propriu-zisă, e un oraș adormit, în care nu se petrece absolut nimic. În materie de muzică, o orchestră vieneză de valsuri și o prăpădită orchestră căzăcească, pe care onor publicul genovez (mame, tați și fete de familie) le ascultă cu o atenție religioasă, mirată, puțin stupidă. O stagiune de concerte simfonice va fi abia pe la 15 octombrie, când voi fi demult plecat. Totuși un lucru aș vrea să fac în materie muzicală: un voiaj la Zürich pentru a asculta *Lulu* de Alban Berg. Pândesc regulat în ziarele din Zürich rubrica spectacolelor cu speranța asta”.⁴ Se pare că nici rândurile pe care i le adresează Radu Cioculescu nu sunt mai prejos de cele ale lui Mihail Sebastian. O dovadă în acest sens sunt nu numai cuvintele așternute într-o scrisoare de răspuns, ci și gestul lui Mihail Sebastian de a-i da scrisoarea pentru a o citi lui Al. Rosetti: „M-au surprins rândurile d-tale frecvente despre *Requiemul* lui Verdi. L-am ascultat și eu de două ori, o dată la radio, o dată la Filarmonica din București și am rămas cu sentimentul unei mari revelații. E adevărat că d-ta l-ai ascultat la Salzburg cu Toscanini, iar eu la Ateneu cu Gogu Georgescu. Ça fait quand même une petite difference. Și mai intrigat sunt de cele ce-mi scrii despre Weber – compozitor cu care nu am avut până acum decât proaste, reci relații. Îmi propun să-ți cer explicații mai minuțioase la întoarcere. Dar mai ales, mai ales m-a interesat observația despre Mozart și despre maniera lui Bunno Walter în a-l interpreta. Nu crezi că remarcă d-tale ar merita să fie expusă mai amplu într-un articol ? [...] I-am dat d-lui Rosetti scrisoarea d-tale să o citească, nu numai pentru pasajul referitor la revistă, ci și pentru paginile exclusiv muzicale și i-am spus ce bună surpriză au constituit pentru mine”.⁵

Mircea Eliade este unul dintre prietenii la care Mihail Sebastian ținea foarte mult. Se cunoscuseră în perioada când scriau la *Cuvântul*. Din 1935, Mircea Eliade începuse să cocheteze cu mișcarea de dreapta, iar Mihail Sebastian notase etapele prin care trecuse relația lor : „Ca să rămân în ordine politică, ar trebui să mai însemn mica discuție

³ „*Dosarul*” *Mircea Eliade*, vol II (1928-1944), Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Editura Curtea Veche, 1999, p. 37.

⁴ Scrisoare către Radu Cioculescu datată Geneva, 13 septembrie 1937.

⁵ Scrisoare către Radu Cioculescu datată București, 26 august 1937.

încordată, pe care am avut-o cu Mircea, luni seara, la «Continental», ieșind de la teatru. Nu e prima. Și bag de seamă mereu mai marcante alunecări spre dreapta din partea lui. Când suntem în doi, ne înțelegem încă destul de bine. În public însă, poziția lui de dreapta devine extremă și categorică. Mi-a spus, cu nu știu ce agresivitate directă, o pură enormitate : «toți marii creatori sunt de dreapta». Pur și simplu. Dar nu voi lăsa ca asemenea disensiuni să umbrească nici măcar cu o impresie dragostea mea pentru el. Voi încerca pe viitor să evit «controverse politice» cu el».⁶ Corespondența dintre cei doi dezvăluie că Mihail Sebastian își ține promisiunea și îi relatează cu sinceritate prietenului său experiențele prin care trece, îi cere niște servicii mărunte, împrumută bani, îi împărtășește impresii de lectură. Scrisorile ample sunt o mărturie a nevoii pe care o simțea Mihail Sebastian de a i se confesa sau de a-i descrie lui Mircea Eliade cu lux de amănunte atmosfera din sala Consiliului General când se află la Geneva. Din textul scrisorii se observă că Eliade, îngrijorat de situația financiară a lui Mihail Sebastian, îl sfătuisă să facă unele economii și să se cazeze la o pensiune, însă Sebastian nu a ținut cont de sfatul prietenului său. Informația subliniază că relația celor doi era apropiată în 1937 („Îți scriu acum de la hotel, din camera mea – locuiesc la Hotelul Cornavin, unde am tras la început pentru o noapte și am rămas pe urmă definitiv, din lenea de a schimba și mai ales din neputința de a părăsi o cameră magnifică pentru a căuta un loc într-o pensiune. Ceartă-mă dacă vrei, dar nu pot să fac economiile pe care mi le recomanzi. Viața e fioros de scumpă, iar Geneva e un oraș complet lipsit de interes”.⁷) Deși, în jurnal, Sebastian notase mai multe secvențe, începând din 1936, care indicau o răcire a relației lor. Interesantă este una dintre observațiile făcute de Mihail Sebastian când încerca să rememoreze pentru a nota în jurnal episodul încheiat cu o seară înainte : „Tot incidentul m-a deprimat. Scriindu-l, observ că nu regăsesc încordarea enervată de aseară, sentimentul de disensiune iremediabilă pe care l-am încercat”.⁸ Pentru un cititor atent, observația este foarte importantă, deoarece dovedește că disensiunile dintre cei doi prieteni nu au profunzime și că sunt alte fire care leagă această prietenie („Îl voi pierde pe Mircea pentru atâta lucru ? Pot uita tot ce este excepțional în el, generozitatea lui, puterea lui de viață, omenia lui, dragostea lui, tot ce e tânăr, copilăros, sincer în el ? Nu știu. Simt între noi tăceri jenante, care ascund numai pe jumătate explicațiile de care fugim, fiindcă le simțim probabil fiecare, și acumulez mereu deziluzii – între care prezența lui la *Vremea* antisemită (comod, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat) nu e cea mai mică. Voi face tot ce e posibil ca să-l păstrez totuși”⁹). Nici unul dintre ei nu este pățimaș, deși Mircea Handoca aprecia că jurnalul lui Mihail Sebastian reține aproape în exclusivitate „portretul unui înverșunat legionar fanatic”¹⁰. Afirmatia lui mi se pare nejustificată și, oarecum, exagerată, deoarece notațiile pe care le face Mihail Sebastian în jurnalul său nu au valoarea unor sentințe morale, ci surprind un comportament asumat și proiectat pe fundalul unei epoci care le dădea multora iluzia că pot găsi idei politice sau doctrine valabile în contextul creat. O

⁶ Mihail Sebastian, *Jurnal (1935-1944)*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefată și note de Leon Volovici, București, Editura Humanitas, 2002, p. 41.

⁷ Scrisoare către Mircea Eliade, datată Geneva, 14 septembrie 1937

⁸ Mihail Sebastian, *Jurnal...*, *op. cit.*, p. 85.

⁹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁰ „*Dosarul*” *Mircea Eliade II (1928-1944)*. *Cu cărțile pe masă*, cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Editura Curtea Veche, 1999, p. 6.

dovedește memorialistica ambilor : „Îmi amintesc prietenia noastră. În visurile mele, era unul din cei 2-3 oameni care mi-ar fi făcut Bucureștiul suportabil. Chiar în climaxul meu legionar, l-am simțit aproape. Am câștigat enorm din prietenia lui. Contam pe această prietenie, ca să mă reîntorc la viața și cultura românească. Și acum – s-a dus călcat de o mașină ! Cu el se duce încă o bucată bună, și foarte frumoasă din tinerețea mea. Mă simt și mai singur”.¹¹ Este firesc în acea perioadă ca relațiile interumane să sufere, ca fiecare să trăiască anumite frustrări sau temeri, ca pentru a supraviețui să faci anumite concesii sau să încerci să profiți de pe urma unei situații, însă jurnalul lui Mihail Sebastian înregistrează faptul că ambii scriitori fac eforturi de a se apropia, de a nu pierde prietenia : „Alaltăseară au fost la mine Nina și Mircea – scrie Mihail Sebastian pe 9 februarie 1939 – Ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat ... Ca și cum n-ar fi între noi un an de uitare”.¹²

Corespondența este un reper în conturarea profilului uman și intelectual al lui Mihail Sebastian. Faptele lui, modul de a gândi, viziunea asupra situației politice a epocii conturează capacitatea scriitorului de a defini corect și obiectiv relațiile interumane sau de a intui fluctuațiile de moment din perioada interbelică.

Bibliografie:

“*Dosarul*” *Mircea Eliade*, vol II (1928-1944), cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Editura Curtea Veche, 1999
Sebastian, Mihail, *Jurnal (1935-1944)*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, București, Editura Humanitas, 2002.

¹¹ *Ibidem*, p. 6.

¹² Mihail Sebastian, *Jurnal...*, *op. cit.*, p. 195.

Idiomul ceangăiesc: bilingvism sau plurilingvism?

Abstract

This paper proposes a biography of the concept “bilingualism” within the linguistic context it enters and with which it establishes a relationship. It also provides examples of the bilingualism as noticed with the Catholic population in Moldova.

Key-words: linguistic biography, bilingualism, Catholic population in Moldova.

Accepțiile terminologice ale termenului „bilingvism” sunt în general două și se orientează către școlile lingvistice din Europa sau de peste ocean. Francezii îl apropie de diglosie, ca sinonim total sau parțial, însemnând utilizarea alternativă „a două limbi diferite”¹ cu un statut relativ egal ori, dimpotrivă, cu statutul de limbă oficială și, respectiv, de limbă regională. Un exemplu este chiar franceza, ca limbă națională, pe de o parte, și catalana, basca, bretona, provensala ș.a., pe de altă parte. școala americană separă cei doi termeni, rezervând diglosiei un sens autonom: utilizarea aceleiași limbi, manifestată prin două varietăți/ registre. În raport cu modalitatea de însușire, cu menirea, autoritatea și vechimea uneia dintre varietăți, se identifică un registru coborât (varietatea *low*) și, respectiv, unul înalt (varietatea *high*). Primul registru este însușit în familie, la vârsta copilăriei, și se utilizează în comunicarea verbală cotidiană, iar celălalt, achiziționat ulterior, în perioada studiilor de cultură generală. Acesta din urmă se va suprapune peste registrul inițial și va fi dominată de norme unanim recunoscute. În acest registru se va transmite informația științifică, neperisabilă, ceea ce îi atrage o prestanță ridicată. Exemple pot fi date din lume (Grecia, Elveția, Haiti), dar și din România, mai precis din vestul ei, unde – în Evul Mediu – „latina era folosită în scris și în împrejurări oficiale, iar idiomul romanic local, în conversația curentă”.²

Un termen precum *geolingvistica* tinde să se impună în condițiile mobilității tot mai accentuate a populațiilor, pe de o parte, și ale conservării formelor specifice ale unui idiom, pe de altă parte. Corecția pe care o propunem este pentru învelișul semantic: *geolingvistica* ar trebui să caracterizeze modurile de vorbire doar „în raport cu localizarea lor”³ spațială, nu și socială, pentru a nu contrazice teritoriul denotativ al elementului de compunere *geo-*. Lingviștii francezi ai sfârșitului de secol XX, cărora le aparține termenul de mai sus, recunosc că definirea operată de ei este amenințată de utilizarea în alte medii

¹ Cf. Angela Bidu-Vrânceanu, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană-Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Ed. „Nemira”, 2005, s.v.

² *Ibidem*.

³ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, trad. rom., București, Ed. „Babel”, 1996, s.v. *geolingvistica*.

decât cel lingvistic, în speță fiind vorba despre mediul politic și cel cotidian. De aceea o discuție extrem de importantă precum este cea legată de diferența dintre dialect și grai (ca să nu mai vorbim de relația limbă-dialect) este viciată de relativismul îmbrățișat de lexicografii lingviști. „*Dialect* sau (cu o nuanță uneori peiorativă) *grai*“⁴ – decretează autorii, suprapunând două noțiuni de care dialectologii se folosesc în numele proprietății termenilor așa cum a fost statuată de tradiție. „Un fel de a vorbi regional“ „în interiorul unei națiuni unde domină oficial [...] un alt mod de vorbire“ ar fi atât dialectul, cât și graiul. De aici derivă – recunosc cei doi lingviști, asociați cu școala lui Tzvetan Todorov – „caracterul foarte politic al noțiunii“⁵ de dialect/ grai. Discuția amintește de geografi, care nu s-au hotărât dacă Portlandul este peninsulă sau insulă⁶ și prin aceasta se poate muta în planul mentalităților. Din punctul de vedere al sociolingvisticii, enunțul este „indisociabil de contextul său social și cultural“⁷, iar din perspectiva psiholingvisticii, „accentul este pus pe procesele de achiziție și de prelucrare a informației lingvistice, pe raportul dintre întrebuințarea limbajului și cunoaștere“⁸. Rodul acestei asocieri este cultura, care nu poate face abstracție de comunicarea verbală. Joshua A. Fishman identifică trei situații de relaționare limbă-cultură: 1. Limbajul, parte a culturii (în folclor, jurisdicție, religie etc.); 2. Limbajul, indiciu al culturii (în organizarea socială); 3. Limbajul, simbol al culturii (în configurarea identității unei națiuni)⁹. Acesta înseamnă că naționalitățile pot conviețui fără neînțelegeri. „Ura este numai în straturile de sus – observa la vremea lui Nicolae Iorga –, hrănită din ziare, de cărți și cultivată prin școli; jos oamenii care depun aceeași muncă se pot înțelege între dâșii. Țăranul român și țăranul maghiar, locuind același pământ, când sunt lăsați în seama lor, fără ațâțări, duc buna casă de odinioară. Meșteșugurile, negoțul cer legături de care nu se poate lipsi cineva fiindcă unul vorbește o limbă și altul alta“¹⁰.

Revenind la delimitările conceptuale propuse la început, este de observat elasticitatea termenilor *limbă*, *dialect*, *grai* în rândul antropologilor. De la o abordare foarte largă („Termenul de dialect se referă la orice variație a limbii vorbite proprii unei comunități, regiuni sau grup social“¹¹) la una restrânsă („Limba ce se vorbește îndeosebi în mediul rural din Basarabia este un dialect al limbii române. Limba aromânilor din sudul Dunării este, de asemenea, un dialect al limbii noastre“¹²), definițiile proiectează adevărul

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Mulți geografi consideră peticul de pe coasta Dorsetului (Anglia) insulă, câtă vreme este legată de țărm doar de un val de pământ de 30 de picioare, lat de 200 de yarzi și lung de 17 mile. Aici se petrece o parte din acțiunea narațiunii lui Jerome K. Jerome *Arta de a nu scrie un roman* (trad. rom., 1987, Ed. „Junimea“, p. 251).

⁷ Roxana-Magdalena Bârlea, „Premise pentru o perspectivă lingvistică asupra mentalităților“, în *Limbi, culturi și civilizații europene în contact*, Târgoviște, „Valahia“ University Press, 2005, p. 289.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Apud* Achim Mihu, *Antropologia culturală*, Cluj-Napoca, Ed. „Dacia“, 2002, p. 203.

¹⁰ Nicolae Iorga, *Contra dușmăniei dintre nații. Românii și ungurii*, București, f.e., 1932, p. 31.

¹¹ Achim Mihu, *op. cit.*, p. 203.

¹² *Ibidem*.

în sfera ambiguităților, făcând loc interpretărilor speculative. Chiar dacă recunosc că „lingviștii fac deosebiri între dialect, pe de o parte, și jargon sau idiolect, pe de altă parte”¹³, antropologii păcătuiesc prin nerespectarea proprietății termenilor în cadrul aceleiași sfere noționale¹⁴. Preluând astfel de abordări lipsite de exigență științifică, unii autori au ajuns să formuleze, fără echivoc, ideea că în localități de pe Valea Troțușului și Valea Siretului „încă se vorbește limba maghiară”¹⁵. Or una este limba maghiară și alta este graiul ceangăiesc, care este într-adevăr o ramificație a limbii maghiare, în amestec cu limba română. Așadar, dacă luăm în calcul coexistența elementelor maghiare cu cele românești în interiorul idiomului ceangăiesc, vorbim de un grai mixt, iar dacă analizăm manifestarea succesivă a două idiomuri – româna și ceangăiasca –, ar trebui să acceptăm realitatea bilingvismului. Unii cercetători vorbesc însă de un plurilingvism, aducând în discuție trei idiomuri: româna, maghiara și ceangăiasca. Termenii apar unificați în *multilingvism*, desemnând situația când un individ „posedă mai multe limbi, învățate ca limbi materne”¹⁶. În realitate, asistăm la manifestarea unui bilingvism dialectal, „caracterizat prin capacitatea unui subiect de a utiliza cu aceleași performanțe două coduri lingvistice diferite”¹⁷. Aflate în interrelație, cele două idiomuri se influențează reciproc: dialectul va fi „colorat” de limba standard și invers¹⁸.

Pentru a susține realitatea bilingvismului româno-ceangăiesc, aducem în atenție mai întâi un act de sociolingvistică mai degrabă, decât nu de psiholingvistică. Chestionând ceangăi din peste 30 de localități din județele Bacău, Neamț, Iași, Vrancea și Vaslui, i-am întrebat dacă au avut ocazia să vorbească cu un etnic maghiar. Majoritatea dintre subiecți avuseseră astfel de contacte lingvistice. Următoarea întrebare se referea la stabilirea proporției de compatibilitate între cele două idiomuri: „Cam cât la sută corespunde limba maghiară cu graiul ceangăiesc?” Răspunsurile s-au diferențiat în raport cu zona investigată: romano-catolicii de pe Valea Siretului au transmis o medie de 20-30%, iar cei de pe Valea Troțușului, o medie de 30-40%. Știut fiind că „informația de naștere unor conținuturi”¹⁹, procentul anterior se raportează nu la un inventar lexical pasiv, ci la enunțuri ample, complete, orientate spre o temă și o subtemă clar definite de emițător. Dacă însă proporția este de maximum 40%, performanța lingvistică este pusă sub semnul întrebării. Relevantă este în acest sens relatarea unei femei din Luizi-Călugăra. Aflată în municipiul Târgu-

¹³ *Ibidem*, p. 204.

¹⁴ Interesantă este totuși delimitarea limbă standard - limbă vernaculară, operată de antropologi, deși e marcată retoric: „Limba standard este limba cultivată, limba care se predă în școală, limba care se vorbește în instituțiile formale, limba care, de regulă, este folosită în mass-media de calitate”, în timp ce „limba vernaculară este limba celor de rând, comună, sau limba degajată, neglijentă” (Achim Mihu, *op. cit.*, p. 205).

¹⁵ *Apud* Ferenc Pozsony, *Ceangăii din Moldova*, Cluj, Asociația Etnografică „Krizsa János”, 2002.

¹⁶ O. Ducrot, J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷ Ioan Dănilă, *Limba română în graiul ceangăilor din Moldova*, București, Editura Didactică și Pedagogică-R.A., 2005, p. 9.

¹⁸ *Apud* Boris Cazacu, *Studii de dialectologie română*, București, Editura Științifică, 1966, p. 40.

¹⁹ Daniel Bounoux, *Introducere în științele comunicării*, trad. rom., Iași, Ed. POLIROM, 2000, p. 92.

Mureș, a ținut să meargă la liturghia de duminică, evident, într-o biserică a cultului ei. Slujba era oficiată în limba maghiară, ceea ce i-a întreținut curiozitatea de a participa alături de ceilalți romano-catolici. Nu a rezistat însă mai mult de un sfert de oră, pentru că nu înțelegea mai nimic. „Pe ici, pe colo, nimeream câte un cuvânt, dar cel mai rău era că nu știam ce să fac ca să răspund canonului bisericesc“, ne-a spus luizeanca. „M-a luat o durere de cap așa de mare, că am făcut un păcat și am ieșit din biserică“, a încheiat femeia.

În cadrul unui proiect de cercetare științifică asumat de Facultatea de Litere, studenții din localitățile cu populație ceangăiască au studiat felul în care se utilizează limba română în vorbirea localnicilor. Invariabil, s-a conchis că este folosită limba română, în paralel cu graiul ceangăiesc (doar în interiorul populației bilingve). De pildă, în Hălăucești (jud. Iași), „se spune *acoperiș* pentru toate tipurile de acoperământ al casei, din lemn, paie, țiglă“ (Ana-Maria Andrieș); în Tărăța (jud. Bacău), „la *măsea* se spune *măsă*, cu pluralul *măsăli*“ (Iuliana Gergely); în Lăloaia (Comănești), „se spune *chetre* sau *cheatră*, pentru *piatră*“ (Paula-Diana Acci); în Galbeni (Bacău), „cuvântul *cruce* suferă modificări în rostire, precum *crușe/ cruși*, influențat de subdialectul moldovean“ (Ana Ghiurca).

Observațiile de natură lexicală sau fonetică au fost dezvoltate, în unele cazuri, în lucrări de licență care au demonstrat viabilitatea elementului românesc în graiul bilingv al ceangăilor și productivitatea mesajelor formulate în limba română.

Bibliografie:

- Bârlea, Roxana-Magdalena, *Premise pentru o perspectivă lingvistică asupra mentalităților*, în „Limbi, culturi și civilizații europene în contact“, Târgoviște, „Valahia“ University Press, 2005
- Bidu-Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană-Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Ed. „Nemira“, 2005
- Bougnoux, Daniel, *Introducere în științele comunicării* (Trad.), Iași, Ed. POLIROM, 2000
- Cazacu, Boris, *Studii de dialectologie română*, București, Editura științifică, 1966
- Dănilă, Ioan, *Limba română în graiul ceangăilor din Moldova*, București, Editura Didactică și Pedagogică-R.A., 2005
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului* (Trad.), București, Ed. „Babel“, 1996
- Iorga, Nicolae, *Contra dușmăniei dintre nații. Românii și ungurii*, București, f.e., 1932
- Jerome, Jerome K. *Arta de a nu scrie un roman*, Iași, Ed. „Junimea“, 1987
- Mihu, Achim, *Antropologia culturală*, Cluj-Napoca, Ed. „Dacia“, 2002
- Pozsony, Ferenc, *Ceangăii din Moldova*, Cluj, Asociația Etnografică „Krizsa János“, 2002.

Valențe etnostilistice ale frazeologismelor hrănirii în teatrul lui I. L. Caragiale

Abstract

Our study subsumes the ethno-linguistics, which in Eugen Coșeriu's terms, is aiming at the study of language variety and variation in close contact with civilization and culture of a community. This approach aims the analysis of those terms and phraseologisms of I. L. Caragiale's works, regarding the human being's nourishment and feeding. These linguistic forms are reviving an urban class confined to automatism, which the author amends.

Key-words: phraseologisms, food images, I. L. Caragiale, critical modality.

În istoria limbii literare, Ion Creangă și I. L. Caragiale reprezintă, la sfârșitul secolului al XIX-lea, o direcție care valorifică, în moduri diferite, limba vorbită.

Călinescu constată că „cine nu se lasă înșelat de deosebirea de medii nu poate să nu observe înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale. Amândoi pun în gura eroilor vocabulare originale – unul țărănesc, altul orășenesc semidict”¹. Oralitatea este o caracteristică stilistică dominantă a celor doi scriitori, cu deosebirea că opera lui Creangă este ilustrativă pentru o oralitate de tip popular, în timp ce scrierile lui Caragiale sunt caracteristice pentru un alt tip de oralitate, suburban, în general, fals „neologic”. Această observație a lui Călinescu a fost nuanțată de Tudor Vianu care precizează faptul că Ion Creangă aparține el însuși mediului lingvistic al eroilor săi, ceea ce restrânge la descripție funcția limbajului său, în timp ce Caragiale aparține unui alt mediu lingvistic decât propriii săi eroi, iar această particularitate extinde funcția limbii personajelor. În timp ce la Creangă, limbajul are rolul de a descrie mediul și întâmplările legate de eroi neindividualizați lingvistic, la Caragiale, limbajul capătă funcția de a data, localiza și caracteriza mediul social și cultural al eroilor².

În teatrul lui Caragiale, utilizarea frazeologismului, și mai ales a celui fundamentat pe imagini ale hrănirii, are rolul de a marca cantonarea în clișeu a unor personaje pentru care folosirea structurii fixe dovedește, în fond, sărăcia spiritului.

La o primă privire, s-ar părea că scriitorul se repetă, prin asemănarea conținutului moral al unor tipuri. Există un fel de simetrie între tipurile comediei caragialiene, însă fizionomia concretă a fiecărui personaj este viguros și precis nuanțată. Pompiliu Constantinescu a alcătuit un tablou al personajelor, nuanțelor, filiației psihologice și al

¹ G. Călinescu, *Ion Creangă*, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 304.

² Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în vol. *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 244-245.

unicității lor artistice³.

Jupân Dumitrache, proprietar, căpitan în „guardia națională”, este expresia instinctului de proprietate, economică și maritală, sigur pe sine și ținând la prestigiul lui de bărbat, dar păcălit prin credulitate ridicolă. Însă, înainte de toate, indiferent de pretenții, Jupân Dumitrache nu-și poate depăși categoria de mahalagiu. Limba personajului este cea care îi definește statutul. Iorgu Iordan considera înregistrarea exactă a particularităților caracteristice diverselor pături sociale, foarte variate în ceea ce privește condițiile lor de viață, formație profesională și instrucțiune propriu-zisă ca fiind produsul nu numai al unui spirit de observație extrem de ascuțit al autorului, ci și al unei înțelegeri profunde pentru fenomenele lingvistice⁴.

Prima frază a comediei *O noapte furtunoasă*, pusă în gura lui Jupân Dumitrache, este reprezentativă în acest sens: „Iaca niște papugii... niște scârța-scârța pe hârtie! 'I știm noi! Mănâncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu pișicherlicuri...și... seara... se găsesc frumos și umblă după nevestele oamenilor să le facă cu ochiul” (I: 13). Descrierea lui Rică Venturiano, făcută de Jupân Dumitrache, scoate la iveală toate resursele limbii proprietarului de mahala. Primul calificativ, *papugiu* (turc. *papuççu*), cu sensul figurat de „șarlatan” (deprecirea semantică poate fi pusă în relație cu alți termeni ai cizmăriei care au suferit același fenomen, *a-i pune cuiva pingea* „a-l înșela”), este urmat de structura expresivă *niște scârța-scârța pe hârtie*, completată de construcția, marcă a lipsei de onoare, *mănâncă pe datorie, bea pe veresie* (a se observa dezacordul). De remarcat folosirea simetrică a celor două sintagme, termenii *datorie* și *veresie* (turc. *veresiye*) fiind sinonimi. Prima parte a descrierii se încheie cu expresia ce completează profilul papugiului, *trage lumea pe sfoară* și nu oricum, cu *pișicherlicuri* (turc. *pişkârlık*). Exprimarea idiomatice și folosirea turcismelor definesc discursul personajului. Frazelogismele care conservă imagini ale hrănirii contribuie la ilustrarea alterității negative. șirul de forme prin care Jupân Dumitrache îl caracterizează pe Rică Venturiano culminează cu structura *mațe-fripte*, imagine a statutului junelui în ochii familistului proprietar: „papugiul cât coala după noi; (...) moftagiul după noi; (...) *mațe-fripte* după noi...” (I: 16). Jupân Dumitrache apelează la aceleași expresii ale hrănirii marcate violent și în momentul în care ține să-și manifeste lipsa de considerație față de oamenii din casa sa: „Toți dormiți, dormire-ați somnul ăl lung! *Pâinea știți să mi-o mâncați*” (I: 59). Pe treapta cea mai de jos în relația cu Jupân Dumitrache se află Spiridon, față de care se manifestă violent nu numai prin limbaj: „Săracul sf. Niculae! *i știi tu papara lui!*...” (I: 25). Dovadă că expresia *a ști papara cuiva* este preluată și de Spiridon, marcă a relației acestuia cu stăpânul: „Dacă *n-oi ști eu papara lui jupânul!*” (I: 69). Marcarea violentă a imaginii unui aliment sofisticat în structuri frazeologice nu este singulară, *papara* fiind o mâncare preparată din felii de pâine prăjită, presărate cu brânză și opărite cu apă sau cu lapte, rumenite la cuptor. Nu trebuie neglijată niciopinia lui șăineanu, potrivit căreia, sensul figurat al termenului reproduce un idiotism oriental (cf. DU).

Există un raport de evoluție între Jupân Dumitrache și Trahanache, amândoi

³ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, p. 16-37.

⁴ Iorgu Iordan, *Limba „eroilor” lui I. L. Caragiale*, în *Limba literară. Studii și articole*, ediție îngrijită și note de Pavel Țugui și Ion Trăistaru, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1977, 272-273.

„stâlpi ai societății”, cu obsesia prestigiului casnic și deopotrivă de naivi. Jupân Dumitrache are aceeași funcție psihologică în mediul mahalalei din *O noapte furtunoasă*, ca și Trahanache în spațiul burgheziei provinciale din *O scrisoare pierdută*, însă, în timp ce primul, pentru a suplini sărăcia de spirit, folosește enunțuri aparținând discursului repetat de sorginte populară, cel de-al doilea, în același scop, se servește de discursul infatuat și lipsit de logică al fiului de la facultate. Dacă la personajele din *O noapte furtunoasă*, posibilitățile și dorințele de a-și depăși mediul erau limitate sau inexistente, odată cu *O scrisoare pierdută*, condiția eroilor se distinge printr-un acces mai liber la treptele superioare ale ierarhiei social-politice și printr-o puternică dezvoltare a instinctelor de parvenire, fapte reflectate pe deplin în discursul personajelor.

S-a apreciat că Veta, Zița și Zoe sunt trei fețe ale „eternului feminin”, vulgar, romanțios. Veta, dezamăgită în căsnicia ei prozaică, mulțumită cu mediul ei, își caută satisfacția în brațele omului de încredere al soțului, Chiriac. Zița, generație de mahalagioaică mai evoluată, aspiră la „intelectualul” Venturiano și agreează escapadele sentimentale, grădinile de vară. Zoe, mai emancipată, mai voluntară, unește ambiția socială și grija față de reputație cu amorul clandestin pentru Tipătescu. Limba pe care o vorbesc cele trei femei este potrivită statutului lor. Veta, cea mai de jos pe această scară a aspirațiilor, are discursul cel mai aproape de condiția pe care o reprezintă. În lamentarea sa simplistă, vorbește o limbă neutră, săracă în franțuzisme, marcată uneori de structuri frazeologice, semn al înțelepciunii de împrumut: „Învățul are și dezvăț, nu știi dumneata?” (I: 42). Zița, în schimb, chiar dacă e soră a Vetei, are un alt nivel de aspirații și un alt discurs. Franțuzismul și cuvântul neaoș au loc împreună, demonstrând evidenta prezență a mahalalei în încercările de emancipare ale Ziței: „Uf! țățico, mașer, bine că m-a scăpat Dumnezeu de traiul cu pastramagiul” (I: 34-35). În acest context, formele *țățico* și *mașer* sunt compatibile, iar inectivul potrivit pentru fostul soț, *pastramagiul*, completează tabloul mahalagismelor. Se remarcă încă odată deprecierea sensului unui cuvânt, care, prin sufix sau etimologie, își dovedește legătura cu spațiul oriental, cu atât mai mult cu cât termenul *pastramă*, împrumut din greacă și turcă, denumind un preparat din carne destul de sofisticat, este conotat negativ și în structuri precum *a face pe cineva pastramă*, *a pune pe cineva la pastramă* „a snopi în bătaie; a ucide (în bătaie)”. Întreaga lume sufletească a Ziței este descrisă de cuvintele pe care Jupân Dumitrache i le atribuie: „Nene, moartă, tăiată, nu mai stau cu mitocanul, scapă-mă de *pastramagiul*! să știu de bine că mă duc la mănăstire, *pâine și sare nu mai mănânc cu el*” (I: 22). Într-o astfel de lamentație nu mai are loc neologismul, Zița se pune la adăpostul expresiei populare: *pâine și sare nu mai mănânc cu el*.

Polițaiul Pristanda, micul funcționar prost plătit, „găinar”, slugă plecată oricărui stăpân al vieții politice, reprezintă, dincolo de toate ticurile verbale, nonsensurile, etimologiile populare, mărci lingvistice ale lipsei de cultură și ale slugărniceii, personajul cel mai aproape de clasa de jos. Asumarea înțelepciunii de împrumut este o formă de manifestare a personajului: „Tot vorba bieteii neveste, zice: «Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot că sătulul nu crede la ăl flământ...»” (I: 110). Forța acestui proverb derivă din violența combinării imaginii slugărniceii, *pupă-l în bot*, și a profitului fără scrupule, *și-i papă tot*. Raportul de forțe sociale este ilustrat la nivelul imaginii prin relația dintre sațietate și foame: *că sătulul nu crede la ăl flământ*. Relația slugă – stăpân este reluată în

aceeași termeni alimentari de Pristanda când o lingusește pe Zoe căreia îi face un serviciu aducându-l pe Cațavencu, și trimițându-l pe Tipătescu „la cai verzi pe păreți”, la telegraf: „Nu e stăpânul meu, de la care *mănânc pâne* eu și unsprece suflete?” (I: 207).

Dintre tipurile comice ale lui Caragiale pictate și prin cultura lor, Conu Leonida este tipul cel mai „cult” și, în același timp, cel mai sărac sufletește⁵. Dacă opiniile altor personaje din aceeași categorie sunt numai concluzii ale filozofiei lor, Conu Leonida, pensionarul fost mic funcționar, își expune întreaga concepție. Personajul este pensionarul guraliv și atins de un iremediabil ramolism, speriat de o imaginară revoluție, fapt ce subliniază contrastul dintre ideea automatizată și adaptarea ei la realitate. Conu Leonida este un Mitică, cel mai bătrân, cel mai autentic Mitică, pentru care ideile sunt simple stupidități formulate cu gravitate. Expresia populară funcționează în limbajul personajului ca modalitate de a da autoritate acestor stupidități. De pildă, Papa de la Roma, „când a văzut că n-o scoate la căpătâi” cu Galibardi, „i-a tras un tighel de i-a plăcut și lui” și „de colea până colea, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil” (I: 84). Frazeeologismele care cuprind imagini ale actului alimentar definesc și în acest text alteritatea negativă, reprezentată, în viziunea Conului Leonida, de reacționarii cărora „nu le vine lor la socoteală să nu mai pătească niminea bir! E aproape de mintea omului: de unde *ar mai mânca ei lefurile cu lingura*? (I: 87). Structura *a mânca lefurile cu lingura* cuprinde imaginea cea mai autentică a spolierii statului care, chiar dacă e pusă numai pe seama reacționarilor, este reprezentativă pentru viziunea lui Conu Leonida în legătură cu statutul individului în republică în care „fieștecare cetățean ia câte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate” (I: 86).

Conu Leonida alături de Jupân Dumitrache, Nae Ipingescu, Zița și Veta, Chiriac și Spiridon, Cetățeanul turmentat sau Pristanda reprezintă o zonă socială, dar și morală distinctă, mahalaua. Mahalagiii din teatrul caragialian sunt cei dintâi orășeni reprezentând faza necesară spre ascensiunea burgheză, păstrând încă expresia populară, parimia ca modalitate de situare sub autoritatea colectivității, care suplinește sărăcimea spirituală a clasei care jinduiește la a-și depăși condiția.

Garabet Ibrăileanu, în studiul său *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, remarcă faptul că „foarte rar Caragiale dă nume care să nu indice natura personajului dintr-un punct de vedere oarecare”. Și, mai mult decât atât, „numele nu aveau să caracterizeze tipurile numai din punctul de vedere al caracterului. Ele trebuiau să caracterizeze și clasa socială, veche sau nouă, a personajelor, originea lor etnică, proveniența lor muntenească ori moldovenească, și rolul lor social, pentru că opera lui are ca obiect moravurile dintr-o vreme de tranziție, adică de amestec de vechi și nou, indigen și străin”⁶.

Aluzia alimentară în cadrul numelor reprezintă, după Ibrăileanu, o modalitate de a sugera caracterul și tipul personajelor. *Zaharia Trahanache*, prin combinarea numelului (*trahana* „cocă moale”) și a prenumelui, sugerează bătrânețea și decrepitudinea și tot ce are greoi și ticăit venerabilul președinte, *Farfuride* și *Brânzovenescu*, prin „aluzia culinară”

⁵ G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *I. L. Caragiale, Teatru*, ediție îngrijită de Virgil Vintilescu, Timișoara, Editura Facla, Ibrăileanu, 1984, pp. 316-327.

⁶ G. Ibrăileanu, *op. cit.*, pp. 325-326.

a numelor lor, ilustrează „inferioritatea, vulgaritatea, lichelismul”⁷.

Interesul lui Caragiale pentru numele care cuprind imagini culinare este dovedit și de inventarul bogat de forme din lista pe care acesta o întocmise spre a-i servi în procesul creației, prezentă în ediția din 1931 a *Opereilor*, îngrijită de Paul Zarifopol: *Aguridă, Agurizoia, Alunică, Bostangea, Corcodeanu, Crupea, Niță Firimiță, Fleică, Leușteanu, Lăptuc, Mălăieru, Mălăiescu, Napu, Nucă, Orzoiu, Prescurea, Papanas, Păstrăvăț, Pepenel, Pepenică, Potroc, Potroacă, Perjoiu, Sarma-che-copol-cov, Salep, Urdă, Urzicar, Zmeureanu, Zeamă; Bârdacu, Cuțiteiu, Dămigeanu, Damigeanu, Dirmon, Oprea Troacă, Făcăleț, Leică, Oală, Ploscă, Ploscaru*. O categorie specială o reprezintă numele personajelor ce au profesii precum cea de băcan (*Stafidescu, Sardilescu, Scorțșoreanu, Cuișoreanu, Mustărian, Măslinescu, Mezelicescu, Comestibilian*) sau de cofetar (*Siropescu, Dulcețeanu, Prăjitureanu, Bombonescu*), nume care pornesc de la denumirea mărfii vândute⁸.

Aluzia culinară în nume reprezintă, așadar, o modalitate de a construi identitatea unui personaj. Acest rol al imaginii culinare în opera lui Caragiale este ilustrat pe deplin de modalitățile în care textul autorului este receptat. După cum se știe, opera lui Caragiale reprezintă una dintre cele mai importante surse literare din care se citează, devenind ea însăși discurs repetat. Locul imaginilor culinare în textele devenite embleme ale discursului caragialian este probat și de selecția realizată de Călin-Andrei Mihăilescu, Liviu Papadima și Rodica Zafiu pentru *Calendarul după Caragiale*, o antologie de fraze celebre, câte una, mărturisesc autorii, „pentru fiecare zi a democrației românești cu dinți”. Oferim în cele ce urmează câteva mostre: 2 ianuarie – „Da’ să mănânci și să dormi știi? (Jupân Dumitrache, zis Titircă Inimă-Rea; *O noapte furtunoasă*), 4 ianuarie – „Vrei să-ți treacă ? mănâncă, bea, fă petreceri și magnetizează-te, dar magnetizează-te strașnic cu jamaică...” (Ce l-a învățat unul de la noi de la percepție pe candidat, *D-ale carnavalului*), 8 februarie – „Tremur viața me, nu mai putem merge la cafine. Facem responsabil guvern” (Costăchel Gudurău, avocat, aleg. col. I, fost deputat, către Onor. Prim-Ministru; *Telegrame*); 29 martie – „A se lua un aperitiv imperativ! ” (La o întâlnire la Mercur, cu Mitică, un cap de filozof; *Țal!*...); 5 iunie - „Procoror lipsește oraș. Mănăstire maici chef” (Costăchel Gudurău către Onor. Prim-Ministru; *Telegrame*; Memento: Ziua mondială a mediului); 20 iunie – „...Amară cafeaua în țară străină...” (La graniță, în restaurantul gării, pe teritoriul neutru; *Identitate...*; Memento: Ziua mondială a refugiatului); 4 iulie – „Ai să bem câte o bere la Gambrinus...” (Lache Diaconescu, foarte bunului său prieten Mache Preotescu; *O lacună...*; Memento: Ziua Statelor Unite ale Americii), 16 octombrie – „Dar arta culinară uzează grozav pe om...” (Despre Iancu Bucătarul; *Ultima emisiune...*; Memento: Ziua mondială a alimentației) etc.

Dacă la Creangă frazeologismul constituie o modalitate de asumare a clasei țărănești pe care autorul o reprezintă exemplar, la Caragiale, el este o formă de detașare critică față de clasa urbană satirizată. Așadar, la nivelul discursului caragialian, termenii și frazeologismele ce cuprind imagini alimentare devin astfel marcă stilistică, relevându-și pe

⁷ *Ibidem*, p. 319.

⁸ I. L. Caragiale, *Opere II. Nuvele și schițe*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, București, Editura Cultura Națională, 1931, pp. 371-383.

deplin mecanismul de semnificare.

Bibliografie:

- Caragiale, I. L., *Opere II. Nuvele și schițe*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, București, Editura Cultura Națională, 1931
- Caragiale, I. L., *Opere*, vol. I-IV, ediție critică de Al. Rosetti, șerban Cioculescu, Liviu Călin, introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959-1965.
- Călinescu, G., *Ion Creangă. Viața și opera*, ediție nouă revăzută, București, Editura pentru Literatură, 1964
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. II, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, prefată de Aurel Pelea, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- DU = șăineanu, Lazăr, *Dicționarul universal al limbii române*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1943.
- Iordan, Iorgu, *Limba „eroilor” lui I. L. Caragiale*, în *Limba literară. Studii și articole*, ediție îngrijită și note de Pavel Țugui și Ion Trăistaru, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1977.
- Ibrăileanu, G., *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *I. L. Caragiale, Teatru*, ediție îngrijită de Virgil Vintilescu, Timișoara, Editura Facla, Ibrăileanu, 1984.
- Mihăilescu, Călin-Andrei, Papadima, Liviu, Zafiu, Rodica, *Calendarul după Caragiale*, București, Editura Curtea Veche, 2002.
- Vianu, Tudor, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în *Studii de stilistică*, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1957.

Notă: Acest articol a fost finanțat prin programul PN II (2007-2013), în cadrul proiectului de cercetare postdoctorală – tip PD, „Dicționar frazeologic. Câmpul onomasiologic al alimentației omului”, nr. 582/2010 și prin proiectul POSDRU/89/1.5/S/49944.

Limbaul poetic: identitatea limbaj – poezie

Résumé

L'article approfondit le problème du langage poétique du point de vue de la philosophie du langage. On y discute sur l'identité langage-poésie (Coșeriu), en insistant sur deux aspects: (1) la poésie réorganise la langue historique, étant l'expression de l'essence du monde, de l'essence des choses, et (2) le langage poétique est consubstantiel avec le langage «adamique». Les deux perspectives mettent en évidence l'essence sacrée de la langue, en tant que langue poétique.

Mots-clés: langage poétique, philosophie du langage, identité langage-poésie.

În studiul „Limbaul poetic” din *Prelegeri și conferințe*, Eugen Coșeriu definește limbaul poetic pornind de la problema identității dintre limbaj și poezie. În ce măsură limba se confundă cu poezia? Filozofia limbajului dă două răspunsuri la această problemă. Pe de o parte, în raportul limbă-poezie, poezia reorganizează limba istorică, nu prin limbă, ci din interiorul limbii, prin pătrunderea în esența lucrurilor, a lumii, iar pe de altă parte, limbaul poetic este definit prin adoptarea perspectivei biblice unde limbaul este de esență divină, iar actul lui Adam de *a da nume* viețuitoarelor, deci de a recrea lumea prin cuvânt, corespunde proprietății limbajului poetic de resubstanțializare a limbajului originar. Ambele răspunsuri afirmă, în egală măsură, esența sacră a limbii ca limbă poetică.

Într-o primă parte a discuției, identitatea limbaj – poezie, în viziune coșeriană (Eugen Coșeriu își întemeiază argumentul pornind de la punctul de vedere al lui Benedetto Croce exprimat în *Estetica*), există numai în măsura în care limbaul și poezia sunt văzute „ca activități creatoare, adică în momentul lor originar și în esența lor”¹, limbaul fiind anterior distincției dintre existență și inexistență, și anterior și distincției adevărat – fals². Argumentele lui Coșeriu întâlnesc punctul de vedere al lui Heidegger asupra limbii. În viziunea filosofului german, esența limbii trebuie înțeleasă plecând de la esența poeziei. Poezia este „numirea” care întemeiază ființa și esența tuturor lucrurilor în sens originar. De aceea, „poezia nu se folosește niciodată de limbă ca de un material existent, ci abia poezia însăși e cea care face posibilă limba. Poezia este limba originară a unui popor care aparține Istoriei”³. În acest sens, esența limbii trebuie înțeleasă pornind de la esența poeziei, deoarece „poezia și limba nu sunt două lucruri diferite – sunt amândouă aceeași rostuire

¹ Eugen Coșeriu, *Limbaul poetic*, în vol. *Prelegeri și conferințe*, Iași, 1994, p. 160.

² *Ibidem*. Vezi și Eugen Coșeriu, „Omul și limbajul său”, în *Cronica*, Anul XXVII, 1-5.IV.1992, p. 7.

³ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, București, Editura Univers, 1982, p. 232.

fundamentală a ființei istorice”⁴.

Limba este cea care face posibilă așezarea în lăuntrul ființării. Temeiul ființei umane se află așadar în limbă. Limba asigură umanitatea omului și îi determină existența istorică.

În raportul om-limbă, văzut din perspectiva așezării ei în istorie, ființa umană are două atitudini față de limbă. „Omul se poartă ca și cum *el* ar fi făuritorul și dascălul lumii, când de fapt *ea* rămâne stăpâna omului. Atunci când acest raport de subordonare se răstoarnă, omul ajunge să urzească ciudate mașinațiuni”⁵. Astfel, omul crede că poate stăpâni limba, transformând limba istorică în instrument, în mijloc, fapt care poate duce la degradarea limbii sau, în cea de-a doua perspectivă, prin limbă se poate ajunge la esența lucrurilor numai atunci când sau numai dacă ființa vorbește din interiorul limbii, „și în felul acesta a asculta în chip autentic vorbele pe care ea ți le adresează, înseamnă a obține acea rostire care vorbește în elementul creației poetice”⁶.

Această viziune asupra limbii o întâlnim și la Eminescu, exprimată anterior, în care este afirmată esența originară a limbii. Limba ia în stăpânire ființa, determinându-i astfel existența: „Nu noi suntem stăpânii limbei, ci limba e stăpâna noastră”⁷. În continuarea acestei idei, poetul definește limba ca spațiu sacru în care ființa se înscrie în lume și în care își manifestă identitatea națională: „Precum într-un sanctuar reconstituim piatră cu piatră tot ce-a fost înainte – nu după fantezia sau inspirația noastră momentană – ci după ideea în genere și în amănunte – care-a predominat la zidirea sanctuarului – astfel trebuie să ne purtăm cu limba noastră românească”⁸.

În altă ordine de idei, poetul este întemeietor de limbă, libertăți care sunt ale creatorului: „Cu cât mai poetică este creația unui poet cu atât mai liberă este rostirea lui”⁹. Însă această libertate nu situează poezia în exteriorul realității, ci o așază în interiorul acesteia. „Poezia înfățișează un obiect în toată profunzimea lui interioară”¹⁰, interpretează Hegel. Astfel, „poezia absoarbe în sine materialul oferit de acea realitate (exterioară) și, cu dreptul și libertatea proprii imaginației, îl elaborează și-i dă formă. Adică atunci nu poezia este ceea ce e ocazional și însoțitor, ci acel material este ocazia exterioară sub impulsul căreia poetul se abandonează puterii sale de pătrundere mai adâncă și de plăsmuire mai pură, creând în chipul acela din sine ceea ce fără el, în cazul real, nemijlocit, n-ar fi ajuns la conștiință în acest mod liber”¹¹. Se afirmă aici atributele ființei poetice: creativitatea și libertatea. Poetul descoperă, pornind de la realitatea exterioară, esența lumii printr-o tensiune a actului creator: „elaborează și dă formă”. Nu lumea exterioară, fenomenală, face posibilă poezia, ci poezia este acel ceva care face posibilă revelarea temeiurilor lucrurilor, a esenței lumii, fără a comunica nimic despre lumea exterioară. De aceea, poezia, spune

⁴ Martin Heidegger, *Limbaul poeziei*, în „Secolul XX”, 1-2-3/1995, p. 39.

⁵ Martin Heidegger, *Originea ..., op. cit.*, p. 202.

⁶ *Ibidem*, p. 203.

⁷ Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 241.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Martin Heidegger, *Originea ..., op. cit.*, p. 203.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Despre artă și poezie*, București, Editura Minerva (B.P.T.), 1979, p. 140.

¹¹ *Ibidem*, p. 151.

Hegel, „trebuie să fie scop pentru sine” și să creeze „o lume independentă și încheiată în sine”¹². Poezia exprimă, așadar, ceea ce-i este esențial poeziei. De aceea Heidegger alege poezia lui Hölderlin pentru a defini poezia. „Nu l-am ales pe Hölderlin pentru faptul că opera sa realizează, ca una dintre multele altele, esența generală a poeziei, ci numai pentru faptul că poezia lui Hölderlin este purtată de destinația poetică de a exprima pe calea poeziei, în chip expres, esența poeziei. Pentru noi, Hölderlin este într-un chip privilegiat *poetul poetului*”¹³.

Dar care este primul moment al poeziei? Găsim răspunsul la Hegel: „poezia a început când omul a întreprins să se exprime”¹⁴, deci poezia apare când omul își afirmă umanitatea, poezie și limbă asumându-și în chiar acest prim moment statutul ontologic. Întemeietor de limbă este poetul: „Poetul este primul care deschide oarecum gura națiunii sale”¹⁵, pentru că prin intermediul limbii se revelează ceea ce este nerevelat. De exemplu, pentru Hegel, Homer și Dante sunt creatori de limbă – Homer a întrebuițat pentru fiecare reprezentare „cuvântul propriu”, iar Dante „a știut să creeze o limbă vie pe seama poporului său”¹⁶. Ce înseamnă a întrebuița „cuvântul propriu”? Este cuvântul care întemeiază, cu statut ontologic, cuvântul originar.

În acest sens, în raportul limbă poetică – limbă prozaică, Hegel vorbește despre epoci și popoare originar poetice și despre epoci dezvoltate din punctul de vedere al prozei. Putem face trimitere la Giambattista Vico, care în *Principiile unei științe noi* identifică trei vârste, cărora le corespund trei limbi: vârsta zeilor cu limba hieroglică sau sacră, vârsta eroilor cu limba simbolică sau prin asemănări și vârsta oamenilor cu limbă epistolară sau populară, limba oamenilor, a semnelor convenționale¹⁷. Giambattista Vico amintește aici că Homer vorbește de o limbă poetică mai veche decât cea a poemelor sale, care era o „limbă a zeilor”¹⁸. Poetul se află într-un spațiu intermediar între zei și oameni și în acest spațiu caută să raporteze modul originar de manifestare a ființei, a lumii.

Poezia își pierde esența în momentul în care devine element retoric, în momentul în care înfățișarea poetică se manifestă ca intenționalitate, deoarece „o artă potrivită în chip conștient strică efectul autentic care trebuie să fie neintenționat, nepremeditat”¹⁹. Astfel, poezia nu este o reflectare exterioară, ceva dictat din afară, nu este o reprezentare mimetică a sentimentelor. „Poezia, scrie G. Călinescu, nu are nicio legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment *sui generis*, o emoție nepracticată”²⁰. De asemenea, poetica aristotelică, pornind de la tragedie, consideră arta o formă adâncă de cunoaștere a lumii, iar nu o reprezentare fotografică a acesteia: tragediei „i se dă primul loc, numai din pricina plăcerii publicului, deoarece poezii se iau după spectatori și compun după gusturile lor. Dar

¹² *Ibidem*, p. 141-142.

¹³ Martin Heidegger, *Originea ...*, op. cit., p. 222.

¹⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Despre artă ...*, op. cit., p. 145.

¹⁵ *Ibidem*, p. 175.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Giambattista Vico, *Principiile unei științe noi*, București, Editura Univers, 1972, p. 181.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Despre artă ...*, op. cit., p. 176.

²⁰ G. Călinescu, *Universul poeziei*, București, Editura Minerva, 1973, p. 102.

nu aceasta e plăcerea pe care trebuie s-o dea tragediei”²¹. Dacă arta este conformă unei intenționalități bazate pe legătura cauză-efect, atunci ea este artificiu. Artă autentică este aceea care se îndreaptă spre temeiul lucrurilor, spre esența lor.

Astfel, esența poeziei, a artei în general, este de a descoperi esența lumii, construind o lume și făcând-o a sa. Că esența lucrurilor se află dincolo de experiența exterioară ne-o spune și un creator și filosof al artei, Constantin Brâncuși: „Nebuni sunt toți aceia care consideră sculpturile mele drept abstracte, ceea ce cred ei că este abstract, este tot ceea ce poate fi mai realist, căci realul nu însemnează forma exterioară a lucrurilor – ci ideea și esența fenomenelor”²². De aceea, pasărea lui Brâncuși nu reprezintă pasărea în forma ei exterioară, ci ceea ce este immanent păsării – zborul: „Eu nu doresc să reprezint o pasăre, ci să exprim însușirea în sine, spiritul ei: zborul, elanul ...”²³.

Adevărul ființei lumii se află dincolo de lumea fenomenală, însă numai artistul știe să-l descopere. „Artistul trebuie să știe să scoată la suprafață ființa aceea din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală însăși esența sa cosmică, într-o existență cu adevărat vizibilă”²⁴. Este, în acest punct de vedere, surprins rolul fundamental al artistului, acela de a crea arta în sens absolut, ca să revenim la Coșeriu, nu ca mijloc de comunicare. Astfel, subiectul care creează nu este un subiect între subiecte, ci este subiect absolut²⁵.

Luăm în discuție cea de-a doua problemă anunțată la începutul lucrării: consubstanțialitatea limbă poetică-limbă adamică.

În lucrarea *Pe urmele limbii perfecte în cultura europeană*, Umberto Eco pornește de la episodul înfățișat de *Geneză*, unde Dumnezeu îi cere lui Adam să dea nume viețuitoarelor, iar Adam le dă nume: „și orice nume pe care-l dădea omul fiecărei viețuitoare, acela-i era numele” (*Geneza*, capitoul 2, versetul 19). Acest fapt al numirii generează două întrebări: „fiecare dintre numele date de Adam: este numele pe care trebuie să-l aibă animalul conform naturii sale, sau este acela pe care ar fi trebuit să-l aibă, impus fiind de o convenție?”²⁶. Referitor la această problemă, Dumitru Irimia, în studiul „«Omul [...] metaforizant» și natura limbajului poetic”, ridică o altă întrebare: „Aceste viețuitoare nu aveau deja fiecare numele lor, de vreme ce existau, fuseseră deja create, iar crearea lor, expresie, este adevărat, a voinței divine, s-a întemeiat pe actul vorbirii? Sau Dumnezeu a dat, prin Cuvânt creator, doar existența ființelor, iar Adam le dă prin nume, identitate?”²⁷. Pe fondul acestor întrebări, se impune concluzia că, în acest episod biblic, predicatul circumscris lui Dumnezeu este verbul *zicerii*, iar lui Adam verbul *numirii*. Așadar, își continuă lingvistul ieșean aserțiunea, „Adam ori a descoperit identitatea adevărată a celor create prin Cuvântul divin, ori a instituit un raport de consubstanțialitate *nume*-sens, de vreme ce a recurs la *numele* lor, fie că l-a fixat el, fie că l-a descoperit pe cele care au stat

²¹ Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, 1957, p. 428.

²² Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004, p. 125.

²³ *Ibidem*, p. 105.

²⁴ *Ibidem*, p. 85.

²⁵ Eugen Coșeriu, *Limbajul poetic în Preleger...*, op. cit., p. 162.

²⁶ Umberto Eco, *Pe urmele limbii perfecte în cultura europeană*, Constanța, Editura Pontica, 1996, p. 9.

²⁷ Dumitru Irimia, „«Omul [...] metaforizant» și natura limbajului poetic”, în *Eonul Blaga-Întâiul veac*, București, Editura Albatros, 1997, p. 259-260.

la baza actului demiurgic²⁸.

Prin actul numirii, atribuit primului om, se reîntemeiază lumea prin cuvânt, revelându-i-se esența sacră. Astfel, acest act al numirii poate fi asemănat cu actul poetic, în sensul în care „Cuvântul creator divin trece în Cuvântul creator poetic”²⁹, poetul fiind cel chemat sau singurul capabil să redescopere originaritatea limbii.

Într-o altă ordine de idei, în dialogul *Cratylus* al lui Platon, care pune problema formării cuvintelor – dacă au apărut în acest mod natural sau prin convenție (teoria saussuriană), Socrate, vorbind despre dreapta numire a lucrurilor, apelează la Homer (la poeți) în demonstrarea consubstanțialității lume-sens. În plus, așa cum observă Simina Noica în *Note la Cratylus*, Platon acordă în mai multe rânduri limbii poetice un soi de autonomie, dacă nu chiar specificitate: „De fapt, poeții numesc într-un sens *aētai* suflările vântului”³⁰. Nomothetul din dialogul platonician, prin actul numirii, stabilește un raport semantic între nume și lucru. În acest sens, Constantin Noica, în *Interpretare la Cratylus*, subliniază calitatea cuvintelor de a fi purtătoare de adevăr: „Prin cuvinte, suntem odată cu lucrurile”³¹, interpretează filozoful.

Așadar, revenind la limbajul poetic, acesta stabilește un dublu raport cu limba: întemeiază lumi semantice și redescoperă sacrul din lume, prin cuvânt poetic. Natura limbajului poetic stă în modul metaforic în care ființa umană se înscrie în lume. Astfel, pornind de la definiția lui Aristotel „Omul este animalul politic”, Lucian Blaga, în *Geneza metaforei*, construiește o altă definiție: „Omul este animalul metaforizant”. „Accentul ce-l dorim pus pe epitetul «metaforizant», continuă L. Blaga, este însă destinat aproape să suprimă animalitatea, ca termen de definiție”³², cuvântul *metaforizant* subliniind o specificitate a ființei umane: creativitatea. În acest studiu, Lucian Blaga identifică două tipuri de metafore: plasticizante și revelatorii. Metaforele plasticizante au rolul de a descrie lumea, reprezentând „o tehnică compensatorie, ea nu e chemată să îmbogățească faptul la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei directe”³³. Pe când metaforele revelatorii „sunt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, [...] încearcă într-un fel revelarea unui *mister*, prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară”³⁴.

Metafora revelatorie face posibilă intrarea ființei umane în comunicare cu lumea, redescoperind din stratul de profunzime al limbii cuvinte purtătoare de sens original, cuvinte care vorbesc despre temeiul ființei umane și al lumii. Astfel, Constantin Noica, în studiul amintit, interpretează că „limbile poartă zăvorâte, în cuvintele și formele lor, sensuri uitate, uneori adevărate orizonturi de gândire și simțire, ce pot clătina gândirea conceptuală când reușesc să iasă din încarcerarea lor”³⁵. Cei care fac posibilă scoaterea cuvintelor din „încarcerarea” limbii sunt, spunem noi, poeții, prin „revelarea misterului”,

²⁸ *Ibidem*, p. 26.

²⁹ *Ibidem*, p. 261.

³⁰ Platon, *Cratylus*, în *Opere III*, Editura științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 357.

³¹ *Ibidem*.

³² Lucian Blaga, *Opere 9*, București, Editura Minerva, 1985, p. 357.

³³ *Ibidem*, p. 351.

³⁴ *Ibidem*, p. 354.

³⁵ Constantin Noica, în Platon, *op. cit.*, 150.

existent în misterul lumii.

În același articol, „«Omul [...] metaforizant» și natura limbajului poetic”, Dumitru Irimia, pornind de la cele două tipuri de metafore teoretizate de L. Blaga, identifică două direcții în poezia românească. *Metafora plasticizantă* construiește *stilul ornant* care caracterizează poezia lui V. Alecsandri sau poezia românească de dinainte de Eminescu, iar *metafora revelatorie* caracterizează modul de a fi al poeziei lui Eminescu, poezie care produce o mutație fundamentală în poezia românească. Așadar, metafora revelatorie „reflectă libertatea absolută pe care și-o ia ființa poetică de a pune întrebări fundamentale lumii, pe fondul dezvoltării conștiinței că lumea nu este sau nu este numai ceea ce se arată, ce pare a fi”³⁶.

În acest sens, limbajul poetic este un limbaj cu funcție autonomă, care intră în opoziție cu limba neutră, prin dezvoltarea unui sistem propriu de semne în interiorul sistemului lingvistic.

Bibliografie:

- Aristotel, *Poetica*, traducere de acad. C. Balmuș, București, Editura științifică, 1957
Blaga, Lucian, *Opere 9*, București, Editura Minerva, 1985
Călinescu, G., *Universul poeziei*, Editura Minerva, București, 1973
Coșeriu, Eugen, „Limbajul poetic”, în vol. *Prelegeri și conferințe*, Iași, 1994
Coșeriu, Eugen, *Omul și limbajul său*, traducere de Dumitru Irimia, în „Cronica”, Anul XXVII, 1-5.IV. 1992
Eco, Umberto, *Pe urmele limbii perfecte în cultura europeană*, traducere de Daniela Bucșă, Constanța, Editura Pontica, 1996
Eminescu, Mihai, *Fragmentarium*, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1981
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Despre artă și poezie*, selecție, prefată și note de Ion Ianoși, București, Editura Minerva (B.P.T.), 1979
Heidegger, Martin, *Limbajul poeziei*, traducere de Thomas Kleinninger și Gabriel Liiceanu, în „Secolul XX”, 1-2-3/1995
Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere de Thomas Kleinninger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1982
Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, Editura „Junimea”, 1979.
Irimia, Dumitru, „«Omul [...] metaforizant» și natura limbajului poetic”, în *Eonul Blaga-Înâiul veac*, București, Editura Albatros, 1997.
Platon, *Cratylus*, interpretare de Constantin Noica, note de Simina Noica, în *Opere III*, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1979.
Vico, Giambattista *Principiile unei științe noi*, traducere de Nina Façon, București, Editura Univers, 1972.
Constantin Zărnescu, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.

³⁶ Dumitru Irimia, *Omul ... op.. cit.*, 256.

Împrumutul lexical francez (ne)adaptat în limba română

Abstract

The quantitative and qualitative improvement, both diachronically and synchronically, of the Romanian vocabulary / lexis owes much to the lexical loans. The process by means of which a linguistic element of a particular idiom is integrated into another idiom influences any subsystem of the target language's, but it mainly operates at the phonetic, lexical-semantic and morphological levels. The usage of foreign loans (either necessary or de luxe), Anglicisms mostly as well as French ones, is acknowledged to be widely spreading within various types of discourse: media, scientific, literary, artistic, etc.

Our approach, using as corpus the latest edition of the DOOM, is meant to make remarks about the French loanwords in Romanian, especially the loans which - phonetically, orthographically and morphologically speaking - are not adapted to the Romanian language system. The analysis, within the framework of the linguistic interactions and changes, of the grammatical and referential features, supports the idea that the lexical innovation process does not exclusively depend on a specific epoch, and is favoured by the interactions among languages, civilizations and cultures.

Key-words: lexical loan, syntagm, discourse, xenism, unadapted loan.

1. Preliminarii

Că limba este un organism viu, aflat în continuă mobilitate, este un fapt arhicunoscut. Se știe că odată cu progresul științei și tehnicii, limba este obligată „să țină pasul” cu dezvoltarea acestora și că dinamica ei are drept consecință crearea de termeni care să corespundă noilor realități. Încă din secolul al XVII-lea, cărturarii epocii erau preocupați de găsirea unor căi pentru îmbogățirea vocabularului românesc și realizau că româna nu dispunea de termeni proprii pentru redarea unor noțiuni necunoscute până atunci, motiv pentru care vor încerca să găsească unele soluții: fie aleg, uneori, calea împrumuturilor lingvistice, așa cum propune mitropolitul Simeon Ștefan - „*Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sînt buni carii împlă în toate țările, așea și cuvintele acelea sînt bune carele le înțăleg toți*” (Noul Testament de la Bălgrad, 1648) -, fie pe cea a calcului lingvistic sau a derivării. Situația nu s-a schimbat foarte mult, chiar dacă au trecut secole de atunci, astfel încât și astăzi, limba româna se află într-un proces continuu de primenire și înnoire.

Îmbogățirea, diversificarea și modernizarea lexicului sunt procese favorizate de contactul dintre limbi, civilizații și culturi. Tendință firească a limbii, care se dezvoltă potrivit necesităților mereu crescânde ale actului de comunicare, inovația lexicală este un proces continuu. *Neologizarea* limbii se realizează în maniere foarte diverse; asimilarea în limba română a unui termen nou depinde atât de vechimea împrumutului, de sfera vocabularului (general/ specializat) în care se utilizează termenul, cât și de caracterul

împrumutului respectiv, dacă e împrumut „necesar“ sau „de lux“. Unul dintre mijloacele prin care se obțin noi unități lexicale de la materialul lingvistic deja existent și la care facem referire și în cazul împrumutului este *derivarea*.

2. Împrumut lexical (ne)adaptat

Termenul *împrumut* desemnează orice element provenind dintr-o altă limbă și are o valoare generică. *Împrumutul* face parte dintre procedeele frecvente, prin care se îmbogățește lexicul unei limbi și constă în apariția într-un sistem lingvistic receptor a unui cuvânt care provine dintr-o altă limbă donatoare. Contrar altor procedee de îmbogățire a vocabularului (derivarea, compunerea, conversiunea, reduplicarea, contaminația etc.), împrumutul are calitatea de a face să apară unități lexicale noi fără să recurgă, în principiu, la elemente lexicale preexistente în limbă. În lumea modernă, marea majoritate a împrumuturilor par a parveni utilizatorilor unei anumite limbi îndeosebi prin intermediul presei, televiziunii și radioului. Lexemele împrumutate au toate șansele să fie introduse în sistemul uzual, dacă se consideră că sunt utile, dacă integrarea lor în sistemul limbii este reclamată de frecvența utilizării, dacă statutul sociocultural al limbii-sursă, în raport cu cel al limbii-țintă este mai prestigios. Se constată astăzi o anumită concurență între termenii românești sinonimi mai vechi sau de proveniență franceză și termenii englezești, existând o preferință a uzului limbii pentru echivalentul din engleză (*business*, «afacere», *job*, «serviciu», *sportsman*, «sportiv» etc).

Treptat, împrumuturile își ocupă locul în structura limbii și au, negreșit, legături cu unitățile lexicale existente în prealabil, în limbă. Împrumuturile nu periclitează aspectul unei limbi, întrucât, indiferent de epoca în care s-au petrecut (și este bine știut că evoluția unei limbi cunoaște numeroase momente marcate de împrumuturi masive de cuvinte din diferite limbi cu care intră în contact), acestea ating anumite sfere ale vocabularului, proprii doar pentru unele clase sau categorii socio-profesionale. (A se vedea influența limbii grecești asupra românei în epoca fanariotă).

După gradul de integrare în limba română, adică după adaptarea cuvintelor/îmbinărilor lexicale sub aspect ortoepic, ortografic, morfologic la sistemul limbii noastre, se disting împrumuturi integral *adaptate*, *parțial adaptate* sau în curs de adaptare și *împrumuturi neadaptate*, folosite cu forma și semnificația din limba de origine și pentru care, în lexicologia străină, ca și în cea românească, se folosesc termeni precum *xenism*, *cuvânt/formație aloglot(ă)*, *străinisme*¹.

Oricare ar fi sursa sau tipul împrumutului, asimilarea acestuia în limba română impune utilizarea corectă a semnificațiilor, a derivatelor noi, ca și folosirea cuvintelor/îmbinărilor de cuvinte într-un registru adecvat situației de comunicare.

Ne propunem să facem aici unele remarci privind împrumutul lexical francez în limba română, punând în evidență aspecte ale adaptării/nonadaptării unor unități lexicale cuprinse în recenta ediție a DOOM; grila de analiză vizează adaptarea *fonetică* (ortoepia, ortografia), încadrarea *morfologică* (flexiunea, categoria determinării), *asimilarea*

¹ Angela Bidu-Vrâncănu, Cristina Călărășu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de științe. Științe ale limbii [DȘL]*, ediția a III-a, București, 2005, s.v.

semantică (păstrarea sensului, restrângerea sau extinderea acestuia). Analiza lingvistică a împrumutului francez va cuprinde și aspecte privind sistemul derivativ, procesul formării cuvintelor prin compunere, conversiune, ca și posibilitatea înscrierii împrumutului în sfera unor categorii semantice (sinonimie, antonimie, paronimie, omonimie etc.).

Avem în vedere, în acest sens, opinia Ioanei Vintilă-Rădulescu referitoare la rolul cuvintelor străine: „[...] limba ar fi mult prea săracă dacă nu ar avea sinonime, fie și unele dintre ele, împrumutate și încă neadaptate, acestea constituind, într-un anume sens, un anumit număr de «varianțe», care permit diversificarea și nuanțarea exprimării”²

În ceea ce privește raportul dintre elementele străine, adaptate sistemului limbii române și pe care vorbitorii nu le mai disting, în general, de cuvintele românești din fondul „vechi” și împrumuturile rămase neadaptate³, în lingvistica actuală nu se mai operează întotdeauna o distincție și se folosește sintagma *cuvinte străine* atât pentru elementele reluate cu formă intactă a „etimonului” și „neadaptate încă la sistemul limbii române”, cât și pentru cele preluate cu forma numai parțial „intactă” și parțial adaptate la sistemul limbii noastre (grafic, fonetic/ morfologic) de tipul *abajur, alură, cozeăr, dantelă, etui, jabou, menuet, poșetă, remaieuză*, la care facem referire în cele ce urmează, menționând forma, sensul din limba română și din limba franceză și diferitele mărci ale gradului de adaptare la sistemul limbii noastre.

■ Termenul **abajur** a fost împrumutat din franceză: *abat-jour*. În compusul francez *abat-jour*, al doilea element, substantivul *jour*, nu semnifică „zi”, ca de obicei, ci „lumină”. De altfel, conceptele „lumină” și „zi” sunt întrunite în latinescul *dies*, al cărui derivat *diurnum* (cf neologismul *diurn*) stă la baza cuvântului francez *jour*. În franceză, înțelesul de bază al lui *abattre* este „a doborî, a face să cadă, a culca la pământ ceva ce se află în poziția verticală”: *abattre un arbre*, de pildă, echivalează cu „a doborî un copac”. Prin urmare, *abat-jour* trebuie definit drept cel care face lumina să cadă, în loc de a se dispersa îndoace și încolo⁴.

■ În limba română, cuvântul **alură** <fr. *allure*. (DEXI: 56), [pron. *alură*] s.f., g.- d. art. *alurii*; pl. *aluri* (DOOM²:27) are, ca și în limba franceză, diferite accepții.

1. Se folosește cu referire la oameni, având sensul de fel de a se mișca, de a merge. ♦ Înfațișare. 2. Mod în care se deplasează un animal, în special un cal la pas, trap, galop. 3. (*sport*) Mod în care se desfășoară o acțiune individuală sau colectivă în întrecerile sportive. 4. Mod în care se desfășoară un eveniment, o întâmplare etc. 5. *Fig.* Întorsătură pe care o ia un eveniment, o situație etc. 6. (*mar.*) Unghi format de planul longitudinal – vertical al unei nave cu direcția vântului. Plurisemantismul și polisemia cuvântului se păstrează din limba împrumutătoare:

allure [alyr]. n. f. (1138; de *aller*). ♦ 1° Vitesse de déplacement. ◇ Manière d’aller, de se

² Ioana Vintilă-Rădulescu, *Cuvinte străine în enunțuri românești*, în *Philologica Yassyensia*, an I, nr. 1, 2005, p.92.

³ *Ibidem*, p.93.

⁴ G.I. Tohăneanu, *Dicționar de imagini pierdute*, Editura „Amarcord”, Timișoara, 1995, p.15.

déplacer. ♦ *Par anal.* Direction que suit un navire par rapport à celle du vent; disposition de la voile pour suivre cette direction. ♦ *2° Par ext.* Manière de se tenir. ♦ *Fig.* (Surtout au plur.) Manière de se comporter. ♦ *3° Fam.* Apparence générale d'une chose. *Elle a une drôle d'allure, cette maison.* (PR : 46)

■ Termenul **cozeur** [pron. *cozör*] (-*zeur*) s. m., pl. *cozeuri* (DOOM₂), „persoană care vorbește cu ușurință, știind să întrețină o conversație plăcută”, <fr. *causeur*. (DEXI: 462)”, a dezvoltat în limba română, ca și în limba din care provine, cuvinte derivate.

cozerie (livr.) s.f., art. *cozeria*, g.-d. art. *cozeriei*; pl. *cozerii*, art. *cozeriile* (DOOM²: 190). Discuție, conversație familiară, ușoară și plăcută. ♦ Expunere simplă, fără pretenții. **causer** [koze]. v. *intr.* (XIII^e, répandu XV^e; lat. *causari* « faire un procès », « plaider, alléguer »). ♦ *1°* S'entretenir familièrement avec qqn. ♦ *2°* Parler trop, avec indiscrétion. Parler avec malignedé.

causeur, euse [kozœr, øz]. adj. et n. (1534; de *causer* 2). ♦ *1°* Adj. (*Rare*). Qui aime à causer. ♦ *2°* N. Personne qui cause volontiers.

causeuse [kozøz]. n. f. (1819; de *causer* 2). Petit canapé (où deux personnes peuvent s'asseoir pour causer). (PR : 240).

■ În limba română cuvântul **dantelă** (fr. *dentelle* reprezintă un diminutiv din *dent* „dinte”, realizat cu sufixul, destul de productiv, -*elle*, termenul semnificând, în consecință, „dinișor”. După același model, din *rue* „stradă”, în limba franceză s-au format diminutive ca *ruelle* „străduță”. Neologismul în limba română e reprezentat de verbul *dantela* (fr. *denteler*) cu infinitivul lung, devenit substantiv, *dantelare*, la care se adaugă adjectivul de origine participială *dantelat*, -ă, substantivele *dantelărie*, *dantelură* etc. De rolul analogiei⁵ în procesul asimilării în limba română a unor cuvinte în limba franceză, putem vorbi și în cazul cuvântului *jabou* (vezi *infra*). Introducerea în limba română a fonemului **ü** e atestată de cuvinte ca **etui** (fr.) [pron. *etüi*] (-*tui*) s. n., art. *etui-ul*; pl. *etui-uri* (DOOM²: 280).

etui [etju'i] s. n. Cutiută sau toc din piele, stofă, carton, material plastic etc., în care se păstrează unele obiecte (mici și fragile) pentru a le proteja și care are forma adaptată acestor obiecte. • pl. -*uri*. / <fr. *étui*. (DEXI: 678)

étui [etüi]. n. m. (*Estui*, XII^e; de l'a fr. *estui* «enfermer, garder» Enveloppe, le plus souvent rigide, dont la forme, la disposition est adaptée à l'objet, aux objets qu'elle est destinée à contenir. *Étui de carton, de cuir, d'ivoire. Étui d'une arme blanche, étui à ciseaux. Étui à violon. Étui à lunettes, à jumelles. Étui à cigares, à cigarettes. Étui de parapluie. Étui de cartouche. - Étui divisé en compartiments et contenant plusieurs objets.* ♦ *Mar.* Enveloppe en toile, sac où l'on renferme les voiles etc. (PR: 640).

jabou <fr. *Jabot*. În limba română termenul cu sensul de „accesoriu de îmbrăcăminte”, format dintr-un volan (sau din mai multe) de dantelă, mătase, care împodobește pieptul unei cămăși, al unei bluze, ca o cravată” (DEXI, s.v). fost integrat în seria cuvintelor împrumutate din franceză, nu puține la număr, care se termină în -*ou* (ex. *carou, platou, mantou*) din fr. *carreau, plateau, manteau*. Faptul că nu e

⁵ Liviu Groza, *Elemente de lexicologie*, Editura „Humanitas Educational”, București, 2004, p. 95.

asociat cuvintelor care se termină în *-ot* (ex. *compot, complot, pivot*, din fr. *compote, complot, pivot*) se explică prin posibila apropiere pe care au făcut-o vorbitorii cu denumirea altor obiecte de îmbrăcăminte, de asemenea terminate în *ou* (*maiou, tricou*, din fr. *maillot, tricot*).

Particularități complexe la nivel fonetic și grafic înregistrează, în limba română, împrumuturile lexicale de tipul celor de mai jos.

- **remaiere** (*-ie-*) s. f., g.-d. art. *remaierii*; pl. *Remaieri*. Acțiunea de a *remaia* și rezultatul ei; *remaiaj*.
- **!remaieuză** [pron. *remaiöză*] (*-ieu-*) s.f., g.-d. art. *remaieuzei*; pl. *remaieuze* (DOOM²: 680). Persoană care se ocupă cu remaierea ciorapilor. • pl. *-e*. / <fr. *remmailleusse*. (DEXI: 1659)
- **remailler** [R(ə)maje]. V.tr. (1660; de *re-*, et *mailler*). Réparer (un tricot, un filet) en reconstituant les mailles. *Remailler un filet*.
- **remailler** [Rămaje]. v. tr. (1829; de *re-*, et *emmailler*, de *mailler*). Réparer en reconstituant, en remontant les mailles. (PR: 1506; 1508)
- **menuet**, s. n. Vechi dans popular francez, liniștit și plin de grație. Originea acestui termen muzical se află în adjectivul francez *menu* „mic, mărunț”, căruia i s-a adăugat sufixul diminutival *-et*. *Menu* provine din participiul-adjectiv latinesc *minutus* „micșorat”, de unde am moștenit noi pe *mărunț*, dar am și împrumutat, mai târziu, pe *minut* (*minută*). La baza acestor cuvinte – moștenite sau împrumutate – se găsește aceeași rădăcină latinească *min-*, identificabilă în corpul fonetic al verbului *minuo*, *minuere*, cu participiul *minutus*, *-a*, *-um*, al cărui sens fundamental este acela de „a micșora, a diminua”. În franceză. *menuet* pare să rezulte din abrevierea expresiei *pas menuet*, adică „pas mărunțel”⁶.
- Cuvântul **poșetă** este un împrumut din fr. *pochette*, care, pentru vorbitorii limbii franceze, are formă internă, ca derivat din *poché* „buzunar” cu sufixul diminutival *-ette*, întocmai ca *fillette* „fetiță” (din *fille* „fată”), *servietă* din fr. *serviette*⁷.

Cuvintele împrumutate din limba franceză la care am făcut referire, ilustrează, pe de o parte, prezența unor particularități grafice și/sau fonetice neprototipice limbii române, iar pe de altă parte, tendința lor de adaptare morfologică la sistemul limbii române. Cuvinte ca *alură*, dar și altele ca *uni* [*u* pron. *ű*], *tul* [pron. *tűl*], *etui* [pron. *etűi*] atestă existența, în sistemul fonologic și ortografic al limbii noastre, chiar dacă înregistrează o distribuție limitată a fonemului *ii*. Frecvent este digraful *eu* în cuvinte provenite din franceză : *coseur* [pron. *cozör*], *frondeur* [pron. *frondör*], *machieur* [pron. *machiör*], *machieuză* [pron. *machiöză*], *masor* [pron. *masör*], *maseuză* [pron. *masöză*], *remaieuză* [pron. *remaiöză*].

Dacă sub raport ortoepic și ortografic, exemple precum cele de mai sus, excerptate din DOOM2, evidențiază rolul *principiului etimologic* în scrierea limbii române (dovadă și silabația unora dintre ele, ex. *ma-chi-eur*; *ma-chi-eu-ză*), mărcile *morfologice* ale determinării, ale genului și numărului sunt dovezi ale procesului de *cvasiadaptare* a

⁶ G.I. Tohăneanu, *Dicționar... op. cit.*, p. 15.

⁷ *Ibidem*, p. 223.

împrumutului lexical. Ex.: *alură* (G.D. *art. alurii*, pl. *aluri*), *cozeur* (pl. *cozeuri*), *maseur* (pl. *maseuri*), *etui* (art. *etui-ul*; pl. *etui-uri*).

3. Derivarea cu sufixe (-er, -ieră, -ism)

Derivarea (<*deriva*<fr. *dériver*; it., lat. *derivare*), definită ca „procedeu de formare a cuvintelor cu ajutorul formativelor (formanților), al afixelor (prefixe și sufixe) care se asociază la cuvintele-bază sau care sunt suprimate de la acestea, în vederea obținerii unor noi unități lexicale”⁸, reprezintă unul dintre procedeele cu o mare incidență în procesul de creare a unor formații lexicale pe terenul unei limbi. Importanța studierii derivării sufixale a fost observată încă de la începutul secolului al XX-lea, când lingvistul G. Pascu a purces la inventarierea acestora, într-un moment în care despre „scurtimea” limbii române se „plânseseră” deja, de-a lungul secolelor, și alți oameni de cultură, nemulțumiți că nu aveau la îndemână suficiente formații lexicale pentru a putea face cunoscute lucruri noi (prefața *Liturghiei* tradusă la București, în 1680, de către mitropolitul Teodosie). Pascu definește sufixul drept “un sunet ori un grup de 2 sau mai multe sunete care, alipit la radicalul unui cuvânt, servește ca să formeze un alt cuvânt cu înțeles anumit”⁹. De la același lingvist, avem și o primă clasificare a sufixelor în : *simple*, *compuse* și *variante*, ultimele două tipuri menționate apărând datorită fenomenului de analogie.

Sufixe pot fi studiate din punctul de vedere al formei, sensului și originii, iar studierea sufixelor derivative este deosebit de importantă pentru istoria limbii oricărui popor. Din punctul de vedere al originii lor, sufixele românești pot fi clasificate în mai multe categorii: moștenite din latină sau împrumutate din limbi cu care româna a intrat în contact în decursul evoluției sale (împrumuturi slave, neogrecești, turcești, maghiare, franțuzești, englezești etc).

„Adeseori însă, derivatele pe baza cărora s-a moștenit ori introdus un sufix au dispărut, după ce natural, pe baza acelor derivate, se dezvoltase pe teritoriul limbii române un număr suficient de derivate care să împământenească respectivul sufix în limba română”¹⁰. În derivatele în care sufixul este de aceeași origine cu radicalul, uneori este destul de greu să precizăm cu exactitate dacă avem a face cu un derivat moștenit, respectiv împrumutat, ori cu un derivat dezvoltat pe terenul limbii române. În privința vechimii sufixelor împrumutate și a derivatelor prin sufixare de orice origine, nu se pot da informații clare, întrucât lipsesc textele în limba română înaintea secolului al XVI-lea.

În 1939, Iorgu Iordan, în lucrarea *Sufixe românești de origine recentă*¹¹, definește neologismele pe care le consideră a fi „elemente lingvistice împrumutate, începând cu primii ani ai veacului al XIX-lea, câteodată poate și ceva mai înainte, din limbile de civilizație occidentală [...]. Spre deosebire de sufixele vechi, care au origini foarte diverse, adesea neindoeuropene (de pildă, cele ungurești și cele turcești), neologismele sunt exclusiv românece”.

În funcție de categoriile gramaticale pe care le pot forma (clasificare după criteriul

⁸ *Ibidem*, p.181.

⁹ Pascu, G., *Sufixe românești*, Edițiunea Academiei Române, București, 1916, p. 1.

¹⁰ *Idem*, p. 9.

¹¹ Patraș, Liana Otilia „Aspecte morfologice și etimologice ale derivatelor cu sufixe neologice” în *Stil și Limbaj în mass-media din România*, coord. Ilie Rad, „Polirom” Iași, 2007, p. 164.

morfologic), sufixele pot fi nominale, adjectivale, pronominale, verbale și adverbiale. Criteriul morfologic al distribuției sufixelor pe categorii este un reper nu pentru semnificația sufixului în sine, ci pentru valoarea lui gramaticală, rezultată din valența morfologică a sufixului derivat¹².

Sufixele nominale servesc la crearea de nume pornind de la baze diferite (verbale, nominale sau adjectivale) și pot vehicula sensuri foarte diferite. Din această categorie, vom analiza sufixele *-er*, *-eră* și *-ism*.

Sufixul *-er*, *-eră*, cu sensul „care are calitatea“, „care este în situația“, s-a grefat în română, în principal pe o bază nominală: *albier*, *banicer*, *bombonieră*, *bustieră*, *balansier*, *bananier*, *bandulieră* (s. f. bandă de piele, de stofă, pusă de-a curmezișul pieptului, de care se agață sabia, pușca etc. o în ~ = de-a curmezișul pieptului (< fr. *bandoulière*), *bărbier*, *betonieră*, *butonieră*, *cafetieră*, *canonier*, *-ă*, *cantinier*, *canotier*, *cimpoier*, *condotier* (comandant de mercenari în slujba principilor, a papilor sau a orașelor din Italia medievală. 2. (fig.) om venal, gata a se pune în slujba oricărei cauze. (< it. *condottiere*), *costier* (navă *costieră*), *carotieră* (sondează pentru tăierea și scoaterea la suprafață a carotelor (II). 2. aparat folosit pentru a face sondaje și a lua eșantioane din fundul oceanelor, fr. *carottière*) (s.v. MDN), *casier*, *-ă*, *catavasier* (carte de ritual bisericesc ortodox, care cuprinde catavasii sau, p. ext., rugăciunile și cântările vecerniei, utreniei, liturghiei etc. [Pr.: *-si-er*] – *catavasie* + suf. *-ar*) (s.v. MDN), *carbonier*, *costier*, *-ă*; *corsetieră*, *cornier*, *cremalieră*, *etajeră*, *făclier*, *frapieră*, *noptieră*, *compotieră*, *costumier*, *-ă*; *coechipier*, *-ă*, *cuirasier*, *somieră*, *salatieră*, *spirtieră*, *pălărier*, *cheier*.

Exemplificarea de mai sus permite o primă subcategorizare a termenilor în funcție de destinație și o a doua în funcție de baza verbală sau nominală:

- termeni care se referă la elemente de uz casnic sau mobilier, recipientul: *bombonieră*, *cafetieră*, *compotieră*, *frapieră*, *salatieră*, *somieră*; *etajeră*; *noptieră*, *spirtieră*;
- termeni care se referă la meserii relativ noi în peisajul românesc (*nomina agentis*): *bărbier*, *canotier*, *casier*, *casieră*, *cimpoier*, *costumier*, *cantinier*, *condotier*, *canonier*
- termeni referitori la piese de vestimentație și accesorii: *bustieră*, *bandulieră*,
- termeni care se referă la diverse utilaje, nave: *carotieră*, *cuirasier*.

În funcție de baza de derivare, se observă că toți termenii enumerați au o bază derivațională nominală, iar rezultatul îl reprezintă crearea tot a unor lexeme din categoria numelui. Patraș¹³ consideră că o analiză mai interesantă decât a valorii morfologice a sufixului este analiza categoriei gramaticale în care se înscrie tema, întrucât aceasta permite observarea existenței unei predilecții ale unor sufixe către tipuri morfologice și „dacă nu cumva tendința spre o categorie gramaticală sau alta este mai degrabă o necesitate stilistică, decât una de vocabular”.

Un alt sufix neologic destul de productiv în română este sufixul *-ism*. Conform criteriului etimologic, acestui sufix nu i s-a putut stabili o singură origine; s-a afirmat că „are sorginte multiplă: franceză *isme* (*organisme*), italiană, unde îl găsim pe *-ismo* (*germanismo*), și latină-*ismus*¹⁴.

Cât privește sufixul *-ism*, se poate observa că acesta este un element care se poate

¹² *Ibidem*, p. 167.

¹³ Liana, Otilia Patraș, *Aspecte..., op. cit.*, p. 168.

¹⁴ *Ibidem*, p. 174.

alături substantivelor comune masculine (*gigantism, somnambulism*, cu sensul ”lucru care există”), adjectivelor (*parallelism, dandism*) sau interjecțiilor compuse, ceea ce revendică mai degrabă o motivație stilistică: *heirupism*. El se poate substitui sau se poate adăuga:

a) unei terminații cu bază în *-ic*: *exotism, clasicism, scepticism*.

b) adjectivelor terminate în *-aic*, cărora le corespund substantive în *-aism*: *arhaism, prozaism*.

Același sufix poate indica rezultatul unei acțiuni exprimate de o bază verbală : *grafism*, neologism sau posedă caracterul exprimat de o bază adjectivală: *americanism, barbarism, idiotism, regionalism*. Are de asemenea o valoare colectivă, desemnând un ansamblu de lucruri: *mecanism, organism*, sau ansamblul de fenomene relative la ceea ce indică o bază substantivală: *alcolism, analfabetism, absenteism, banditism, ciclism, jurnalism, magnetism, parazitism* sau o bază adjectivală: *alpinism, urbanism*. Sufixul *-ism* poate apărea în substantive din categoria abstractă a gândirii, a doctrinelor, comportamentelor, mișcărilor sociale. La bază poate:

- desemna persoana care se află la originea respectivei mișcări și este cu o bază nominală: *budism, dadaism, epicurism, marxism, platinism*;
- califica mișcarea sau adepții acesteia: *creștinism, protestantism, ecumenism, romantism, scepticism, tantrism, futurism*;
- reda o definiție sumară a unui sistem: *abolitionism, rasism, realism, arivism*.

Concluzii

Unitățile lexicale împrumutate din franceză (la care ne-am referit) au dobândit, în dinamica limbii noastre, o identitate lexicografică atestând, în principal, o adaptare la sistemul fonetic, lexico-semantic și morfologic al limbii române.

Chiar dacă au trecut secole de la primele manifestări referitoare la necesitatea împrumutării de cuvinte pentru a suplini „sărăcia” limbii române sau pentru a-i spori potențialul expresiv, situația nu s-a schimbat foarte mult, astfel încât și astăzi limba română se află într-un proces continuu de inovație lexicală. Aceasta este realitatea lingvistică a zilelor noastre și poate fi confirmată de către oricine are în vedere o comparație între lexicul existent azi și cel de acum câteva decenii. Cum va arăta, oare, limba română peste câteva decenii?...Negreșit, mai bogată în structuri lexicosemantice și semiostilistice.

Bibliografie:

Academia Română, Institutul de Lingvistică *Iorgu Iordan Al. Rosetti, Dicționarul Ortografic, ortoepic și de punctuație al limbii române*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Univers Enciclopedic, 2005

Bidu-Vrânceanu, Angela, Călărașu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe. Științe ale limbii [DSL]*, ediția a III-a, București, 2005

Dobridor-Constantinescu, Gh., *Dicționar de termeni lingvistici*, Editura „Teora” București, 1998

Hristea, Theodor, *Contribuții la studiul derivării cu sufixe în limba română*, în „Probleme

Studii și cercetări științifice. Seria filologie, 23/2010

- de etimologie. Studii. Articole. Note“, Editura Academiei Române, București, 1968
- Groza, Liviu, *Elemente de lexicologie*, Editura „Humanitas Educational“, București, 2004
- Lehmann, Alise, Martin- Berthet, *Introduction à la lexicologie. Semantique et morfologie*, Dunod, Paris, 1998
- Marcu, Florin, *Marele Dicționar de neologisme*, Editura „Saeculum“, 2008
- Mihăescu, N., *Dinamica limbii literare*, Editura „Albatros“, 1976
- Mihăescu, N., *Dezvoltarea limbii române*, Editura „Albatros“, 1986
- Pascu, G., *Sufixe românești*, Editura Academiei, București, 1916
- Patraș, Liana, Otilia, “Aspecte morfologice și etimologice ale derivatelor cu sufixe neologice”, în *Stil și Limbaj în mass-media din România*, coord. Ilie Rad, „Polirom“ Iași, 2007
- Robert, Paul, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Paris, 1967 [PR]
- Robet, Paul, Rey-Debove, Josette, Rey, Alain, *Le Nouveau, Petit Robert-Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 2008
- Tohăneanu, G. I., *Dicționar de imagini pierdute*, Editura „Armacord“, Timișoara, 1995
- Vintilă-Rădulescu, Ioana, *Cuvinte străine în enunțuri românești*, în *Philologica Jassyensia*, an I, nr. 1, 2005.

Observații privind împrumutul lexical latin (ne)adaptat în limba română Cuvinte și sintagme latine în DOOM²

Résumé

On envisage les mots et les expressions latins contenus dans la deuxième édition du *Dictionnaire orthographique, orthoépique et morphologique de la langue roumaine* (DOOM²), utilisés dans leur forme originale, de vive voix ou par l'écrit.

Vu que l'emploi de ces unités lexicales exige l'assimilation correcte, avec la rigueur scientifique et philologique que réclame tous les problèmes de lexicologie, nous en offrons la traduction, en indiquant le sens des termes et les principales catégories grammaticales, et en réalisant un bref commentaire explicatif.

Mots-clés: mots et expressions latins, DOOM², emprunt inadaptable.

Împrumutul lexical latin¹, considerat de lingviști, în regulă generală, ca inovație de proveniență externă, constând din cuvinte și expresii preluate dintr-o limbă străină și adăugate fondului lexical existent, acoperă o zonă foarte largă în creșterea cantitativă și calitativă, atât în diacronie, cât și în sincronie, a lexicului românesc. Expansiunea de ordin cantitativ și calitativ asigurată prin astfel de inovații lexicale se explică prin faptul că atât semnificantul, cât și semnificatul îmbogățesc patrimoniul și câmpul extralingvistic de referință semantică. Inovația lexicală este o tendință firească a limbii, care se dezvoltă în conformitate cu necesitățile mereu în creștere ale procesului de comunicare.

Domeniile de utilizare a neologismelor împrumutate sunt deopotrivă *limba literară vorbită* și cea *scrisă*; în stilul tehnico-științific și în cel juridic-administrativ, ele asigură precizia, brevilocvența, caracterul internațional al terminologiilor, în stilul publicistic marchează ineditul expresiv, iar în cel beletristic contribuie la crearea unor efecte stilistice ce țin de nuanțarea și originalitatea exprimării. În limbajul artistic, ele depășesc funcția denominativ-referențială, dobândind sensuri derivate, conotative, simbolice.

Neologismele latine, ca și cele grecești, spre exemplu, pătrund în scrisul românesc încă din secolul XVII-lea și mai târziu, prin filieră franceză, ca neologisme latino-romanice², urmare obiectivă a dezvoltării social-istorice.

¹ Vezi, pentru conceptul și termenul de *împrumut*, Jean Dubois, H. Mathée Giacomo, Louis Guespin *et al.*, *Dictionnaire Linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 512 și Adriana Stoichițoiu-Ichim, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică, influențe, creativitate*, București, Editura ALL, 2001.

² Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, pp. 310-311. Vezi și *Enciclopedia limbilor romanice*, p. 183, unde sunt trecute în revistă opinii privind contribuția limbilor neolatine la „bogatul tezaur lexical

Limba latină a exercitat și continuă să exercite o influență remarcabilă asupra limbilor europene de cultură, indiferent de statutul lor genetic și structural, fiind principalul furnizor și etalon în modernizarea lexicului savant european. Acest destin paradigmatic s-a datorat faptului că ea a funcționat secole de-a rândul ca limbă europeană oficială și, mai ales, că a ajuns la un înalt nivel lexical, atât prin preluarea unui număr mare de cuvinte din limba greacă, cât și prin crearea de noi cuvinte, prin resurse proprii.

După funcția îndeplinită în comunicare, împrumuturile lexicale pot fi analizate ca împrumuturi „*necesare*” (care nu au echivalente românești) și împrumuturi „*de lux*” (care au echivalent românesc).

Integrarea cuvântului împrumutat în limba adoptivă se face în maniere foarte diverse. Asimilarea depinde atât de vechimea cuvântului împrumutat și de sfera vocabularului (general/specializat) în care se utilizează, cât și de caracterul împrumutului respectiv, „*necesar*” sau „*de lux*”. Prezența sau absența asimilării sub aspect ortoepic, ortografic, morfologic și lexico-semantic are ca rezultat taxinomizarea – după gradul de integrare în limba română – în împrumuturi *integral adaptate*, *parțial adaptate*, sau *în curs de adaptare* și *neadaptate*, cu păstrarea formei și a semnificației din limba de origine, pentru care, în lexicologia străină, ca și în cea românească, se folosesc termeni precum *xenism*, *cuvânt / formație aloglot(ă)*³ ș.a.

În demersul de față, avem în vedere cuvintele și expresiile latine cuprinse în ediția a II-a a *Dicționarului Ortografic, Ortoepic și Morfologic al Limbii Române*, incluse în categoria împrumuturilor principial neadaptate sau parțial adaptate. Acestea cunosc o deosebită frecvență în limba română, iar unele dintre ele au circulație largă, universală, căpătând statut de internaționalisme.

Am inventariat un număr de peste 100 de cuvinte și sintagme latine, pe care le-am clasificat după numărul membrilor din care sunt alcătuite, după cum urmează:

- cuvinte / unități lexicale izolate / monolexeme (45);
- sintagme binare (56);
- sintagme ternare (6).

În ceea ce privește clasele morfologice cărora le aparțin **unitățile lexicale izolate**, constatăm că acestea sunt:

- Substantive (20): *axis*, *angor*, ***atrium***, *curriculum*, *cunctator*, *fatum*, *frigidarium*, *habitus*, *labarum*, *labrum*, *numen*, *opus*, *summum*, ***tractus***, ***vacuum***, etc.

Dintre acestea, *atrium* și *tractus* au dublete adaptate, respectiv, ***atriu*** și ***tract***, iar *vacuum* are și o formă de plural ***vacuumuri***, așadar este adaptat morfologic și neadaptat fonetic.

internațional, specific lumii moderne”.

³ Vezi Petru Zugun, *Lexicologia limbii române*, Iași, Editura Tehnopress, 2000, pp. 8, 67, 160, pentru care *xenismul* este un împrumut din alte limbi, neadaptat la specificul limbii române și păstrat intenționat cu forma și sensul din limba de împrumut; vezi și Gabriela Pană Dindelegan, „Dicționar de terminologie lingvistică”, în *Limbă și literatură*, anul XLVII, vol. I-II, 2002, p. 56, care consideră xenismul un cuvânt neologic recent, preluat cu forma intactă a etimonului și neadaptat la sistemul limbii române, simțit de vorbitor ca aparținând unui sistem lexico-gramatical străin de limba română.

- Adverbe (6) : *alias, ibidem, infra, supra, passim, ultra*;
- Prepoziții (2) : *apud, pro*;
- Verbe (11). Dintre acestea, unele funcționează ca verbe, atât în limba latină, cât și în limba română : *deleatur, gaudeamus*, altele, însă, care își schimbă clasa de încadrare, funcționând în limba română ca substantive (*incipit, veto, memento*) sau *video*, care funcționează ca adjectiv invariabil. Toate acestea din urmă primesc articol și formă de plural : **incipitul / incipituri, vetoul / vetouri, mementoul / mementouri**, așadar sunt adaptate morfologic.

Sunt, de asemenea, câteva forme nominale, respectiv forme de gerundiv (participiu viitor pasiv), cum ar fi: *addenda, addendum, corrigenda, corrigendum, emendanda, memorandum*, care funcționează ca substantive de genul neutru singular sau plural în limba română. Între acestea, *memorandum* are și o formă de plural – *memorandumuri* – așa încât poate fi considerat adaptat parțial.

De asemenea, există și forme de participiu perfect (*conclusum, colligatum, comati*), care funcționează ca substantive neutre (*conclusum, colligatum*), respectiv ca substantiv masculin (*comati*).

În ceea ce privește **sintagmele binare**, se poate remarca faptul că unele funcționează ca **unități izolate**, de regulă, substantive neutre sau adjective invariabile (*Pater noster, post mortem, post partum, post scriptum, Te Deum, sui generis*), în timp ce altele funcționează ca locuțiuni, cele mai numeroase fiind cele adjectivale și adverbiale: *de facto, de iure, in memoriam, in nuce, ex aequo, ad litteram, ad libitum, ex cathedra, sine die*, etc.

În cadrul unor sintagme binare (*alma mater, dura mater, pia mater*) sunt consemnate forme de genitiv – dativ ale primului termen: *almei, durei, piei*, așadar primul termen este adaptat, în timp ce al doilea rămâne neadaptat.

Există, de asemenea, o altă categorie de sintagme binare, care din punct de vedere fonetic, sunt preluate ca atare, dar care sunt adaptate din punct de vedere morfologic, având articol și formă de plural: *in folio // in folio – ul, in folio – uri; in octavo // in octavo ul, in octavo-uri; in quarto // in quarto-ul, in quarto-uri; in plano // in plano-ul, in plano-uri*.

Amintim, totodată, și sintagmele *statu- quo* și *ex libris*, neadaptate fonetic, dar adaptate morfologic: *statu- quoul* (substantiv neutru, articulat) sau de plural : *ex librisuri* (substantiv neutru, plural).

În ceea ce privește sintagmele cu trei membri de tipul *deus ex machina, persona non grata, post – post scriptum, magna cum laude, summa cum laude, pro domo sua*, se poate constata că sunt neadaptate, atât din punct de vedere fonetic, cât și morfologic. Alături de acestea trebuie amintită sintagma *qui pro quo*, adaptată fonetic, având în vedere grafia într-un singur cuvânt, și, în plus, forma de plural *quiproquouri*.

Față de aceste constatări făcute, sunt unele opțiuni discutabile:

Sintagmele *in-folio, in-octavo, in-plano, in-quarto*, sunt consemnate în DOOM² ca împrumuturi adaptate morfologic și grafic (ne referim la grafia cu cratimă între prepoziții și adjectiv / substantiv neutru, ca și la forma de plural a acestora, amintită mai sus, deși este știut faptul că în diplomatică, în paleografie, în biblioteconomie, aceste sintagme se

folosesc cu formă invariabilă și, de regulă, funcționează ca determinanți pe lângă substantive din sfera cărții). Am constatat erori sau cel puțin inconsecvențe de încadrare morfologică în sensul că structuri identice ca formă și ca adâncime sunt încadrate diferit:

- Sintagme ca *perpetuum mobile* sau *persona grata* sunt considerate locuțiuni substantive, în timp ce sintagme ca *alma mater*, *dura mater*, *pia mater* sau *tabula rasa*, constituite după același tipar (determinant + detarminat în cazul nominativ), sunt socotite substantive feminine.
- Sintagme precum *angor pectoris* sau *axis mundi* sunt încadrate în limba română ca substantive, în timp ce sintagme cu aceeași structură de adâncime, respectiv având ca determinant un substantiv în cazul genitiv, de tipul *curriculum vitae* sau *petitio principii* sunt considerate locuțiuni substantive în limba română. Uneori s-au încetățenit forme eronate ale unor cuvinte latine, cum este cazul substantivului *vitellus* (vițeluș, s.m) în loc de *vitellum* (gălbenuș de ou, s.n.). Pornind de la paronimia celor doi termeni, este preluată forma *vitellus*, consemnată atât în DOOM², cât și în D.N., cu sensul de "gălbenuș de ou" și nu forma *vitellum* care este corectă. Propunem, de asemenea, ortografierea fără cratimă a sintagmelor: *ad-interim*; *post-mortem*; *post-partum*; *post-scriptum*, având în vedere faptul că nu sunt împrumuturi adaptate, așa cum, de altfel, este și expresia *post meridiem*, ortografiată, de această dată însă, corect, fără cratimă.

Bibliografie :

- Dubois, Jean, Giacomo, H. Mathée, Louis Guespinet al., *Dictionnaire Linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994
- Guțu, G., *Dicționar latin-român*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994
- Iordan, Iorgu, Robu, Vladimir, *Limba română contemporană*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978
- Până Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de terminologie lingvistică*, în „Limbă și literatură”, anul XLVII, vol. I-II, 2002
- Popescu, Cristina, Crețu, Ecaterina, *Dicționar de cuvinte latinești și eline în contexte literare românești. Abrevieri latinești*, București, Editura Humanitas Educațional, 2003
- Stoichițoiu-Ichim, Adriana, *Vocabularul limbrii române actuale. Dinamică, influențe, creativitate*, București, Editura ALL, 2001
- Zugun, Petru, *Lexicologia limbii române*, Iași, Editura Tehnopress, 2000
- ****Enciclopedia limbilor romanice* (coord. Marius Sala), Editura științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Influențe engleze în opere literare

Abstract

We bring to light various aspects concerning the way in which Anglicisms influence Romanian literary texts.

Thus, we choose Anglicisms from Romanian writers (Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, A. I. Odobescu, I. L. Caragiale, Nicolae Steinhardt) and we try to reveal the manner in which these Anglicisms adapt to Romanian literary language from different perspectives: a) *phonetical framing* of the Anglicisms (We focus on the pronunciation, the spelling and the stress of the Anglicisms in Romanian literary language); b) *morphological adaptation* of the Anglicisms to Romanian (We point out general aspects concerning the grammatical categories of nouns, such as: gender, number, case and then we reveal certain features of the verbal conjugation and in the end of our paper, we try to present different characteristics of the variable/invariable adjectives, there where is really possible etc.); c) *meanings of the Anglicisms* into Romanian literary language from a semantic point of view; *certain types of synonyms, antonyms, paronyms and homonyms* of the Anglicisms into Romanian literary language.

Key-words: *adaptation, Anglicisms, transphonemization, trans-morphemization, foreign words.*

Ne propunem să aducem în prim-plan câteva aspecte legate de modul în care anglicismele sunt reflectate în diferite opere ale scriitorilor români. În acest sens, am selectat lexeme de origine engleză din creațiile lui Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, A. I. Odobescu, I. L. Caragiale, Nicolae Steinhardt și am încercat să punem în evidență modalitatea în care aceste anglicisme se adaptează românei literare din diferite perspective:

- *încadrarea fonetică* a lexemelor de origine engleză;

Atenția va fi focalizată asupra unor aspecte ce vizează pronunția, ortografia și accentul anglicismelor în operele scriitorilor menționați;

- *adaptarea morfologică* a lexemelor de origine engleză în româna literară;

Vom puncta aspecte generale, referitoare la evidențierea următoarelor categorii gramaticale: gen, număr, caz (în situația substantivelor), conjugările verbale și, acolo unde va fi posibil, vom încerca să prezentăm diferite caracteristici privind aspectul variabil/invariabil al adjectivelor în procesul asimilării acestora în limba română.

- *asimilarea semantică* a lexemelor de origine engleză în româna literară.

Vor fi specificate diferite cazuri de extinderi/restricții semantice ale lexemelor de origine engleză în româna literară.

- sinonime, antonime, paronime, homonime, lexeme derivate, identificate în operele literare ale scriitorilor consemnați.

Astfel, cuvintele analizate sunt următoarele:

I. lady /lédi/ s. f. „doamnă nobilă din Anglia; soție de lord”. (p. ext.) „doamnă”. (< engl. *lady*), cf. **MDN**, s.v.

▪ **lady** (angl.) [pron. lédi] s. f., g.-d. art. *lui lady*; pl. *lady*, cf. **DOOM**₂, s.v.

▪ **lady** [lédi] f. **1.** „titlu dat în Anglia doamnelor aristocrate și soțiilor de lorzi și baroneți”; **2.** (p. ext.) „epitet pentru o femeie distinsă, manierată; doamnă: «*devenise o lady*»”. [Cuv. engl.], cf. **NDULR**, s.v.

▪ engl. **lady** – „femeie ce are maniere alese și un statut social superior”; „modalitate de adresare”, cf. **DEA**, s.v.

a) Unitatea lexicală analizată nu ridică probleme deosebite, referitoare la adaptarea fonetică. Gradul de transfonemizare este I.

b) În ceea ce privește procesul încadrării morfologice, observăm că substantivul **lady** este defectiv de plural (vezi *supra*). În anumite scrieri literare, de exemplu în *Călătorie în Africa. De la Biaritz la Gibraltar*, de Vasile Alecsandri, identificăm posibilitatea articulării lexemului **lady** cu articolul hotărât enclitic „i”:

„Vă las să gândiți răsul adunării, desperarea moșului meu și disprețul scris în ochii ladii V.”¹.

Gradul de transmorfemizare este I.

c)/d)/e) În calitate de unități sinonimice, consemnăm unitatea lexicală **doamnă**. Nu se înregistrează unități lexicale omonimice, paronimice sau hiperonimice. Etimologia lexemului este unică: < engl. *lady*.

„Moșul meu mă luă de mână, mă trase după el de-a lungul salonului și, adresându-se **ladii** V., mă prezentă el după toate formele uzitate”².

II. punch s. n. „băutură dintr-un amestec de suc de portocale, de lămâie și zahăr, cu rom sau lichior”. (<engl. *punch*), cf. **MDN**, s.v.

▪ **punci** s. n. pl. „punciuri”, cf. **DOOM**₂, s.v.

▪ **punci, punciuri** n. „băutură preparată dintr-un amestec de portocale, zahăr, suc de lămâie, rom sau lichior (cu ceai); «vom bea câte un punch ca să ne răcorim». NEGR.; [și: (înv.) **ponci**; < engl., fr. *punch*)]”, cf. **NDULR**, s.v.

▪ engl. **punch** [pʌntʃ] s. „băutură formată dintr-un amestec de fructe, condimente, apă, ce este servită de obicei caldă”, cf. **DEA**, s.v.

a) Referitor la adaptarea fonetică, gradul de transfonemizare este al II-lea. Consemnăm o diferență fonetică de natură vocalică și anume:

▪ în engl. [ʌ] este o vocală centrală, deschisă, scurtă > în rom. [u] este o vocală posterioară, închisă, rotunjită.

b) Gradul de transmorfemizare este I. În română, lexemul **punch** este un substantiv comun, de genul neutru, ce poate să fie în diferite contexte atât element regent, cât și element subordonator. Notăm și forma învechită **ponci** (vezi *infra*) pe care Constantin Negruzzi o utilizează în *Scrisori*:

„Seara vom veni acasă osteniți, vom bea câte un **ponci**, ca să ne răcorim; apoi vom

¹ Vasile Alecsandri, *Călătorie în Africa. De la Biaritz la Gibraltar*, București, Editura „Minerva”, 1984, p. 239.

² *Ibidem*, p. 236.

lua cina cu un ostropăț de iepure”³.

Unitatea lexicală **punch** apare în diferite contexte, în care lexemul este articulat fie cu articolul hotărât enclitic **-l**, fie cu articolul hotărât enclitic **-lui**, când substantivul are formă flectivă pentru cazurile genitiv-dativ:

„**Punciul** d-tale e de minune!”⁴

„Povestirea nenorocirilor căpitanului Campbel ne făcu mult să râdem, și convorbirea noastră, ațâțată prin plăcuta înrăurire a **punciului**, se prelungi până la două ore după mezul nopții”⁵.

c) Etimologia lexemului este unică: < engl. *punch*. Sensul din limba engleză a fost asimilat și în limba română.

d)/e) Nu sunt înregistrate lexeme antonimice, hiponimice sau hiperonimice. În calitate de unitate sinonimică, menționăm lexemul *băutură*. Nu sunt consemnate lexeme derivate sau compuse de la cuvântul de bază *punch*.

„Mă cobor în salon, unde căpitanul mă așteaptă cu un vas de **punci** înflăcărat”⁶.

III. **pícpochet** s. m. „hoț de buzunare”. (< fr. *pickpocket*), cf. MDN, s.v.

▪ **pícpochet** s. m. „hoț de buzunare”; pl. -ți; < fr., engl. *pickpocket*, cf. DEXI, s.v.

▪ engl. *pickpocket* [ˈpɪk pɒkɪt] s. „hoț de buzunare, pungaș”, cf. DKIOD, s.v.

a) Nu sunt punctate modificări vocalico-consonantice în ceea ce privește încadrarea fonetică a lexemului **pícpochet** din engleză, în română. Gradul transfonemizării este I.

b) În română, lexemul **pickpochet** este un substantiv comun, de genul masculin și nu remarcăm modificări în privința încadrării morfologice a acestuia.

c) Lexemul este asimilat semantic în română. Nu sunt înregistrate extinderi sau restricții semantice din engleză, în română.

d)/e) Drept sinonime, consemnăm lexemele **pungaș**, **hoț** (de buzunare). Nu sunt consemnate lexeme hiponimice, hiperonimice, omonimice sau derivate.

– „Nimic important, îmi răspunse el. Astă-noapte ne-a vizitat niște **pickpockets** arabi și au furat panerile de provizii”⁷.

IV. **místress** /misis/ s.f. „înaintea numelui unei femei căsătorite – doamnă” (< engl. *mistress*), cf. MDN, s.v.

▪ **místress** (angl.) [mísiz] s. f., g-d. lui *místress*; abr. *Mrs.*, cf. DOOM₂, s.v.

▪ **místress** [ˈmistris] s. „stăpână a casei; învățătoare; institutoare; metresă; ibovnică; iubită (poetic)”; cf. DKIOD, s.v.

▪ **místress** [ˈmistris] s. 1. „stăpână (a unei proprietăți)”; 2. „învățătoare”; 3. „amantă”; 4. „femeie care dorește să conducă personal o afacere (patroană)”; 5. „iubită”; cf. OALDCE,

³ Constantin Negruzzi, *Negru pe alb – Scrisoarea IV* – (Un poet necunoscut), Ediția a II-a, București, Editura Tineretului, 1969, p. 163.

⁴ Vasile Alecsandri, *Călătorie ... op. cit.*, p. 232.

⁵ *Ibidem*, p. 239.

⁶ *Ibidem*, p. 220.

⁷ Vasile Alecsandri, *Călătorie ... op. cit.*, p. 283.

S.V.

a) Fonetic, gradul de transfonemizare este I. Nu sunt remarcate modificări vocalico-consonantice, lexemul este asimilat sub aceeași formă grafico-acustică asemănătoare limbii din care a fost realizat împrumutul.

b) În română, lexemul este un substantiv comun, de genul feminin. Gradul de transmorfeizare este I.

c) Lexemul are etimologie unică (vezi *supra*) și este asimilat semantic în limba română.

d)/e) În calitate de sinonime parțiale, precizăm lexemele *institutoare*, *amantă*, *stăpână*, *ibovnică*, *patroană* etc. Nu sunt înregistrate antonime, paronime, hiponime sau hiperonime ale termenului analizat.

„... pentru că *mistress* Carlain este soția consulului și pentru că cele două misses și cu frații lor sunt copiii consulului și ai contesei”⁸¹.

V. *sterlină* – adj. *liră* ~ „unitate monetară în Marea Britanie”. (< it., engl., fr. *sterling*), cf. MDN, s.v.

▪ *sterlină* adj., f., pl. *sterline*, cf. DOOM₂, s.v.

▪ *sterlină*, *sterline* a. „liră sterlină, unitate monetară a Marii Britanii: *am rămas refractar la toată această lecție de viață practică ... sensibilizată în lire sterline*. GAL.; (înv.) *livră sterlină* (sau *sterlingă*), v. *livră*; (și: (înv.) *sterling*). [Din engl., fr. *sterling*, it. *sterlina*], cf. NDULR, s.v.

▪ *sterling* [ˈst :liŋ] s. „(liră) sterlină”, cf. DKIOD, s.v.

a) Gradul de transfonemizare este al II-lea. Consemnăm următoarea schimbare vocalică:

▪ engl. [•] – vocală centrală, scurtă, nerotunjită – > rom. [e] – vocală mijlocie, anterioară și nerotunjită.

b) Gradul de transmorfeizare este al III-lea. În română, ca parte de vorbire, cuvântul *sterlină* este adjectiv.

c) Lexemul *sterlină* este asimilat din punct de vedere semantic în limba română. Nu sunt consemnate extinderi sau restricții semantice în cazul unității lexicale analizate. Etimologia lexematică este multiplă (< it., engl., fr. *sterling*), forma românească apropiindu-se mai mult de etimonul italianesc: *sterlina* (vezi supra NDULR sau MDA: E: eg *sterling*, it. *sterlina*).

d)/e) Printre sinonimele unității lexicale, menționăm: *liră*, *monedă*. Nu sunt înregistrate antonime, paronime, hiponime, hiperonime sau lexeme derivate.

– „Zece livre *sterling* dacă îi pronunța de trei ori de-a rândul rapide și fără a te greși fraza următoare”⁹².

⁸ Vasile Alecsandri, *Călătorie ... op. cit.*, p. 285.

⁹ *Ibidem.*, p. 281.

VI. jochéu – s.m. „călăreț profesionist care călărește caii la curse și la antrenamente” (< fr., engl. *jockey*), cf. **MDN**, s.v.

▪ **jochéu** s.m., art. *jochéul*; pl. *jochéi*, art. *jochéii*, cf. **DOOM₂**, s.v.

▪ **jochéu, jochei** s.m. „călăreț profesionist care conduce caii la întreceri și la antrenamente: *iapa sură, pe care o încalecă un jocheu al nu știu cărui domn, era mai mare* NEGR. [<fr., engl. *jockey*], cf. **NDULR**, s.v.

▪ **jocheu** [ˈdʒɔki] **1.** „jocheu”; **2.** „escroc, pungaș”; **3.** „intermediar necinstit” **4.** „geambaș”, cf. **DER, DEA**, s.v.

a) Din punct de vedere fonetic, gradul transfonemizării este al III-lea. Lexemul *jocheu* are o formă românizată.

b) Morfologic, unitatea lexicală *jocheu* este un substantiv comun, de genul masculin. Gradul transmorfemizării este al III-lea.

c) În română, a fost asimilat doar sensul 1 al lexemului din engleză. Procedeul poartă denumirea de restricție semantică. Etimologia lexemului este multiplă: < fr., engl. *jockey*.

d)/e) În calitate de sinonim, precizăm lexemul *călăreț*. Nu sunt înregistrate lexeme paronimice, antonimice, hiponimice sau hiperonimice.

„Deodată bariera se deschide !... 14 alergători ies în arenă, purtând pe spinarea lor *jochei* îmbrăcați cu jiletce de diferite culori”¹⁰³.

VII. horror [hórăr] s.n. „gen artistic (film, roman) care stârnește groază”. (< engl. **horror**), cf. **MDN**, s.v.

▪ **horror** [ˈhɔrh ˈ] (angl.) s. n., art. „hórrorul”; pl. „horror”, cf. **DOOM₂**, s.v.

▪ **horror** [ˈhɔrh ˈ] **1.** „persoană rea”; **2.** „înfiorare, groază, spaimă, aversiune, repulsie”; **3.** (pl.) „teamă, anxietate, consternare, oroare, silă”; **4.** „gen artistic (film, roman) ce provoacă groază”, cf. **DEA**, s.v.

a) Gradul de transfonemizare este al II-lea. Remarcăm în română o pronunțare mai puternică a consoanei vibrante [r], comparativ cu limba engleză.

b) Gradul de transmorfemizare este I. În română, **horror** este un substantiv comun, de genul neutru [„gen artistic (film, roman) care stârnește groază”].

c) În română, a fost asimilat semantic doar sensul 4 (vezi *supra*). Etimologia lexemului este unică: < engl. *horror*.

d)/e) În calitate de sinonime, consemnăm lexemele *înfiorare, groază, spaimă, aversiune, repulsie* etc. Nu sunt înregistrate antonime, paronime, omonime, hiperonime sau hiponime.

„Mai cu seamă una! O pisică albă! Ea se găsea de-abia în primăvara vieții! Grațioasă, dizmierzătoare, crescută negreșit pe brațele unei frumoase copile din harem ... oh! **horror! horror! horror!** iată pelea ei ... iat-o colo

¹⁰ Vasile Alecsandri, *Călătorie ... op. cit.*, p. 271.

VIII. gentleman /géntl-men/ s. m. „om cu maniere alese și caracter frumos”. (< engl. *gentleman*), cf. MDN, s.v.

▪ **gentleman** (angl.) (angl.) [*a* pron. *e*] s. m., pl. *géntlemen*, cf. DOOM₂, s.v.

▪ **gentleman, gentlemani** [géntlmen] m. „persoană binecrescută, cu maniere alese, amabilă, politicoasă: *noi să mai fim și politicoși cu d-nii gentlemani din cameră*”. EM, [< engl. *gentleman*], cf. NDULR, s.v.

▪ **gentleman** [ˈdʒent lm n], pl. **gentlemen** [ˈdʒent lm n] s. 1. „domn (distins), gentleman”; 2. „bărbat, domn, om”; 3. „gentilom”, cf. DEA, s.v.

a) Gradul de transfonemizare este al II-lea. La nivel vocalic, înregistrăm o anumită diferență în pronunțarea lexemului **gentleman** și anume:

▪ engl. [ȳ] – vocală centrală, scurtă, nerotunjită – > rom. [e] – vocală mijlocie, anterioară și nerotunjită.

b) În română, unitatea lexicală, analizată este un substantiv comun, de genul masculin. Pluralul lexemului se formează prin adăugarea desinenței *-i*.

Câteodată, în operele literare, se poate regăsi și forma învechită **jentlman**:

„– Dar; un tânăr foarte plăcut, adevărat **jentlman**, nalt, purtând ochelari”¹²⁵.

c) Termenul a fost asimilat semantic în limba română. Etimologia acestuia este unică: < engl. *gentleman*.

d)/e) Drept sinonime parțiale, precizăm lexemele: *gentilom, bărbat, domn*. Nu sunt înregistrate paronime, hiperonime, hiponime sau elemente derivate.

„...tribunele erau înghesuite cu ladies și **gentleman**i purtând ocheane”¹³⁶.

IX. grog s.n. „băutură reconfortantă din rom, brandy sau whisky, apă fierbinte, zahăr și lămâie care se servește caldă”. (<engl., fr. *grog*), cf. MDN, s.v.

▪ **grog** s.n., (porții) pl. *groguri*, cf. DOOM₂, s.v.

▪ **grog** s.n. [At: DA / Pl: *-uri* / E: eg. *grog*] „Băutură preparată din rom, coniac sau rachiu amestecat cu apă fierbinte, îndulcită, la care se adaugă lămâie”. cf. MDA, s.v.

▪ **grog** [grɔg] s. 1. „băutură din rom amestecat cu apă”. 2. „băutură tare, alcool”. cf. DEA, s.v.

a) Gradul de transfonemizare este I. Nu sunt remarcate modificări vocalico-consonantice.

b) Gradul de transmorfemizare este I. Substantivul **grog** este de genul neutru și nu ridică probleme deosebite, referitoare la procesul încadrării morfologice.

c) Lexemul a fost asimilat în limba română sub aceeași formă grafico-acustică din limba engleză, prin urmare, termenul **grog** este un *xenism*.

d)/e) Drept sinonim, specificăm lexemul *băutură*. Nu sunt înregistrate antonime, paronime, omonime, hiperonime, hiponime sau cuvinte derivate.

f) „În curând însă îl zării pe piața teatrului, așezat la o masă dinaintea unei

¹¹ *Ibidem*, p. 270.

¹² Vasile Alecsandri, *Călătorie ...*, op. cit., p. 208.

¹³ *Ibidem*, p. 270.

frumoase cafele și bând un **grog** fierbinte”¹⁴⁷.

X. porter s.n. „bere englezească foarte tare și amăruie la gust”. (<fr., engl. *porter*), cf. MDN, s.v.

▪ **porter** [‘pɔ:t+ɾ] (bere) „porter, bere neagră englezească”, cf. DEA, s.v.

▪ **porter** m. „bere (englezească) neagră, tare și amară: *luară loc la o masă și cerură câte un porter*. GHETȚIE, [< engl. *porter*], cf. s.v. NDULR, s.v

a) Gradul de transfonemizare este al II-lea. Fonetic, există anumite diferențieri vocalico-consonantice:

▪ engl. [y] – vocală centrală, scurtă, nerotunjită > rom. [e] – vocală mijlocie, anterioară și nerotunjită.

▪ remarcăm în română o pronunțare mai puternică a consoanei vibrante [r], comparativ cu limba engleză.

b) În română, lexemul **porter** este un substantiv comun, de genul neutru. Gradul transmorfeizării este I. Nu sunt înregistrate alte modificări morfologice.

c) Sensul englezesc a fost asimilat în limba română. Etimologia unității lexicale **porter** este multiplă: <fr., engl. *porter*.

d/e) În calitate de sinonime, menționăm lexemele *băutură*, *bere*. Nu sunt înregistrate unități lexicale hiponimice, paronimice, hiperonimice, omonimice sau derivate formate de la termenul **porter**.

f) „...poeticul Angel ordonă lui Hamed, servitorul otelului, ca să pregătească dejunul și să-i aducă jambon, beefteacuri, cartofe, stilton, **porter** etc.”¹⁵.

XI. steeple-chase /stipl-ceis/ s.n. „cursă hipică cu obstacole variate”. (< engl. *steeple-chase*), cf. MDN, s.v.

▪ **steeple-chase** (angl.) [pron. stíplceîs] (stee-ple-chase) s.n., art. *steeplechase-ul*, cf. DOOM₂, s.v.

▪ **steeple-chase** [‘sti:pTl,tʃeis] s. „curse de cai cu obstacole”, cf. DEA, s.v.

a) Gradul de transfonemizare este al II-lea. Remarcăm, din punct de vedere fonetic, o schimbare vocalică:

▪ engl. [i:] – vocală anterioară, închisă, accentuată, nerotunjită și lungă > rom. [i] – vocală anterioară, închisă, nerotunjită.

b) Gradul de transmorfeizare este I. În română, lexemul este un substantiv comun, de genul neutru. Unitatea lexicală poate fi articulată cu articolul hotărât enclitic **-l**: *steeplechase-ul*.

În *Pseudo-Cynegeticos*, de A. I. Odobescu, este inserată forma **steeple-chăse** ce denotă o încercare de românizare lexematică.

„**Steeple-chăse** sistematic d-a curmezișul artelor vânătoarești. Uf! Să răsuflăm un moment subț umbrarul lui Kyr Ioniță Buzdrună”¹⁶.

c) Lexemul are o etimologie unică: < engl. **steeple-chase**.

¹⁴ *Ibidem*, p. 270.

¹⁵ Vasile Alecsandri, *Călătorie ... op. cit.*, p. 249.

¹⁶ A. I. Odobescu, *Pseudo-Cynegeticos*, București, Editura Albatros, 1990, p. 5.

d)/e) În calitate de sinonime, menționăm sinonimul parțial: *cursă* (hipică). Nu sunt înregistrate unități lexicale antonimice, paronimice, derivate, hiponimice, hiperonimice.

„Un vârtej grozav mă cuprinsese în sânul acelui *steple-chasse* diavolesc; ochii îmi ieșea din cap, crierii mi se clătina ca o apă într-o garafă, șoldurile mă durea, dinții îmi clănțănea, urechile îmi țiuia”¹⁷.

Concluzionăm adăugând că unele lexeme din cadrul analizei descriptive sunt preluate în româna actuală în aceeași formă grafico-sonoră, purtând denumirea de *xenisme*: *grog*, *horror*, *mistress*, altele „suferă” modificări morfologice în procesul adaptării din engleză, în română: *ladii*, *gentleman* și, în final, unele cuvinte sunt chiar românizate: *joch*, *sterlină* (liră *sterlină*), *steple-chăse/steple-chasse*.

Bibliografie:

- Alecsandri, Vasile, *Balta-Albă*, București, Editura „Minerva”, 1984
Alecsandri, Vasile, *Călătorie în Africa. Proză*. Vol. I, București, Editura „Minerva”, 1984
Avram, Mioara, Carabulea, Elena, Ciobanu, Fulvia, Hasan, Finuța, Popescu-Marin, Magdalena, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM2)*, București, „Univers Enciclopedic”, 2005
Hornby, A.S., *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (OALDCE)*, the 6th edition, UK., Oxford University Press, 2000
Manfred, Görlach, *A Dictionary of European Anglicisms (DEA)*, Great Britain, Oxford University Press, 2005
Marcu, Florin, *Marele dicționar de neologisme (MDN)*, București, Editura „Saeculum Vizual”, 2008
Negruzzi, Constantin, *Negru pe alb – Scrisoarea IV – (Un poet necunoscut)*, Ediția a II-a, București, Editura „Tineretului”, 1969
Negruzzi, Constantin, *Păcatele tinerețelor*, București, Editura „Minerva”, 1986
Odobescu, A.I., *Pseudo-Cynegeticos*, București, Editura „Albatros”, 1990
Oprea, Ioan, Pamfil, Carmen-Gabriela, Radu, Rodica, Zăstroiu, Victoria, *Noul dicționar universal al limbii române (NDULR)*, București, Editura „Litera Internațional”, 2006
Thompson, Della, Metcalf, Jonathan, *DK Illustrated Oxford Dictionary (DKIOD)*, London, Great Britain, 1998.

¹⁷ Vasile Alecsandri, *Balta-Albă*, București, Editura Minerva, 1984, p. 188.

Comunicarea nonverbală și competența culturală

Abstract

We live in a world where distances are getting smaller and smaller because means of transportation become faster and faster, while people become more and more dynamic and mobile. The old homogenous societies are confronted with the problem of multiculturalism, which requires a deep analysis of the process of verbal and non verbal communication. The cultural differences leave their mark on individuals' behavior and decoding the cultural codes requires different keys. The cultural skill allows the individual to use the correct decoding key, knowing both the grammatical rules of a language and the system of norms and conventions determined by society and culture. Among these conventions there are also the non verbal ones that are unconscious most of the time, but provide rapid and relevant information for the decoding process of the verbal message and of the attitude of the sender towards the receiver.

Mimic and especially the eyes provide the majority of signs that, by themselves or together with the verbal message, allow the sender to adapt his behavior to the situation of communication.

The eyes can give information about a person's pattern of thinking, according to the position of the eyeballs - they provide information about the emotional state of the sender, according to the increase or decrease of the size of the pupil. Opening the eyelids signals sexual attraction, but also interest for the sender's message. Also the place towards which the look is directed on the receiver's body, the duration of the look, are signs perceived and decoded by the receiver faster than the verbal message.

However, these signs are culturally determined and in order to decode them correctly we need to know the conventions and the norms of the cultures that the dialogue partners belong to. The cultural skill represents the link between the members of different cultures and it is absolutely necessary in this world that evolves towards globalization. In the new Babel tower we need to harmonize the meaning of the non verbal signs in order to achieve an efficient communication, without conflicts.

Key-words: norms of the cultures, communication, globalization

Fiecare avem propriul sistem de interpretare prin care filtrăm realitatea. Mediul în care ne naștem și ne dezvoltăm cognitiv își pune amprenta asupra noastră prin modelele culturale oferite, care dau naștere reprezentărilor pe care ni le însușim, le reconstituim în sistemul nostru cognitiv și apoi le integrăm în sistemul de valori propriu.¹ Fiecare răspuns

¹ Jean-Claude Abric, *Reprezentările sociale: aspecte teoretice*, în Adrian Neculau (coordonator), *Psihologia câmpului social. Reprezentările sociale*, Iași, Ed. Polirom, 1997, p.108.

la un stimul este, de fapt, o reconstruire a realității, o organizare semnificantă și reflectă sistemul de evaluare folosit de individ. Din această perspectivă, putem defini cultura ca un sistem de coduri și norme care se reflectă în comportamentul membrilor acelei culturi. De exemplu, ritmul lent de verbalizare al suedezilor poate fi privit drept timiditate de către un francez, care verbalizează mult mai ușor și poate destinde atmosfera cu informații anodine, dar privită situația prin prisma codului cultural suedez, fiecare cuvânt rostit reflectă și identitatea individului, nu e doar o simplă informație, iar receptorul urmărește cu atenție chiar și pauzele pentru a sesiza sensul exact al cuvintelor.² Putem spune că în cultura suedeză, accentul cade pe expresia pe care o furnizează emițătorul și mai puțin sau deloc pe expresia pe care o degajă.³ Cele două tipuri de activitate semiotică presupun canale diferite de transmitere a semnalelor: expresia pe care o furnizează emițătorul se bazează mai ales pe simboluri verbale, iar expresia pe care o degajă folosește simbolurile nonverbale, care, în mare parte, sunt nonintenționale. Interpretarea de către receptor a mesajelor verbale și nonverbale se face prin procese de inferență.

Sociologii diferențiază culturile în funcție de gradul de dezambiguizare al semnalelor transmise verbal și nonverbal și utilizate în procesele de inferență. Astfel, avem culturi cu un context redus, în care decodarea mesajului se face explicit, la nivel de denotații, iar semnalele emise prin celelalte canale – intonație, mimică, poziția corpului, îmbrăcăminte – sunt de mică importanță. Cauzele eliminării semnalelor transmise de celelalte canale își au rădăcinile în omogenitatea societății – toți indivizii se aseamănă din punct de vedere etnic, lingvistic, religios, etic etc. Åke Daun, analizând cultura suedeză, ajunge la concluzia că atât suedezii, cât și norvegienii consideră că oamenii spun exact ceea ce gândesc și dă exemplul unei suedeze care locuiește în Grecia și care întâmpină dificultăți în comunicarea cu colegii și prietenii greci:

"Într-un reportaj publicat de cotidianul Dagens Nyheter din 29.2.1988, găsim un interviu cu suedeza Ann-Kristin, stabilită de 15 ani în Grecia prin căsătorie. Iese în evidență contrastul dintre modul de a comunica al suedezilor, sincer și monoton, și cel foarte nuanțat al grecilor, care au o cultură cu context larg. Arta conversației în Grecia se bazează pe ambiguități și pe un limbaj plin de jocuri de cuvinte pentru care un suedez nu este în general pregătit mental. "N-ai înțeles ? Ce naivă ești" , îi spun lui Ann-Kristin colegii de serviciu din Grecia. "Cînd ești de față trebuie să spunem lucrurilor pe nume." Într-o cultură cu context larg este nevoie întotdeauna de o tălmăcire a contextului, adică a situației. Operația aceasta de tălmăcire a contextului este dificilă pentru oameni de o altă factură culturală. Nu știi ce să crezi. Nu te poți aștepta la același grad de loialitate din partea lor. Trebuie să fii circumspect" .⁴

Poipoarele mediteraneene se încadrează în culturile cu un context larg, spre deosebire de cele nordice, în care semnalele nonverbale au un rol important în decodarea mesajului. Dar astăzi, nu mai putem vorbi de societăți omogene, nivelul de trai ridicat din nordul Europei a atras mulți imigranți, atât din sudul și estul Europei, cât și din Asia, Africa. Această heterogenizare influențează comportamentul băștinașilor, dar și pe cel al noilor veniți.

² Åke Daun, *Mentalitate suedeză*, București, Ed. Humanitas, 1995, p. 61.

³ Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, București, Editura Comunicare.ro, 2007, p.30.

⁴ Åke Daun, *Mentalitatea ... op. cit.*, p. 104.

Pentru a evita interpretările greșite privind atitudinile, comportamentul, la întâlnirea indivizilor care fac parte din culturi diferite, este necesar să se cunoască codurile și modul lor de interpretare prin prisma acelei culturi. De exemplu, finlandezii îi consideră pe bărbații suedezi lipsiți de masculinitate, deoarece vorbesc precum femeile despre orice, cu mare ușurință. Bărbații finlandezi vorbesc mai rar și mai puțin. Însă, pentru un american sau pentru un francez, imaginea creată de suedezi este exact opusă. Nici reprezentările suedezilor despre ei înșiși nu sunt la fel cu cele ale finlandezilor, dar nici cu ale europenilor din afara Scandinaviei, care îi consideră tăcuți, distanți.

Pe baza semnalelor emise, conștient sau inconștient, ne sunt furnizate informații despre personalitatea indivizilor cu care venim în contact, despre mediul sociocultural din care fac parte. Eul oricărei persoane se mărginește cu eurile celorlalți. Limita sinelui meu este reprezentată de eul meu în interacțiune cu celălalt.⁵ Însă atât organizarea unui mesaj, cât și interpretarea sa depind de reprezentările pe care le avem despre realitate. *Numim reprezentare un ansamblu organizat de informații, credințe, atitudini și opinii pe care un individ (sau un grup) le elaborează în legătură cu un anumit obiect.*⁶ În procesul de comunicare dintre doi indivizi, întâlnim trei elemente ale reprezentării acelei situații:

- *Reprezentarea de sine* compusă din două componente – eul intim și eul public. Eul intim este zona intimă a individului, ascunsă privirilor celorlalți, dar care determină comportamentul individului în situația dată. Dacă mă percep ca pe o persoană performantă într-un anumit domeniu, comportamentul meu va reflecta acest lucru. Eul public reprezintă imaginea pe care vrem să o prezentăm celorlalți, în acea situație. Este ceea ce vrem să părem în ochii celorlalți. Imaginea de sine va dicta comportamentul individului, tipul de limbaj, canalele de comunicare folosite;
- *Reprezentarea despre celălalt* rezează o suprapunere a imaginilor pe care le avem la un moment dat despre celălalt, privind caracteristicile de personalitate, cognitive și sociale. Tipul de relație stabilită va depinde atât de personalitatea celui alt, cât și de competența și statutul său. De exemplu, relația pe care o cultivăm într-o întâlnire cu un coleg de breaslă este diferită dacă respectivul este o persoană competentă sau mai puțin competentă sau are un statut ierarhic superior, fie și temporar; sunt factori care influențează modul cum percepem finalitatea relației;
- *Reprezentarea despre sarcină sau despre context* va determina adoptarea, conștient sau nu, a unui raționament, selectarea unui anumit cod, a canalelor de comunicare.⁷

Cu cât reprezentările celor doi parteneri de dialog asupra situației coincid, cu atât comunicarea va fi mai eficientă. Următorul exemplu pune în evidență diferența dintre reprezentările pe care le au despre situația în care se află actorii implicați, americanii victorioși și japonezii siliți să accepte obiceiurile străinilor.

"La 11 februarie 1854 regăsim, ancorate în golful Edo, acele vapoare negre înarmate cu tunuri împotriva cărora sabia, aroganța și flintele rudimentare ale samurailor nu pot face nimic. (...)

⁵ Ivana Marková, *Dialogistica și reprezentările sociale*, Iași, Ed. Polirom, 2004, p. 132.

⁶ Jean-Claude Abric, *Psihologia comunicării. Teorii și metode*, Iași, Ed. Polirom, 2002, p. 20.

⁷ *Ibidem*, p. 21.

Șase ani mai târziu, o delegație japoneză pleacă în Statele Unite ca să ratifice tratatul ce-i este impus. Ambasadorii sunt siderați de acest Eldorado energic și grosolan unde la fiecare pas ești în pericol să-ți pierzi demnitatea, sunt stupefiați de dimensiunile pachetului Great Eastern și sunt năucii de tumultul dezbatelor din Congres, pe care le compară cu strigările din piața de pește a orașului Edo. La primul banchet oficial, prezența lacheilor în spatele scaunului le pare atât de jignitoare (după etica samurailor, a pune pe cineva în spatele unui oaspete este o insultă supremă) încât se consultă în japoneză dacă nu trebuie să-și caute săbiile la vestiar și să spintece marile orătanii în livrea verde, cu fireturi de aur. Dar sunt și cazuri când onoarea poate să mai aștepte".⁸

Din text, reiese că japonezii percep diferențele culturale și cu greu le acceptă, doar pentru că rolul le-o impune. Este clară diferența între statutul gazdelor, care pentru moment sunt învingători, și statutul ambasadorilor japonezi, dar ei trebuie să performeze în acest rol și își impun coerența expresivă cerută de această performare. Nemulțumirea este verbalizată în limba japoneză, însă *fațada personală* rămâne constantă.⁹ De fapt, schimbul verbal negociază atitudinea pe care urmează să o adopte. O atitudine războinică, însă, ar contrazice rolul lor de ambasadori. În situația relatată, americanii îi tratau pe oaspeți după codurile lor culturale, care sunt mult diferite de acelea ale japonezilor.

Diferențe culturale se manifestă și în secolul XX, de pildă cu prilejul vizitelor efectuate de turiștii occidentali în Japonia, ale cărei coduri culturale încearcă să le descifreze. Nicolas Bouvier constată că nici pentru membrii aceleiași culturi, simbolurile nu mai au, peste vremuri, o aceeași încărcătură culturală:

"Dar te întrebi uneori – când observi modul în care japonezii își vizitează propriile temple – dacă Japonia de azi mai are multe șanse să o întâlnească pe cea de odinioară. La Pavilionul de Argint (Ginkakuji), din jumătate în jumătate de oră, școli întregi se îngheșuie în fața porții de bambus. Îmi spun că mi-am ales rău ziua de vizită și că va trebui să revin: zece minute mai târziu, nu mai văd țipenie în jur. Căci vizita e terminată în doi timpi și trei mișcări.

– Veniți puțin aici (și toți se precipită).

– Construit la porunca seniorului Yoshimasa, cutare epocă, cele două grămezi de nisip din dreapta voastră reprezintă odihna spiritului, înaintați, vă rog, ne întâlnim în stația de tramvai numărul patru peste zece minute.

Demarează iar în rînduri strînse, declanșându-și aparatele de filmat, dar multe fotografii vor fi mișcate (Osana de kudasai, nu împingeți, vă rog!) ... tocmai pentru că din spate se împinge.

⁸ Nicolas Bouvier, *Cronică japoneză*, București, Ed. Humanitas, 1995, p.70.

⁹ E Goffman definește conceptul de *fațadă personală* (*personal front*) ca "echipamentul expresiv al performerului, din care fac parte însemnele funcției sau rangului, îmbrăcămintea, caracteristicile legate de sex, de vîrstă de rasă, ținuta corporală, gestică. Face diferența între stimulii care alcătuiesc fațada personală în înfățișare și atitudine. Înfățișarea se referă la acei stimuli care funcționează într-un anumit moment, ca să ne informeze despre statutul social al performerului. Atitudinea desemnează acei stimuli care funcționează într-un anumit moment pentru a ne avertiza asupra rolului interactiv pe care performerul se așteaptă să-l joace în situația care urmează să înceapă." (Erving Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol*, București, Ed. Comunicare.ro, 2007, p. 52).

În hol la Kyoto Hotel, am întâlnit și azi niște străine, franțuzoaice de astă dată. Au tremurat de frig pe insula Sado. După două săptămîni de turneu cultural și de ploi cu găleata, își suspectează ciceronii că nici măcar nu le-au dezvăluit «sufletul japonez».

Nici iubitei, nici fratelui nu-i spui totul, dar aceste femei care totuși nu sunt tîmpite, aceste doamne cu mănuși din ață care la Paris n-ar îndrăzni să-și schimbe măcelarul (e o aventură, nu mai știi cu cine ai de a face, mușchiulețul nu va mai fi la fel de fraged) cer imperativ ca la plecare să li se pună la pachet «sufletul japonez». Ce vor în fond? Păi, cum ce? – Totul, și imediat, și mai vor ca printr-un miracol al spiritului, ignoranța lor să se prefacă în cunoaștere, în esență, iar totul, dacă se poate, clar explicat, pentru ca la întorcere, să poată povesti. E drept că și eu, care le judec, aș vrea uneori să găsesc mîncarea pe masă, și repede. Venim în această țară slabă și frugală cu metabolismul nostru de mîncăi: în această imagine, Occidentul se poate recunoaște perfect".¹⁰

Ne putem întreba în ce măsură japonezul de astăzi mai poate să-l înțeleagă pe cel de acum cîteva sute de ani sau în ce măsură, eu român, decodez corect semnificația gesturilor unui japonez, chinez, american, francez, suedez ?! Ce înseamnă, de fapt, în contextul globalizării, sintagma *competență comunicatională* ?

Competența comunicativă și competența culturală

Acest termen de *competență* a fost introdus de N. Chomsky și măsoară gradul de internalizare a sistemului de reguli al unei limbi. Dell Hymes completează conceptul, introducând conceptul de *competență comunicativă* sau *pragmatică*, prin care "desemnează ansamblul cunoștințelor lingvistice, interacționale și culturale internalizate de vorbitorul nativ al unei limbi și care îi permite să se manifeste adecvat în contexte comunicative specifice. Conceptul de competență comunicativă se întemeiază pe ideea că producerea și interpretarea enunțurilor nu este guvernată numai de un sistem de reguli gramaticale, ci și de un sistem de norme și convenții determinate social și cultural."¹¹

Același lucru îl susține și Catherine Kerbrat-Orecchioni, care definește competența comunicativă ca un "dispozitiv complex de aptitudini, unde cunoștințele lingvistice și cunoștințele socio-culturale sunt învâlmășit amestecate."¹²

Competența comunicativă îi permite individului să performeze în rolurile pe care le pune în scenă pe parcursul unei zile. Scenariul rolurilor pe care urmează să le interpreteze se bazează pe normele sociale, pe ritualurile adoptate de un anumit grup, pe reprezentările pe care emițătorul le are despre comportamentul pe care îl impune un anumit stat, de așteptările pe care le are publicul receptor. Patrick Charaudeau consideră că în orice act de vorbire între un emițător și un receptor, de fapt, interacționează patru personaje: JEé/JEc și TUD/TUi.¹³

În procesul de producere a mesajului emițătorul (JEc) are în vedere un anumit

¹⁰ Nicolas Bouvier, *Cronică ... op. cit.*, p. 34.

¹¹ Angela Bidu-Vrăncianu, et al., *Dicționar de științe ale limbii*, București, Ed. Nemira, 2001.

¹² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, Tome I, Paris, Armand Colin, 1990, p. 31.

¹³ Patrick Charaudeau, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, 1983, p. 38.

receptor (TUd) așa cum și-l imaginează, pe baza informațiilor de la acel moment, și prin procese de inferență ia naștere acest TUd. Strategia adoptată de JEc este în funcție de această imagine creată despre receptor – TUd. Însă procesul de interpretare dă naștere unui receptor (TUi) care poate fi diferit de TUd și care, la rândul său, prin inferență, creează o imagine a emițătorului (JEé) diferită de ceea ce a vrut acesta să transmită.

La nivelul receptorului (Tui), are loc un proces de interpretare prin corelarea mesajului verbal cu cel nonverbal, cu informațiile stocate anterior despre emițător, cu contextul, iar prin procese de inferență, ia naștere JEé. Este un joc de scenă în care imaginea de sine, prin eul intim și eul public, se devoalează mai mult sau mai puțin. Iar receptorul, TUd, în procesul decodării, poate rămâne captivul strategiei aplicate de JEc sau reușește să se detașeze și să surprindă personajul de sub mască, devenind TUi, cu o altă interpretare asupra celuiilalt. TUd este receptorul proiectat de emițător, iar TUi este receptorul care interpretează mesajul; JEc produce mesajul și creează o imagine despre sine JEé, dar care poate fi diferită de cea pe care o "vede" receptorul.

De exemplu, cercetările etologice au pus în evidență că persoanele care adoptă o poziție defensivă, cu brațele încrucișate la piept (denotația poate merge de la atitudine de neîncredere până la ostilitate, gestul reflectă imaginea pe care o are despre receptor, TUd este clar diferit de TUi) rețin cu 38% mai puțin din mesajul verbal transmis, decât cele care nu adoptă această poziție. Explicația poate fi aceea că JEé al receptorului este diferit de JEé al emițătorului și este necesară modificarea strategiei de comunicare de către emițător, pe baza *feedbackului* primit, pentru a se obține rezultatul scontat. Specialiștii spun că orice gest prin care receptorul este determinat să deschidă brațele (emițătorul îi întinde o carte, de exemplu) influențează procesul de interpretare. Se pare că receptorul devine deschis la reevaluări ale reprezentării pe care o are despre emițător, prin coroborarea mesajelor receptate cu informațiile anterioare. În cazul unui mesaj interesant, receptorul adoptă poziția cu urechile "ciulite", trunchiul se îndreaptă și se încordează ușor, capul avansează cu gâtul întins, ca pentru a capta mai bine sunetele.¹⁴

În relația cu interlocutorul, fiecare dintre noi are un comportament controlat conștient, dar se strecoară și semnale inconștiente, care participă la formarea imaginii noastre în mintea interlocutorului (TUi). Interpretarea mesajelor verbale și nonverbale este mai complexă. Joseph Luft și Harry Ingham descriu nivelul de cunoaștere reciprocă a interlocutorilor folosind o schemă numită "fereastra lui Johari"¹⁵, alcătuită din patru compartimente:

ZONA DESCHISĂ cunoscută sieși cunoscută celuiilalt	ZONA OARBĂ necunoscută sieși cunoscută celuiilalt
--	---

¹⁴ Mihai Dinu *Comunicarea, op. cit.*, p. 35.

¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

ZONA ASCUNSĂ cunoscută sieși necunoscută celui alt	ZONA NECUNOSCUTĂ necunoscută sieși necunoscută celui alt
--	--

Zona deschisă cuprinde date și informații comune emițătorului și receptorului. Cu cât fereastra este mai redusă, cu atât interacțiunea este mai impersonală; un schimb de informații în tramvai cu o persoană necunoscută. *Zona ascunsă* este depozitarul secretelor personale. *Zona necunoscută* este încă o enigmă pe care încearcă să o dezlege psihiatri și psihologii. Informațiile furnizate de vise, halucinații, care indică, totuși, existența acestei ferestre. *Zona oarbă* conține informațiile pe care noi le furnizăm interlocutorilor fără să conștientizăm. Printre datele furnizate se află și semnale nonverbale care uneori pot contrazice mesajul pe care vrem să-l transmitem conștient.

Definesc, așadar, *competența culturală* drept ansamblul cunoștințelor lingvistice și culturale despre alte culturi, care permite individului să aibă un comportament adecvat la întâlnirea cu membrii acelor culturi. Competența culturală pe care o posedăm ne ghidează în stabilirea strategiei de comunicare: ce informații furnizăm interlocutorului, ce trebuie să ocultăm; dar până și cea mai competentă persoană nu-și poate reprima anumite semnale, care devin indicii pentru receptor. Gesturile și mimica reflectă cultura grupului din care face parte individul, statutul său social: cercul rezultat din unirea degetului mare cu arătătorul în America înseamnă "O.K.", în Franța "zero", în Japonia "bani", în Malta aluzie la homosexualitatea cuiva, iar în Tunisia amenințarea cu moartea.

Același semn poate avea interpretări diferite, dar există posibilitatea ca același semnificat să corespundă la gesturi diferite în alte culturi: semnul pentru O.K. în Rusia este reprezentat prin ridicarea degetului mare în poziție verticală (semn valabil și în România), în Franța se duce la buze arătătorul și degetul mare unite la vârf, în Brazilia se strânge între degete lobul urechii.¹⁶

Ochii – principala sursă de mesaje nonverbale

Mimica furnizează mare parte dintre indicii nonverbali care coroborează la interpretarea mesajului de către receptor. O figură zâmbitoare la o înmormântare contrariază asistența. Fațada personală¹⁷ este dependentă de normele sociale impuse. Vechii daci se bucurau la înmormântare, dar astăzi, norma este diferită. Fiecare rol social

¹⁶ *Ibidem* p. 228.

¹⁷ Conceptul este definit de Erving Goffman ca totalitatea părților scenice ce alcătuiesc echipamentul expresiv al actorului social. Fațada personală (*personal front*) are, la rândul ei, două componente: "înfățișare" (*appearance*) și "atitudine" (*manner*). Înfățișarea reflectă statutul social al performerului, iar atitudinea ne informează despre rolul interactiv pe care acesta se pregătește să-l joace în situația dată (Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, București, Editura Comunicare.ro, 2007, pp. 51-53).

are o anumită față personală care, în timp, a devenit rutină pentru membrii societății. Am putea încadra acest echipament expresiv standard în zona deschisă, dar, totuși, el permite actorului să se sustragă afișării personale prin preluarea unei scenografii cunoscute și aprobate de majoritate. De fapt, ne situăm în zona ascunsă în care actorul performează utilizând rutina. Însă, există momente în care cortina se ridică intempestiv și lasă să se vadă comportamente care dau informații despre adevărata personalitate a actorului. Un elev ascultă cu atenție discursul profesorului, dar în momentul în care i se pune o întrebare, dovedește că de fapt se gândea la altceva. Prin educație interiorizăm aceste rutine și fațada personală este o succesiune de măști care asigură o coerență expresivă și comportamentală, în funcție de rol.

Ochii sunt un emițător important de semnale nonverbale; în cultura populară se spune că sunt oglinda sufletului, pentru că activitatea lor este prea puțin influențată conștient. Interesul unui bărbat pentru o femeie determină mărirea pupilei. Pupila are rolul de a regla intensitatea luminii care ajunge la retină și de a adapta vederea la imagini depărtate sau apropiate, prin îngustarea pupilei crește precizia în adâncimea imaginii.¹⁸⁸ Dar ea dă informații și despre stările emoționale ale subiectului. Însă mesajele transmise prin intermediul ochilor furnizează mult mai multe informații despre emițător și receptor; pe lângă starea emoțională, putem determina tiparele de gândire, statutul, rolul în situația dată, imaginea de sine, imaginea pe care o are despre celălalt.

Tehnicile programării neurolingvistice au ca scop îmbunătățirea performanței în comunicarea interindividuală, de pildă în negocieri sau vânzări; însă pot fi folosite cu succes și în alte domenii. Obiectele de studiu sunt tiparele gândirii, comportamentul și limbajul, iar ochii furnizează cele mai multe informații despre tiparele noastre de gândire¹⁹. Modul în care ne reprezentăm amintirile, informațiile, ideile și conexiunile care se stabilesc între ele sunt proprii fiecărui individ, fiecărei culturi, iar cunoașterea tiparelor de gândire ne permite să înțelegem specificul fiecărei culturi. Sunt trei moduri de gândire:

- vizual – reprezentările ideilor, amintirilor sunt sub formă de imagini mentale;
- auditiv – reprezentările ne apar în minte sub forma sunetelor; amintirea unei persoane vă apare în memorie prin vocea ei;
- senzitiv – amintirea unei prăjituri, de exemplu, vă apare în memorie prin gust, miros, plăcerea pe care ați simțit-o când ați mâncat-o.

Ochii reflectă foarte bine tiparul de gândire al unei persoane. În timpul unui dialog fiecare dintre noi privește în diverse direcții care, ne spun specialiștii neurolingviști, nu sunt lipsite de semnificație. Astfel putem deosebi:

- *Ochii în stânga-sus* – amintire vizuală, semnifică vizualizarea unei amintiri, chipul unei persoane despre care vorbim, locurile pe care le-am vizitat în concediu, o mâncare care ne-a plăcut mult.
- *Ochii în dreapta-sus* – construcție vizuală, semnifică construcția unei imagini pe

¹⁸⁸ Diana Anca Cioc, *Ochii și privirea în afișele publicitare*, în Septimiu Chelcea (coordonator), *Comunicarea nonverbală în spațiul public. Studii, cercetări, aplicații*, București, Editura Tritonic, 2004, p.149.

¹⁹ Sue Knight, *Tehnicile programării neurolingvistice*, București, Editura Curtea Veche, 2004, p. 93.

care nu am mai văzut-o anterior. Ne imaginăm pe noi îmbrăcați cu o haină pe care am vrea să ne-o cumpărăm, ne imaginăm traseul ales pentru vacanță etc.

- *Ochii ațintiți înainte și lipsiți de concentrare* – vizualizarea unei imagini, dacă este amintită sau construită primim indicii din modul în care este distribuită greutatea corpului. Ne sprijinim pe piciorul stâng înseamnă că ne amintim o imagine, dacă ne sprijinim pe piciorul drept imaginea este construită.
- *Ochii spre stânga* – amintire auditivă, recunoaștem vocea cuiva cunoscut sau alte sunete cunoscute.
- *Ochii spre dreapta* – construcție auditivă, căutăm să înțelegem mesajul verbal transmis de o persoană.
- *Ochii spre stânga-jos* – automatizare auditivă, dialog interior, ne punem întrebări și încercăm să găsim răspunsuri la diverse probleme.
- *Ochii dreapta-jos* – sentimente și emoții exterioare, reflectă sentimente noi pe care le trăim într-o anumită situație.

Mișcarea ochilor trebuie coroborată și cu alte semnale pe care le emite interlocutorul. Persoanele care gândesc vizual oferă următoarele indicii:

- "va vorbi mai repede și cu un ton ridicat (apelează la cuvinte pentru a depăși imaginile pe care le poate vedea și are nevoie să vorbească repede pentru a realiza acest lucru;
- va respira superficial, cu partea superioară a toracelui – respirație rapidă scurtă;
- va gesticula prin aer, în sus, încercând adesea să contureze imaginile pe care le vede în minte;
- va dovedi adesea o anume tensiune corporală."²⁰

Allan Pease consideră că pupilele sunt cele care furnizează cele mai exacte și rapide informații, ele nefiind controlate voluntar. Supărarea sau furia fac pupilele să se micșoreze, iar în acest caz ochii apar ca "ochi de șarpe"²¹. În cazul unei admonestări, persoana admonestată poate spune: m-a privit cu ochi răi, micșorarea pupilei este cea care ne semnalează starea de spirit a emițătorului. Invers, bucuria determină mărirea pupilelor, indiciu important pentru jucătorii de poker, când partenerului i s-a dilatat pupila odată cu cartea primită (un semnal că trebuie să fii precaut). Bebelușii sau copiii mici au irisul mai mic decât adulții și pupila se dilată în prezența celor din urmă, tocmai pentru a atrage atenția asupra lor. Ceea ce este valabil și în cazul adulților care vor să atragă atenția unei alte persoane.

Era cunoscută utilizarea belladonei sub formă de picături pentru ochi de către prostituate pentru a fi mai atrăgătoare. Sugestivă în acest sens este semnificația cuvântului *belladonna*, "femeie frumoasă". Cercetările ulterioare efectuate cu ajutorul unui dispozitiv numit pupilometru²² au pus în evidență că pupilele bărbaților se măresc de până la trei ori, aunci când privesc o femeie atrăgătoare. Răspunzători ar fi nervii din ganglionul cervical

²⁰ Sue Knight, *Tehnicile ..., op. cit.*, p.95.

²¹ Allan Pease, *Limbajul trupului. Cum pot fi citite gândurile altora din gesturile lor*, București, Editura Polimark, 2002, p. 135.

²² David Givens, *Semnele dragostei și limbajul trupului*, Iași, Editura Polirom, 2005, p.73.

superior al măduvei spinării, care activează mușchii dilatatori ai irisului. Dar și la femei se produce același efect, chiar mai evident, pupilele se dilată mai mult, iar decodarea semnalului ar fi "îmi plăci". Studiile au pus în evidență că femeile cărora li s-au prezentat fotografii cu bărbați bine proporționați, îmbrăcați în costum de baie, li s-au mărit pupilele; însă la prezentarea fotografiilor cu aceiași subiecți în costumul lui Adam, pupilele s-au contractat, ceea ce în cazul bărbaților nu s-a întâmplat.²³ Semnalele emise de pupile sunt decodificate inconștient și sunt receptate de la o distanță de până la doi metri. Intuiția feminină ar fi, de fapt, datorată atenției mai mari acordate semnalelor nonverbale.

și ochii mari, larg deschiși sunt un semn de recunoaștere și semnifică dorința de a comunica, de a stabili și avansa într-o relație. Deschiderea maximă a pleoapelor superioare și inferioare denotă atracție fizică puternică, mai ales la întâlnirea cu un necunoscut. Este un semn pe care nu-l putem controla și este foarte vizibil pentru receptor. Activitatea mușchilor levatori superiori și inferiori, controlați de nervii simpatici prin ganglionii cervicali superiori, reflectă starea noastră de spirit chiar dacă am dori să o ascundem, dar și decodarea se face aproape inconștient.

Un alt semnal emis din zona ochilor este *clipitul*, care reflectă starea emoțională a emițătorului. Se consideră că la oameni, rata normală de clipire este de douăzeci de deschideri pe minut, iar durata medie a unei clipiri este de un sfert de secundă.²⁴ Ratele mai mari indică excitare emoțională sau o stare de stres de tipul "luptă sau fugi".²⁵ O persoană care clipește mai rapid la întâlnirea cu o altă, în general de sex opus, arată că partenerii se plac, iar rimelul folosit de femei sau genele artificiale pun în evidență faptul că se simte atrasă de partener. Este un gest care face parte din ritualul de curtare.

Intersectarea privirilor este un alt semnal emis pentru a atrage atenția receptorului. *Contactul vizual* stabilit fie și pentru câteva secunde arată disponibilitatea de a comunica. Dacă receptorul nu întoarce privirea emițătorului înseamnă că respinge comunicarea. Cei care nu ne privesc în ochi pe parcursul actului de comunicare creează o stare tensionată, de neîncredere. Cine minte sau tănuiește ceva evită privirea interlocutorului, tocmai datorită semnalelor pe care le-ar putea emite inconștient. Există, însă, și excepții datorate normelor culturale: "*arabii, sud-americanii și sud-est europenii își privesc direct interlocutorul într-o discuție, în timp ce asiaticii, indienii și nord-europenii au o privire periferică sau nu se uită deloc la interlocutor. Femeile asiatice, prin tradiție, nu îi privesc pe bărbați direct în ochi. Tot în cultura asiatică nu este admisibil să privești un superior în ochi, obiceiuri care nu sunt acceptate și în cultura europeană. În comunitatea afro-americanilor să te uiți direct în ochii cuiva poate fi receptat ca o amenințare și poate duce la conflicte.*"²⁶

Două treimi din timpul cât durează conversația este perioada optimă în care

²³ *Ibidem*, p. 89.

²⁴ *Ibidem*, p.78.

²⁵ "Un studiu efectuat de psihologul Joseph Tecce de la Boston College a relevat că, sub presiunea intensă din timpul dezbaterilor electorale din 1996 dintre cei doi candidați la președinția Statelor Unite, Bob Dole a avut o medie de 147 clipiri pe minut – de șapte ori mai mare decât rata normală de douăzeci. În același timp, președintele Bill Clinton a avut o medie de 99 de clipiri pe minut, ajungând la 117 când a fost întrebat despre creșterea numărului adolescenților care consumă droguri, o chestiune sensibilă a zilei." *Ibidem*, p.78.

²⁶ Cioc, Diana Anca, *Ochii ...op. cit.*, p.155.

privirile interlocutorilor trebuie să se întâlnească, din totalul timpului petrecut împreună de parteneri. Dacă suntem priviți mai mult de două treimi, iar pupilele emițătorului se dilată înseamnă că interlocutorul ne găsește interesant sau atractiv, dar dacă pupilele se contractă, coroborat și cu alte semnale nonverbale, putem trage concluzia că sentimentele sunt mai degrabă negative, de ostilitate.²⁷ Durata privirii este și ea influențată cultural, de aceea trebuie coroborată cu zona corpului asupra căreia se fixează privirea. În culturile mediteraneene indivizii se privesc în ochi când comunică spre deosebire de culturile nordice, care privesc lateral, sau de japonezi, care privesc mai mult spre gâtul persoanei decât spre fața sa. Sunt și diferențe de gen, femeile mențin mult mai mult timp contactul vizual cu interlocutorul indiferent de sexul acestuia, chiar și în cazul în care se află în raporturi de subordonare față de interlocutor. Femeile doresc nu numai să privescă, ci să fie privite, caută privirea celorlalți ca sursă de valorizare și pentru că au o vedere periferică mai bună decât bărbații încearcă să stabilească contacte vizuale folosind privirea laterală.

În general, *privirea laterală* poate fi indiciu atât al interesului, cât și al ostilității. Dacă sprâncenele sunt ușor ridicate și eventual însoțite de un zâmbet semnifică interesul pentru partener, dar dacă sprâncenele sunt încruntate, fruntea ridicată, buzele lăsate în jos, semnele sunt negative – atitudine critică, ostilitate, suspiciune.²⁸ *Privirea oficială* nu trebuie să coboare sub ochii partenerului de dialog, astfel vom putea controla desfășurarea discuției. Zona acceptată este sub forma unui triunghi cu un vârf în centru frunții, iar celelalte două vârfuri corepund ochilor interlocutorului. *Privirea de anturaj* cuprinde zona dintre ochi și buze, folosită între amici, creează un mediu destins. *Privirea intimă* coborâ spre bărbie și în cazurile de atracție sexuală poate coborâ până la piept sau chiar mai jos la încheietura coapsei. Privirea cu care partenerul de dialog ne măsoară din "cap până în picioare" sau privirea peste capul interlocutorului denotă poziție de superioritate pe care și-o arogă acesta. Modul în care privim pe celălalt poate da informații despre locul ocupat într-o ierarhie de interlocutori, despre statutul persoanei sau rolul pe care îl are de "interpretat" în situația dată. Profesorul va folosi această privire în relația cu un elev în clasă, chiar dacă îi este rudă apropiată. șeful își va privi subalternul în mod oficial la birou și va folosi privirea de anturaj într-un cadru neoficial.

Dacă partenerul de dialog stă lungi perioade cu *ochii închiși* în timp ce vorbește ne sugerează că este plictisit sau receptorul îi este indiferent. Blocarea ochilor are rolul, inconștient, de a-l scoate pe celălalt din câmpul vizual. În mod normal, un om clipește de 6-8 ori pe minut în timpul unei discuții; închiderea ochilor timp de o secundă sau chiar mai mult semnifică dorința de a-l șterge din minte.

Privirea în pământ este semnul timidității, persoana este în defensivă, acceptă,

²⁷ "M. Argyle a constatat că dacă lui A îi place de B, îl (o) privește timp îndelungat. Din acest motiv B consideră că A îl (o) palce și, drept răspuns, și el (ea) o va simpatiza pe A. Cu alte cuvinte: pentru a construi relații bune cu o altă persoană, privirea noastră trebuie să se întâlnească cu a ei cam 60 – 70% din timp. Aceasta trezește și simpatia celeilalte persoane față de noi. Nu este, deci, surprinzător că față de oameni nervoși sau timizi, care ne privesc mai puțin de o treime din timp nu simțim încredere." Pearse, Allan, *Limbajul trupului. Cum pot fi citite gândurile altora din gesturile lor*, București, Editura Polimark, 1993, p.137.

²⁸ *Ibidem*, p. 140.

conștient sau inconștient, poziția de inferioritate față de partenerul de dialog. De exemplu, copiii portoricieni care învață la școlile din America erau percepuți de către profesori ca lipsiți de interes deoarece priveau în jos și nu spre emițător. În modelul portorican, acest comportament vizual semnifica respect față de profesor, iar în cultura americană, semnifică refuzul de a comunica.²⁹

Comportamentul vizual poate îndeplini următoarele funcții:

- *cererea de informații* – Se reglează comunicarea prin intermediul *feedbackului*. Ochii sunt organele care ne furnizează informații despre reacțiile celorlalți: sunt atenți la mesajul transmis, doresc informații suplimentare;
- *semnalizarea faptului că este deschis canalul de comunicare* – Dacă receptorul privește în altă parte sau la altă persoană, actul de comunicare poate avea loc dacă îi atragem privirea;
- *ascunderea și ieșirea în evidență* – Persoanele care nu vor să fie văzute evită contactul vizual, iar cele care doresc să fie remarcate, să se afle în centrul atenției, inițiază cât mai multe contacte vizuale cu persoanele din jur;
- *stabilirea și recunoașterea relației sociale* care se stabilește între emițător și receptor – prietenie, dominare, supunere, ură, atracție sexuală;
- *informarea altor persoane că pot vorbi* – Orientarea deictică a privirii poate avea rolul de a-l selecta pe cel care va fi emițător în procesul comunicării; profesorul indică din priviri ce student să răspundă la întrebarea adresată întregii grupe la seminar;
- *compensarea distanței fizice* – Putem "micșora" distanța față de o altă persoană aflată în alt capăt al încăperii menținând contactul vizual;
- *creșterea atenției* – Alte semnale perturbatoare ne pot distra atenția pentru scurt timp, dar privirea interlocutorului ne determină să revenim la discursul anterior sau interesul manifestat vizual de către receptor crește atenția emițătorului și implicarea sa în producerea mesajului;
- *manifestarea emoțiilor* – Ochii reflectă cel mai bine starea de spirit a unei persoane; tristețea, bucuria, mânia, admirația, disprețul se citesc din expresia ochilor, chiar dacă vrem să ascundem de ceilalți aceste sentimente.

Comunicarea vizuală se poate clasifica și în funcție de gradul de conștientizare a activității oculare:

- comunicare vizuală conștientă;
- comunicare vizuală inconștientă;

Dacă o comunicare conștientă este reglementată prin normele culturale, cea inconștientă scapă controlului și furnizează indicii nonverbali cei mai fideli și valabili pentru decodarea mesajelor în orice cultură. Aceste semnale nonverbale inconștiente transmit emițătorului cele mai rapide informații despre starea emoțională a partenerului de dialog. Deschiderea maximă a pleoapelor, chiar pentru foarte puțin timp, arată uimirea receptorului și reprezintă un *feedback* important, care coroborat cu restul mimicii și cu contextul în care are loc comunicarea, determină reevaluarea comportamentului.

²⁹ *Ibidem*, p.155.

Concluzii

Competența culturală presupune cunoașterea normelor culturale proprii partenerilor de dialog cu care vii în contact, pentru a avea o bază comună de semnificații pentru mesajele nonverbale conștiente, în special. Însă comportamentul vizual inconștient are un rol foarte important în comunicare, pentru că semnificațiile pentru aceste semnale sunt aceleași pentru majoritatea pământenilor și creierul receptorului le decodifică rapid; sunt persoane care ne displac fără să rostească vreun cuvânt sau să le simpatizăm de la prima vedere, ca să nu mai vorbim de *coup de foudre*; toate acestea sunt stări și situații în care rolul ochilor este esențial.

Verbalul și nonverbalul sunt indisolubil legate, iar competența culturală presupune cunoașterea semnificațiilor mesajelor verbale și nonverbale specifice culturii emițătorului și respectiv, receptorului. Altfel, vorbim de un dialog al surzilor, fiecare emițător și receptor este captiv în turnul său de fildeș și se proiectează pe sine în celălalt fără a se putea adapta contextului.

Bibliografie:

- Abric, Jean-Claude, *Psihologia comunicării. Teorii și metode*, Iași, Editura Polirom, 2002
A.H. de Oliveira Marques, *Istoria Portugaliei*, București, Editura Enciclopedică, 1996
Al-George, Sergiu, *Limbă și gândire în cultura indiană*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005
Barrier, Guy, *La communication nonverbale. Aspects pragmatiques et gestuels des interactions*, Paris, Editeur ESF, 1996
Bidu-Vrănceanu, Angela et al., *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001
Bouvet, Danielle, *Le corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, Paris, L'Harmattan, 1997
Bouvier, Nicolas, *Cronică japoneză*, București, Editura Humanitas, 1995. Givens, David, *Semnele dragostei și limbajul trupului*, Iași, Editura Polirom, 2005
Charaudeau, Patrick, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette, 1983.
Chelcea, Septimiu (coordonator), *Comunicarea nonverbală în spațiul public. Studii, cercetări, aplicații*, București, Editura Tritonic, 2004
Compagnon, Antoine, Seebacher, Jacques, *Spiritul Europei*, vol. 1-3, Iași, Editura Polirom, 2002
Daun, Åke, *Mentalitatea suedeză*, București, Ed. Humanitas, 1995
Dinu, Mihai, *Comunicarea*, București, Editura științifică, 1997
Gamon, David, Allen d. Bragdon, *Mușchiul mental*, Editura Nemira, 2006
Goffman, Erving, *Viața cotidiană ca spectacol*, București, Editura Comunicare.ro, 2007
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales*, Tome I, Paris, Armand Colin, 1990
Knight, Sue, *Tehnicile programării neuro-lingvistice*, București, Editura Curtea veche, 2004.
Marková, Ivana, *Dialogistica și reprezentările sociale*, Iași, Editura Polirom, 2004.
Moeschler, Jacques Anne Reboul, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Cluj, Editura

Echinocțiu, 1999.

Neculau, Adrian (coordonator), *Psihologia câmpului social. Reprezentările sociale*, Iași, Editura Polirom, 1997.

O'Sullivan, Tim et al., *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, Iași, Editura Polirom, 2001.

Pearse, Allan, *Limbajul trupului. Cum pot fi citite gândurile altora din gesturile lor*, București, Editura Polimark, 1993.

Restak, Richard, *Creierul lui Mozart și pilotul avionului de vânătoare. Cum să ne îmbunătățim capacitatea intelectuală*, București, Editura Humanitas, 2007

Todorov, Tzvetan, *Omul deșrădăcinat*, Iași, Editura Institutul European, 1999.

Textes réunis et présentés par Michel Costantini et Ivan Darrault-Harris en hommage à Jean-Claude Coquet, *Sémiotique phénoménologie discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Vion, Robert, *La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

Sacru și profan, în discursul sloganului

Abstract

The paper below is supposed to highlight particular mythical and religious aspects of the discourse advertising the electoral campaign of 2008 (in Bucharest and bordering areas), as long as the myth aims at simplification and annulation of the aleatory principles of the chaos.

Apart from setting an election date of Sunday and beyond the sombre and special character of the event, besides the simplicity of the hall meant to host the elections, furnished and adorned just like the nave of a Catholic Church (i.e. little furniture, the ballot box like a Holy Table, the electoral commission's desk like a Chancel, the colours and the coat of arms hanging over the iconostasis of the voting booths), I spotted out – within the campaign slogans used in the local elections of 2008 – many words appealing to / conjuring up both Christian values (such as *truth, justice, faithfulness, honesty, cross, sacrifice*) and human moral qualities, all of Cristian origin, such as: *respectful, kind-hearted, devoted and altruistic* person.

If the voting is, according to some sociologists, social rite or pacifying liturgy, so is the written and iconic discourse of the electoral posters – as we can easily figure out. Or, as C.L. Strauss says: “Nothing else resembles mythical thinking more than political ideology.”

Key-words: sacrality of voting, electoral discourse, social rite, local elections, mythical thinking

Premisa cercetării noastre ne-a fost oferită de Frederic Bon (1991). Comparând hărțile preferințelor politice manifestate de către francezi de-a lungul timpului, sociologul francez ajunge la o concluzie absolut uimitoare: *în ultimul secol, distribuția geografică a opțiunilor electorale franceze nu s-a schimbat deloc!*. Într-o încremenire lipsită de orice explicație logică, conturul acestei hărți politice păstrează, cu mici modificări, conturul stabilit de scandalul Dreyfus (care a basculat orientarea electorală a departamentelor din Estul Franței spre dreapta politică) și de migrarea Nordului (tot mai industrializat) spre stânga. Mai mult chiar, F. Bon constată că scorul obținut la alegerile prezidențiale de Mitterrand și Giscard d'Estaing, în 19 mai 1974, copiază întru totul, fără pic de abatere, referendumul constituțional din 5 mai 1946, cu toate că Franța înregistrase în această perioadă cele mai mari transformări social-economice din istoria sa. Pe bună dreptate, sociologul francez se întreabă cum e posibil ca nici reforma socială și economică postbelică, nici urbanizarea, nici măcar modificarea sistemului de scrutin să nu fi influențat opțiunile politice zonale ale francezilor (Vestul orientat spre dreapta, Sud-Estul spre stânga).

Explicația, simplă și elementară, capătă aspect de legitate: *structura electorală și repartitia ei geografică evoluează mult mai lent decât dinamica evoluției generale a țării.*

Sociologul francez nu se oprește însă aici și, cumulând observațiile personale cu interesanta contribuție a lui André Sigfrid („sociologia electorală”), leagă realitatea votului de preeminența sacrului și a mitului religios. Chiar dacă apropierea politicului de religie nu e tocmai nouă, observațiile lui F. Bon au doza lor de inedit și provocare („votul ritualic”), îndemnându-ne să revenim cu o nouă grilă de lectură asupra rezultatelor deja obținute de noi într-o analiză privind sloganul din „localele” anului 2008.

Sacralitatea votului și a opțiunii electorale

Votul reprezintă un fenomen socio-politic complex, ce plasează individul și colectivul într-o interacțiune imprevizibilă, plină de meandre, ezitări și reveniri. Trece peste incitanta perspectivă teoretică impusă de interpretarea votului *ca un ritual religios* (reunire colectivă fastuoasă și, deopotrivă, activitate codificată cu numeroase asocieri simbolice). Trece, de asemenea, peste istoria și tipologia extrem de vastă a votului. Pe noi ne interesează, pe de o parte, în ce măsură putem vorbi despre o imbricare a religiosului în politic și pe de alta, cum această coabitare (parazitare, după caz) se regăsește în sloganurile electorale. Dincolo de multele tentații filosofice, reținem o primă premisă de lucru: limbajul politic (ca și cel publicitar) urmează adeseori traseul prin care se construiește un mit, dacă acceptăm ideea că *mythos* (structură narativă cu rolul de a explica relațiile omului cu forțele cosmosului) are scopul *de a introduce inteligibilitate în haos, de a reduce opțiunile, de a simplifica* (vezi F. Bon, 1991, p. 181).

Fără a insista prea mult asupra acestui aspect, vom aminti ca principal argument marea trișerie a împărțirii (simplificării) scenei politice între stânga și dreapta. Artificială și mincinoasă, această polarizare politică nu e decât un construct teoretic, fără nicio legătură cu realitatea. E suficient să amintim că în 1871, „naționalismul” definea ideologia de stânga, iar în 1924, pe cea de dreapta. De vreme ce noțiunile de stânga/dreapta nu au o delimitare ideologică precisă (ele suferă de arbitrar), înseamnă că sunt forme fără conținut. Ele nu fac decât să constituie o mitologie, un construct ritualic, menit să justifice competiții, discurs identitar, sărăcie a viziunii politice, îndemn la solidaritate și acțiune comună. Au dreptate cei care spun că „ideologiile sunt create pentru a reduce contradicțiile”. Eterna dispută democratică stânga/dreapta se adresează membrilor activi de partid, dar în egală măsură electorilor. În fața unui spectacol etern și adesea indigest de propuneri, critici, dispute și acuze între lideri, alegătorul pare tot mai debusolat. Singura modalitate de a reconforta alegătorul este aceea de a reduce universul politic multiform la câteva conflicte fundamentale (dreapta vs. stânga, securiști vs. democrați, tineri vs. bătrâni, foști vs. actuali, reformiști vs. conservatori), ceea ce îl făcea pe Claude Lévi-Strauss să exclame sentențios: „Nimic nu seamănă mai bine gândirii mistice ca ideologia politică”.

Am putea găsi și alte apropieri între sacru și politic, nu neapărat gândindu-ne la perioada comunistă cu suita sa de rapturi religios-creștine: spovedania lunară de la BOB, episcopatul secretarilor județeni de partid, laudele aduse conducătorului iubit („Părinte drag și iubitor”), expierea păcatului prin mărturisire (autocritica), conceptul „omului nou”, a „omului de omenie”, îndreptarea prin muncă ș.a.m.d. Dincolo de chiar plasarea zilei de vot în zi de duminică, dincolo de caracterul sobru-excepțional al scrutinului și de

simplitatea sălii de votare aranjată asemenea unui naos de biserică catolică (mobilier puțin, urna ca o Masă Sfântă, prezidiul ca un amvon, steagul și stema țării deasupra catapetesmei cabinelor de vot), am fost surprinși să identificăm în sloganurile practice la „localele” din anul 2008 multe cuvinte care invocă valori creștine : *adevăr, dreptate, cinste, onestitate, cruce, jertfă*. Dacă votul în sine este *rit social* sau *liturghie a pacificării*, cum spun unii sociologi, același lucru îl putem constata și din analiza discursului scripto-iconic al afișelor electorale. Ipoteza noastră de lucru (sacru și profan în publicitatea electorală) impune totuși câteva precizări prealabile:

- ca definiție, *ritualul* este pe rând manipulare a sacralului și a limbajului (*Encyclopedia Universalis*, tom III);
- există religii fără divinitate, chiar și printre religiile deiste (vezi Durkheim, 1968);
- în efortul drapării discursului politic în gestualități de sacralizare, nu mai vorbim de divinitate și supranatural, ci de înlocuitorii lor : *omnipotența progresului* și *a intervenției politice*, deopotrivă cu *mistica promisiunii* („Să trăiți bine”);
- apelul la unitate (mobilizare) are irizări teologice – puterea și grupul de susținători (masa) invocă un tot. Adevărata biserică (partid) suntem noi, credincioșii.

Politică și publicitate

În demersul nostru, am plecat de la premisa că orice imagine politică este purtătoare de sens (prin mimică, prin atitudine, prin decorul ce însoțește figura). Imaginea există în măsura în care ne transmite ceva. Suportul ei poate fi orice : afișe, pliante, timbre, cărți poștale, suporturi de bere, medalii, calendare, tricouri panouri, caroserii de mașină, brichete, caiete, bilete de spectacol ș.a.m.d. Scopul acestor reprezentări fizice (document) este finalmente *imaginea de marcă*. Strâns legată de propagandă (etimologic, cuvântul înseamnă „ceea ce trebuie propagat”), imaginea politică trăiește prin metaforizarea simbolurilor non-politice (ardei iute, ștampilă de vot, un cap de câine mops), fiind prezentă încă din timpurile biblice (șarpele, mărul din mâna Evei).

Imaginea politică pare a fi un discurs implicit al egolatriei (EU): „Vreau să vă spun”...”Doar eu pot rezolva problemele”. Imaginea politică este una „pro”. Ea poate fi și „contra” doar dacă ne gândim că votul pe care îl acordăm unui politician este, implicit, unul contra adversarilor lui. (vezi Gourevitch, 1998, pp. 109-149)

Chiar dacă omul politic își poate alege (impune) rolul pe care îl are de jucat, în realitate, libertatea sa este limitată. De pildă, în afara liderului, nici un figurant nu poate încarna „omul viitorului”. Miza lui e prezentul. Același figurant nu poate să pozeze într-un „om al echilibrului” (de fapt, cine este el să o facă pe arbitru ?), ci „al rupturii”. Peste toate, contează calitățile proprii ale candidatului : coerența și pregnanța sa. Din păcate, staful electoral al candidaților ce s-au prezentat la „localele” din 2008 a ignorat multe din aceste aspecte. Orice campanie serioasă impune un plan, un calendar și mai multe etape (vezi Thoveron, f.a., p. 33). Presupune o analiză prealabilă (calitățile și punctele slabe ale candidatului, mediul politic, starea politică a momentului, bugetul disponibil, atitudinea organizațiilor din subordine, a propriilor activiști care vor idei și doctrină samd). Parcă vorbiți între ei, oamenii noștri politici au ales un model de campanie vetust și fără pregnanță : „Votați !”, greșind prin *supraexpunere* sau prin lipsa unui mesaj identitar.

Suntem departe de reușita lui Mitterrand sau a belgienei Annemarie, care și-a conceput campania în 4 trepte și 4 afișe distincte și succesive: „Annemarie ascultă”/”Răspunde”/”Decide” (și concluzia) „Annemarie e bruxeleză” (Thoveron, f.a., p. 99).

Strategii și procedee discursiv publicitare, în contextul alegerilor locale

Cercetarea noastră vizează realitatea discursivă a o sută de afișe electorale, majoritatea din București, insistând pe mesajul „scripto-iconic”, care, în interpretarea lui Cocula-Peyroutet (1986), stabilește raportul între două direcții antagonic complementare ale discursului : „Vă vorbesc despre mine” vs. „Vă vorbesc despre voi”. Metoda folosită de noi este *analiza de conținut*, pe care am mixat – în funcție de particularitățile corpusului – anumite elemente de analiză cantitativă, studiu de caz sau lingvistică critică. În studiul nostru, am plecat de la premisa că orice strategie de campanie trebuie să impună cel puțin două funcții : *impunerea imaginii personale și stabilirea (gestiunea) agendei cetățeanului*. În mare măsură, ne-a interesat prima exigență (impunerea imaginii personale), așa cum apare ea în discursul sloganului, încercând să identificăm procedeele majore de realizare a lui: stilistice, argumentative, conotative ș.a.m.d. Drept urmare, am conceput mai multe tablouri de vocabular, dorind, prin intermediul analizei de frecvență, să evidențiem: 1) prezența verbelor active și de acțiune; 2) prezența asumată a EU-lui (semn al discursului egocentric); 3) frecvența substantivelor vagi și noționale; 4) apelul la elementele de limbaj figurativ (metaforă, metonimie, ironie) sau alte elemente de expresivitate (rime sau asonanțe); 5) frecvența cuvintelor cu valoare creștină sau religioasă. În acest ultim punct, am măsurat următoarele valori de vocabular: cu trimitere generală sau aluzivă la concepte creștine cheie (*salvează, alege drumul drept, da să fie da și nu, nu*); cu trimitere la valorile morale din decalog (*să nu furi, să fii om de treabă, onest, cinstit* samd) sau cu trimitere directă: *În slujba crucii... Construiesc cu credință*.

Sloganul

Din capul locului, trebuie să spunem că alegerile locale din București (2008) s-au remarcat prin rutina, simplitatea școlărească sau absența unei idei clare în gestionarea imaginii politicianului propus. Este limpede că orice afiș electoral trebuie să acomodeze cât mai incitant și convingător cele două componente strategice: ipostaza personajului (imaginea personală) și ceea ce vrea el să transmită populației (textul, dimpreună cu sloganul). Ca *imagine*, candidații noștri se înfățișau, cu mici excepții, în **ipostaze oficiale** – invariabil la costum, în culori închise și asortări vestimentare sobre. Gesturile lor sunt fie statice, fie voit degajate, cu haina pe umăr (av. Dinu). Dincolo de alte mici retorisme gestuale (degetul întins spre public – la membrul PSD, Giugula; sau mâinile așezate pe birou, într-o atitudine specifică șefilor, atunci când își strunesc subalternii – la candidatul PDL, Blaga), observăm obstinția tuturor afișelor de a miza exclusiv pe mișcarea semnificativă a mâinilor și, mai ales, pe privire. Altfel spus, candidații noștri nu au reușit să întruchieze, așa cum o cere teoria, personaje și roluri: *erou* (om providențial, ca De Gaulle), *omul bun la toate, lider, părinte sau non-femeia politică*. (vezi R.G. Schwartzenberg, 1995).

La fel de sărace și de neoriginale ca ipostazele imagistice ale candidaților se arată a fi sloganurile. Mesajele lor par a se grupa preponderent în jurul a patru verbe: *a face, a*

vota (a alege), a lupta, a salva (a elibera). În alte cazuri, nu puține (25%), înregistrăm structuri gramaticale defective de subiect sau predicat, cu abateri notabile de la regulile consacrate de punctuație: „Capitala Capitalei”..., „Lege Odine Respect”. De asemenea, sloganurile se împart în câteva teme predilecte: *nevoile orașului* (19 apariții), *calități personale* (35), *promisiuni* (22), *îndemnuri* sau *adresare directă* (43), ceea ce arată un dezechilibru vădit între promisiuni sau îndemnuri (67%) și aspectele concrete (19%). Trimiterile strict religioase (directe sau reduse la afirmarea unor valori moral creștine) reprezintă 16% – puțin comparativ cu restul temelor și foarte mult dacă ne gândim la caracterul presupus pragmatic al discursului pre-electoral : ce promiți, ce poți și ce vrei să faci concret pentru cetățean.

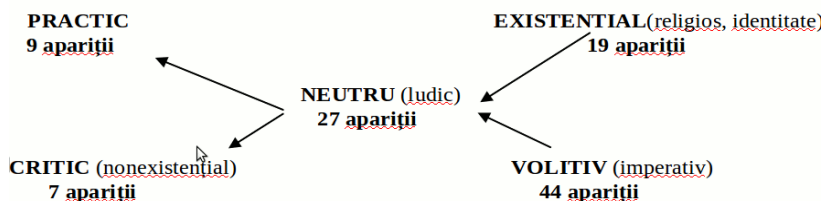
Dincolo de stereotipia mesajului (fie mobilizează, fie atrage atenția asupra unei calități personale), constatăm o gravă inadecvare între poziția (rolul) actorului și felul lui de adresare. Altfel spus, modul direct și sintetic al adresării ar fi trebuit să aparțină liderilor (vedetelor, celor cu adevărat notorii) și mai puțin actorilor de mâna a doua. Prin urmare, este o gafă imagologică să prezinți doi figuranți cum se creditează unul pe altul (Negoiță și Poteraș de la PDL, îmbrățișați pe după umăr, sub sloganul : „Păstrează-i ! Sunt cei mai buni!”) sau să susții un figurant notoriu (Solomon Andrei Ciprian – PDL) cu un slogan de lider unanim recunoscut : „În slujba ta !”.

Careul semantic și valorile de vocabular

Pornind de la „careul semiotic” și cele patru tipuri de valorizare ideologic publicitară propuse de Jean-Marie Floch (1990, p. 131), am început analiza de discurs cu frecvențele de vocabular din patru mari valori, aflate într-o relație cvasi-antagonică : **practic** (utilitar) – **imperativ** (volitiv, non-utilitar), **utopic** (existențial, religios, identitar) – **critic** (non-existențial, sancționatoriu). Pentru acuratețea analizei și pentru o mai corectă fructificare a valorilor, am mai introdus o a cincia categorie : **ludic** (neutru). Prin urmare, am aplicat distincția *practic-volitiv*, substituind cele două valori cu două verbe distincte *a face* și *a vrea* (a impune) : „Facem ce trebuie” vs. „Vreți un primar aburos sau un primar serios ?”. De asemenea, la „utopic” am măsurat elementele de vocabular care țin de : patriotism, identitate, existență, credință („Mă lupt cu sistemul de interese”... „Sunt cel mai bun”... „În slujba crucii”... „Construiesc cu credință”); la „critic”, elementele de distanțare („Soluții nu vorbe”... „Vin să slujesc, nu să jefuiesc”), iar la „neutru”, afirmații generale, noționale („Lege Ordine Respect” ... „Capitala Capitalei”... „Zis și făcut”).

Tabloul orientărilor tematice

Judecând după cuvintele-cheie, sloganurile din afișele electorale se orientează spre patru mari domenii (teme) :



Transpuse în procente, aceste cifre subliniază discrepanța din cadrul primei serii antinomice : practic (9%) vs volitiv (44%), cea de-a doua (utopic vs. critic) fiind ceva mai echilibrată (19% vs 7%).

Cumulând frecvențele, rezultă că prima axă valorică (volitiv-practic) este deosebit de puternică (53%), în timp ce a doua axă (critic-utopic) abia se prefigurează (26%), la concurență cu elementele de vocabular neutre (27%) care joacă într-un fel rolul de mediator. Corelată cu orientarea tematică a sloganelor (67% îndemnuri și 19% aspecte concrete), frecvența de vocabular (preponderent practică, 53%) subliniază o nouă contradicție între vorbă și faptă, între intenție și realizare.

Harta calităților umane

Eliminând parte din enunțurile volitive sau neutre, surprinzător de numeroase (71%), rezultă o succesiune de calități mai mult sau mai puțin personale pretinse de către candidați: **practic** (*facem ce trebuie, punem Bucureștiul pe roate, pot schimba Bucureștiul, facem cele mai frumoase școli și grădinițe samd*), **imperativ** (*votează, alegem, meriți, primar garantat, tu ai salvat parcul Bordei, luptăm împreună, primărie fără șpagă, totul pentru oameni*), **existențial, moral creștin** (*mă lupt cu sistemul de interese, un om de treabă, un primar de forță, capabil să înțeleagă*), **critic** (*eu vin la muncă nu la putere*).

Destul de săracă, această hartă configurează un candidat fără prea mare individualitate, de unde și prezența acelorași calități în toate cele patru tipuri de valorizare : *hotărât, luptător, onest, potent, conducător, bun, pus în slujba cetățeanului, garantat, devotat, om între oameni, om al credinței (al crucii), capabil să te înțeleagă, om de treabă, constructor, dornic să miște treburile spirit de echipă*. Impresia de monotonie este accentuată și de permanența acelorași substantive sau structuri verbale: **a vota** (24 apariții), **a face** (6 apariții), **primar** (12 apariții), **echipă** (3 apariții), **București** sau **sector** (21 apariții). Restul sintagmelor cheie înregistrează frecvențe nesemnificative: *a hotărî, a lupta, a pune, a veni, a fi capabil, a salva, a construi* ș.a.m.d. Sărăcia verbală (altcumva plină de virtute în dinamica discursului publicitar) este dublată și de o gravă sărăcie expresivă. Nu întâmplător, înregistrăm frecvențe deosebit de scăzute în ce privește figurile de stil : *metafore* – 8 apariții (hartă soluțiilor, drumul drept), *metonimii* – 2 apariții („Vin la muncă”), *personificări* – 1 apariție („Mă lupt cu sistemul de interese”), *joc de cuvinte* – 3 apariții („șase..vine”), *elemente parodice* – 1 apariție („Mai trăiți?...Bine”), *comparații* – 0 apariții, *alte calificative*: 17 apariții (onest, cel mai bun samd). De asemenea, senzația de monotonie este accentuată de pastişările și preluările mai mult sau mai puțin abuzive – de la îndemnul „votați”, până la copierea în sine a sloganului : „punem ordine”, „trebuie odine”, „facem ce trebuie” samd.

Tabloul implicării

Asumarea acțiunii într-un discurs este foarte importantă. Desigur că în publicitate, gradul de implicare auctorială (afirmarea EU-lui) ar trebui să scadă în favoarea adresării directe (VOI). Acest lucru e mai puțin vizibil și în afişele electorale analizate de noi. Dimpotrivă, rezultatele măsurărilor noastre trădează un echilibru greu de înțeles, dacă ne gândim că discursul publicitar vizează în principal preopinientul și mai puțin emițătorul: eu și noi = 23 apariții; tu și voi = 24 apariții. Ceea ce uimește și ridică mari semne de întrebare

este numărul deosebit de mare al formulărilor neutre (61 de apariții) – semn indubitabil de retorism și neimplicare acțională. Corelând această frecvență cu preferința manifestată pentru verbul „a vrea” (44 apariții) și mai puțin pentru verbul „a face” (9 apariții), observăm orientarea vădită a mesajelor electorale spre „nonpractic”, spre promisiune, dorință, îndemn, afirmație generală („Este cel mai bun om de omenie”).

Concluzii

Afișele din alegerile locale au pus în evidență mai multe deficiențe:

- 1) *Erori strategice*. Neadecvarea mesajului la specificul momentului politic (ex: democrat-liberalul Bodu, deși reprezintă un partid care a condus timp de două mandate Primăria Capitalei, dă glas unei mâini autoacuzatoare: „8 ani ne-au ajuns. Cu un vot schimbi tot”).
- 2) *Proasta gestionare a imaginii*: folosirea portretului (atribut al „patriarhului”) la persoane nu tocmai emblematice (ex: Diaconescu, Poteraș, Orban); absența imaginii centrate pe NOI și mai ales a planului doi (posibil metaforic) etc.
- 3) *Erori ale sloganelor*. Analiza noastră arată sărăcia tematică, dar și stilistică a sloganelor. Multe din ele se repetă („Votați”, „Facem ce trebuie”, „Primar garantat”), dar și mai multe se ocupă de îndemnuri sau promisiuni, în detrimentul aspectelor concrete. Lipsa de imaginație, de umor, de expresivitate și mulțimea sintagmelor defecte (unele cu abateri ortografice) completează un peisaj discursiv anost și lipsit de persuasiune. La aceasta, se adaugă mulțimea verbelor mobilizatoare (votați, alegeți) sau orientarea mesajului spre calitățile produsului electoral (cel mai bun, mai devotat, mai onest) și mai puțin spre exprimarea unei presupuse voințe colective. Cum spune Gourevitch (1998, p. 203): „În politică, reușita imaginii nu se reduce doar la afiș (...) Coerența imaginilor reale și a celor de marcă trebuie să transforme dezbaterile politice în spectacol sau în competiție”. În caz contrar, repetând papagalicește o simplă înșiruire de afirmații și îndemnuri („Votează-mă. Eu sunt cel mai bun !”), orice panou de afișaj se transformă într-un adăpost canin, într-un loc al reunirii întâmplătoare.

Este greu de spus de ce a pierdut alegerile Orban (cu programul politic cel mai coerent) sau Blaga (cel mai expus publicitar). Lectura comparativă a afișelor electorale din campania anului 2008, în București și cele câteva comune limitrofe, sugerează o posibilă explicație pentru toate inadecvrările, rateurile și imitațiile manifestate cu această ocazie. Cu excepțiile de rigoare, ele refuză specificul marketingului politic, încercând doar să urmeze strategia de siaj a publicității făcute detergentilor. Este o greșală de necunoaștere a publicului-țintă și de orientare a discursului, spune G. Thoveron (f.a., p. 21). Una e să convingi consumatorii și alta să convingi cetățenii (devotați, indeciși, adversari).

Imaginea publică e o realitate aparte. Promovarea ei impune nu numai experiență, dar și strategii aparte, mai ales în gestionarea campaniei. Thoveron analizează ascensiunea lui Mitterrand și cele 4 mari afișe care i-au construit imaginea de-a lungul anilor : „Socialismul, o idee care pornește la drum”...”Forța liniștită”...”Generația Mitterrand”...”Franța unită”. Concluzia lui este că acest om politic (de două ori învins, de două ori învingător) a știut mereu *cui se adresează* – Franței muncitoare. De asemenea, când a fost cazul (în funcție de adversari) a știut să treacă pe planul doi, evidențiind un mesaj simplu, polemic și percutant : „Unicul ideal al dreptei este să păstreze puterea. Prima

mea grijă e să v-o redau”. Ar trebui să învățăm din experiența altora, din eficiența lui Mitterrand, care, uneori, știa să se impună doar prin imaginea sa, fără a se ascunde în spatele ideilor („Eu sunt călăuza”); alteori, folosea forța metonimică a decorului (cvasi-inexistent în afișele românești) : *natura = om puternic și fără ascunziș; apa = luptă, curaj, depășire de sine; biseriцуța din satul său = tradiție, modestie, apropiere de oamenii simpli.*

Sigur că pare forțat să apropiem ritualitatea (sacralitatea) votului în sine cu religiozitatea sloganului, prezent în mod fățiș (la candidații PNG și mai puțin PRM) sau prin intermediul valorilor morale consacrate de Dumnezeu. Putem vorbi de inferența religiosului în politic, dar, în cazul României, ea se manifestă discontinuu și neclar – departe de simplificarea de sorginte mitică (stânga vs. dreapta) și mai mult axată pe comportament și trăsături morale. Această ezitare nu trebuie să ne mire, ea fiind coocurentă relației sacru/profan. Frederic Bon (1991, p. 185) avea dreptate când observa: „*Politologii care explică comportamentul electoral prin religie sunt surprinși să vadă pe sociologi citind relația religie/politică în sens invers, când explică practicile religioase prin variabile politice*”.

De fapt, efectele sunt reciproce, lucru valabil și în publicitate, pentru care un bun discurs nu trebuie să vorbească despre nimic, ci să lase impresia că vorbește despre toate. Nu oricine poate să spună: „Sunt cel mai bun” sau „În slujba crucii”. Pentru a atrage atenția, cineva trebuie să fie inventiv, cum s-a întâmplat în Franța : „Dragi adversari politici, dacă nu va ajunge spațiul, vi-l ofer pe acesta”. Pentru a fi crezut, ai nevoie de un nume pe măsură, de o semnătură, iar contextul afirmațiilor tale să fie acceptate de mai toată lumea (credință, cinste, omenie). Nu oricine poate clama retoric așa cum se mai întâmplă în publicitatea noastră electorală: „Lege Ordine Morală” sau „Știu, pot, vreau”. Publicitatea centrată pe persoană reprezintă un domeniu încă nou în spațiul românesc. Tocmai de aceea ne păstrăm optimismul și credem că pașii greșiți din campania 2008 reprezintă o bună experiență, din care toți vor avea de învățat – și învinșii, și învingătorii. Chiar și noi, analiștii de ocazie ai fenomenului.

Bibliografie:

- Bon, Frederic, *Les discours de la politique*, Economica, Paris, 1991
Bongrand, Michel, *Le Marketing politique*, PUF, Paris, 1986
Cocula, B., Peyrouetet, *Semantique de l'image*, Delagrave, Paris, 1986
Domenach, Jean-Marie, *La Propagande politique*, Gallimard, Paris, 1950
Durkheim, Emile, *Les formes elementaires de la vie religieuse*, PUF, Paris, 1968
Floch, Jean-Marie, *Semiotique, marketing et communication*, PUF, Paris, 1990
Gourevitch, Jean-Paul, *L'image en politique*, Hachette, Paris, 1998
Lamarque, Patrick, *Les desordres du sens (alerte sur les medias, les entreprises, la vie politique)*, ESF, Paris, 1993
Schwartzberg, R.,G., *Statul spectacol*, Scripta, București, 1995
Thoveron, Gabriel, *Comunicarea politica azi*, Antet, București, f.a.

Mădălina R. Manolache

Universitatea "Vasile Alecsandri" din Bacău

Centrul Europe Direct Bacău

Limbaul genizat al reprezentării femeii în discursul european

Abstract

Within the romanian identitarian frames, the interest regarding gender issues has increased after the 1989 events and has reached a coherent form after the legislation has taken shape through the act no. 202/2002 regarding equality of chances between men and women. The common frame under which researches in Romania have been designed has been identifying gender stereotypes within various domains. We propose within our paper a study on gender identity through the analyses of language choices with a representational effect and also through the analyses of identity choices, having as basis for our study the thematic reports done by the European Commission within the Campaign on eliminating the difference in remuneration between women and men 2009. As methods of research we chose content analysis and the semiotic square of A.J. Greimas.

Key-words: gender identity, language, semiotic square, content analysis, european discourse.

Relațiile de gen se caracterizează prin fundamentul unei inegalități de putere, iar normele de gen se referă la desemnarea de anumite responsabilități și sarcini femeilor și bărbaților. Aceste două concepte stau la baza așa-numitei *diviziuni pe bază de gen* a pieței forței de muncă, de aici rezultând anumite roluri de gen, respectiv definiția genului. Pornind de la aceste considerente, politicile globale sociale și economice sunt configurate și translatate prin inițiative legislative, sociale, economice, politice fie de structuri naționale de guvernare sau de structuri tip supra-stat, cum este cazul Uniunii Europene sau al Națiunilor Unite. Unul dintre Obiectivele de Dezvoltare ale Mileniului¹ (*Millenium Development Goals*) este Egalitatea de gen. Este utilă remarcarea legăturii indirecte între termenul de *dezvoltare* și termenul de *gen*. Oare configurarea dezvoltării pe baza criteriului de gen este un factor cheie pentru o creștere economică și socială responsabilă? Conform *Raportului de monitorizare a Obiectivelor de Dezvoltare ale Mileniului* emis pentru anul 2008², egalitatea de gen a fost structurată justificativ după următoarele criterii: accesul la educația la nivel primar, oportunități privind locurile de muncă existente pentru femei, accesul femeilor la educație și gradul de ocupare al *pieței* politice. Aceste trei criterii: educația, remunerarea și prezența politică sunt cele care definesc *egalitatea de gen*, dintr-o perspectivă de raportare a atingerii unui obiectiv global.

Studiul formelor de identitate se constituie în punctul forte al gândirii sociologice

¹ <http://www.un.org/millenniumgoals/> Ultima accesare: 12.05.2010.

² http://mdgs.un.org/unsd/mdg/Resources/Static/Products/Progress2008/MDG_Report_2008_En.pdf#page=20 Ultima accesare: 12.05.2010.

moderne. Mișcările sociale ale ultimelor trei decenii au transgresat acest studiu către platforma colectivului, prin dualitățile identitare gen/sex; rasă/etnie și apartenența la o clasă, formând așa-numita „sfânta treime a câmpului discursiv”, după Appiah și Gates (*apud* Karen.A.Cerulo, 1997:1, trad.n.): „*Cuvântul a identifica semnifică faptul că relația dintre individ și reprezentare are o caracteristică emoțională, o empatie, dar și un sentiment de uniformizare [...] identitatea contează atât la un nivel personal, cât și la unul social*”³.

În studierea problematicii identității, sub diferitele ei ipostaze, se observă tendința de a confunda identitatea cu *imaginea de sine* sau cu *imaginea grupului*. Teoria identității formulată de Krappman este cea care clarifică relația dintre noțiunile menționate anterior. Astfel „identitatea reprezintă performanța realizată de individ cu scopul implicării în acțiunea socială comună și în comunicare”⁴, cu precizarea că identitatea este dinamică și nu statică, așa cum este *imaginea de sine* a individului.

Dezvoltarea identității de gen se referă nu atât la „*negocierea rezoluției individuale la întrebarea situării sinelui în lumea genizată, cât mai degrabă la adoptarea unor poziții, marcate, mai mult sau mai puțin clar, în interiorul reprezentării sociale a genului*”⁵. După Duveen și Lloyd (1990:7): „*reprezentarea socială a genului cuprinde o obligație imperativă conform căreia individualul își construiește o identitate socială corespunzătoare*”. Ocupând o poziție centrală în interiorul reprezentării sociale a genului, metafora reproductivă care oferă *imaginea genului* în termeni de opoziții bipolare a masculinului și femininului va fi cea analizată prin careul semiotic al lui Algirdas Greimas, încercându-se o identificare între instanțele S1, non-S1, S2, non-S2 cu opțiunile de limbaj din Rapoartele utilizate de experții europeni privind situația egalității de gen.

Stereotipurile⁶ de gen sunt: „*replaci funcționale social care reiau dualitatea masculinității și funcționalității clasice*”⁷. Stereotipurile de gen constituie un nucleu dur al reprezentărilor de gen, iar barometrele de opinie publică și rapoartele specifice realizate la nivel european și național sunt un bun context de vizibilitate socială a stereotipurilor.

Pentru cercetarea realizată, vom folosi analiza de conținut, cu interpretări

³ Woodward, Kath (ed.): *Questioning Identity: Gender, Class, Ethnicity*, London, Routledge, 2004, trad.n., p. 47.

⁴ Veres, Valér: „Teoria Sociologică a Identității la Lothar Krappman”, 1995, pp.116-117, articol publicat în *Jurnalul de științe Sociale*, Vol.1, Nr.1, disponibil online la: <http://web.adatbank.transindex.ro/?lid=1> Ultima accesare: 12.05.2010.

⁵ Duveen, Gerard: „The Development of Social Representations of Gender”, 1993, pp.3-4, trad.n., articol publicat în *Papers on Social Representations - Textes sur les Représentations Sociales* (1021-5573) Vol. 2 (3), 1-177 (1993), disponibil la adresa http://www.psr.jku.at/PSR1993/2_1993Duvée.pdf Ultima accesare: 12.05.2010.

⁶ După Oana Băluță (2006:26): „Stereotipurile reprezintă seturi de trăsături atribuite membrilor unui grup social.[...] cuprind atât trăsături considerate caracteristice și o explicație care leagă acele atribute, o schemă care permite înțelegerea reunirii acestora într-o schemă cognitivă comună”. Ca imagini mentale cognitive, caracterizate prin rezistență la schimbare, ele pot fi clasificate în două categorii potrivit valorilor morale – avem stereotipii pozitive și negative -, care rămân înrădăcinate în mentalul colectiv al unei comunități. Ele reprezintă *nucleul dur* al oricărei reprezentări culturale.

⁷ *Op.cit.*, p.29.

cantitative și calitative, aplicată pe corpusul de texte reprezentativ și careul semiotic introdus de A.J. Greimas. În analiza de conținut, după Mircea Agabrian (2006:29), „cercetătorul folosește proceduri obiective și sistematice de numărare și înregistrare, dar și proceduri subiective de interpretare, realizând astfel o descriere cantitativă și calitativă a conținutului simbolic din text”. Programul⁸ utilizat pentru realizarea analizei de conținut asupra Rapoartelor⁹ emise în 2007, 2008 și 2009 de către Grupurile de experți angajate de către Comisia Europeană privind egalitatea de șanse între femei și bărbați permite proiectarea vizuală a primelor 50 sau 100 de cuvinte, care se repetă în secvențele de text reprezentative pentru conținutul simbolic analizat.

Careul semiotic (V. Figura nr.1) a fost introdus de A. J. Greimas drept un „mijloc de analiză mai complexă a perechilor de concepte, proiectată prin cartografierea conjuncțiilor și disjuncțiilor logice relaționante pentru trăsăturile-cheie semantice într-un text”¹⁰; el este o adaptare a pătratului logic al filosofiei scolastice și a relației dintre contradicție și contrarietate a lui Roman Jakobson. Vizual, careul semiotic prezintă următoarea structură:

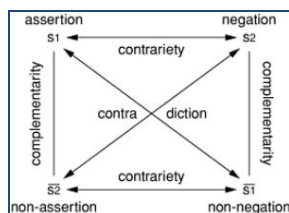


Figura nr. 1: Careul Semiotic

Sursă: <http://www.questia.com/ImageViewer.qst?>

action=1&docId=108423809&imageName=b1487584/b1487584g1190001.fpx&pageNo=119

După Louis Hébert (V. Figura nr.2) (2006:18, trad.n.):

„Pătratul semiotic este utilizat pentru a șlefui analizele ce au drept fundament o opoziție prin creșterea numărului de clase analitice ce rezultă din opoziția între doi termeni. [...] Careul semiotic include următoarele elemente: termenii, metatermenii (elementele compuse), relațiile (între termeni), operațiile, observarea subiecților care realizează clasificarea, obiectele clasificate, timpul observației, transformarea/transformările subiecților și obiectelor”.

⁸ Programul este disponibil la adresa www.wordle.net. Interfața este disponibilă numai în limba engleză, dar prelucrarea textelor permite utilizarea diacriticilor din limba română.

⁹ Rapoartele sunt disponibile la adresa: <http://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=689&langId=ro>
Ultima accesare: 10.05.2010.

¹⁰ Chandler, Daniel, *Semiotic. The Basics*, London, Routledge, 2002, trad.n., p.119.

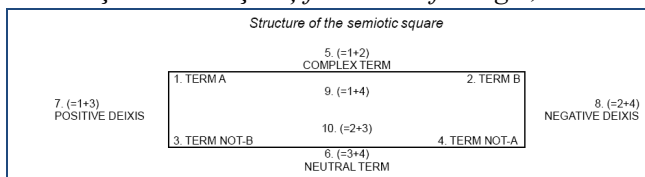


Figura nr. 2: Structura careului semiotic
Sursă: http://www.revue-texto.net/Parutions/Livres-E/Hebert_AS/Hebert_Tools.html

După cum se poate observa în Figura nr.2, termenii careului semiotic sunt:

- S1 = termenul A = poziția 1
- S2 = termenul B = poziția 2,
- nonS2 = termenul nonB = poziția 3,
- nonS1 = termenul nonA = poziția 4.

Metatermenii (sau termenii compuși) sunt:

- poziția 5 = S1 + S2 = termen complex,
- poziția 6 = nonS2 + nonS1 = termen neutru,
- poziția 7 = S1 + nonS2 = deixis pozitiv,
- poziția 8 = S2 + nonS1 = deixis negativ,
- poziția 9 = S1 + nonS1,
- poziția 10 = S2 + nonS2.

Relațiile surprinse în cadrul careului semiotic prezintă următoarele justificări:

- „raportul de contrarietate (S1 – S2, nonS1 – nonS2) – ele nu pot fi adevărate în același timp, dar pot fi false simultan;
- raportul de contradicție (S1 – nonS1, S2 – nonS2) – ele nu pot fi adevărate și nici false în același timp;
- raportul de implicație (S1 – nonS2, S2 – nonS2) – ele nu pot fi false concomitent, dar pot fi adevărate în același timp”.

Contrarietatea poate fi definită ca un raport logic între două noțiuni sau judecăți care se exclud reciproc, dar care pot fi înlăturate ambele în favoarea unei a treia noțiuni sau judecăți. *Contradicția* poate fi identificată cu raportul logic între două noțiuni, judecăți, concluzii care epuizează complet domeniul lor de referință și care se exclud reciproc, iar *implicația* este relația între două concepte în care adevărul ori falsitatea unui concept atrage după sine cu necesitate adevărul ori falsitatea celui alt concept. Relațiile de contrarietate și contradicție sunt relații bidirecționale, însă relațiile de complementaritate și implicație prezintă abordări diferite, respectiv complementaritatea este o relație bidirecțională, dar implicația este o relație uni-direcțională. Vom opta pentru utilizarea relației de implicație în analiza ce urmează. Vizualizarea careului semiotic capătă o perspectivă tridimensională, punctându-se astfel realizarea operațiilor, a observării și a transformării componentelor menționate anterior, după cum se poate observa în Figura nr.



Figura nr. 6: Primele 100 de cuvinte din
Capitolul 2.2. Politici și legislație, Raport 2009

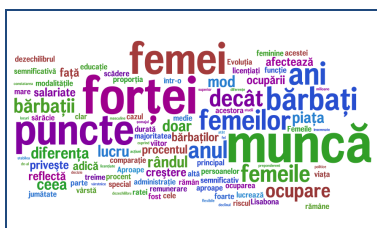


Figura nr. 7: Primele 100 de cuvinte din
Capitolul 2.2. Diferențe între femei și bărbați, Raport 2007



Figura nr. 8: Primele 100 de cuvinte din
Capitolul 2.1. Diferențe între femei și bărbați, Raport 2008



Figura nr. 9: Primele 100 de cuvinte din
Capitolul 2.1. Diferențe între femei și bărbați, Raport 2009

Pentru a putea realiza o analiză a relațiilor potențiale dintre termenii careului semiotic, pornind de la abordarea sociologică, este fundamentală poziționarea analizei în contextul creat și delimitat de cele trei *Rapoarte privind egalitatea de șanse între femei și bărbați*.

Astfel, în subcapitolul 2.1. din Raportul 2007, contextul este al unui *punct de început* pentru inițiativele Comisiei Europene, dovadă fiind și multitudinea de termeni identificați în Figura nr.7, precum *aplicare, cadrul, egalitate, tratament, comunitare, materie, viață, mod, violență, socială, Regulamentul, Comisia*. Anul 2007 a fost pentru evoluția UE un an de început, din perspectiva evoluției politicilor europene pentru egalitate de șanse, a viitorului demografic, a consultării sociale a partenerilor, a fondurilor structurale¹¹, protecției sociale, incluziunii sociale, optându-se pentru abordarea cantitativă a evoluției politicilor și acțiunilor la nivel european. Din acest motiv, Raportul pentru 2008 postulează, încă din primul paragraf, opțiunea pentru abordarea integrată și calitativă a progreselor realizate în domeniul egalității de șanse, aspect reliefat și în termenii din Figura nr. 5: *domeniu, acțiune, progrese, femei, bărbați, legislativ, special, cadrului, șanse*. Un aspect important al abordării diacronice a celor trei Rapoarte este schimbarea ordinii în evaluarea *diferenței între femei și bărbați* și *evoluției legislative*, respectiv: în anul 2007, accentul a fost pus pe evaluarea *evoluției legislative* și apoi a *diferenței între femei și bărbați*, iar pentru anii 2008 – 2009, primul capitol a fost dedicat *diferenței între femei și bărbați*. Figura nr. 6 reliefează următorii termeni: *bărbați, (state-) membre, femei, femeilor, Comisia, remunerare, egală, decizie, participare*.



Figura nr.10: Delimitare binară a subiecților și obiectelor în subcapitolele 2.1. din Raport 2007, Raport 2008 și Raport 2009

Încercând o cartografiere vizuală a relațiilor dintre termenii cel mai frecvent utilizați în Subcapitolul 2.1. din cele trei Rapoarte, a rezultat o delimitare a subiecților și obiectelor binară (V. Figura nr.10). Subiecții, din perspectivă binară, sunt *femeile* și *bărbații*, motiv pentru care beneficiază de o reprezentare centrică, diferențială. Obiectele care sunt anexate, din punct de vedere justificativ, pornind de la contextul creat de Rapoarte, sunt *egalitate, acțiune, aplicare, decizie, remunerare*.

Figura nr. 7 evidențiază termeni precum *femei, salariate, forță, puncte, muncă*. Figura nr. 8 accentuează termenii: *rândul, bărbaților, ocupare, puncte, muncă, femeilor, rata, decât*. Iar figura nr. 9 oferă următoarele variante: *femei, femeile, femeilor, bărbaților, membre, forță, muncă*. Se poate observa că diferența între femei și bărbați se realizează din punctul de vedere al muncii, respectiv al deosebirilor de remunerare. Dacă în Raportul 2007 analiza diferenței între femei și bărbați prezintă o abordare statistică accentuată, pe un fundament justificativ-cantitativ al segregării ocupaționale a forței de muncă, Raportul din 2008 analizează calitativ această diferență, fundamentul nemaifiind indicatorii statistici ai numărului de angajați feminini, ci numărul locurilor de muncă, *mai multe și mai bune*. Raportul din 2009 oferă o abordare integrată, coerentă a diferenței de remunerare, pornind

¹¹ Începând cu anul 2007, cadrul financiar aferent fondurilor structurale a fost structurat print-o abordare multianuală, respectiv 2007-2013.

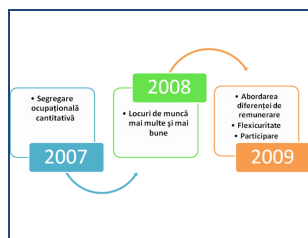


Figura nr.11: Evoluția abordărilor evaluative din cele trei Rapoarte privind egalitate între femei și bărbați

După cum se poate observa în Figura nr.11, evoluția abordării evaluative a pornit de la dimensiunea cantitativă, către cea calitativă și apoi către cea participativă, toate trei având drept nucleu constant termenii *femei, bărbați, egalitate (de șanse), remunerare, muncă*.

Din punctul de vedere al mărcilor identitare ale analizei de discurs, izotopia diferențială este ușor identificată (*femei/bărbați*), la fel și cronotopul (2007-2008-2009) și participanții (*cetățeanul, statele-membre, partenerii sociali, Comisia Europeană, grupurile sociale*). Ceea ce intrigă însă este actul de limbaj și opțiunea pentru un cod reprezentational diferit în fiecare an. Recodarea spațiului de influență în funcție de inserția anumitor termeni, cu proiecție identitară în reprezentarea colectivă a *diferenței de remunerare între femei și bărbați*, implică a *femeilor* și a *bărbaților*, termeni care și-au găsit sinteza cea mai reușită în sloganul campaniei inițiate de DG Afaceri Sociale în anul 2009 – *O remunerare egală pentru o muncă de valoare egală* – conduce la reconfigurarea condiției de *cetățean european*. Totuși, diferența persistă, chiar dacă ipostaza social-politică a cetățeanului a fost reconfigurată.

Din punctul de vedere al codului reprezentational, anul 2007 optează pentru un produs cantitativ, care prezintă drept opțiune de codare un cod interpretativ cu dimensiuni stricte, unilaterale: rata șomajului, numărul de femei angajate, procentul de ocupare al femeilor cu vârsta peste 55 de ani; anul 2008 analizează același produs printr-un cod ideologic mult mai puternic evidențiat, respectiv Agenda Lisabona, alegându-se utilizarea mult mai frecventă a termenului de *diferență* relativ la domeniul remunerării, social, concilierii între viața personală și profesională. Anul 2009 este reprezentativ prin dimensiunea intercodalității, respectiv, prin utilizarea concomitentă a următoarelor coduri:

- codul social – reconfigurarea socialului dintr-un spațiu al locurilor de muncă la un spațiu integrator și participativ, ce prezintă drept nucleu diferența de remunerare,
- codul textual – este anul în care se lansează Campania pentru eliminarea diferenței de remunerare, cele patru afișe devenind reprezentative pentru mesajele emise de la nivel european către nivelul național, regional, local și individual,
- codul interpretativ – discursul ideologic european prin Strategia Lisabona, Europa 2020.

În următoarele figuri, vom arăta variabilele identificate de Comisia Europeană pentru a justifica persistența diferenței de remunerare. Din considerente metodologice, vom menționa faptul că titulatura fiecărui subcapitol (3.1. – 3.2.) prezintă denumiri diferite în toate cele trei Rapoarte analizate.

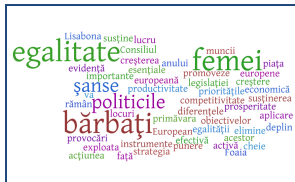


Figura nr.12 Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3. Introducere, Raport 2007



Figura nr.13. Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3. Introducere, Raport 2008

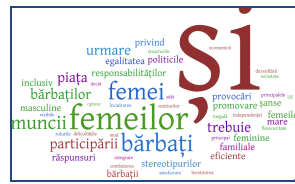


Figura nr. 14. Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3. Introducere, Raport 2009



Figura nr.15. Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3.1. Eliminarea diferențelor dintre genuri pe piața forței de muncă, Raport 2007



Figura nr.16. Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3.1. Locuri de muncă de calitate pentru a favoriza o independență economică egală pentru femei și bărbați, Raport 2008



Figura nr.17. Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3.1. Încurajarea împărțirii echitabile a responsabilităților private și familiale între femei și bărbați, Raport 2009



Figura nr. 18 Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3.2. Favorizarea unui mai bun echilibru între femei și bărbați prin împărțirea responsabilităților private și familiale, Raport 2007



Figura nr. 19 Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3.2. Servicii de calitate în favoarea concilierii vieții profesionale cu cea privată, Raport 2008



Figura nr. 20 Primele 100 de cuvinte din Capitolul 3.2. Combaterea stereotipurilor pentru a permite femeilor și bărbaților să își utilizeze întregul potențial, Raport 2009

Considerând că abordarea interdisciplinară este singura care ne permite o analiză coerentă și clară a discursului ideologic european și luând în considerare tipicul relațiilor din cadrul careului semiotic și observațiile aplicării analizei de conținut detaliate până acum, putem sugera următoarele puncte de vedere, din perspectivă semiotică:

- „O rețea semiotică este bidirecțională și dinamică în sensul că noi noduri de înțeles pot fi adăugate în urma unor acte de limbaj”¹². Astfel, dimensiunea bidirecțională

¹² Steels, Luc L.; Loetzsch Martin; Spranger, Michael S.: *Semiotic Dynamics Solves the Symbol Grounding Problem*, 2007, trad.n., pp.5-6, disponibil online la adresa: http://www.google.ro/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=2&ved=0CCQOFjAB&url=http%3A%2F%2Fprecedings.nature.com%2Fdocuments%2F1234%2Fversion%2F1%2Ffiles%2Fnp20071234-1.pdf&rct=j&q=bidirectional+in+smiotics&ei=NUnoS6RH04s4yL3MugQ&usg=AFQjCNG_OJ

este identificată pe filonul tematic femei/bărbați, dar proiectat pe ecranul social al muncii, prin reconcilierea vieții profesionale și familiale, trecând prin locurile de muncă existente sau care ar trebui create. Locurile de muncă ale femeilor, pornind de la fundamentul intenționalității discursului ideologic european, exclud bărbații, din perspectiva documentului de poziție *New skills for new jobs*. Prin educație, se formează anumite aptitudini și competențe specifice pentru anumite locuri de muncă și personalizate pe specific feminin/masculin, ajungându-se la formarea a ceea ce Sylvia Walby numea *gender economy*¹³. Așa încât cele două sunt înlăturate în favoarea creării unui spațiu economico-social a cărui justificare ideologică să fie tocmai *Unitatea în diversitate*; prin diversitate acceptăm ceea ce trebuie să învățăm unii de la alții, într-un spațiu reprezentational cultural european, alcătuit din femei și bărbați, diferiți și diverși.

▪ Dimensiunea subcontrarietății este susținută de sub-relația dintre *muncă* și *egalitatea de șanse*, printr-un procedeu retroactiv de analiză. Divergențele de opțiuni – câmpul actual al muncii nu asigură o egalitate de șanse reprezentativă social și economic – ar putea fi înlăturate prin eliminarea tendințelor deconstructiviste ale condiției de *egalitate*. Multiplicarea criteriilor de disecare a acestei ipostaze, cu multitudinea de implicații în clasificările economice, sociale și politice, care duc la o reluare a proiectării în mentalul colectiv a diferenței biologice printr-o lentilă a socialului intenționat stereotipizată este, de fapt, o reîntoarcere spiralată la termenul neutru de egalitate, trecând însă prin justificări acordate la pulsul financiar-politic al actorilor momentului. De ce să nu se ofere găsirea unei explicații sociale a unui proiect inițial economic – să disecăm *egalitatea* după *gen* și după *valoarea muncii*, relaționând o acțiune voit economică de justificări sociale.

▪ Încă din Raportul 2007, conceptele *femeia* și *munca*, respectiv *femininul* și *remunerarea* au format un cuplu de evaluare pozitiv, prin aceea că au fost poziționate ca un scop al politicilor și strategiilor europene. Din punctul de vedere al eliminării diferenței de remunerare între femei și bărbați, alăturarea conceptului *egalitate de șanse* și *bărbat* au format un cuplu negativ, indiferent de contextul de comunicat. Luând în considerare formarea *deixisului*¹⁴ pozitiv și negativ prezentate ca termeni compuși ai careului semiotic, putem avansa ipoteza că deixisul *femei* – *muncă* este ancorat într-un context comunicațional ideologic cu reverberații pozitive; acesta este, de fapt, scopul inițiativelor, deci formează din 2007 un deixis pozitiv; iar deixisul *bărbați* – *egalitate de șanse* este poziționat într-un

[e0eTxGGhjM56AcK9Qht6l7uA](http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/walby-genderandtheneweconomy.pdf). Ultima accesare: 10.05.2010.

¹³ Walby, Sylvia: „Gender and the new economy: Regulation or Deregulation?”, Lancaster University: Department of Sociology, 2002, trad.n., p.17. Disponibil online la adresa: <http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/walby-genderandtheneweconomy.pdf> Ultima accesare: 10.05.2010.

¹⁴ Termenul *deictic* provine din greacă, de la *deiktikos* (“demonstrativ”), a cărui primă accepție a fost de a indica un obiect în spațiu. Deictic desemnează ansamblul de cuvinte și forme gramaticale care nu au referință proprie, luându-și referința din contextul de comunicare. Punctul de referință în cadrul actului de vorbire este considerat vorbitorul, în raport cu care sunt definite celelalte componente. Deicticele sunt forme lipsite de autonomie referențială, semnificația lexicală fiind accentuată în și prin context. Spre exemplu, *eu* înseamnă, în fiecare situație diferită în care îl folosim, de fiecare dată altceva, putându-și determina referința doar în raport cu un context comunicativ.

demers de eliminare a înclinării balanței remunerării, deci cu reverberații negative.

Astfel, putem identifica următorul careu semiotic:

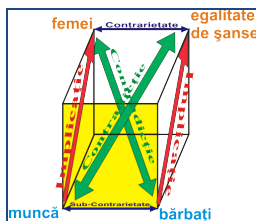


Figura 21. Careul semiotic al Campaniei inițiată de DG Afaceri Sociale privind eliminarea diferenței de remunerare între femei și bărbați

unde: S1 = femei, S2 = egalitate de șanse, non-S1 = muncă, non-S2 = bărbați.

Relația de contrarietate se explică astfel: S1 și S2 se exclud reciproc, pentru că *femeile* și *egalitatea de șanse* sunt două instanțe care se exclud, din perspectiva diferenței de remunerare, dar pot fi unificate în favoarea unei a treia instanțe, respectiv doar *reconcilierea printr-o piață a forței de muncă inclusivă*, respectiv prin resemnificarea termenului de *muncă*.

Relația de contradicție se explică prin excluderea reciprocă a lui S1 și non-S1, respectiv ipostaza *femeie* și ipostaza *bărbat*, care prin diferența de gen, termenul complex 9 (S1 + nonS1) se exclud, din punctul de vedere al identității sociale. Relația de contradicție, poziționată în interiorul careului semiotic, este formată din patru relații:

- S1 → nonS1 este o relație de negație: *bărbați* este jumătatea negativă a relației financiare, iar *femei* este jumătatea pozitivă;
- S2 → nonS2 este o relație de negație: *munca* este câmpul pecuniar unde *egalitate de șanse* (S2) este proiectată negativ;
- nonS1 → S1 este o relație de aserțiune: relația care este între femei și bărbați este cea care este dată ca fiind adevărată. Obiectul acestei relații de aserțiune este tocmai relația diferențială dintre bărbați și femei, trecută prin lentila remunerării;
- nonS2 → S2 este o relație de aserțiune: legătura dintre muncă și egalitate de șanse este, în primul rând, una culturală și apoi una socială. Adevărul fundamentului cultural se reflectă prin nucleul stereotip al reprezentării sociale a genului.

Alăturând S1 cu non S1, sau S2 cu nonS2, fie pornind de la S1 sau de la S2, sau de la nonS1 sau de la nonS2, obținem doi metatermeni operaționali și diferențiali, respectiv: S1 + nonS1 formează *diferența de gen*, iar S2 + nonS2 formează *diferența de remunerare*. Sunt doi metatermeni neutri, întrucât sunt formați din două contrarii, dar care reverbează fluxuri centrifuge în social, economic și politic, dar nu și în cultural.

Concluzii

Relația de implicație poate fi explicată în următoarea manieră: în contextul realizării celor trei Rapoarte de analiză, conceptul de *femeie*, ca instanță identitară a Eu-lui, respectiv „eternul Celălalt”, după Simone de Beauvoir, și conceptul de *muncă* – poziționare a rolului instanței identitare – sunt justificate prin implicație, tocmai prin

metafora binară subînțeleasă: femeia este asociată cu munca și rolurile sale, femeia-mamă, femeia-antreprenor, femeia-angajat(or), femeia-politician. Astfel, grupul social căruia îi aparține femeia poate fi analizat luând în considerare procesul de semnificare stabilit între o singură instanță identitară și o multitudine de roluri.

Bibliografie:

Băluță, Oana (ed.), *Gen și putere. Partea leului în politica românească*, Iași, Polirom, 2006
Chandler, Daniel, *Semiotic. The basics*, London, Routledge, 2002, trad.n.

Duveen, Gerard, „The Development of Social Representations of Gender”, 1993, pp. 3-4, trad.n., articol publicat în *Papers on Social Representations - Textes sur les Représentations Sociales* (1021-5573) Vol. 2 (3), 1-177 (1993), disponibil la adresa http://www.psr.jku.at/PSR1993/2_1993Duvee.pdf Ultima accesare: 12.05.2010.

Steels, Luc L.; Loetzsch Martin; Spranger, Michael S.: *Semiotic Dynamics Solves the Symbol Grounding Problem*, 2007, disponibil online la adresa:

[http://www.google.ro/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=2&ved=0CCQQFjAB&url=http%3A%2F%2Fprecedings.nature.com%2Fdocuments%2F1234%2Fversion%2F1%2Ffiles%2Fnp20071234-](http://www.google.ro/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=2&ved=0CCQQFjAB&url=http%3A%2F%2Fprecedings.nature.com%2Fdocuments%2F1234%2Fversion%2F1%2Ffiles%2Fnp20071234-1.pdf&rct=j&q=bidirectional+in+smiotics&ei=NUoS6RH04s4yL3MugQ&usg=AFQjCNG_0Je0eTxGGhjM56AcK9Qht6l7uA)

[1.pdf&rct=j&q=bidirectional+in+smiotics&ei=NUoS6RH04s4yL3MugQ&usg=AFQjCNG_0Je0eTxGGhjM56AcK9Qht6l7uA](http://www.google.ro/url?sa=t&source=web&ct=res&cd=2&ved=0CCQQFjAB&url=http%3A%2F%2Fprecedings.nature.com%2Fdocuments%2F1234%2Fversion%2F1%2Ffiles%2Fnp20071234-1.pdf&rct=j&q=bidirectional+in+smiotics&ei=NUoS6RH04s4yL3MugQ&usg=AFQjCNG_0Je0eTxGGhjM56AcK9Qht6l7uA) Ultima accesare: 10.05.2010.

Veres, Valér, „Teoria Sociologică a Identității la Lothar Krappman”, 1995, pp. 116-117, articol publicat în *Jurnalul de științe Sociale*, Vol.1, Nr.1, disponibil online la: <http://web.adatbank.transindex.ro/?lid=1> Ultima accesare: 12.05.2010.

Walby, Sylvia, „Gender and the new economy: Regulation or Deregulation?”, Lancaster University: Department of Sociology, 2002, trad.n., p.17. Disponibil online la adresa: <http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/walby-genderandtheneweconomy.pdf> Ultima accesare: 10.05.2010.

Woodward, Kath (ed.), *Questioning Identity: Gender, Class, Ethnicity*, London, Routledge, 2004.

Situri:

<http://www.un.org/millenniumgoals/> Ultima accesare: 12.05.2010.

http://mdgs.un.org/unsd/mdg/Resources/Static/Products/Progress2008/MDG_Report_2008_En.pdf#page=20 Ultima accesare: 12.05.2010.

Provocările noilor sisteme *mass-media* în societatea contemporană

Abstract

This project created a special analyze about the challenge of new media in digital world, our contemporany society. All the action of humanity are conected with Internet network, and the languages, lifestyles, works, human relation had been changing in the last twenty years. I will try to demonstrate that our contemporany society passed in a new age, the third wave society or informatical age, and these days creating a new configuration of human relation between social actors and institution diferent from all the world. A new transcultural language became the first middle of human interaction, and the comunication between world citizens is the word heard on the people lips.

Key-words: new media, cyberspace, strategy, world culture, the problem of ethics.

1.1 Aspecte specifice valorizărilor morale în era postmodernă

Analiza valorizărilor morale în lumea contemporană presupune atât o înțelegere de natură comprehensivă a principalelor tendințe de gândire, dar în același timp, și a modelelor formal-pragmatice ale epocii. Nevoia de certitudine impune cu acuitate acceptarea și reconsiderarea regulilor morale, în funcție de modalități concrete oferite și dorite în viața acestui început de mileniu.

Importanța căutării unor reguli ferme și certe devine o condiție a evoluției, dar în același timp și o variantă a alegerilor făcute de cineva. Anthony Giddens¹ a definit magistral lumea modernă, mai exact modernitatea târzie, de la finele veacului trecut, ca o lume ce implică riscuri, însumarea ideii de pericol la nivelul tuturor palierelor vieții generând o notă definitorie a stării de fapt actuale. Oricine poate constata multitudinea de provocări din societatea contemporană, de la schimbările climatice până la dezvoltarea agresivă a rețelelor *web*, de la problemele de mediu, până la crizele domeniale, care apar pe mapamond. Într-o manieră sintetică, conchidem că totalitatea acțiunilor umane se convertește în noi realități de ordin moral, asumate prin sisteme referențiale specifice: revoluția tehnico-științifică, formarea și activarea pluralismelor valorice, dar mai ales complexitatea societăților umane în veacul în care trăim. Valorile societății de astăzi generează opțiuni diferite; corolarul definitoriu a devenit libertatea de alegere a fiecăruia.²

Factorul dominant care guvernează viața în societățile secolului supervitezei este revoluția tehnologică din era cibernetică; e o formulă existentă în orice domeniu al vieții sociale și nu doar fundamentată pe un principiu care consfințește ideea unei noi etici de tip virtual (concept abordat, din ce în ce mai pregnant, în mediul academic, dar și în viața de zi cu zi). Reflectând dominanta lumii noastre, etica

¹ Anthony Giddens, *Self and Society in the Modern Age Late*, Polity Press, Cambridge, 1991.

² Zygmund Bauman, *Etica postmodernă*, Timișoara, Editura Amacord, 2000, p. 26.

virtuală se impune în variabile transdomeniale, într-un habitus social trepidant și mobil. Fundamentarea unor valori deontologice conforme cu dezvoltarea sistemelor virtuale devine o cerință tot mai presantă a momentului; cu alte cuvinte, asistăm la instalarea unei *morale a actualității*, a adevărului premergător și modelator al vieții, într-un sens acceptat și recunoscut de oameni, în funcție de un anume context. Aceasta este o condiție a formulării unei deontologii, *de facto*, care nu ține cont de granițe sau idei predeterminate, dar are în prim-plan o variabilă standard pragmatică și potrivită cu fiecare situație sau particularitate socială apărută în spațiul public.

1.2. Noile sisteme media: provocare și interacțiune în societățile contemporane

În secolul XX, sistemele mass-media au avut un impact decisiv asupra vieții sociale, indiferent dacă privim lucrurile din perspectiva individuală sau de grup. Vorbim de un proces de mondializare, de creare a unei civilizații cu caracter uniformizator, dar și a culturii de tip global³. Civilizația noastră se fundamentează pe focalizatori informatico-digitalizați, care ne conduc spre o nouă realitate, cuantificabilă în biți informaționali, și desigur, caracterizată în aceeași măsură de interactivitate comunicațională permanentă. Trebuie să analizăm rețelele informatice, din perspectiva ubicuității, ca vârf de acțiune al interacțiunilor culturale. O cultură aflată în difuziune este predispusă la mobilități valorice explicite, care nu vor rămâne niciodată într-o formă rigidă.

Televiziunea a reprezentat, cu certitudine, principalul argument al dezvoltării și difuziunii culturale și a determinat modul de viață contemporan. Construcția habitusului public prin sistemele mediei televizuale este direcția majoră a modernității, dar partea întunecată a acestui fenomen este reprezentată de masificarea exagerată prin intermediul produselor culturii de masă, stratificate și modelate prin canoane pragmatice și consumeriste. Mass-media vizuală a dezvoltat o formulă prin care mesajul transmis a fost regândit, în primul rând, ca un mijloc de divertisment sau de evaziune. Observabile sunt elementele de fond existente în fața micilor ecrane: divertisment decadent, violență, programe pseudoculturale de natură a facilita un anume tip de valorizare umană. În planul structurii deontologice, am putut surprinde un nou tip de morală, preponderent desacralizată și nihilistă, în esență, plină de un grotesc vizibil, ce ar putea fi sintetizată prin sintagma „etică televizuală.”

Media televizuală a devenit un substitut pentru ceea ce am putea defini drept *solitudine modernă*⁴. Acest concept a fost definit în 1997 și trebuie abordat în incitanta interacțiune produsă de sistemele televizuale ca formă de compensare a realității. Orice program TV are, în principal, această menire, de a salva individul într-o maree a interpretărilor și semnificațiilor sociale. Practic, omul a fost supus în lumea modernă, dar mai ales în postmodernitate, la un cumul de presiuni prin numeroși semnificați sociali, completați de o libertate neîngrădită de alegere, ca formă nespusă de manifestare individuală.

Direcția principală de influență este cea comportamentală, caracterizată de modelare individuală și de grup; rolul mass-mediei vizuale este definitoriu într-un context propice difuzării culturii globale. Nu putem înțelege cu adevărat sensul profund al noii culturi universale și cu certitudine nici implicațiile morale ale

³ Ignacio Ramonet, *Tirania comunicării*, București, Editura Doina, 1998, p. 133.

⁴ Gregoir Deville, *Le pouvoir de la media*, Press Universitaires Grenoble, 1997, pp. 45-60.

spațiului comunicațional fără a marșa spre esența noii realități din societatea postindustrial-informațională. Dacă în 1973, Daniel Bell definea noua realitate societară în tiparul postindustrial, consemnând în primul rând argumentul dezvoltării tehnologice, în ultimii ani, studiile internaționale s-au cantonat în a configura conceptul de *societate informațională*. Apariția noilor generații de calculatoare, formatarea și direcționarea informației, dar mai ales accesul publicului larg la aceasta, aplicativitatea în materie de computere personale și apariția rețelelor interactive, iată doar câteva tendințe implementate în societățile avansate ale planetei, în ultimele decenii. Astăzi, vorbim de o noua alfabetizare, de tip digital, într-o epocă nouă, în care mijlocul de comunicare este mesajul, ceea ce facilitează interacțiuni tot mai intense din perspectiva socială.

*Cyberspațiul*⁵ devine universal, omnipotent și necesar, de asemenea tinde să înlocuiască, dacă privim lucrurile în dimensiunea globalizatoare, tot ceea ce a fost definit drept tradițional. Noua realitate virtuală a transgresat barierele cunoscute, programele de calculator au devenit universale prin vocația și valența lor aplicativă. Rețelele virtuale s-au direcționat, într-o formulă ambivalentă, pozitivă, dar și negativă în funcție de nevoi, orientări și obiective. Analiza rețelelor *net* determină consemnarea unor valorizări pozitive, pe care le menționăm în continuare:

- adaptabilitate și aplicabilitate în orice sector socioeconomic, prin programe și aplicații specifice;
- formare și modelare concretă a acțiunii sociale prin raportare la sistemele de tip *online*;
- crearea de capacități nonformale, transfrontaliere de comunicare interumană;
- promovarea și dezvoltarea tuturor formelor de divertisment inaccesibile *mass-mediei* clasice;
- realizarea de interacțiuni sociale determinante pentru diverse stiluri de viață, prin utilizarea Internetului;
- dezvoltarea unor situri publicitare, favorabile activităților de ordin economic.

Studiile de specialitate au demonstrat că dezvoltarea tehnologiilor *net* a generat o serie de efecte negative, evidențiate în lucrări de profil. Vom consemna, în continuare, o serie de aspecte legate de impactul negativ produs de rețelele *net*:

a. Dezvoltarea unor forme de agresivitate produse ca urmare a sugestionării realizate de către programele de calculator și Internet, prin aceasta înțeleg conceptul de dependență ușor asimilabil cu dependența de televiziune⁶. Un rol foarte bine definit este generat de personalitatea receptorului, acesta va avea un cuvânt de spus prin forme și atitudini comportamentale suprapuse propriei structuri psihologice definite de gândire, motivație și stereotipuri. Într-o foarte mare măsură, sugestibilitatea reflectă un cumul de factori, care țin atât de individ, cât și de contextul social în care acesta acționează, adică de mediul extern cu toate implicațiile generate. Vom evidenția tezele dezvoltate de profesorul Enăchescu într-un tratat celebru de psihanaliză și psihoterapie, în care se definesc magistral aceste

⁵ Paul Levinson, *Marshall McLuhan în era digitală*, București, Editura Antet, 2001, pp. 15-18.

⁶ Virgiliu Gheorghe, *Efecte ale televiziunii asupra minții umane*, București, Editura Evanghelismos, 2005, pp. 422-433.

aspecte, formulându-se elemente de fond, explicate psihologic prin labilitatea persoanei în sfera emoțional-afectivă, transmiterea unor stări de la o persoană la alta, dar și o anumită relație emoțională între două persoane⁷. Standardizarea oricăror date de specialitate ne oferă un indicator al efectelor de sugestionare în rețelele *online*, receptivitatea publicului tinăr fiind foarte accentuată. Nu doar semnalul de alarmă tras de specialiști, dar mai ales consistența și formatul programelor virtuale este un factor de risc pentru receptori. Efectele de sugestionare generează atractivitate și dorința de accesare a sistemelor virtuale, exprimată prin numărul mare de ore petrecute pe Internet, dar mai ales prin dorința de a fi conectat la jocuri de calculator și la situri de o anumită factură.

b. Apariția unor jocuri de calculator și dezvoltarea la scară de masă a acestora au creat un public stabil, format mai ales din copii și tineri, care s-au implicat emoțional în strategiile din jocurile video. Mihail Ivanov⁸ a realizat încă de la sfârșitul anilor 90 un studiu privind expunerea la jocuri video. În acel moment, jocurile de calculator erau la începuturile lor și orice observații de acest gen au o doză mare de subiectivitate, dar s-a concluzionat că există un grad ridicat de dependență, odată cu expunerea fiecărui jucător, în timp. Satisfacția primită de "playeri" este direct proporțională cu frecvența și stabilitatea dintr-un joc sau altul. Jocul este un mijloc de evadare și de refugiu pentru toți cei implicați și va produce un fenomen de compensare morală, prin transcenderea într-o realitate virtuală. Desigur, acest sentiment de sublimare și de refulare este pentru fiecare jucător un model de asigurare, dar și de supralicitare a ceea ce lipsește în lumea reală. S-a discutat, în acest sens, o ipoteză incitantă: efectele terapeutice produse de jocuri virtuale. *Escapismul*, concept dezvoltat în comunicarea de masă prin evazionism vizual este un antidot eficient datorită efectului de compensare produs de un program-tip. Trebuie să precizăm că modelul teoretic al escapismului este potrivit cu sistemul mass-mediei vizuale, un autentic refugiu pentru individul stresat al secolului XX.

Un alt aspect al interesului exercitat de jocurile de calculator⁹ este agresivitatea indusă de acestea. Experimente realizate la începutul anilor 2000, în SUA, au arătat o anumită corelație între jocuri de calculator violente și comportamente agresive ulterioare. Implicarea emoțională și dependența creează pusee criminogene evidente, iar consecința directă este un comportament deviant-anomic periculos. Neurologii și psihiatrii au adus propria lor explicație prin modificări produse la nivel cerebral de anumite scene violente. Facem precizarea că ar fi o manieră foarte simplistă și nereprezentativă de a reduce totul la nivel de influx nervos și undă cerebrală, fără a ține cont și de alte elemente complexe, general-umane. Însăși ființa umană are o structură prin definiție evoluată, iar numărul covârșitor de factori socioculturali reprezintă un indiciu și un argument pentru analize profunde în această direcție.

c. Siturile virtuale și rețelele de socializare au devenit un factor important în cunoaștere, informare și divertisment. Capacitatea de interacțiune și navigare web este inepuizabilă, nelimitată; de aceea, fenomenele dezvoltate în spațiul virtual sau *online* au efecte și conotații universale. A privi din perspectivă deontologică sistemul

⁷ Constantin Enăchescu, *Tratat de psihanaliză și psihoterapie*, Iași, Editura Polirom, 2003.

⁸ Alexandru Tarasov, *Psihologia jocurilor video*, Iași, Editura Lumen, 2006, p.79.

⁹ *Ibidem*, p. 64.

de navigare *net* înseamnă a formula și ordona în sens pragmatic un set de reguli în domeniu care să prevadă următoarele:

- interzicerea siturilor periculoase și de licențiozitate extremă, care aduc grave prejudicii celor ce navighează pe net;
- blocarea accesului persoanelor de vîrstă fragedă la situri, dar și la jocuri virtuale cu grad ridicat de risc și obligarea producătorilor de a nu mai fabrica asemenea produse, în viitor;
- formularea unor standarde etice clare pentru explorarea Internetului și acceptarea acestora la nivel mondial;
- formarea unui forum de discuții, care să asigure dezvoltarea unor propuneri de acțiune în acest domeniu.

1.3. Strategii de combatere a formelor de devianță virtuală prin formule de optimizare deontologică

Realitățile lumii postmoderne impun regîndirea și revalorizarea sistemelor etice, în condițiile incertitudinilor și relativismelor existente. Fenomenele nou apărute de globalizare informațională, crearea autostrăzilor informației au generat o serie de aspecte consfințite în studii internaționale drept „războaie informatice”, caracterizate prin acțiuni de control al spațiului virtual, dar și printr-o competiție acerbă, susținută de manipularea și difuziunea sistemelor *online*. În principal, ultimul deceniu a fost marcat de apariția unui nou concept, considerat vital prin implicațiile sociale, și anume *securitatea sistemelor informatice*¹⁰. De maxim interes ni se pare ideea că într-o competiție globală, cel care știe să utilizeze mai bine informația devine câștigător. Această idee, regîndită în termeni de valorizare etică, fundamentează și este un argument pertinent al conceptului de *moralitate fără morală*. Pare paradoxal, dar exacerbarea unor valori ale capitalismului sălbatic, din ce în ce mai vizibile în societatea noastră, confirmă ideea căderii unor repere etice, tradiționaliste. În spațiul virtual, piața nereglementată sau insuficient organizată generează efecte redundante, care vin să confirme cele spuse mai sus. Sistemele de protecție sunt pentru moment ineficiente, iar reuniunile internaționale au adus în discuție elemente de ordin moral, care ar trebui sintetizate și configurate în norme juridice clare, prin legislații naționale:

a. promovarea unor standarde de *circulație a informației*, prin care se va elimina orice program sau joc de calculator, de natură a aduce atingere bunelor moravuri și ordinii de drept existente. În principal, este necesar să se stabilească o ordine de priorități, materializată în legislație statală explicită. Condiția principală este cantonată în autorizările de tip normativ, dar și în interdicții precizate pentru fiecare categorie de programe de calculator;

b. reglementări de natură a combate *piratarea* în spațiul virtual, soluția în acest caz este aplicarea unor sancțiuni severe, diferite de la caz la caz;

c. crearea și legiferarea unor norme cu caracter *antimonopolist*, care ar împiedica utilizarea unor programe de calculator în scopuri exclusiviste. Pe o piață a informației globalizată, configurată într-un spațiu social transnațional¹¹, puterea reglementărilor antimonopoliste devine o certitudine, contracarează sistemele și programele de tip monopol, care impun reguli *de facto*. Cu alte cuvinte, ciberspațiul

¹⁰ Ioana Vasîu, *Criminalitatea informatică*, București, Editura Nemira 2003, pp. 5-7.

¹¹ Ulrich Beck, *Ce este globalizarea?*, București, Editura Trei, 2002, pp. 47-53.

este liber, dar suportă marca unor reglementări prestabilite;

d. organizarea unor forme de *poliție informatică*, având rolul de a contracara acțiuni ilicite și imorale în spațiul *online*. Abuzurile în prelucrarea și transmiterea de date trebuie anihilate, încă din faze incipiente, pentru a descuraja diseminări de tip infracțional;

e. realizarea unor standarde etice de promovare și prelucrare a informației, în scopul *protecției programelor* de calculator;

f. statuarea unor măsuri cu caracter punitiv împotriva unor activități periculoase din sfera ciber spațiului, cum ar fi furtul de date sau activități de spionaj industrial realizat prin intermediul unor programe de calculator.

Receptivitatea oamenilor față de media *online* devine un factor de progres, utilizat de multe ori de către creatori și manipulatori transfrontalieri, în scopuri negative, la adăpostul anonimatului. A vorbi despre *mass-media* virtuală înseamnă a ne cantona în ideea formulărilor *a priori* deficitare, dacă ne gândim la infracționalitatea deviantă, culturi negative existente în spațiul *web*. Statuarea unor valori pozitive, diacronice este importantă într-un sens pragmatic al comunicării *online*; prelucrarea de date, programele aplicative, gestionarea informatizată a spațiului socioeconomic – toate acestea reprezintă direcționări concrete pozitive din mediul virtual și rezultate ale inovării științifico-tehnologice din ultimele trei decenii. Dacă analizăm calitatea valorizării de către marele public a tehnologiei informaționale, ne regăsim însă în marja acceptării civilizației virtuale, nu atât prin necesitate sau utilitate, cât prin implicare hedonistă. Oamenii înțeleg importanța comunicării virtuale, dar în același timp, prospectează tendințele concrete, emoționale, prin *loisir* virtual. Nu întâmplător, ultimii ani ne familiarizează simbolic cu un spațiu virtual în care poți cumpăra orice sau în care îți poți găsi chiar jumătatea.

Dezvoltarea unei *etici virtuale* autentice este valorizată în priorități și oportunități pozitive și receptivă la progres. De aceea, o asumare integrativă a unui spațiu care excede orice frontieră devine condiția motrice a organizării corecte a sferei informatice, iar când afirm acest lucru, mă gândesc la inserarea acelor norme standard, adecvate la construcția coerentă a rețelelor *net*. Realizarea unui *Tratat internațional de utilizare a ciber spațiului* este principala condiție pentru o asumare eficientă a profilului noii societăți informaționale. Avem în vedere, în acest caz, înseminarea și difuziunea normală a rețelelor *net*, acceptarea tuturor valorilor general-umane existente la aceasta oră pe mapamond, în scopul exploatării judicioase a spațiului informatic transnațional. O autentică artă a informării corespunde valorizărilor etice profunde, urmărite de umanitate în cursul mileniilor. Sistemele vizuale sunt angrenate în aceleași repere valorice deterministe, accentuate de evoluția civilizației.

Concluzii

Configurarea unui mediu virtual propice se va fundamenta pe rațiuni temeinice de reglementare a comunicării virtuale, prelucrare de date în modalități corecte, conform unor precepte adecvate lumii postmoderne. Susțin introducerea unor regulamente-cadru, statute și legi corespunzătoare manifestărilor din spațiul virtual. Un tratat internațional, care activează normativ spațiile de tip *online*, poate și trebuie să achieseze legislația internațională; iar aspectele de ordin particularizat se

vor regăsi în reglementări naționale, în beneficiul unor interacțiuni corecte din mediul informatizat. Ne regăsim, cu alte cuvinte, în fața unor concluzii fundamentale pentru deontologia ciberspățiului:

1) Interzicerea tuturor siturilor, jocurilor, imaginilor video periculoase. Agresivitatea și licențiozitatea acestora este un element perturbator în viața publicului, cu precădere a celui tânăr.

2) Promovarea de *jocuri video nonagresive, constructive*. Practic, este principalul palier în care formele de agresivitate și devianță se manifestă acerb, iar măsurile de contracarare devin un paleativ în fața ascendenței proiecțiilor vizuale violente. Există jocuri video care pot dezvolta și aspecte pozitive, constructive, la nivelul psihicului uman, prin structură și finalitate.

3) Utilizarea unor *programe de calculator în scopuri preventive* pentru persoanele care au comis infracțiuni grave. Instituții specializate sunt interesate de asemenea aplicații, iar derularea unor astfel de proiecte poate conduce la evitarea pe viitor a producerii unor fapte similare.

4) Crearea unor *programe cu caracter educativ*, în scopul de a influența pozitiv persoanele tinere.

5) Utilizarea unor *sisteme de decriptare rapidă a procesatorilor de date periculoase* și utilizarea la scară de masă a acestora, în viitor.

Bibliografie:

- Bauman, Zygmund, *Etica postmodernă*, Timișoara, Editura Amacord, 2000
Beck, Ulrich, *Ce este globalizarea*, București, Editura Trei, 2003
Deville, Gregoir, *Le pouvoir de la media*, Universitaires du Grenoble, 1997
Enăchescu, Constantin, *Tratat de psihanaliză și psihoterapie*, Iași, Editura Polirom, 2005
Galland, O., *Sociologie de la jeunesse*, Armand Collin, Paris, 1991
Gheorghe, Virgiliu, *Efectele televiziunii asupra minții umane și despre creșterea copiilor în lumea de azi*, București, Editura Evanghelistos, 2005
Giddens, Anthony, *Self and Society in the Modern Age Late*, Cambridge, 1991
Jankins, H., *Convergence Culture. Where Old and New Media*, Collide NYU, 2006
Levinson, Paul, *Marshal McLuhan în era digitală*, București, Editura Antet, 2001
Ramonet, Ignacio, *Tirania comunicării*, București, Editura Doina, 1998
Tarasov, Alexandru, *Psihologia jocurilor video*, Iași, Editura Lumen, 2007
Tudor Guțu, Doina, *New Media*, București, Editura Tritonic, 2009
Vasiu, Ioana, *Criminalitate informatică*, București, Editura Nemira, 2001.

De la Johannes Gutenberg la Bill Gates

Abstract

Even if exciting at first sight, this very title is just a challenge. Our approach is not supposed to deal with these great personalities, but with what the two of them symbolize: on the one hand, the book - physical object – and the idea of writing it implies and, on the other hand, the virtual world of computer, internet, television, and the part they play in our lives nowadays. The impact the new technology has on people, on the young mainly, has caused lots of vehement reactions against the so-called negative role of the computer, internet and television. These ones are said to have altered the attitudes, behaviours and mentalities of the present-day people, by spoiling and taking them away from nature. Well-known researchers and works such as: Marshall McLuhan (see Erich McLuhan & Frank Zingrone, *Essential McLuhan*), Jean-François Mattéi (*La barbarie intérieure. Essais sur l'immonde moderne*), Allan Bloom (*The closing of the american mind*), Giovanni Sartori (*Homo videns. Televisione e post-pensiero*) etc., believe that the humanity's 'confusion' is closely linked with the invention of such technologies.

We find unreasonable all these researchers' fears about the virtual universe that is about to replace books. It is equally true that many contemporary American sociologists and educators have approached the impact of the new technology on the young and that writing itself originally frightened the ancient scholars. Contrary to all unfavourable opinions regarding the computer and the virtual world, we consider that the foreseen apocalypse is still a remote possibility.

Key-words: book, writing, computer, virtual, apocalypse.

Titlul acesta, incitant în mare măsură, este doar o provocare. Demersul nostru nu se va referi la aceste personalități remarcabile, ci la ceea ce reprezintă, simbolizează acestea: cartea, obiect concret, mai precis ideea de *scris*, pe de o parte, și computer, universul *virtual*, internetul, televiziunea, rolul acestora în lumea contemporană, pe de alta.

Impactul noilor tehnologii asupra lumii contemporane a fost resimțit negativ de multe ori în ultima vreme. Ceea ce se uită, de obicei, este că tehnologiile au întotdeauna un efect creator de „mediu”. Celebrul Marshall McLuhan, cât și alți cercetători, au observat, printre altele, că fiecare tip de cultură posedă o tehnologie dominantă. Din această perspectivă privind lucrurile, nu avem decât trei tipuri de culturi: una orală, aceea de la începuturi; cultura scrisă, cu diferite moduri de scriere, practicând mii de ani manuscrisul, copierea, până când tiparul lui Gutenberg a creat o adevărată revoluție și a generat, în lume, apariția bibliotecilor; apoi, cultura bazată pe tehnologia electrică, pe mașini care au generat extinderea posibilităților noastre biologice, în ultimii zeci de ani resimțindu-se intruziunea televiziunii, computerului, internetului...

Va trebui să observăm, pragmatic, rațional, fără spaime nejustificate, că fiecare schimbare în istoria existenței omului a creat frisoane generațiilor care au fost martore ale acestor schimbări: „Reacția tipică a omului față de o tehnologie nouă și distrugătoare este să creeze iarăși vechiul mediu, în loc să acorde atenție avantajelor oferite de mediul abia apărut”¹. Într-adevăr, orice noutate majoră din domeniul tehnologiei, dincolo de avantajele identificabile cu ușurință, modifică mediul, comportamentul, mentalitățile, așa cum apariția computerului/calculatorului a trimis acasă armate întregi de contabili.

Ne place să credem că viitorul este prezentul întemeiat pe trecut. Noutatea, în orice domeniu de activitate, nu înseamnă abolirea, distrugerea a tot ceea ce pare a fi perimat, nefolositor sau nu mai este la modă: „*Perimarea nu înseamnă sfârșitul, ci începutul esteticii, leagănul gustului, al artei [...]. Altfel spus, grămada de gunoarie culturale, formată din clișee aruncate și forme învechite, constituie matricea oricărei inovații*”², scrie același McLuhan. Cert este că orice noutate majoră, fie în domeniul ideilor, fie în domeniul tehnologiei propriu-zise, reprezintă o intruziune în existența noastră socială, politică, culturală, generând un nou „mediu”, la care omenirea e obligată să se adapteze. În trecutul îndepărtat, trecerea de la epoca „vremurilor fără arhive”³, adică epoca mitică, spre cultura scrisă nu s-a produs brusc, această trecere schimbând existența lumii, deși au rămas mărturii ale „spaimii” omului în fața așa-zisului rău pe care l-ar aduce *scrisul*.

Pe de altă parte, în epoca noastră, în Statele Unite, țară care a devenit un adevărat model pentru democrațiile lumii, se vorbește despre așa-numita „educație a deschiderii”. Conținând o mare varietate de națiuni, rase și religii, Statele Unite, prin fondatorii săi, între care Franklin Roosevelt, și-au propus crearea unei societăți care să nu lase pe nimeni pe dinafară. Părinții Fondatori ai Statelor Unite considerau, totuși, că minoritățile erau un lucru rău, după cum observă Allan Bloom, acestea păreau un fel de facțiuni, „grupuri egoiste care nu se preocupă de binele comun”⁴. Dorința acestora era să facă din nații, rase și religii *cetățeni* cu drepturi depline. *Educația deschiderii* din ultimele decenii a început să exalte drepturile minorităților. În U.S.A. cel puțin, minoritățile vor să slăbească sentimentul de superioritate al albilor majoritari (cu strămoși anglo-saxoni, aparținând unei Biserici protestante). Pentru Allan Bloom, acest aspect social nou a complicat lucrurile în rău, fiindcă mișcarea mai veche a drepturilor civile pentru care luptau negrii, prin 1960, a fost înlocuită de mișcarea Black Power, conținând o nouă conștiință rasială foarte agresivă. Această nouă mișcare insista pe respectarea negrilor ca negri, nu ca ființe umane, ca cetățeni pur și simplu. Acest tip de gândire social-politică mai nou a fost punctul de plecare posibil pentru întâmplări recente precum acelea din fosta Jugoslavie, de exemplu. Înțelegem că *educația deschiderii*, care susține (oarecum în exces) drepturile minorităților, în loc să fi făcut din negrii americani cetățeni pur și simplu, i-a transformat din nou în negri.

Acest tip nou de educație, mai scrie Bloom, a făcut să dispară o categorie a

¹ Eric McLuhan și Frank Zingrone, *Texte esențiale. Marshall McLuhan*, ediția a II-a, Editura Nemira, București, 2006, p. 510.

² *Ibidem*, p. 565.

³ Georges Dumézil, *Mit și epopee*, Editura științifică, București, 1993, p. 29.

⁴ Allan Bloom, *Criza spiritului american*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 30.

studenților americani, care, cândva, doreau să meargă în Europa să învețe limbile și culturile acesteia. Astăzi, există mai ales studenți interesați de problemele Lumii a Treia, dornici să ajute la modernizarea acestora. Acest lucru, după Allan Bloom, „nu e învățare de la ceilalți, ci condescendență și forma deghizată a unui nou imperialism”, mai precis, „o versiune secularizată a operelor de caritate”⁵. Tot de *educația deschiderii* ține și polemica lui Allan Bloom cu un coleg psiholog, pe când era profesor la Cornell. Acesta din urmă susținea că treaba lui este să-i elibereze pe studenții săi de prejudecăți. Depășind sensul peiorativ al noțiunii de *prejudecată*, Bloom i-a răspuns colegului său că el îi învață pe studenți prejudecățile tocmai pentru ca psihologul să aibă ce dărâma, ca să nu rămână șomer. Prejudecățile înseamnă aici, desigur, valori culturale validate de istorie. Problema este, când e vorba de tineri care învață, cum să dărâmi o idee, o credință, o *prejudecată* pentru care nu ai fost în stare „să arzi” în spirit. Fiindcă, între altele, dacă „eroarea este dușmanul nostru”, ea este în același timp „singura care ne indică adevărul și merită, așadar, respectată”, adaugă Allan Bloom.

Ideea că „eroarea” este necesară în procesul învățării o susține și Solomon Marcus (*Paradigme universale*, Editura Paralela 45, București, 2006), o carte excepțională, conținând, între altele, multe zone autobiografice, dar și probleme filozofice, etice, morale, economice. Matematicianul susține că „reprezentarea cunoașterii și comportamentului uman” poate fi realizată cu ajutorul „unor idei foarte cuprinzătoare, care au capacitatea de a traversa toate disciplinele”. Este vorba de *paradigme*, înțelese cu sensul lor etimologic de *arhetipuri*, așa cum le înțelegea Platon, ca model prim, punct de plecare, realitate ontologică, având astfel coordonata universalității. Facem această paranteză necesară prin cartea lui Solomon Marcus, deoarece marele băcăuan consideră că iluminismul este vinovat de segmentarea cunoașterii. Solomon Marcus condamnă acum caracterul „artificial”, unilateral al acestor reprezentări fragmentare, care au ajuns discipline de învățământ. Secolul trecut, adaugă matematicianul, a creat aproape o adversitate între disciplinele „exacte” și cele socio-umane. Citirea unor manuale școlare de gimnaziu și de liceu din zilele noastre i-a readus în minte lui Solomon Marcus o întâmplare penibilă petrecută în Senatul Universității București, demult, când un candidat unic, susținut de partidul comunist, viza un post didactic universitar. Academicianul Iorgu Iordan, vigilent, a observat o situație bizară și anume că diploma de bacalaureat a candidatului avea o dată ulterioară celei de pe diploma sa universitară. Tot atunci – își aduce aminte Solomon Marcus – celebrul matematician Grigore Moisil a sărit în apărarea candidatului, afirmând, ironic și serios totodată, că a-ți da bacalaureatul la 45 de ani e o performanță. Apoi a adăugat: „Dumneavoastră ați mai putea suține acum un examen de bacalaureat? Eu nu!” Solomon Marcus constată „obezitatea” manualelor școlare de astăzi, observând că texte întregi „din cărți uniersitare trec, prin simplă prescurtare sau cu modificări minime în manuale.” Afirmă, de asemenea, serios că dacă ar fi obligat să învețe din manuale, ar capota „înainte de a ajunge la examenul de capacitate”.

Dacă la noi elevii sunt apăsați de modul cum vede ministerul *curriculum*-ul, în școlile occidentale, atât de bine dotate tehnologic, psihologii și sociologii constată accentuarea agresivității, pe care ei o pun pe seama computerului folosit de tineri încă

⁵ *Ibidem*, p. 34.

înainte de a învăța să scrie. Această agresivitate crescândă a fost observată, consemnată și „demonstrată” în urma unor cercetări, și nu avem niciun motiv să ne îndoim de rezultatele cercetării.

Jean-François Mattéi studiază în cartea sa *barbaria interioară*, formele diversificate ale *imundului* în educație, cultură, artă, politică trasând curba unui declin în perioada contemporană mai ales, avertizând în acest fel umanitatea. Pentru autor, *barbaria* este un concept metaistoric, care însă caracterizează o realitate consubstanțială oricărei forme de civilizație, fiind astfel însoțitorul etern al civilizației. Departe de a fi un accident, *barbaria* pare a fi o trăsătură fundamentală a lumii moderne și contemporane. În ultimele sute de ani, omul a început să se delimiteze orgolios de instanța absolută, exterioară lui și esențială. Autorul îl citează pe Karl Marx, care propunea ideea că „omul este, pentru om, ființă supremă”, arogându-și calitatea de esență, înțelegând deformat pe anticul Protagoras: „Omul este măsura tuturor lucrurilor”... *Barbaria* este pentru autor o regresie a omului, dinspre rațiune către interioritate, subiectivitate. Civilizația contemporană occidentală, pragmatică, este pe punctul de a extirpa orice frison metafizic, exaltând instinctele *interiorității*. Jean-François Mattéi îl citează pe Platon, care, prin Socrate (în *Republica*, VII, 533d), susține că numai grija față de suflet scoate sufletul din „mălașina sa barbară”, apoi comentează, afirmând că *barbaria* reprezintă o adevărată greutate ontologică ce trage sufletul în jos, în ciuda eforturilor educației.

Precum Allan Bloom, autorul cărții *Barbaria interioară*, în capitolul intitulat „Barbaria educației”, afirmă *criza* în care se află școala în Statele Unite și în țările dezvoltate, creând în cele din urmă un tablou, pe drept cuvânt, apocaliptic, decretând „eșecul metodelor moderne de educație”, cum scrie el, citând-o pe Hannah Arendt, cu lucrarea acesteia *Criza educației*. E vorba de aceeași *educație a deschiderii*, de care vorbea Allan Bloom, și pe care Jean-François Mattéi o respinge. O școală *deschisă spre societate* pare corectă, fiindcă ea trebuie să învețe pe tineri să se adapteze lumii acesteia. Însă, adaugă autorul, dinspre societate vin modelele negative. Toți fondatorii de școli, scrie autorul, de la Pitagora până la Comenius și Rousseau, au înțeles că școala nu e familia și nu e cetatea: „ea trebuie să se separe de acestea în mod riguros [...], pentru a permite copilului să primească cunoștințele care vor face din el un om”⁶. Așadar, școlile trebuie să se *închidă* înspre societate și să se *deschidă* spre lumea cunoașterii.

Jean-François Mattéi descrie rezultatele unor rapoarte realizate de autoritățile din Statele Unite sau Franța. Multiplele forme de violență din școli autorul le pune în legătură cu televiziunea, computerul, universul virtual pe care tehnologia le oferă spre folosire consumatorilor. Micuții americani, cât și cei din țările dezvoltate își petrec multe ore în fața televizorului, a computerului „fără să fi văzut încă o carte.” La toate acestea se adaugă armele de distrugere prezentate în reportaje, filme sau desene animate. Imaginile violente din universul virtual, „pe care copilul nu îl distinge clar de lumea reală” (observați cu câtă candoare un copil sucește gâtul unui pui, fără să-și înțeleagă fapta), reprezintă o cauză a augmentării violenței în instituțiile de învățământ. Împreună cu aceeași Hannah Arendt, autorul se întreabă: „De ce micul Kip Kintel, de cincisprezece ani, a mitraliat bufetul

⁶ Jean-François Mattéi, *Barbaria interioară: eseu despre imundul modern*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 167.

liceului său din Springfield, statul Oregon, la 21 mai 1998, lăsând în urma lui doi morți și mai mult de douăzeci de răniți?⁷. Exemplele continuă, configurând, cum afirmam anterior, o imagine apocaliptică.

Tânărul contemporan, care s-a format sub impactul televizorului și al computerului, după cum observă Giovanni Sartori, nu mai este „*homo cogitans*”, ci „*homo videns*”. Cititul cărților creează o umanitate elitistă, *privitul* la televizor este o formă democratică a existenței noastre: „Imaginea nu se vede în chineză, arabă sau engleză. Repet: se vede și gata.”⁸. Pentru Sartori, televiziunea nu este „*paideia*”, ci un instrument „antropogenetic”, un mediu tinzând să genereze un nou tip de ființă umană, pe *homo videns*, un om „imbecilizat”. A apărut de ceva timp „video-copilul”, un copil care nu citește și este înrobît pe viață de *videogames*. Adolescentul sau tânărul formați astfel, la școală ascultă lecții care nu-i interesează, nu citesc ziare și cărți, se baricadează în camerele lor tapetate cu postere, cu televizor, computer și internet, trăind în *virtual*; merg pe stradă „singuri”, cu căști în urechi ascultând muzică, iar noaptea „se trezesc” în cluburi și discoteci, trăind beatitudinea când dansează în grup. Vom locui, adaugă Sartori, într-o lume de animale interactive, într-o cetate încredințată unor animale „post-gânditoare”, incapabile de *consecutio*, adică incapabile a construi un discurs coerent, care să ducă de la premise către consecințe.

Ne putem da seama, în finalul acestor observații, că autorii despre care am vorbit sunt personalități remarcabile, formate însă într-un alt timp și sub semnul descoperirii lui Gutenberg. Impactul *mass-media* vizuală, în ultima jumătate de secol, a fost copleșitor. Desigur, s-au petrecut schimbări uriașe la care tocmai suntem martori activi. Când s-a declanșat războiul din Golf, de exemplu, odată hotărât, în ziua și la ora fixată, cu toții am deschis televizorul: începea spectacolul. Oricare locuitor al planetei asista la această întâmplare în același timp cu toți ceilalți. Trăim în „satul global”, cu un fel de nouă mentalitate tribală, cum scrie același Marshall McLuhan în altă lucrare (*Mass-media sau mediul invizibil*), trăim *hic et nunc*.

Cultura orală dezvolta și exersa memoria; de aceea, poate, ne mirăm încă de întrecerile dintre aezii greci, între care Homer, cel lăudat de Aristotel în *Poetica*, pentru că a reușit să selecteze sub semnul temei mâniei lui Ahile doar o secvență din vastul material despre războiul troian. Cultura scrisă, apărută în zorii civilizațiilor antice cunoscute, a avut cu siguranță începuturi ezitante. Hajime Nakamura citează pe un chinez, pe nume Fa Xian, un pelerin antic. Acesta era mirat pe bună dreptate că brahmanii indieni pot recita „o sută de mii de versete din mintea lor”⁹, că aceștia transmit aceste versete de la maestru la discipol din memorie și că în India de nord „nu se află niciun manuscris pe care să-l pot copia”, se plângea chinezul. Nakamura amintește în continuare că savanții occidentali au consultat pe brahmani, „manuscrisele vii”, folosindu-se de memoria acestora pentru întocmirea și publicarea edițiilor critice din *Vede*.

⁷ Jean-François Mattéi, *Barbaria... op. cit.*, p. 156.

⁸ Giovanni Sartori, *Homo videns: Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 25.

⁹ Hajime Nakamura, *Orient și Occident: o istorie comparată a ideilor*, Editura Humanitas, București, 1997, pp. 32-33.

„Spaima” de scris, neîncrederea în acesta au fost semne ale trecerii de la cultura orală la cultura scrisă. Sunt mărturii ale acestei neîncrederi, semne care fac poate aluzie la spaima unora dintre contemporanii noștri față de computer. Platon, în *Phaidros* (275a), consemnează: „scrisul va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevind-le ținerea de minte; punându-și credința în scris, oamenii își vor aminti din afară, cu ajutorul unor icoane străine, și nu dinlăuntru, prin caznă proprie”¹⁰. Tot astfel, Iuliu Cezar¹¹ va consemna un fapt asemănător, sesizând că druizii „socotesc că religia nu permite consemnarea în scris a învățăturii lor [...] Cred că druizii au hotărât aceasta din două motive: pe de o parte, nu doresc să li se divulge doctrina, iar pe de altă parte, se tem ca nu cumva discipolii lor, bizuindu-se pe scris, să-și cultive mai puțin memoria; într-adevăr, cei mai mulți, bizuindu-se pe scris, sunt în general mai puțin sânguincioși în învățarea pe de rost și nu mai acordă atenție memoriei”.

Scrisul a fost resimțit în vechime inclusiv ca o desacralizare. Astăzi, computerul a creat frisoane unor învățați contemporani, care s-au format ca personalități sub semnul galaxiei Gutenberg, cu plăcerea, pe care au resimțit-o mulți, de a deschide o carte nouă și de a-i mirosi cerneala. Și cum parcă nimic nu este nou sub soare, psihologic vorbind, spaima de computer e firească. S-a întâmplat odinioară cu scrisul. Conchidem că apocalipsa se amână.

Bibliografie:

- Bloom, Allan, *Criza spiritului american*, Editura Humanitas, București, 2006
Caesar, C. Iulius, *Războiul galic. Războiul civil*, traducere de Janina Vilan Unguru, Elisabeta Poghir, Cicerone Poghir, Editura Științifică, București, 1964
Dumézil, Georges, *Mit și epopee*, Editura Științifică, București, 1993
Hajime, Nakamura, *Orient și Occident: o istorie comparată a ideilor*, Editura Humanitas, București, 1997
Mattéi, Jean-François, *Barbaria interioară: eseu despre imundul modern*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005
McLuhan, Eric, Zingrone, Frank, *Texte esențiale. Marshall McLuhan*, ediția a II-a, Editura Nemira, București, 2006
Platon, *Opere IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983
Sartori, Giovanni, *Homo videns: Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, Editura Humanitas, București, 2005.

¹⁰ Platon, *Opere IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 485

¹¹ C. Iulius Caesar, *Războiul galic. Războiul civil*, traducere de Janina Vilan Unguru, Elisabeta Poghir, Cicerone Poghir, Editura științifică, București, 1964, p. 219. „Id mihi duabus de causis instituisse videntur, quod neque in vulgum disciplinam efferri velint, neque eos qui discunt, litteris confisos minus memoriae studere; quod fere plerisque accidit, ut praesidio litterarum diligentiam in perdiscendo ac memoriam remittant.” (Jules César, *Commentaires sur la guerre des gaulles – texte latin*, par M. E. Benoist et M. S. Dosson – dix-septième tirage, Librairie Hachette, Paris, pp. 328-330).

Comunicarea didactică

Abstract

This study analyses a linguistic rhetoric issue, namely that of the argumentation. This paper studies the way in which this mechanism becomes an intrinsic element of the didactic discourse, explicated at the textual level through strategies subordinated to the receiver's persuading intention.

The didactic communication is a form of communication in organisation, being above all a formal communication. Within this context, we would highlight the concept of efficient communication and the conditions that have to be fulfilled by this form. The interactional approach asserts the existence of the double component of the discourse. There is the information extent which is involved having as goal the decrease of the uncertainty concerning the receiving factor, on one hand. And, on the other hand, we may speak about the existence of a mutual relationship, as any content of the discourse is built up taking into account a certain type of interlocutor.

Key-words: pragmatic relationship vs. scientific relationship, interaction, discourse techniques, argumentation.

1. Situația de comunicare didactică

Comunicarea este investită la nivelul vieții umane cu un rol fundamental, însă reușita oricărui act de comunicare este dependentă de subordonarea ei unui proces educativ. Responsabilă direct de acest imperativ este școala, care trebuie să experimenteze forme eficiente de comunicare, fundamentate pe un set de cunoștințe operaționale. Tatiana Slama-Cazacu¹, referindu-se la relația comunicare-educație, formulează următoarea teză: „Comunicarea (...) este un mijloc- sau poate un factor – esențial pentru educație, dar pentru a juca un rol eficient atât în educație cât și în viața socială, trebuie ea însăși supusă procesului educativ- și anume, în mod continuu, adică nu numai la vârsta școlară, ci și după terminarea școlii”. Autoarea reprezintă această teză astfel: C— —E— —C.... (comunicarea servește educației, care, la rândul ei, influențează comunicarea, iar ciclul se reia)².

Etimologic, termenul *comunicare* trebuie relaționat cu latinescul *communius* din care a derivat verbul *communico*, ceea ce înseamnă „a face în comun, a pune în comun, a împărtăși, a participa la întreținerea a ceea ce este comun”. Cuvântul *didactică* provine din grecescul *didaktikos* care înseamnă „învățare, instrucție”, introducerea lui datorându-i-se

¹ Tatiana Slama-Cazacu, *Comunicare pentru educație și educație pentru comunicare*, în lucrarea *Educație și limbaj*, coordonator Sorin Stati, Editura Didactică și pedagogică, București, 1972, p. 14.

² *Ibidem*.

lui Comenius³ prin lucrarea *Didactica Magna*. În concepția acestuia, didactica este „arta universală de a-i învăța pe toți toate”⁴.

Comunicarea didactică pune în relație un emițător, în calitate de profesor, legitimat prin repertoriul folosit, constituit dintr-un sistem cognitiv (competența culturală, competența psiho-pedagogică, competența de comunicare), un sistem de reprezentare, elemente dependente de statutul social al acestuia și un receptor în calitate de elev, caracterizat, de asemenea, printr-un set de particularități psihologice, sociale și atitudinale. Ce au în comun cei doi? În primul rând, intenția de a transmite mesaje care iau forma unor informații structurate după anumite criterii epistemologice, logice, sintactice, pedagogice, în funcție de natura domeniului de specialitate. Aceste schimburi au un caracter intenționat, comunicarea didactică fiind axată pe finalitatea „*de a modifica personalitatea receptorului în sensul dorit și prefigurat de finalitățile educaționale propuse de fiecare societate în parte*”⁵. În afara relației științifice subiect-obiect, comunicarea exersată în contextul didactic își propune și conturarea unui cadru comun fundamentat pe dimensiunea subiect-subiect, condiție a unei bune integrări în viața socială. Reușita demersului comunicativ interpersonal este susținută de asumarea de către emițător, ca instanță ce inițiază această relație, a unei atitudini comprehensive⁶, care îl privilegiază pe celălalt.

Comunicarea didactică reprezintă o formă de comunicare în organizație, fiind prin excelență, o comunicare formală. În acest context, putem evidenția conceptul de *comunicare eficientă*⁷ condițiile pe care această formă trebuie să le îndeplinească. Perspectiva interacțională afirmă existența dublei componente a discursului. Este vorba, pe de o parte, de dimensiunea informațională, care are ca finalitate diminuarea incertitudinilor la nivelul factorului receptor. Pe de altă parte, putem vorbi despre existența unei relații de reciprocitate, întrucât orice conținut discursiv este constituit având în vedere un anumit tip de interlocutor. Didactica tradițională impunea o perspectivă unidirecțională asupra comunicării, consecință a reducerii acestei forme la o relație științifică între subiect și obiect. Paradigma actuală impune reconsiderarea acestei perspective, comunicarea didactică fiind, în primul rând, o comunicare subiect-subiect structurată pe o relație pragmatică, o acțiune comunicațională circulară și reflexivă care exclude abordarea strict instrumentală⁸. Considerăm că din această perspectivă, adecvat este modelul comunicațional de tipul sistemului social care poate fi concretizat în orice situație în care există o relație între cei care se realizează schimbul de informații și contexte. Newcomb⁹ sugerează un model triunghiular în care vârfurile triunghiului sunt reprezentate de doi indivizi (A și B) orientați unul către celălalt dar și către X, obiectul din ambientul comun: „modelul presupune că la orice moment dat sistemul A B X este «stabil» sau în

³ Ioan Nicola, *Tratat de pedagogie școlară*, Editura Aramis, București, 2002, p. 329.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Dorina Sălăvăstru, *Psihologia educației*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 191.

⁶ Jean- Claude Abric, *Psihologia comunicării*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 48.

⁷ Ion-Ovidiu Pânișoară, *Comunicarea eficientă*, Editura Polirom, Iași, 2008.

⁸ Daniel Bounoux, în *Introducere în științele comunicării*, p. 15-16.

⁹ NEWCOMB, *apud* Denis Mcquail, *Comunicarea*, traducere de Daniela Rusu, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 37.

echilibru”¹⁰. Școala, ca organizație, este o zonă de comunicare intensă, luând forma unui spațiu de trecere care-l scoate pe copil din sfera inocenței primare și-l pregătește pentru lumea căreia urmează să i se integreze. În consecință, cel care își asumă rolul de manager eficient al informației trebuie să dețină adevărate abilități sociale ale comunicării interpersonale. Cercetările celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea evidențiază tot mai puternic dimensiunea interacțională a comunicării care se organizează în jurul conceptului de comunicare interpersonală. Interacțiunea este dependentă atât de context, cât și de *feedback*. Contextul este considerat elementul definitoriu în constituirea specificului actului de comunicare, putând fi evaluat din perspectiva dispunerii spațiale a locutorilor, a contextului social, cultural și ideologic. Eficiența comunicării depinde în mare măsură de funcționarea ca un sistem circular și de capacitatea de autoreglare. Jean-Claude Abric¹¹ susține că „o comunicare corectă presupune o flexibilitate a rolurilor, o interacțiune și nu transmitere”¹². De aici decurge necesitatea caracterului bilateral al comunicării, concretizat și prin retroacțiune reciprocă. *Feedbackul* îndeplinește mai multe funcții¹³. În primul rând, este vorba despre funcția de comprehensiune¹⁴ a mesajului, vizând dimensiunea cognitivă, funcție care trebuie corelată cu necesitatea adaptării mesajului la particularitățile celor implicați¹⁵. Pe lângă acestea, putem evidenția și aspectul afectiv, retroacțiunea facilitând confortul intrinsec al participanților la contextual comunicativ.

Elementele definitorii care împlinesc astfel sfera semantică a conceptului de comunicare didactică sunt: *intenționalitatea, interacțiunea, caracterul formativ, orientarea spre atingerea anumitor obiective, caracterul interpersonal și intersubiectiv*.

Care sunt termenii contractului de lectură? Specificul mesajului este determinat de predominarea funcțiilor referențială și expresivă, cea din urmă fiind reprezentativă pentru discursul didactic. Vasile Dospinescu¹⁶ motivează necesitatea acestei modalități discursive prin nevoia de a stimula înțelegerea, de a dinamiza aderarea spiritului la adevăr, de a conferi o anumită expresivitate teoriilor expuse. Funcția cognitivă este marcată prin instituirea unui cod metalingvistic, caracteristic domeniului limba și literatura română: „mișcare literară și culturală”, „valori spirituale și naționale”, „direcției simboliste și parnasiene”, „tematică națională și socială”¹⁷ etc. Mesajul discursului didactic trebuie să fie clar, corect, expresiv, corespunzător normelor limbii literare: „Incluzându-și explicația în propriul nume, tradiționalismul prețuiește și apără tradiția, înțeleasă ca o sumă de valori expuse pericolului alterării și degradării”.

2. Cine este emițătorul?

Punând în relație doi actanți principali între care se stabilește o relație asimetrică,

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Jean- Claude Abric, *Psihologia comunicării*.

¹² *Ibidem*, p. 32.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Jean- Claude Abric, *Psihologia...*, *op.cit.*, p. 32.

¹⁶ Vasile Dospinescu, *Semne și cunoaștere în discursul diactic*, Junimea, Iași, 1998.

¹⁷ Marin Iancu și Alis Popa, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Editura Corint, București, p. 62.

didacticul poate fi studiat și din perspectiva teoriei comunicării. Dacă avem în vedere că această formă de comunicare-interacțiune va fi reflectată prin discursul scris, va trebui să evidențiem care sunt particularitățile situații de comunicare didactică. În primul rând, va trebui să precizăm cine este **emițătorul** discursului didactic, reflectat în manualele alternative de limba și literatura română, clasa a XII-a. Încă din perioada ellenistică se configurează principiul conform căruia microcosmicul școlii reflectă macrocosmosul culturii¹⁸⁸, și, implicit, al societății. Din perspectivă socială, rolul autorului de manual, ca instanță extratextuală, poate fi asociat cu cel al scribului oriental. Acesta, punându-și cunoașterea în serviciul administrației, era, înainte de toate, un funcționar. Chiar și atunci când finalitatea actului său era dedicată unei activități mai elevate, scribul rămânea, în primul rând, omul care ține socotelile, clasează arhivele, redactează ordinele. Tot astfel și autorul de manual, subordonându-și cunoștințele, abilitățile și competențele unei anumite politici educaționale, va trebui să reflecte prin constituirea discursului didactic subordonat unui anumit domeniu științific, transformările produse în teoria științei în general, în logică, în filosofia limbajului, în lingvistică, în educația literară, dar și în domeniul psihopedagogiei. Enunțarea reflectată în discursul didactic scris, aparținând manualului de limba și literatura română, este investită cu sens, în primul rând, de Instituția literară, ca expresie a cadrului social propriu activității literare. În al doilea rând, putem să ne raportăm la statutul autorilor, persoane confirmate pedagogic și științific. Poziționarea dominantă a emițătorului magister este reflexul mai multor operații. În primul rând, identificarea numelui acestuia constituie o formă de subordonare a discursului unui spirit superior, a cărui „vocație enunțativă”¹⁹ a fost confirmată de Instituția literară. Manualul este necesar *archeionului*²⁰ reprezentat de discursul literar, devenind evaluatorul acestui gen discursiv, în relație cu care își asumă o anumită atitudine: *a comenta, a aprecia, a rezuma, a combate, a explica*. În consecință, autorul trebuie să își asume și rolul de interpret, „calitate care garantează că un anume text trebuie interpretat”²¹. „Explicația școlară de text și toate variantele sale se fondează pe acest tip de contract hermeneutic”²².

Manualul apărut la Editura Sigma este coordonat de criticul literar Nicolae Manolescu. Poziționarea superioară a numelui acestuia în lista autorilor, precum și lipsa detaliilor metodice și științifice referitoare la autorii secunzi George Ardeleanu, Matei Cerkez, Dumitrița Stoica și Ioana Triculescu, nu fac decât să absolutizeze autoritatea celui dintâi. Dacă mai adăugăm și prestigiul de care se bucură în spațiul literaturii referinței științifice prof. univ. dr. Eugen Negrici, Universitatea București și prof. dr. Nicolae I. Nicolae, putem asocia acest sediu al autorității cu un corp de seniori ai literelor românești, fapt ce amplifică vocalitatea științifică a textului. Manualul apărut la Editura Art Grup Educațional valorifică o strategie similară în identificarea numelor autorilor, poziționându-l superior pe Mircea Martin (coordonator), numele emițătorilor subordonați Elisabeta Lăsconi Roșca, Carmen-Ligia Rădulescu și Rodica Zane fiind sub semnul anonimatului din perspectiva referințelor științifice și metodice, deși sunt cunoscute, în primul rând, prin

¹⁸ Henri-Irénée Marrou, *Istoria educației în antichitate*, Editura Meridiane, București, 1997.

¹⁹ Dominique Maingueneau, *Discursul literar*, p. 65.

²⁰ *Ibidem*, p. 105.

²¹ *Ibidem*, p. 66.

²² Dominique Maingueneau, *Discursul literar*, p. 73-75.

performanțele didactice la catedră. Editura Humanitas adoptă un alt criteriu în nominalizarea autorilor, al căror nume sunt ordonate conform criteriului alfabetic. Implicatul adoptării acestui criteriu poate fi relaționat cu intenția editorilor de a renunța la autoritatea consacrată de spațiul academic, în favoarea unei confirmări sociale. Alexandru Crișan este un important lider de opinie, redactor la „Observatorul cultural”, șef al secției Curriculum la Institutul de Științe ale Educației, profesor asociat de politici educaționale la Universitățile din București și Iași, Președinte executiv al Centrului Educația +/- Soros Open Network. Liviu Papadima este doctor în filologie, decan al Facultății de Litere, Universitatea din București, având o bogată activitate desfășurată în domeniul educațional (profesor expert curricular, autor de lucrări cu profil didactic). Ioana Părvulescu este revendicată deopotrivă de cadrul hermeneutic (critic literar și publicist) și de paratopia literară (scriitor). Florentina Sâmișăian este cunoscută prin activitatea universitară, fiind titulara unui curs de didactica limbii și literaturii române. Rodica Zafiu este șefa catedrei de limba și literatura română a Facultății de Litere, București, recunoscută deopotrivă și prin activitatea publicistică pe care o desfășoară în *România literară*. Referințele contingente care au rolul de a contura identitatea autorilor sugerează că fiecare este un specialist și un spirit competitiv în domeniul său de activitate, criteriul autorității nemaifiind funcțional în acest context.

Manualul apărut la Editura Corint, coordonat de Sofia Dobra, este individualizat din perspectiva referințelor profesionale ale autorilor, prin calitățile didactice, emitătorul principal fiind doctor, profesor gradul I didactic, pentru ca Monica Halaszi, Dorina Kundor și Luminița Medeșan să fie profesori gradul I, desfășurându-și activitatea la nivel liceal. Această particularitate este accentuată și prin referire la numele referentului științific, conf. univ. dr. Alina Pamfil, cunoscută în spațiul educațional printr-un discurs actual, argumentat și seducător, axat pe probleme de didactica limbii și literaturii române.

Manualul apărut la Editura Corint, 2007, este legitimat de numele lui Marin Iancu, „profesor doctor, membru al Uniunii Scriitorilor din România, școala Nr. 1 Voluntari. Autor și coautor al unor lucrări de critică și istorie literară, de manuale școlare pentru clasele V-XII și de auxiliare școlare pentru toate nivelurile de studiu ale limbii și literaturii române, în gimnaziu și liceu”. Autorul secund, Alis Popa este „profesoară de limba și literatura română la Liceul «Nicolae Teclu» din București. Doctor în științe filologice din anul 2005, cu lucrarea *Inovații lingvistice în stilul publicistic actual*. Coautor al lucrărilor: *Capacitate (teste de limba și literatura română)*, Sigma, 2002; *Manual de limba și literatura română* (clasa a XI-a), Petron, 2002. Ce rol au aceste informații din perspectiva lucrării pe care o autentifică? Având în vedere că manualul trebuie să răspundă deopotrivă unor criterii științifice și pedagogice, cei doi autori sunt confirmați de cele două spații ale cunoașterii. Aceștia își asumă un dublu rol. În primul rând, prin asumarea unui demers interpretativ se înscriu într-un anumit cadru hermeneutic care garantează că textele studiate trebuie înțelese și, implicit, interpretate. Acest nivel al discursului didactic are rolul de a conferi hiperprotecție, legitimându-l. Supunerea la norma actuală se realizează prin apelul la autoritatea unor referenți științifici, precum: prof. niv. dr. Al. Hanță, Facultatea de Litere, Universitatea București și profesor gradul I Ilie Burcea, Colegiul Tehnic „Edmond Nicolau”, București.

Manualul apărut la Corint și girat de personalitatea lui Eugen Simion este

autentificat de o hiperprotecție științifică, autorul principal fiind identificat pluridimensional: academician, „profesor universitar doctor, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară, «George Călinescu», București, președintele Fundației Naționale pentru știință și Artă a Academiei Române; coordonatorul manualului și autorul *Cuvântului-înainte*”. Contribuția autorilor secunzi este relaționată cu modul în care fiecare autor și-a asumat o temă literară, cititorul manualului fiind orientat în identificarea discursului fiecărui autor în parte. Referentul principal, academician Gabriela Pană-Dindelegan, profesor universitar la Facultatea de Litere din București este un nume de prestigiu în spațiul lingvisticii românești.

În ceea ce privește obiectul limba și literatura română, asistăm astăzi la un reviriment al retoricii, tradus generic prin competența de comunicare, asociată cu arta de a vorbi, de a-ți argumenta un punct de vedere. Educarea acestei competențe devine o condiție a constituirii unor discursuri eficace, a antrenării unor argumente pe care le reclamă un anumit subiect, consecință a evaluării forței expresive a cuvântului argumentativ²³. În consecință, autorii de manual trebuie să fie persoane autentificate științific și pedagogic, detalii precizate, de obicei, prin referințele oferite de pagina de identificare a cărții. Contractul de lectură dintre emițător și receptor este încheiat, în primul rând, prin titlul *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*. Acesta, ca macrosemn performativ²⁴, invocă un anumit tip de cititor, fapt evidențiat prin indicația „a XII-a”, caracterizat printr-un anumit sistem cognitiv, de reprezentare, definit, de asemenea, printr-un anumit statut social. Textul lingvistic al manualului de limba și literatura română își întemeiază planul semantic pe un referent extralingvistic preexistent, literatura națională, fiind axat pe transmiterea patrimoniului literar constituit în jurul unui canon. Manualul de clasa a XII-a evaluează acest canon din perspectiva literaturii secolului al XX-lea, raportată la contextul cultural mai larg, având în vedere organizarea interdisciplinară a cunoștințelor. Astfel, literatura este relaționată cu elemente de cultură, civilizație și istorie, caracteristice unei anumite perioade. Analiza comparativă a discursului reflectat în manualele alternative atestă o relaționare diferită cu acest principiu. Astfel, autorii manualului apărut la Editura Humanitas transformă organizarea interdisciplinară a informațiilor în condiție fundamentală. Manualul prezintă la final un tablou sinoptic, în care fenomenul literar este integrat în contextul, mai larg, european. Acest fapt este evidențiat însă, și la nivelul discursului contingent. Astfel, planul interpretativ corespunzător unității *Curențe culturale*, reflectate prin conținutul *Tradiționalism*, este reprezentativ atât pentru dimensiunea performativă a discursivității didactice, cât și pentru legea exhaustivității, evidențiată prin organizarea interdisciplinară a cunoștințelor: „Scrieți un eseu despre cum vedeți voi creația culturală românească actuală în privința raportării la alte culturi. Referiți-vă la un singur domeniu (muzică, literatură, artă plastică etc.), care vă este mai familiar.” Manualul apărut la Editura Corint, coordonat de Sofia Dobra, propune la finalul acestei unități de învățare un proiect: „Lucrați în grupe de patru-șase elevi. Faceți o prezentare orală a trăsăturilor tradiționalismului românesc,

²³ Philippe Breton, *Convinge fără să manipulezi*, Editura Institutul European, Iași, 2009, p. 69- 98.

²⁴ P. Valeriu Stanciu, *Paratextul – poetica discursului liminar în comunicarea artistică*, Editura „Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2006, p. 32.

urmărind: a) definirea conceptului; b) descrierea teoretică a orientărilor tradiționaliste; c) înfățișarea creațiilor literare tradiționaliste; d) *folosirea de material iconografic din revistele tradiționaliste.*” Spre deosebire de aspectele evidențiate, discursul reflectat în manualele apărute la Corint (coordonatori: Eugen Simion, pe de o parte, și Marin Iancu, pe de altă parte), Art Grup Editorial (coordonator: Mircea Martin) privilegiază *organizarea logică*, axată pe coerența discursului, și *organizarea lineară*, reflectată, mai ales, prin relaționarea tradiționalismului cu modernismul. Acest fapt se evidențiază atât la nivelul planului teoretic (titlul „Absolutizarea autohtonismului – Tradiționalism *versus* modernism”²⁵ este reprezentativ), cât și la nivelul planului interpretativ: „Realizați un eseu nestructurat, de 2-3 pagini, în care să reflectați interferența celor două direcții, tradiționalism și modernism, în poezia *Aci sosi pe vremuri*, de Ion Pillat.”²⁶

3. Cui i se adresează?

Generic, receptorii acestui tip de discurs sunt adolescenți pasionați de speculații teoretice, dornici să-și afișeze potențialul intelectual pentru a se autoverifica și a primi confirmări. Aceste particularități au fost foarte nuanțat surprinse în *Romanul adolescentului miop*, de către Mircea Eliade, al cărui personaj principal trăiește frenetic dimensiunea întemeietoare a unei vârste, care devine condiție a asumării unui destin individual. Din perspectivă pedagogică, „personajul-emițător”²⁷ al discursului didactic trebuie să încheie un real *parteneriat cognitiv*²⁸, tradus, mai ales, prin constituirea unor demersuri coerente, stimulative, dezvoltate, în principal, pe axa pragmatică. „*Respectul pentru cel care se formează se traduce prin găsirea oportunităților care să-l stimuleze și să-i mențină trează forța minții*”²⁹. Cel care este responsabil de inițierea acestui joc trebuie să știe că are o mare responsabilitate. Profesorul trebuie să își aleagă instrumentul de lucru la clasă în funcție de particularitățile receptorului. În consecință, ne întrebăm ce tip de receptor promovează discursul didactic reflectat în manualul de limba și literatura română de clasa a XII-a. Am putea vorbi de două categorii de cititori instituți de discursul didactic reflectat în manualele alternative de limba și literatura română. Oferta educațională concretizată în manualul de la Editura Humanitas este reprezentativă pentru ceea ce studiile actuale, axate pe pedagogia comunicării, numesc *comunicare eficientă*³⁰. Discursul performativ care concurează planul informativ demonstrează că în instituirea unei comunicări eficiente, este foarte important receptorul. În primul rând, mesajul este adaptat particularităților de vârstă. În al doilea rând, legea exhaustivității, reflectată prin organizarea logică și lineară a cunoștințelor, este bine evidențiată. În consecință, receptorul acestui discurs trebuie să îmbine dinamic mai multe forme de ascultare. Pe lângă

²⁵ Eugen Simion (coordonator), *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Editura Corint, București, p. 53.

²⁶ Mircea Martin (coordonator), *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Editura Art Grup Editorial, p. 68.

²⁷ Andrei Cosmovici și Luminița Iacob, *Psihologie școlară*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 62.

²⁸ *Ibidem*, p. 52.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ion-Ovidiu Pânișoară, *Comunicarea eficientă*.

*ascultarea pentru aflarea de informații*³¹, recurentă comunicării didactice tradiționale și concretizată, mai ales, la nivelul planului teoretic, discursul evidențiat în acest manual orchestrează deopotrivă *ascultarea critică*³² (evidențiată în contexte precum „Explicați, de pildă, de ce argumentul etimologic adus în discuție referitor la «orientarea» justă față de «Orient» nu poate fi valid”³³) și *ascultarea reflexivă*³⁴, fundamentată pe dimensiunea formativă a acestui tip de discurs: „Cum considerați propovăduirea unei asemenea dogme în domeniul creației? Exprimați-vă părerea în scris, având în vedere comentariul reprodus mai jos și cântărind voi înșivă contraargumentele prezentate”³⁵. În consecință, cititorul trebuie să îmbine mai multe tipuri de reacții. În afara *reacției instrumentale*³⁶, traduse printr-o motivație extrinsecă, prin raportare la recompensă și coerciție, sau prin motivație intrinsecă, în cazul în care informațiile satisfac anumite căutări interioare, putem vorbi, deopotrivă, despre o *reacție expresiv valorică*³⁷, evidențiată printr-o cerință de tipul „Scrieți un eseu despre cum vedeți voi creația culturală românească actuală în privința raportării la alte culturi.”³⁸ În acest context, putem vorbi și despre necesitatea adoptării unei *reacții cognitive*³⁹, raportată la „nevoia de a înțelege evenimentele care ne afectează viața și de a avea un cadru de referință coerent și stabil pentru a ne organiza experiența”⁴⁰. Dacă avem în vedere categoriile de cititori teoretizate de Dominique Maingueneau în lucrarea *Pragmatică pentru discursul literar*, acest tip de discurs promovează deopotrivă un *cititor cooperativ*⁴¹, dirijat în identificarea implicitei, fapt evidențiat, mai ales, la nivelul planului lingvistic, care vizează înțelegerea și interpretarea enunțurilor revendicate de Instituția literară și un *cititor instituit* care „trimite la persoana pe care o implică însăși enunțarea textului prin apartenența acestuia la un anumit gen sau, într-o perspectivă mai largă, prin folosirea anumitor registre”⁴². Manualele se diferențiază, în primul rând, având în vedere modul în care sunt evidențiate criteriile de structurare a conținuturilor. Raportându-ne la criteriul acțional, am putea spune că discursul didactic reflectat în manualul Humanitas este polemic în relație cu cel al manualului apărut la Editura Corint, patronat de Eugen Simion. Dacă ne raportăm *stricto sensu* la conținutul *Tradiționalism*, asupra căruia ne-am propus să aplicăm aspectele teoretice evidențiate, discursul manualului Corint se adresează unui cititor care practică o lectură doar pentru aflarea de informații, latura formativă și motivațională nefiind explicitată. În consecință, reacția la temă, va fi, în primul rând, de ordin cognitiv, axată pe nevoia de a conferi o anumită coerență informațiilor dobândite. Sunt evidențiate, la nivelul discursului literar,

³¹ *Ibidem*, p. 52.

³² *Ibidem*.

³³ Alexandru Crișan *et al.*, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Editura Humanitas, p. 77.

³⁴ Ion-Ovidiu Pânișoară, *Comunicarea eficientă*, p. 52.

³⁵ Alexandru Crișan *et al.*, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, p. 76.

³⁶ Ion-Ovidiu Pânișoară, *op. cit.*, p. 53.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Alexandru Crișan *et al.*, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, p. 77.

³⁹ Ion-Ovidiu Pânișoară, *Comunicarea eficientă*, p. 53.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Dominique Maingueneau, *Pragmatică pentru discursul literar*, p. 51.

⁴² *Ibidem*, p. 49.

planurile care marchează perspectiva obiectivă a emițătorului, reacția personalizată la temă a receptorului fiind absentă. Subtitlul *Absolutizarea autohtonismului–Tradiționalism versus modernism* constituie un reflex al organizării lineare, prin care cunoștințele însușite anterior sunt relaționate cu cele noi.

4. Care sunt particularitățile mesajului?

Generic, mesajul este forma cea mai potrivită pe care emițătorul o dă ideilor. „*Structura lingvistică a unui mesaj depinde, înainte de toate, de funcția predominantă*”⁴³. Comunicarea didactică este constituită dintr-o dublă componentă, informativă și relațională⁴⁴. Din perspectiva relației științifice subiect-obiect, predominantă este funcția referențială, axată pe aspectul despre care se vorbește, literatura. Din perspectiva relației pragmatice subiect-subiect, structura mesajelor caracteristice acestui gen discursiv este dominată de funcțiile conativă și fatică. Conținutul mesajului discursului didactic reflectat în manualele alternative este structurat în funcție de mai multe criterii. În primul rând, trebuie să ne raportăm la criteriul logico-științific, evidențiat prin organizarea logică, relaționată atât cu domeniul limba și literatura română, cât și cu cel al psiho-pedagogiei. *Organizarea lineară* a cunoștințelor afirmă caracterul nonarbitrar al cunoașterii, anumite cunoștințe devenind precondiții pentru asimilarea altora. De exemplu, la disciplina limba și literatura română, înțelegerea modernismului lovinescian nu este posibilă fără cunoștințele declarative referitoare la tradiționalism, întrucât „curențele moderniste se constituie ca tendințe novatoare, opuse tradiționalismului și dogmelor”⁴⁵. Pentru a evita rigiditatea și lipsa de creativitate a organizării lineare, este recomandat ca din perspectivă cognitivă, să facem apel la relațiile semantice și propoziționale sau la scenariile cognitive. *Organizarea genetică* vizează dezvoltarea conținutului oricărei discipline pe principiul diacronic. Acest fapt se reflectă în noua perspectivă asupra conținuturilor curriculare de clasa a XI-a și a XII-a. Fenomenul literar românesc este descris pe axa cronologică a evoluției, însă nu este ignorată contextualizarea europeană a literaturii naționale, reflectată atât prin relația de opoziție, cât și prin relațiile de contiguitate și de diferențiere. *Criteriul psiho-pedagogic* presupune accesibilizarea cunoștințelor în funcție de sistemul cognitiv al celor care sunt subiecții învățării. Transpunerea acestui deziderat în manuale presupune efectuarea a două demersuri. Pe de o parte, este vorba despre selectarea, operaționalizarea și eșalonarea cunoștințelor în structuri și sisteme de cunoștințe, descriind șirul operațiilor și al acțiunilor care sunt strict necesare asimilării informațiilor, iar, pe de altă parte, de transpunerea cunoștințelor în termeni de acțiuni, operații, conduite măsurabile, astfel încât elevul să nu fie pus în postura de a memora cantități de informații, ci de a soluționa probleme⁴⁶. Cum se reflectă aceste demersuri în manualele alternative de limba și literatura română de clasa a XII-a? Prin raportare la criteriile enumerate, putem evidenția două tipuri de relaționare, unul prin coordonare, altul prin adoptarea unui mimetism mecanic, având în vedere prima parte a dezideratului.

⁴³ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 214.

⁴⁴ Dorina Sălăvăstru, *Psihologia educației*, p. 190.

⁴⁵ Alexandru Crișan, Liviu Papadima, Ioana Pârvolescu, Florentina Sâmhăian, Rodica Zafiu, *Limba și literatura română*, Manual pentru clasa a XII-a, p. 64.

⁴⁶ Cf. Miron Ionescu, Ioan Radu, *Didactica modernă*, Editura Dacia, Cluj, 2001, p. 121.

Conținuturile concretizate în manualele de la Humanitas și Corint (coordonator, Sofia Dobra) reflectă aceste cerințe, construind parcursuri teoretice deductive, organizate pe axa *sensurile termenului tradiționalism-orientările tradiționaliste de la începutul secolului al XX-lea-orientările tradiționaliste din perioada interbelică*. Aceste discursuri reflectă și operațiile care sunt necesare acumulării informațiilor traduse prin intermediul unor cerințe care vizează înțelegerea textului: „Precizați care sunt punctele importante aduse în discuție în articolul *Sensul tradiției*”; „Care este, pe scurt, doctrina gândirismului, prezentată în acest articol?”⁴⁷ etc. În aceste manuale, cunoștințele sunt operaționalizate, elevul fiind pus în situația de a oferi o serie de soluții la provocările semantice ale textului: „Explicați valoarea mitică și anistorică a satului românesc, în viziunea lui Lucian Blaga, interpretând fragmentul de mai jos.”; „Găsiți argumente pro sau contra încadrării versurilor de mai jos în gândirism”⁴⁸. Discursurile reflectate în celelalte manuale par a-și subordona intenția prezentării, expunerii informațiilor; dimensiunea acțională, evidențiată prin eșalonarea unor itemi axați pe intenția de a soluționa anumite probleme nu este evidențiată.

5. Influența exercitată de canal asupra comunicării didactice

Lipsa *feedbackului* direct, în comunicarea scrisă, îl responsabilizează pe emițător, care trebuie să construiască un mesaj accesibil și ușor de decodat, beneficiind totodată de avantajul stabilității. Scrierea este rezultatul unei efort reflexiv superior, fapt motivat dintr-o dublă perspectivă: codul manifestă fidelitate față de varianta îngrijită a limbii literare, iar activitatea verbală privilegiază transmiterea unor sensuri referențiale în defavoarea interrelaționării. În relație cu textul scris, receptorul „trebuie să practice o lectură personalizată”⁴⁹. Caracteristica fundamentală a scrierii în discursul didactic reflectat în manual este că lectorul coincide cu cititorul pe care l-a avut în vedere autorul, reflex al împărtășirii unor circumstanțe comune. Așa cum afirmă și Dominique Maingueneau⁵⁰ tipărirea accentuează efectele scrierii, spațialitatea permițând asocierea unor elemente paratextuale sau a unor fotografii, scheme etc.

Titlul *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a* impune dintru început o perspectivă de lectură, prin actualizarea unui cod didactic. Din perspectiva elementelor actualizate după el, titlul are o dublă valoare: *cataforică*⁵¹, legitimând textul, și de relevu, instituind termenii contractului de lectură, caracteristic acestui tip de discurs. Pe lângă numele autorilor, investit, de asemenea, cu valoare contractuală și titlu, putem identifica în cazul a două manuale, cel apărut la Editura Corint, sub îngrijirea lui Eugen Simion, și cel tipărit la Editura Humanitas, existența prefețelor cu rol de relevu. Acestea constituie spațiul în care textul își negociază contractul de lectură, iar emițătorii își reconfirmă responsabilitatea față de text. Manualul de la Humanitas este însoțit de un *Cuvânt-înainte* prezentat sub formă epistolară, fapt ce accentuează dimensiunea performativă. Formula de adresare se înscrie în convenționalitatea acestui gen discursiv, „Dragi elevi” evidențiind destinatarul direct al discursului, deși universul lingvistic și expresiv din care textul este

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 75-76.

⁴⁸ Sofia Dobra (coordonator), *Limba și literatura română*, Manual pentru clasa a XII-a, p. 38.

⁴⁹ Dominique Maingueneau, *Analiza textelor de comunicare*, p. 96.

⁵⁰ Dominique Maingueneau, *Analiza textelor de comunicare*, p. 96.

⁵¹ P. Valeriu Stanciu, *Paratextul – poetica discursului liminar în comunicarea artistică*, p. 197.

constituit trimite uneori către un cititor specializat. Termeni precum „viziune integratoare”, „tehnicilor de studiu”, „competențele argumentative”, „demersul didactic”, „gândirii autonome” trădează o astfel de intenție. Asumarea scrisorii ca formă de comunicare sugerează că adresantul direct devine subiectul unui *gest intențional* din partea emițătorului. La nivelul comunicării contingente, situația de comunicare poate fi descrisă prin următorii termeni: un emițător specializat transmite unui cititor pe cale de a se specializa un mesaj, cu scopul de a-l convinge de importanța instrumentului de lucru. Autorii influențează, în primul rând, *contextul expresiv al identităților actorilor*⁵², prin care li se reamintește receptorilor că au „în față un an important” din viața lor, „care se va încheia cu examenul de bacalaureat”. Folosirea persoanei I plural constituie o strategie persuasivă prin care se sugerează că emițătorul și receptorul aparțin aceluiași univers existențial: „Ne bucurăm că vă putem fi alături.” Dimensiunea argumentativă este evidențiată atât la nivelul strategiilor globale⁵³, cât și la nivelul strategiilor punctuale. *Explicația* constituie strategia predominantă, concretizată prin *explicații cauzale* (*De ce X?*), „...putem să vă oferim, prin manualul nostru, un sprijin în pregătirea cât mai temeinică”; *explicații teleologice* (*Pentru ce/în vederea a ce/ce se urmărește în cazul X?*), „...prin care am urmărit să construim un parcurs didactic coerent, util și atractiv”; *explicații normative*, „Manualul de clasa a XII-a este conceput conform programei” sau *explicații prin mecanism* (*Cum are loc X?*), „să vă ofere, prin dezbateri și sistematizări, o viziune integratoare asupra literaturii... să vă formeze prin abordarea din perspective multiple a unui număr restrâns de texte, deprinderea tehnicilor de studiu”, „manualul vă propune șapte studii de caz”, „fiecare capitol se încheie cu un test de evaluare, pentru a vă da seama în ce măsură ați dobândit competențele”. La nivelul strategiilor punctuale, afirmațiile poartă marca expresivității spontane: „parcurs didactic coerent, util și atractiv”, „o viziune integratoare asupra literaturii”, „vă oferim motivații pentru a deveni cititorii competenți de mâine”, importante pentru bagajul procedeelor metaforice. Formula de încheiere este asociată cu impersonalul „Autorii” care din perspectivă performativă sugerează spiritul de echipă ce caracterizează planul emițătorului, care se dorește a fi imprimat și la nivelul receptorului: „demersul didactic este...interactiv și stimulat, orientat către încurajarea gândirii autonome”.

Cuvântul-înainte ce însoțește discursul manualului apărut la Editura Corint se poziționează antagonic în relație cu cel pe care l-am analizat anterior. Subtitlul *Identitatea culturii române* privilegiază, din perspectiva sensului, dimensiunea informativă, poziționând discursul în relație cu un cititor interesat de a acumula un set de cunoștințe, indiferent la aspectul formativ și motivațional. Incipitul ia forma unei *explicații normative* formulate prin valorificarea resorturilor expresive ale limbajului care sintetizează totodată scopul discursului: „Înfățișăm aici, în stil *zbor de pasăre*, peisajul literaturii române, începând cu limba și încheind cu scrierile memorialistice apărute după decembrie 1989.” Emițătorul se axează în prima parte pe definirea genealogică a literaturii, introducând

⁵² Alex Mucchielli et al., *Teoria proceselor de comunicare*, traducere de Livia Iacob, Editura Institutul European, Iași, 2006, p. 25- 26.

⁵³ Florin-Teodor Olariu, *Dimensiunea ludică a limbajului*, Rezumatul tezei de doctorat, 2006, p. 21, *apud* Luminița Hoarță-Căraușu, *Teorii și practici ale comunicării*, Editura Cermi, Iași, 2008, p. 376.

această intenție prin intermediul unei interogații retorice: „Care ar fi elementele ei specifice?...În aceste condiții, ce ar defini literatura română?” Articolul-programatic continuă cu enumerarea celor doisprezece repere ce consacră traseul evolutiv al literaturii române: 1. „Literatura română este... o literatură romanică”; 2. „Latinității ei structurale i se adaugă...ortodoxia”; 3. „Literatura română a avut în faza ei de formare și are încă în epoca modernă o capacitate enormă de a asimila, de a primi mai multe «ispite»; 4. „Obsesia, totuși, a unității spirituale, centrată – cum am precizat – pe ideea latinității, este esențială”; 5. „Literatura română a participat, ca toate literaturile de altfel, la pregătirea unității statale.”; 6. „Literatura română este, înainte de orice, o literatură de poeți.”; 7. „Literatura română nu este tânără, este dimpotrivă, observă același George Călinescu, o literatură bătrână prin vechimea literaturii orale”; 8. „Literatura română cuprinde o bogată creație populară, care s-a prelungit până spre zorii modernității”; 9. „Obsedată de vechimea, unitatea și de continuitatea ei istorică, literatura română are, totuși, un spirit adamic...”; 10. „Două complexe agită literatura română: a) complexul bazat pe ideea că o deschidere prea mare ar duce la pierderea identității spirituale și b) complexul citat mai înainte: teama de a nu rămâne izolați...”; 11. „Literatura română este pusă și se pune singură în cauză mereu, se culpabilizează”; 12. „În fine, literatura română, în măsura în care este receptivă, deschisă, este și o literatură flexibilă, donatoare”. Am reprodus aceste premise care sunt dezvoltate în fiecare paragraf, pentru a evidenția recurența argumentului entimematic, formă prescurtată de silogism⁵⁴, axat pe ceea ce se află sub semnul discutabilului și pe aspecte pe care receptorul trebuie să le rețină cu ușurință. Concluzionând, trebuie să spunem că un astfel de argument nu evidențiază receptorul, decât la nivelul strategiilor de influențare punctuale (interogații retorice, limbaj metaforic, slogan), distanța dintre universul lingvistic și expresiv al emițătorului și cel al receptorului fiind bine delimitată.

Bibliografie:

- Abric, Jean-Claude, *Psihologia comunicării, Teorii și metode*, traducere de Luminița și Florin Botoșineanu, Polirom, Iași, 2002
- Agabrian, Mircea, *Strategii de comunicare eficientă*, Editura Institutului European, Iași, 2008
- Bougnoux, Daniel, *Introducere în științele comunicării*, traducere de Sorana Corneanu, Editura Polirom, Iași, 2000
- Kerbrat-Orrechioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, 1986
- Dinu, Mihai, *Comunicarea. Repere fundamentale*, Algos, București, 2000
- Hoartă- Căraușu, Luminița, *Teorii și practici ale comunicării*, Editura Cermi, Iași, 2008
- Maingueneau, Dominique, *Analiza textelor de comunicare*, traducere de Mariana Șovea, Editura Institutul European, Iași, 2008.
- Maingueneau, Dominique, *Discursul literar*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan Editura Institutului European, Iași, 2007
- Maingueneau, Dominique, *L'analyse du discours. Introduction aux lectures d'archive*,

⁵⁴ Eugen Năstășel, Ioana Ursu, *ARGUMENTUL sau despre cuvântul bine gândit*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 208.

Studii și cercetări științifice. Seria filologie, 23/2010

Hachette, Paris, 1991

Maingueneau, Dominique, *Lingvistică pentru textul literar*, traducere de Ioana-Crina Coroi și Nicoleta Loredana Moroșan, Editura Institutul European, Iași, 2008

Maingueneau, Dominique, *Nouvelle tendances dans l'analyse du discours*, Hachette, Paris, 1987

Maingueneau, Dominique, *Pragmatică pentru discursul literar*, traducere de Raluca-Nicoleta Balațchi, Editura Institutului European, Iași, 2007

Pânișoară, Ion- Ovidiu, *Comunicarea eficientă*, Editura Polirom, Iași, 2008.

Combinatorii de analizoare sintactice: instrumente ale lingviștilor pentru învățarea asistată de calculator a limbilor străine

Abstract

A set of parser combinators implemented in the very high-level functional language *Haskell* is actually a way of programming linguistic exercises on a computer since they enable us to create modular syntax checkers and interpreters. Such programs represent a welcome addition to the manual of a written language, making it interactive in a different way. The tools / technical aspects have been displayed in the book *Practica Interpretării Monadice / The Practice of Monadic Interpretation*. Further debatable and similar topics are also approached.

Key-words: computer aided teaching, monadic parsing in Haskell.

Preliminarii

Obiective: Realizarea de produse software lingvistice prin construirea de parsere adaptabile, modulare.

Activitate: Implementarea tipică a unui exercițiu dintr-un manual de limba străină, care datorită proprietăților de adaptabilitate ale parserelor modulare, permite extinderea sa.

Rezultate anterioare: Am implementat un analizor sintactic modular, adaptabil, destinat să asiste la obținerea competenței de a formula fraze (de un tip dat) într-o limbă străină.

Ipoteză de lucru: Un set de combinatori de parsere implementat în limbajul funcțional Haskell (din categoria VHLL, "very high level language") se poate folosi pentru implementarea de exerciții din domeniul lingvisticii, întrucât combinatorii de parsere permit crearea de verificatoare modulare de sintaxă.

Suport tehnic pentru implementare: Toate componentele software necesare sunt conținute într-un software gratuit și de domeniu public, numit *The Haskell Platform*.

1.2.1 Introducere

Principalele etape ale proiectului sunt următoarele:

Pasul I: Prezentarea unei metodologii (care să fie, de asemenea, utilizabilă de către lingviști) pentru transformarea regulilor unei gramatici într-un program scris în Haskell.

Pasul al II-lea: Formarea unei echipe compuse din lingviști și programatori în Haskell, cu scopul de a crea produse destinate pieței de instrumente lingvistice și în special pieței de manuale electronice interactive.

Pasul al III-lea: Crearea unui corpus de reguli gramaticale implementate prin combinatori de parsere, acesta fiind un scop pe termen lung.

1.2.2 Scopul pe termen lung

Ne propunem să ajungem în posesia unui corpus de reguli care să reprezinte un întreg limbaj natural, descris cu ajutorul unei colecții de combinatori de parsere. O etapă intermediară este descrierea unei limbi străine la nivelul unui manual introductiv al acestei limbi și producerea unui manual electronic bazat pe această tehnologie. O colecție de reguli gramaticale exprimate prin combinatori de parsere provenite de la mai multe exerciții din acest prim manual se transformă într-o gramatică de mari dimensiuni, deoarece combinatorii de parsere sunt modulari și adaptabili. Practic, ei se conformează ideii de proiect *software* adaptabil, așa cum este el prezentat în [Arm 01].

1.2.3 Situația în prezent

Cu unele excepții, lingviștii/ filologii nu sunt familiarizați cu declarațiile (descrierile) arborilor sintactici în limbajul de programare Haskell. Lingviștii nu sunt, în general, familiarizați cu folosirea combinatorilor de parsere. Dar au două competențe foarte importante: cunoașterea arborilor sintactici și cunoașterea gramaticilor.

1.2.4 Dezvoltarea domeniului până în prezent

Limbajul Haskell este el însuși un limbaj oferit în domeniul public, cu o licență de tip BSD¹ și este *free-software*. În plus, este disponibil pe toate sistemele de operare majoritare de pe piață: Windows™, Linux™, Solaris™, pentru Mac OS produs de Apple și, de asemenea, pentru o serie - în creștere - de dispozitive mobile.

Combinatorii de parsere scriși în Haskell au fost folosiți de o serie de autori, începând cu Graham Hutton și Erik Meijer [Hut 96], [Hut 98]. În ultimul deceniu, au apărut o serie de alte biblioteci, inclusiv biblioteca de combinatori de parsere cu funcții de semnalizare a erorilor, *Parsec*, realizată de Daan Leijen [Lei-01]. Odată cu lansarea Haskell Platform SDK în anul 2009, putem găsi în bibliotecile acestuia toate componentele necesare proiectului nostru, inclusiv o versiune a bibliotecii *Parsec*. La rândul lor, arborii sintactici sunt imediat implementabili în Haskell, deoarece limbajul oferă un instrument specific pentru declararea lor: declarația *data*. Iar parserele modulare sunt componente software simple și bine documentate de autorii bibliotecilor respective. Structura algebrică pe care se bazează combinarea perserelor este *monada parserelor* – concept din teoria categoriilor –, dar lingviștii nu au nevoie să cunoască neaparat aceste detalii: *do notația* din Haskell face ca folosirea monadei parserelor să fie transparentă pentru utilizator, iar modulul *Monad* poate fi importat (inclusiv) în programe, fiind livrat ca o bibliotecă de sine stătătoare.

Remarcăm și existența unor *idei preconcepute*, precum aceea că există o unică gramatică a unui limbaj. Aceasta este o idee falsă, lucru confirmat de teoria limbajelor formale. Dimpotrivă, ideea că limbajul natural evoluează prin adăugarea unor noi situații de comunicare se dovedește corectă. Construirea modulară a analizorului sintactic din combinatori de parsere se conformează acestei idei.

1.2.5 Arborele sintactic (așa cum a fost el realizat pentru un exercițiu de manual)

¹ Licența BSD permite includerea *software*-ului public în programe private, inclusiv comerciale.

Pentru o primă implementare, am ales un exercițiu dintr-un cunoscut (în România) manual de limbă japoneză, [Hon-91]. Pentru a face implementarea, se declară mai întâi tipul arborilor sintactici. Acest lucru este imediat, deoarece neterminalii gramaticii se transcriu în *constructorii de date* ai declarației de arbore *data* din Haskell.

```
data Arb = Propozitie Arb Arb
        | Adjdem String
        | Subst String
        | Adj String
        | Subiect Arb Arb
        | PredicatN Arb Arb
        | VerbCopulativ String
        deriving Show
```

Fiecare exercițiu din manual va avea propriul său tip de date, corespunzător arborelui său sintactic. Se poate obține însă și un tip comun tuturor exercițiilor, declarând împreună toate variantele din instrucțiunile *data*.

Avantaje: Comparat cu programul scris în limbajul C – un limbaj de nivel mediu – cu ajutorul *pointerilor* și structurilor, declarația (descrierea) de arbore sintactic în Haskell este, după cum se vede, mult mai simplă, mai scurtă. Lucru explicabil, Haskell fiind un VHLL (“very high level language”).

1.2.6 Aspecte privind ordinea cuvintelor în limba japoneză

Spre deosebire de limba română, limba japoneză folosește, de regulă, ordinea SOV (subiect, complement, verb). Combinatorii de parsere pot implementa rapid orice ordine. Datorită posibilității lor de a se combina după necesități, ca niște piese de lego, combinatorii de parsere pot implementa orice ordine a părților de propoziție. De exemplu, dacă în limba vizată, propozițiile respectă ordinea SOV, regula gramaticală se va scrie ca mai jos:

```
-- <sentence> -> <subject> <object> <verb>
```

Iar analizorul sintactic monadic modular se scrie imediat în *do-notație*², sub forma:

```
sentence =
do { x <- subject ;
    y <- object ;
    z <- verb ;
    return (Sentence x y z)
}
```

² *Do-notația* este o scriere a secvențelor de operații în Haskell, care se transformă automat, transparent pentru utilizator, în apeluri de funcții. Ca scriere, seamănă cu limbajul C, familiar multor programatori.

În acest exemplu, am implementat SOV, ordinea din limba japoneză. Celelalte cazuri se implementează prin simpla permutare a neterminalilor, respectiv a rândurilor corespunzătoare din program.

Observație: așa cum este scris codul sursă de mai sus, parserul modular *sentence* este scris cu intenția de a se folosi un tip de arbore (sintactic) conținând un *constructor de date*³ numit *Sentence* în locul unuia numit *Propoziție*, care apare într-unul din paragrafele anterioare.

1.2.7 Primele exerciții utilizează o sintaxă simplă

Am constatat că primele exerciții din manual utilizează, la rândul, lor o sintaxă simplă și pot avea ocazional nevoie de reguli mai simple decât cea de mai sus.

```
-- <sentence> -> <subject> <verb>
```

Corespunzător regulii, analizorul sintactic modular este mai simplu:

```
sentence =  
do { x <- subject ;  
    z <- verb ;  
    return (Sentence x z )  
}
```

Exemplul de mai sus corespunde ordinii SOV, dar din care complementele (*Objects*) lipsesc.

1.2.8 O gramatică utilizată într-unul din exercițiile incluse în [Hon 91]

Unul dintre modelele de exerciții comune manualelor de limbi străine este cel numit în limba engleză “filling the blanks” sau “create sentences according to the model” (“completați spațiile libere sau formulați propoziții după model”). Având în vedere gramatica limbajului natural, un lingvist sau un cunoscător de limbaje formale poate indica ușor subșetul de reguli gramaticale cerute de un anumit exercițiu. Un asemenea set de reguli, creat pentru un exercițiu din lecția a doua, din manualul de limbă japoneză [Hon 91] (ex. B, punctul a, p. 8), este dat în continuare:

```
-- <subst> -> "ie" | "kiku" | "hon" | "koe"  
-- <adj> -> "ookii" | "chiisai" | "omoshiroi" | "tsumaranai"  
-- <adjdem> -> "kono" | "sono" | "ano"  
-- <subiect> -> <adjdem> <subst> "wa"  
-- <predicat> -> <adj> <vbcpulativ>
```

³ Constructorul de date este numele primului cuvânt de după “|” sau “=” din declarația arborelui sintactic. V. exemplele precedente (1.2.5).

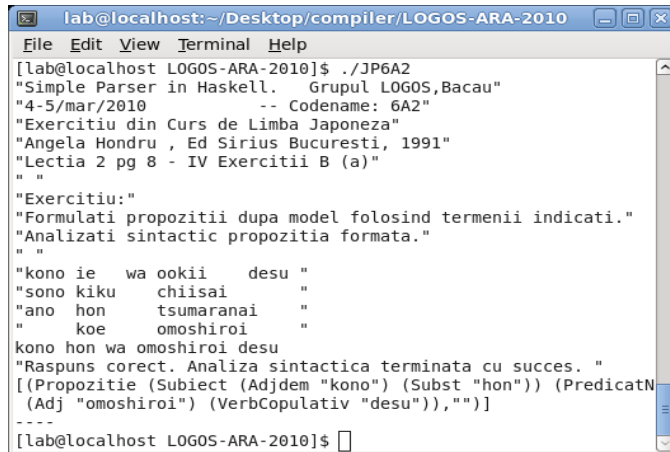
```
-- <vbcopulativ> -> "desu" | "dewa arimasen"  
-- <propozitie> -> <subiect> <predicat>
```

1.2.9 Implementarea exemplului

Regulile gramaticale de mai sus sunt, în cele ce urmează, transformate în program Haskell, folosind combinatori de parsere (printre care *symbol* – care transformă un *string* în parserul care așteaptă și acceptă acel string), combinatori proveniți din biblioteca *ParseLib*. Alte biblioteci pot fi, de asemenea, folosite (ex: Parsec prezentată în [Lei 01]).

```
-- <subst> -> "ie" | "kiku" | "hon" | "koe"  
subst = do { symbol "ie" ;  
             return (Subst "ie") ;  
           }  
      +++  
      do { symbol "kiku" ;  
           return (Subst "kiku") ;  
         }  
      +++  
      do { symbol "hon" ;  
           return (Subst "hon") ;  
         }  
      +++  
      do { symbol "koe" ;  
           return (Subst "koe") ;  
         }  
  
-- <adj> -> "ookii" | "chiisai" | "omoshiroi" | "tsumaranai"  
adj = do { symbol "ookii" ;  
           return (Adj "ookii") ;  
         }  
      +++  
      do { symbol "chiisai" ;  
           return (Adj "chiisai") ;  
         }  
      +++  
      do { symbol "omoshiroi" ;  
           return (Adj "omoshiroi") ;  
         }  
      +++  
      do { symbol "tsumaranai" ;  
           return (Adj "tsumaranai") ;  
         }  
  
-- <adjdem> -> "kono" | "sono" | "ano"
```

```
adjdem = do { symbol "kono" ;  
              return (Adjdem "kono") ;  
            }  
      +++  
do { symbol "sono" ;  
      return (Adjdem "sono") ;  
    }  
  +++  
do { symbol "ano" ;  
      return (Adjdem "ano") ;  
    }  
  }  
  
-- <subiect> -> <adjdem> <subst> "wa"  
subiect = do { a <- adjdem ;  
               s <- subst ;  
               symbol "wa" ;  
               return (Subiect a s) }  
  
-- <predicat> -> <adj> <vbcpulativ>  
predicat = do { a <- adj ;  
               vbc <- vbcpulativ ;  
               return (PredicatN a vbc); }  
  
-- <vbcpulativ> -> "desu" | "dewa arimasen"  
vbcpulativ = do { symbol "desu" ;  
                  return (VerbCopulativ "desu"); }  
  +++  
do { symbol "dewa" ;  
      symbol "arimasen";  
      return (VerbCopulativ "desu"); }  
  
-- <propozitie> -> <subiect> <predicat>  
propozitie =  
do { x <- subiect ;  
      y <- predicat ;  
      return (Propozitie x y) } }
```



```
lab@localhost:~/Desktop/compiler/LOGOS-ARA-2010
File Edit View Terminal Help
[lab@localhost LOGOS-ARA-2010]$ ./JP6A2
"Simple Parser in Haskell. Grupul LOGOS,Bacau"
"4-5/mar/2010 -- Codename: 6A2"
"Exercitiu din Curs de Limba Japoneza"
"Angela Hondru , Ed Sirius Bucuresti, 1991"
"Lectia 2 pg 8 - IV Exercitii B (a)"
" "
"Exercitiu:"
"Formulati propozitii dupa model folosind termenii indicati."
"Analizati sintactic propozitia formata."
" "
"kono ie wa ookii desu "
"sono kiku chiisai "
"ano hon tsumaranai "
" koe omoshiroi "
kono hon wa omoshiroi desu
"Raspuns corect. Analiza sintactica terminata cu succes. "
[(Propozitie (Subiect (Adjdem "kono") (Subst "hon")) (PredicatN
(Adj "omoshiroi") (VerbCopulativ "desu"))),"")]
----
[lab@localhost LOGOS-ARA-2010]$
```

Fig. 1. Un exercițiu de manual, implementat ca parser modular adaptabil

După rescrierea regulilor gramaticale în Haskell (utilizând *do-notația* și combinatorii de parsere) și după compilare, codul obiect obținut este *link-editat* împreună cu restul bibliotecii de combinatori de parsere. În final, rezultă un program executabil binar. Am folosit compilatorul GHC, așa cum se vede în imaginea următoare.

1.2.10 Programul principal

Programul principal are următorul cod sursă:

```
module Main where
import Prelude hiding (read)
import Monad
import Data.Char

-- Portions from "Practica interpretarii monadice"
-- Dan Popa, MatrixRom, 2009
-- Parser combinators : Graham Hutton and Erik Meijer

-----
main :: IO()
main =
do { print "Simple Parser in Haskell.Grupul LOGOS, Bacau" ;
    print "4-5/mar/2010 -- Codename: 6A2" ;
    print "Exercitiu din Curs de Limba Japoneza";
    print "Angela Hondru, Ed Sirius Bucuresti, 1991" ;
    print "Lectia 2 pg 8 - IV Exercitii B (a)" ;
    print " ";
    print "Exercitiu:" ;
    print "Formulati propozitii dupa model folosind termenii indicati." ;
    print "Analizati sintactic propozitia formata." ;
    print " ";
    print "kono ie wa ookii desu " ;
    print "sono kiku chiisai " ;
```

```
print "ano hon tsumaranai " ;
print " koe omoshiroi " ;
raspuns <- getLine ;
let rezultat = parse propozitie raspuns in
if (null rezultat)
then do { print "Raspuns incorect in raport cu cerintele." ; return () ; }
else do { print "Raspuns corect. Analiza sintactica terminata cu succes. " ;
        print rezultat ;
        putStrLn "----";
        return ()
        } ;
return ()
}
```

La rularea sa, după faza de analiză sintactică, programul oferă:

a. reprezentarea arborelui sintactic al textului (propoziției) dat(e) ca răspuns (în cazul în care acest text trece integral de analiza sintactică)

sau

b. lista vidă (cu semnificația de răspuns incorect), în caz contrar.

1.2.11 Continuări posibile

Avem în vedere următoarele posibilități:

- constituirea unor echipe mixte, formate din lingviști și programatori în Haskell;
- transformarea unui set mai amplu de exerciții și producerea analizoarelor sintactice modulare;
- producerea de cărți electronice interactive și de compact discuri dedicate învățării limbilor străine;
- investigarea problemelor suplimentare care pot să apară;
- implementarea în produse a bibliotecilor de parsere mai noi, printre care Parsec, recent inclusă (din 2009) în *The Haskell Platform software development kit*.

1.2.12 Glosar

Pentru a face textele de mai sus accesibile cititorilor nefamiliarizați cu limba japoneză, includem un vocabular minimal (japonez-român), care cuprinde termenii folosiți în exemplul anterior :

```
-- <subst>
-- ie = casa
-- kiku = crizantema
-- hon = carte
-- koe = voce
```

```
-- <adj>
-- ookiii = mare
-- chiisai = mic
```

- omoshiroi = interesant
- tsumaranai = neinteresant

- <adjdem>
- kono = acest/aceasta (de linga mine)
- sono = acest/aceasta (de lina tine)
- ano = acel/acea (de la distanta)

- <vbcopulativ>
- desu = a fi
- dewa arimasen = a nu fi

1.2.13 Concluzii

Un set de combinatori de parsere implementați în limbajul funcțional Haskell constituie un bun instrument pentru a programa exerciții lingvistice. Pentru aceasta, propunem folosirea un computer dotat cu o implementare Haskell, deoarece oferă posibilitatea de a produce rapid analizoare sintactice și interpretoare modulare, adaptabile prin inserarea de module. Metoda de lucru este accesibilă lingviștilor, aspectele categoriale ale implementării, monada parserelor, operatorii *bind* și *return* fiind ascunși de macrodefinițiile *do-notației*.

Bibliografie:

- [Arm-01] Armour Philip, *The business and software: Zeppelins and jet planes: a methaphor for modern software projects*. Comm. Of ACM, 44(10):13-15 Oct.2001
- [Hud-99] Hudak Paul, Peterson John, Fasel Joseph, *A Gentle Introduction to Haskell* 98, Yale University, Los Alamos Laboratory, oct 1999
- [Hut-96] Hutton, Graham; Meijer, Errik, *Monadic Parser Combinators* - "Technical report NOTTCS-TR-96-4" Dept. Comp. Sci. University Nottingham, 1996
<http://www.cs.nott.ac.uk/Department/Staff/gmh/monparsing.ps>
- [Hut-98] Hutton, Graham; Meijer, Erik, *Monadic Parsing in Haskell* Journal Of Functional Programming 8(4):437-444, July 1998
<http://www.cs.nott.ac.uk/Department/Staff/gmh/bib.html#pearl>
- [Hon 91] Hondru, Angela, Curs de limba japoneză fără profesor, București, Sirius Publishing House, 1991
- [Lei-01] Leijen, Daan, *Parsec a fast combinator parser*, University of Utrecht, Dept. Of Computer Science, Utrecht, The Netherlands, 2001
- [Popa-2010] Popa, Dan, *Metode și tehnici de realizare a interpretoarelor adaptabile* (Teză de doctorat, conducător științific: Prof. univ. dr. habilitat Dumitru Todoroi, sept. 2010).

Reprezentări prototipice ale locuinței în cultura românească și occidentală

Abstract

Paul Chilton and George Lakoff (1995) suggest that “the notion of a typical dwelling house can be different for communities speaking different languages and living in different cultures”. In bringing into discussion the house prototypes collectively perceived as representative of folk and urban culture at local or regional levels, we will emphasize the existence of different forms of (re)configuration of the domestic and public space. We can easily notice that, even though there is an officially declared interest in preserving the cultural representations of the Romanian traditional house, the uncontrolled adoption of European (and even Oriental) cultural models has led to the disappearance of public local specificity by the private transfer of some building forms which represent nothing but an indicator of the owner’s improved financial status. In contrast to these phenomena, the English house/home, though dialectically caught between tradition and innovation, still connotes permanence and stability.

Key-words: house, prototype, domestic and public space, cultural representations.

Reprezentările mentale ale casei

În analiza reprezentărilor socio-culturale (prototipice) ale casei de locuit, vom porni de la o prezentare generală a categoriilor de obiecte, interpretate în termeni de prototipuri (unele exemplare fiind mai tipice decât altele pentru a descrie o categorie de obiecte – operaționale în semantică, psihologie cognitivă și lingvistică cognitivă)” (Rosch, 1975, 1976, 1983; Richard, 1990; Smith, 1990, Taylor, 2003; Neagu, 2005 etc.)

În reprezentarea cognitivă/mentală a categoriilor (Radu, Miclea, 1991) care corespund obiectului *casă*, putem recurge la abordarea clasic-simbolică din psihologia cognitivă care are la bază reprezentarea conceptuală (conceptul fiecărei categorii fiind exprimat printr-o definiție ce cuprinde toate caracteristicile necesare și suficiente ale clasei respective) și cea prototipică (categoria este determinată de gradul de similaritate dintre atributele obiectului și cele ale prototipului categoriei).

Astfel, categoriile în care se încadrează „locuința” se pot situa pe trei niveluri diferite, din perspectiva gradului de generalizare:

- categorii fundamentale/de bază (ex. *casă*);
- categorii supraordonate (ex. *construcție*);
- categorii subordonate (ex. *casa de locuit, locuința socială* etc.).

Casa tradițională și casa de epocă românească în perspectiva diacronică

Teoria prototipurilor este relevantă pentru o discuție asupra reprezentărilor tipice

ale casei în perspectiva diacronică și sincronică, deoarece putem include într-o categorie acele exemplare care se aseamănă într-un grad suficient de ridicat cu exemplarul tipic sau cu reprezentarea tipică pe care o avem despre acea categorie. Fiind dependentă doar de gradul de similaritate dintre prototip și un anumit obiect, teoria prototipului nu poate însă să explice categorii dinamice precum „casa de vândut/vânzare”.

În perspectiva dezvoltării sale istorice în spațiul românesc, casa-locuință reflectă 3 tipuri de reprezentare (pe baza cărora putem stabili și apartenența la o anumită clasă): culturală (*casa cu pridvor/veranda, casa pe furci, casa de bârne*, etc.), socială (*casa din chirpici sau paiantă* – locuința săracilor, *casa cu piscina și vedere la lac* – visul parveniților, *casa pe pământ* – visul locatarului de bloc; *casa de vacanță* – visul greu tangibil), literară (*casa părintească din Humulești* – într-o rememorare nostalgică a paradisului pierdut). În lucrarea de față ne vom opri asupra primelor 2 tipuri de reprezentări.

Categorizarea prin exemplare tipice conduce la o lipsa de omogenitate a clasei, deoarece exemplarele categoriei diferă în funcție de „gradul lor de prototypicalitate” (Opre, *op.cit.*, p. 46). Cercetările experimentale au pus în evidență *efectul prototypicalității*: unele elemente sunt considerate mai tipice pentru o categorie decât altele; unii membri ai categoriei respective sunt mai reprezentativi pentru categoria respectivă decât alții.

Categoriile subordonate și combinațiile de categorii de casă cu care vom opera pot fi grupate după criteriul geografic (zona etnografică – casa maramureșeană, cula oltenească, casa din zona Munților Apuseni, din zona Bucovinei etc.), stilul arhitectural (casa/locuința în stil neoromânesc, casa în stil „Micul Paris” etc.), precum și după criteriul etnic (casa săsească, secuiască, lipovenească, țigănească etc.). În contexte diferite, similitudinile fizice și/sau funcționale devin predominante în realizarea categorizării.

Privită ca obiect etnografic emblematic pentru cultura populară, categoria de *casă* românească tradițională a înregistrat o continuă dinamică a expansiunii atât în plan orizontal cât mai ales vertical: pornind de la locuința rudimentară/primitivă, situată sub nivelul solului, trecând la casa construită la suprafața solului, fără etaj, urmată de cea cu etaj și ajungând la casa cu etaje suprapuse, într-o varietate a formelor determinată de caracteristicile geografice, condițiile climatice, de ocupație, etnie, dar și de starea social-economică a celor care le locuiau.

În evoluția locuințelor tradiționale, *bordeiul* (– sn [At: DOSOFTEI, V. S. 25/2, V: (înv.) ~ *eai*, *bur* ~ / Pl: ~ *ee* E: nct] 1. „Încăpere săpată (pe jumătate) în pământ și acoperită cu pământ, paie și stuf”. 2. „Locuință mică, rudimentară”. cf. MDA, s.v.) reprezintă una din cele mai vechi forme de habitat uman construit special pentru adăpost, fiind cunoscut în majoritatea țărilor europene. În regiunea de câmpie (în special în Câmpia Dunării), unde lemnul era foarte rar, deși a reprezentat inițial prototipul casei țărănești, bordeiul a rămas locuința săracilor care săpau pământul și înlocuiau scheletul de lemn cu un perete de nuiele. Despre gradul de sărăcie care domnea în aceste bordeie ne putem face o imagine din următoarea relatare despre satele din Oltenia: „În bordeiele acestea subterane zac niște ființe atât de roase de mizerie, încât nici nu mai aduc a oameni” (Djuvara, 2007: 241). O altă formă tipică de locuință sărăcicioasă, care nu e durabilă/trainică pentru că e făcută din pământ sau chirpici, este întâlnită frecvent în zonele de câmpie, cu precădere în Oltenia și Moldova.

Una dintre modalitățile de organizare a exemplarelor unei categorii se face în

funcție de gradul lor de similaritate cu prototipul sau conceptul categoriei respective (cu meniunea ca exemplarele care sunt mai aproape de categorie reprezintă prototipurile sale). Dat fiind faptul ca obiectele pot fi grupate în aceeași categorie pe baza similarității fizice și/sau funcționale, se manifestă și „efectul prototipicalității”: unele elemente sunt considerate mai tipice pentru o categorie decât altele; unii membri ai categoriei respective sunt mai reprezentativi pentru categoria respectivă decât alții.

Categoria casei în context prezintă caracteristici funcționale care pot genera categorii subordonate diferite, bazate pe similaritate. Putem observa și combinațiile de categorii determinate de evoluția prin extinderea pe orizontală: de la casa cu o singură cameră, tipică pentru începutul secolului al XIX-lea, la casa cu cămară (întâlnită și astăzi, conform cercetărilor etnografice, în Munții Apuseni), urmate de casa cu tindă, care are o largă distribuție geografică în nordul și centrul Transilvaniei, în Moldova, nordul Olteniei și Muntenia.

Descrierile cu caracter etnografic ne redau reprezentări tipice pentru etape din evoluția zonală a acestei categorii: În regiunile de munte, casele „*sunt construite din ramuri subțiri împletite în așa fel încât, înainte de a fi isprăvite, casele seamană cu niște cuști mari; însă valahii lipesc pereții pe dinăuntru și pe dinafară cu lut, ca să întărească aceste colibe, pe care de obicei, le acoperă cu paie sau cu stuf. Cel mai mare neajuns al acestor locuințe este că sunt prea joase și au ca niște ferestre mici de tot, astupate cu petice de bășică de bou, și pe care nici măcar nu le poți deschide*” (Idem, p.242).

Cuvântul *casă* are în limba română atât sensul de locuință care adăpostește o unitate, cât și grupul social ca atare, alcătuit din cuplu și copii care trăiesc sub același acoperiș, în jurul aceleiași vetre: „a ține casă grea”, „a avea casă grea”. Construcția casei unui nou cuplu era o construcție foarte simplă și o operă colectivă: șarpantă din lemn, ziduri de vâlătuci făcuți din lut frământat cu baligă de vacă, tencuială spoită cu var, acoperiș de stuf sau strujeni de porumb. Dacă la început casa nu avea decât o singură încăpere, cu timpul casele au ajuns să aibă măcar două, chiar dacă iarna, întreaga familie se îngărmădea într-o singură cameră, în jurul sobei. A doua încăpere, *tinda*, este un loc de trecere și în același timp un fel de magazie. Dacă exista și o a treia încăpere, aceasta era cămara, locul unde păstrează alimentele. Cu timpul, va apărea și o a patra încăpere unde erau adunate lucrurile cele mai frumoase și de preț ale familiei: saltele, perne, covoare de perete, ștergere cu cusături, altfel spus, camera (odaia) de oaspeți, care nu se deschidea decât pentru a adăposti pe străinul aflat în trecere, odaie în care era pusă spre vedere zestrea fetelor din casa respectivă.

Un exemplar tipic pentru toate satele românești este *locuința cu un singur nivel*. Exemplarele pot fi clasificate conform unor grade de prototipicalitate, în funcție de prezența sau absența unor elemente caracteristice pentru categoria de bază: două camere despartite printr-o tindă (hol, sala, antreu, vestibul), în fundul căreia se afla cămara (sau chilerul, situata adesea și de-a lungul peretelui din spate al camerei de locuit). Una din încăperi (camera curată, camera de bună) se folosește doar ocazional, în zilele de sărbătoare sau pentru oaspeți. Diferențele le fac elementele arhitectonice și materialele de construcție folosite: lemnul de brad, stejar, fag, dar și piatra, pământul bătut sau amestecat cu paie și pleava și folosit sub forma de bulgări sau chirpici, cărămizile etc. În funcție de zonă, acoperișul este din draniță, sită, stuf, paie și pământ, plăci de țiglă, de azbociment,

coli de tablă etc. Odată cu trecerea timpului, se va încetățeni obiceiul de a se construi în fața camerelor (odăilor) o *prispă* îngustă, un element caracteristic pentru combinația de categorii în casa românească tradițională „*un fel de terasă îngustă înălțată de-a lungul peretelui din față (uneori și al celor laterali) la casele țărănești, lipită cu pământ sau pardosită cu scânduri, adesea mărginită de o balustradă scundă de lemn sau de zidărie*” (MDA) sub streășina lată a acoperișului, fapt semnalat în Moldova de contele Langeron (un emigrant francez, general în armata rusă) (cf. Djuvara: 2007, p.257). Acest spațiu de adăpost și munca s-a păstrat până astăzi, rămânând deschisă pe 2 sau 3 laturi ale casei (târnat în Transilvania), cerdac/pridvor (terasa cu balustradă), sau închisă cu scândură și sticlă, transformându-se în verandă (terasa închisă cu geamuri), hol.



Casa din Straja, Suceava



Locuință din Pârtești, Locuință din Maramureș
Suceava



Casa Piatra Șoimului,
Neamț

Casa cu etaj, apărută la sate începând cu secolul al XVIII-lea, prezintă exemplare tipice în Muntenia, Oltenia, Moldova și Dobrogea. În regiunile de munte, cât ține arcul carpatic, predomină acest tip de habitat construit în partea superioară din lemn (fiind și locul unde se află camerele de locuit, cu un foisor în față). În configurația prototipică, la parterul construit din cărămidă sau piatră, erau situate pivnițele, cămărilor și mai târziu bucătăriile de *vară* și chiar odăile de locuit. Acoperișul, înalt și povârnit, întrucât iernile sunt adundente în zăpadă, este învelit în general cu șindrilă. Acest model amintește de *cula* boierească, inclusiv aerul de casă fortificată: cu ziduri de piatră, locuri de tras cu pușca (Langeron, *Apud* Djuvara: 2007, p.256). Rezultă că, în funcție de zonă, se diferențiază două subcategorii de case care prezintă caracteristici arhitectonice distincte:

- casa întărită, asemănătoare culelor (locuințe boierești fortificate), la care scara de acces era apărută de un zid și o ușă puternică;
- casa cu foisor, întâlnită la sud și est de Carpați, la care în dreptul etajului se afla cerdacul (de fapt o largire a prispei în dreptul intrării în locuință), casa fiind construită pe o temelie înaltă de piatră, intrarea în pivniță fiind situată sub foisor.



Casă cu târnat din Poiana Vadului,



Casă oltenească



Culă gorjensească, Alba,
zona Munților Apuseni

În jurul Sibiului, prototipică este casa cu pridvor, o construcție asemănătoare cu foisorul, însă și cu influențe săsești. Etnicii sași și secui se remarcă printr-o arhitectonică

cu influențe austro-ungare.

Exemplarele tipice de case de la târg/oraș au înregistrat o evoluție mai rapidă pe verticală, datorită faptului că multe clădiri aveau funcție dublă, administrativă, comercială (cu acces direct în stradă, ca în cazul caselor evreiești) și spațiu locativ. Cu toate acestea, distribuția tipurilor de case de la centru spre periferie este diferențiată, fapt consemnat de aceiași călători străini care ne prezintă situația din orașe precum Iași, București: „În centru, începe construirea „caselor de raport”, cu etaje și ziduri despărțitoare comune. Însă înspre mahala, și uneori chiar în inima orașului, predomină casa mică în stil țărănesc, făcută din cărămidă sau din vâlătuci, acoperită cel mai adesea cu șită și întotdeauna spoită cu var, cel puțin o dată pe an, la Paști” (Ibidem, p.182).



Casă săsească



Casă secuiască

În capitala țării puteau fi întâlnite și case cu construcția dezvoltată pe mai multe niveluri, însă nu foarte înalte din cauza naturale: „Casele nu au decât unul sau două caturi, din pricina cutremurelor de pământ, care sunt destul de dese ca să ducă la accidente grave dacă edificiile ar fi mai înalte” (Ibidem). Reședințele temporare sau permanente ale superiorilor, funcționarilor publici sunt supuse influențelor datorate contactului cu populațiile străine (conlocuitoare). De altfel, cele mai impunătoare construcții de epocă, indiferent de zona în care sunt situate (rurală sau urbană), sunt conacele boierești, reședințele nobiliare/ princiare.



Conacul lui C-tin Neamțu,
Bumbești-Jiu



Palatul Știrbei, Bufta

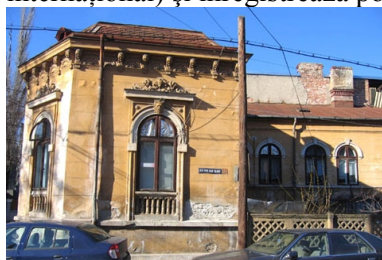


Castelul Sturdza, Miciăușeni

În prezentarea unei alte categorii propuse spre analiză în acest capitol – casa de epocă – vom urmări să evidențiem acele exemplare cu grad de prototypicalitate ridicat. Expertul în case de epocă Valentin Mandache a sintetizat cel mai bine evoluția dezvoltării imobiliare urbane din capitală, emblematică pentru situația la nivel național: „capitala a trecut, până de curând, printr-o explozie imobiliară de proporții, care i-a modificat deja peisajul

urbanistic (...) Explozia imobiliară actuală are, de asemenea, multe aspecte negative: majoritatea construcțiilor realizate sunt inestetice, de proastă calitate și urăsc peisajul urban. Bogatul patrimoniu arhitectural vechi al capitalei suferă considerabil din această cauză, multe clădiri extraordinare fiind lăsate în paragină. Calitățile arhitecturale ale noilor construcții și clădiri majore sunt vagi și fără personalitate, reflectând adesea spiritul clădirilor comuniste din apropiere.”

Fiecare din cele patru momente de ‘boom’ imobiliar aduce în prim-plan un alt prototip de casă, din care unele se constituie în momente istorice a căror stare de conservare este adesea foarte precară. Astfel, dacă primul boom este considerat cel din timpul domniei lui Carol I (din 1860 până în primul deceniu al anilor 1900 – caracterizat prin afirmarea stilului “micul Paris”), al doilea corespunde perioadei anilor ’20 – începutul anilor ’40, caracterizată de clădiri grandioase, în stil neoclasic, construcții în stil modernist internațional) și înregistrează popularizarea stilului neoromânesc.n stil modernist internațional) și înregistrează popularizarea stilului neoromânesc.



Casă în stil „micul Paris”



Clădire grandioasă în stil francez



Clădire de apartamente interbelică, în stil neoromânesc

Următoarele două perioade reprezintă un declin în calitate prin proliferarea în perioada comunistă (jumătatea anilor ’50 – jumătatea anilor ’80) a unor locuințe supraetajate, inestetice și de foarte proastă calitate, constând din blocuri înalte de apartamente. Impactul negativ asupra profilului urbanistic al Bucureștiului a fost exercitat și de a patra perioadă de explozie imobiliară, din istoria recentă (2000 – sfârșitul anului 2008), pe fondul unui influx masiv de investiții directe din fonduri imobiliare speculative occidentale sau din surse private (împrumuturi ipotecare). Valentin Mandache identifica “*trăsături distinctive, cum ar fi prevalența clădirilor cu aspect modern, de proastă calitate, lipsite de personalitate și a birourilor și blocurilor de apartamente anoste, de tip internațional*”.

Trecerea de la epoca „burghezo-moșierească” la cea comunistă (în care, prin naționalizare, s-a ajuns la dezrădăcinarea proprietarilor de drept) și postcomunistă poate fi rememorată prin reprezentări tipice ale locuințelor proprietate personală pornind de la casa boierească, casa „chiaburului”, casa evreiască etc. devenite proprietate de stat, apoi case în litigiu și, în cazul fericit, case retrocedate și reintrate în proprietate personală/privată a moștenitorilor/foștilor proprietari. Atât în mediul urban, cât și în cel rural, prin sistematizare, s-a încercat ștergerea unor amprente culturale de neprețuit. Rezistența la acest proces s-a făcut tocmai prin păstrarea formelor autentice de casa tradițională, mai ales în zonele folclorice cu o identitate culturală bine conturată.

În prezent, se constată că, deși există o preocupare oficială pentru recuperarea și păstrarea reprezentărilor culturale ale casei românești tradiționale, se înregistrează

fenomene la fel de grave și de îngrijorătoare. Adoptarea necontrolată a unor modele culturale europene care nu ne reprezintă, a condus în spațiul public, la un fenomen de anulare a specificului local (dramatic și îngrijorător fiind mai ales în zonele folclorice cu o identitate culturală bine conturată – Bucovina, Maramureș), prin transferul, în spațiul privat, al unor forme arhitectonice care nu reprezintă decât un indicator al noului statut social al proprietarului.

Din păcate, reprezentările unor locuințe “moderne” sub influența mimetică a stilului occidental sau oriental, pot fi cel mai adesea descrise ca fiind de o calitate îndoielnică, prost gust și cu aspect neplăcut: (1) – proiect de construcție din nord-estul Bucureștiului – ©Valentin Mandache; (2) - casa din Huța-Certeze – tipică pentru contaminarea suferită de meșterii români din zonă plecați la lucru în străinătate sau (3) palatele țigănești – „Vila cel mai tare” din Huedin, reprezentativă pentru o etnie care a făcut un salt uriaș, dar necontrolat de la traiul nomad la cel « integrat social »).



(1)



(2)



(3)

Dacă sistematizarea comunistă este încă resimțită ca fiind dramatică, dispariția în prezent a elementelor tradiționale, uniformizarea, transplantarea unor forme fără fond nu sunt percepute ca un traumatism cultural. Se impune semnalarea acestor aspecte și acceptarea ca prototip, ca exemplare tipice doar ceea ce reprezintă veritabila cultură și civilizație românească.

Prototipuri de casă englezească: o relație stabilă între tradiție și modernitate în secolul XXI

Reprezentarea prototipică a casei englezești se poate face prin stabilirea unei scale de tipicalitate sau prototipicalitate a elementelor acestei categorii. Acei membri ai categoriei cu tipicalitatea cea mai ridicată sunt socotiți prototipuri ai categoriilor respective. Dintre membrii cu tipicalitate ridicată pentru cultura occidentală (și mai ales cea britanică) pe care nu le regăsim în spațiul românesc amintim:

detached house = casa individuală

semi-detached house = casa atașată de alta pe o singură latură

terrace house = casa cu etajele retrase

duplex house = casa cu două apartamente, apartament duplex

La polul opus, se plasează membrii cu un grad de tipicalitate scăzut chiar și pentru cultura engleză:

beach house = casa construită lângă plajă

house boat = ambarcațiune locuită

În reprezentările care configurează spațiul urban românesc și cel englezesc prin dezvoltare (uneori excesivă) pe axa verticală, elementul de legătură îl reprezintă categoria locuințelor în clădiri supraetajate. Prototipurile au un grad izbitor de similaritate (cel puțin din punctul de vedere al aspectului exterior).



În Anglia, diferențele între spațiile antropizate din zona rurală și cea urbană nu sunt foarte semnificative, iar proiectele imobiliare cele mai interesate sunt considerate tocmai cele care aduc în atenția dezvoltatorilor, prototipuri de casa tradițională: (4) casa țărănească acoperită cu stuf sau (5) casa în stil Tudor cu bârne între zidărie.

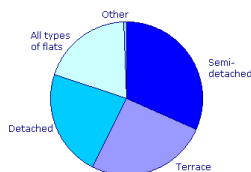


(4) Casă țărănească în New Forest, Hampshire



(5) Casă în stil Tudor

“Din jocul tradiție – modernitate se ivesc construcții care conotează fie permanența (centrul), fie instabilitatea, temporalitatea (= marginea/periferia)” (Cmeciu, 2006: 370). Teoria prototipurilor (Rosch) operează, de asemenea, cu conceptele de *centru* și *periferie*, atunci când face referire la exemplarele tipice cu statut de membru central sau periferic într-o categorie. Într-un inventar oficial al locuințelor tipice pentru londonezi, realizat la recensământul din 2001, se poate observa că aproape jumătate din acestea includ tipuri cu o reprezentare stabilă. Prototipurile nu se caracterizează numai prin specificitatea dispunerii spațiale (în plan orizontal sau vertical, în raport cu alte clădiri), ci și prin stiluri bine delimitate.



cf. <http://www.woodlands-junior.kent.sch.uk/customs/questions/houses.htm>



Vilă în stil victorian
semi-detached



Casă individuală în suburbie *detached*



Bungalou



Casă de tip *terraced*



Casă în stil georgian



Case cu etajele retrase
(*rowhouses*)



Stil victorian

Concluzii

Prin aducerea în discuție a categoriilor de case de locuit și prin prezentarea/descrierea unor „prototipuri” de casă (cu sensul de „exemplare-tip”/exemplare tipice reale) percepute în mentalul colectiv ca reprezentative pentru cultura populară și urbană la nivel local sau regional, am putut reliefa modul în care le putem folosi pentru a descrie și interpreta diferite forme de (re)configurare a spațiului domestic și public.

Bibliografie:

- Bidu-Vrâncănu, Angela, *Structura vocabularului limbii române contemporane*, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1986
- Bucă, Marin, Evseev, Ivan, *Probleme de semasiologie*, Editura Facla, 1976
- Bulgăr, Gh., *Dicționar de sinonime*, București, Editura Albatros, 1970
- Charon, Chyslain-Germaine, Claude, *Vers une sémantique structurale*, Communication au XII-ème Colloque International de Linguistique fonctionnelle, Université de Clermont-Ferrand
- Ionică, I., *Terminologia casei în limba română (pe baza ALR)*, în „Studii și cercetări lingvistice”, XI, nr.4, 1966
- MDA, *Micul Dicționar Academic*, Ed. Univers Enciclopedic, vol. I, A-C, București, 2001; vol. II, D-H, București, 2002; vol. III, I-Pr, București, 2003; vol. IV, Pr-Z, București, 2003
- Mihăilescu, Vintilă (coord.), Iași, *Etnografii urbane. Cotidianul văzut de aproape*, Collegium, Polirom, 2009
- Opre, Adrian, *Psihologie cognitivă*, curs pentru ID, Cluj, Universitatea Babes Bolyai
- Sardou, A.L., *Nouveau dictionnaire des synonymes français*, Ed. 18, Paris, 1926

Studii și cercetări științifice. Seria filologie, 23/2010

Stahl, Henri.-H., Stahl, *Civilizația vechilor sate românești*, București, 1968

Stahl, Paul-H., « *Locuințele țărănești cu două caturi la români* », în *Studii și cercetări de istoria artei*, anul IV, 3-4, București, 1957

Stan, I., *Contribuții la studiul terminologiei poporului român privind construcția casei în comparație cu celelate limbi romanice*, în „Analele Universității din Timișoara”, științe filologice, II, 1964

http://www.folkromania.com/cms/articole/mestesuguri_traditionale/arhitectura_populara

<http://www.cimec.ro/scripts/aer/frame2.asp?nr=13&tip=c>

<http://www.woodlands-junior.kent.sch.uk/customs/questions/houses.htm#info>

<http://casedeepoca.wordpress.com/2009/12/01/cele-patru-boom-uri-imobiliare-din-bucuresti-o-istorie/#more-59>

http://www.muzeul-satului.ro/patrimoniu_arhitectura.php

Basmul românesc în context universal

Abstract

The present paper provides an analysis of the Romanian fairy-tale within the universal framework. The Romanian fairy-tale matches the profile of Balkan communities. The local features of the Romanian fairy-tales are to be identified in the depiction of national costumes, of traditional foods, of old human occupations, of ethnographic elements and of Romanian toponyms, all of them meant to guarantee the tale's authenticity. The unique nature of the Romanian fairy-tales is closely related to the approach of the Romanian people's specificity, to the taxonomy of oral culture, to the ethno-psychological profile and to the socio-economic context.

Key-words: the Romanian fairy-tale, taxonomy of oral culture, ethno-psychological profile.

Foclorul este ecoul trecutului și glasul riguros al prezentului

(I. M. Sokolov)

În contextul cultural actual, deși s-a restrâns ca importanță, această specie continuă să fascineze atât cititorul, ascultătorul, cât și cercetătorul; pe de altă parte, ea reprezintă o sursă de inspirație pentru crearea unor categorii artistice culte: basm literar, basm muzical, basm cinematografic. Interesul manifestat pentru basm de către cercetătorii de astăzi se manifestă pe mai multe coordonate: antropologică, socio-culturală, lingvistică (sociolingvistică, etnolingvistică, semiotică), etnologică, pedagogică, ezoterică și estetică. Tendința unui popor este de a se integra în contextul universal. Astfel, caută soluții de a-și păstra entitatea spirituală de sine stătătoare, pe fondul unei globalizări excesive. Prin zestrea spirituală, prin valorile culturii populare evidențiate cu diferite prilejuri, poporul român reușește să își configureze identitatea. „În câmpul metafizicii armoniei ontologice, Tradiția devine motiv filozofic pentru o axiologie a unității politice naționale; în câmpul obiectivării cunoștințelor științifice empirice, Tradiția devine folclor; etnografie, muzeografie, cunoștințe destinate legitimării unității sociale și culturale naționale; în câmpul economiei de piață, tradiția devine marfă, obiecte artizanale și turism folcloric [...] în câmpul pedagogiei de masă a statului-națiune, Tradiția devine spectacol folcloric, catharsis teatral, garant al sensului etnico-istoric” (Karnoough, 1990 : 167).

Lucian Blaga și-a îndreptat efortul teoretic spre elaborarea unei noțiuni de armonie, capabile să unifice într-o singură valoare transcendentă și euristică, tradiția și modernitatea, aducând un elogiu satului românesc. Spre deosebire de Blag, care avansa deschiderea spre cosmic prin „mit”, Constantin Noica percepe această deschidere în

spiritul inovației și al împlinirii armoniei datorită muncii gânditorilor români ai modernității: „[...] *natura acestei culturi folclorice, ca și felul întâlnirii noastre cu valorile, nu se ridică împotriva noutăților veacului, ci se împletesc în chip neașteptat de bine cu ele*“ (Noica, 1978 : 11).

Integrarea basmului românesc în context universal¹ este strâns legată de proveniența lui. Din această perspectivă, basmul românesc se încadrează în profilul comunităților de tip balcanic, fiind mai apropiat spiritual de spațiul sud-est european. Basmele „valahice“, cele daco-române, au uimit cercetătorii prin bogăția și originalitatea lor. Până acum s-au înregistrat cinci sute de tipuri, dintre care jumătate nu există în clasificările internaționale², două sute cincizeci de basme de origine dacă. Basmele Zalmoxianismului au intrat în circuitul popular grație unei oralități culte venite dinspre Sarmizegetusa. În aceste povești, mitul fundamental valah prezintă perechea ideală Făt-Frumos – Ileana Cosânzeana. În pragul maturității, Făt-Frumos pornește pe un traseu inițiativ spre nemurire. Pentru a putea realiza nunta cu Ileana Cosânzeana, Făt-Frumos este supus unei serii de probe ale vitejiei. Din categoria basmelor dacoromâne fac parte: *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte; Basmul cu Soarele și Luna; Domnița din Grădina de Aur; Greuceanu; Prâslea cel Voinic și merele de aur; Ileana Cosânzeana – din cosiță floarea-i cântă, nouă împărății ascultă; Făt-Frumos și Fata Crivățului; Cu Petrea Făt-Frumos, steblă de busuioc*, născut la miezul nopții; Voinic-Verde-Busuioc³. Unicitatea basmelor românești se reflectă în descrierea costumelor naționale ale personajelor și a mâncărilor tradiționale, în prezentarea unor ocupații milenare, a unor elemente etnografice și a toponimelor românești care conferă veridicitate poveștii (Bîrlea, 1966, I : 160). În basmul *Piciul, ciobănașul și pomul cel fără câpătai*, cules de Petre Ispirescu, povestitorul popular a utilizat elemente de etnografie care descriu instrumente folosite în producerea vinului: „Aracii erau făcuți glugi prin vie. La *cramă*, *buțile* pline. *Prăștina* pusă în *tocitori*. *Linul* spălat și pus la locul lui cu *hârdaiele*, *curătoarea* și *pâlnia*“ (Ispirescu, 1997 : 297-298). *Turta* (de cenușă), *paharul de rachiu* sau *de vin*, *plăcintele*, *sarmalele* sunt câteva dintre mâncărurile tradiționale pe care le gustă personajele din poveștile românești. Descrierea costumului popular de către povestitor creează o aureolă specifică: „Da' ei erau îmbrăcați cu *ițari* și cu *cojoc* și-ncinși cu *chimiri* [...] El a luat basmaua cea de alune. Era *basma de-a noastre* – *neagră*, cu *floricele p-împrejur* – *ș-o pus inelu-n mijloc* ș-o zis așa...“ (Șerb, 1968, I: 106).

Integrarea basmului național în context universal implică analiza relației dintre universal – național (Roșianu, 1981: 148-159). Identificarea elementelor comune din basmele a două popoare necesită studierea naturii lor. Cercetătorul trebuie să aibă în vedere dacă posibilele afinități și similitudini dintre elemente au fost determinate de moștenirea comună sau de influența exercitată de cultura unui popor asupra celuilalt. În cazul confirmării unui împrumut, trebuie observate modificările survenite după preluarea

¹ Pentru o analogie cu basmele universale, Picard, Barbara Leonie, *Legende, povestiri și basme franțuzești*, București, Editura Alfa, 1999.

² Vezi *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei, 1976, p. 49.

³ *Basmul cu Soarele și Luna*, antologie, prefată și bibliografie de Iulian Chivu, București, Editura Minerva, 1988, p. 33.

și adaptarea elementelor respective. Motive universale din basme, precum prințesa răpită de zmeu, dracul cel prost, maștera cea rea au ajuns pe diverse căi în alt spațiu și s-au etnicizat. În cazul basmului românesc, fenomenul a fost similar; diverse motive au fost încorporate în imagini artistice, căpătând profilul tipic al spațiului spiritual românesc.

Problematica unicității basmelor românești este strâns legată de abordarea specificului poporului român. Particularitățile poporului sunt determinate de o serie de factori care conturează tipologia culturii orale, profilul etno-psihologic, substratul economic și social. În *Psihologia poporului român*, Constantin-Rădulescu-Motru consideră că mai întâi, trebuie înțeleasă spiritualitatea pentru a putea interpreta datele pe care le oferă statistica și experiența (Rădulescu-Motru, 1998). Filozoful român determină și explică însușirile sufletești ale poporului din perspectiva psihologiei sociale, enumerând trei factori care le influențează: fondul biologic ereditar al poporului, mediul geografic și caracterele instituționale dobândite de populație în timpul evoluției sale istorice. La poporul român, cu o cultură mai nouă, calitățile și defectele au un rol bine determinat în unitatea sa sufletească. Studiul lui Constantin-Rădulescu-Motru demonstrează că poporul român este caracterizat prin conservatorism, răbdare, tradiționalism, spiritul grupului în defavoarea acțiunii individuale, anarhie, lipsă de perseverență la lucru. Sufletul poporului român este gregar. Gregarismul se produce prin imitație, pe când solidaritatea se realizează prin încordarea și stăpânirea de sine. și totuși, fără acest gregarism nu s-ar fi menținut unitatea limbii și a bisericii; gregarismul a stopat diferențierea personalităților și a culturii, dar ne-a păstrat întregimea neamului și a slabei culturi românești, câtă era – conchide Constantin-Rădulescu Motru.

Studierea mecanismului de gândire a țăranului din comunitățile rurale tradiționale a condus la identificarea elementelor de specific românesc existente în basm și în alte creații ale culturii de tip oral. Ernest Bernea propune o analiză complexă a trilogiei *spațiu-timp-cauzalitate* la poporul român. Relația dintre timp și destin, dintre om și cosmos, credința în nemurire sunt câteva coordonate tratate de etnologul român în cartea *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român* (Bernea, 2005). Autorul afirmă că satul românesc arhaic a fost un zăcământ de date de o mare importanță științifică și națională; în fața schimbărilor profunde, care continuă să se producă, el prezintă astăzi numai elemente și forme dispartate, dar nu lipsite de interes științific.

Lazăr Șăineanu relevă universalitatea poveștilor în celebra sa carte *Basmele române...* și constată că în toate timpurile și în toate zonele, omul a simțit o pornire firească de a călători imaginar într-un trecut îndepărtat, în lumea ideală a basmului: „Închipuirea omului din popor se scaldă neîncetat, înviorându-se, în izvorul nesecat al poveștilor. Ele formează aproape unica distracțiune intelectuală în viața țăranului din orice timp și din orice loc. Ele împlinesc, în cercul lor modest, același rol ce-l joacă romanul și novela în societățile culte“ (Lazăr Șăineanu, 1872 : 13). Folcloristul sublinează rolul clăcii și al șezătorii, ca ocazii de povestit, atât în basmele românești, cât și în cele universale. Constată că basmul *Înșir țe, mărgăritari*, cules de Petre Ispirescu, și creația poetului latin, Ovidiu, *Metamorfozele*, au plasate imaginea șezătorii ca modalitate de povestire a celor mai minunate basme (Șăineanu, 1895: 15). În povestea *Înșir țe, mărgăritari*, este prezentată o șezătoare care se organizează într-o casă boierească: „Nu trecu mult după aceasta, și boierul făcu clacă, adunând pe toți copiii și fetele din sat, ca să

înșire mărgăritare. Se duse și baba cu copiii ei. Acolo, *la șezătoare*, unde se strânsesă toți de vorbea la verzi și uscate, spuind la glume și la ghicitori, sta și feciorul de boier. El se întâmpla în acea zi să fie cu voie bună și zise: “ – *Știți ce? copii! decît să flecăriți la glume și la cîte nagode toate, mai bine spuneți-vă fiecare basmul său. Toți într-o glăsuire primiră de bună cugetarea boierului. Și spuseră unii, una; pînă ce veni și rîndul copiilor babei ca să-și spuie și ei basmul lor*” (Ispirescu, 1997 : 45).

Creațiile colectivității au fascinat dintotdeauna și au contribuit la integrarea valorilor spirituale naționale în universalitate. Pe fondul transformărilor socio-culturale actuale, imprimarea pe CD, DVD, benzi, audierea la radio, transmiterea în cadrul unor emisiuni televizate, traducerea basmelor populare în diferite limbi (engleză, franceză, germană etc.)⁴ reprezintă modalități eficiente de repunere în circulație a basmelor, cu un grad ridicat de captare a publicului. În cazul basmelor audiate, acestea au ca trăsătură definitorie oralitatea secundară. Elementele nonverbale (intonația, timbrul vocii, pauzele) au o funcție fatică. Implicarea basmului în crearea diferitelor tipuri de discurs este o dovadă de interes din partea publicului contemporan, demonstrând viabilitatea sa prin racordarea la cerințele vieții moderne.

Bibliografie:

- Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2005
- Cyriel, Berch, *Mituri și fantezii chinezești*, (ediția a III-a), traducere de Veronica Focșeneanu și Daia Cristina, ilustrații de Jean Kiddell-Monroe, București, Editura Allfa, 1997
- Karnoough, Claude, *Românii. Tipologie și mentalități*, traducere de Carmen Stocan, București, Editura Humanitas, 1990
- Motru-Rădulescu C., *Psihologia poporului român*, București, Editura Paideia, 1998
- Noica, Constantin, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Editura Humanitas, 1978
- Picard, Barbara Leonie, *Legende, povestiri și basme franțuzești*, București, Editura Alfa, 1999
- Roșianu, Nicolae, *Eseuri despre foclor*, București, Editura Univers, 1981
- Săndulescu, Alexandru, *Dicționar de termeni literari*, coordonator Alexandru Săndulescu, București, Editura Academiei, 1976
- Wilson, Barbara Ker, *Basme și legende scoțiene*, traducere de George Salomie, ilustrații de Jean Kiddell-Monroe, București, Editura Alfa, 1999
- *** *Basmul cu Soarele și Luna*, antologie, prefată și bibliografie de Iulian Chivu, București, Editura Minerva, 1988
- *** *Fairy Tales And Legends From Romania*, translated from Romanian by Ioana Sturdza, Raymond Vianu, Mary Lăzărescu (verses and rhymes adapted and translated from the

⁴ *** *Fairy Tales And Legends From Romania*, translated from Romanian by Ioana Sturdza Raymond Vianu, Mary Lăzărescu (verses and rhymes adapted and translated from the Romanian by Richard Hillard; illustrated by Angi Tipătescu), Bucharest, Eminescu Publishing House, 1971.

Studii și cercetări științifice. Seria filologie, 23/2010

Romanian by Richard Hillard; illustrated by Angi Tipătescu), Bucharest, Eminescu Publishing House, 1971.

Sibiul-poartă către cerul Europei

Abstract

The main concern of the paper in question is a complex approach to the „multiculturality” within rural and bordering areas of Sibiu, based on an 18-year research activity on this ethno-cultural area. More exactly, we will be trying to identify and describe a series of mentalities, a particular type of social behaviour and cultural interaction among diverse ethnic groups (Romanian, Transylvanian Saxons / Seklers, Magyars and Romany people), their linguistic and social adaptability, the setting up and preservation of particular crafts, etc.

I will also be trying to cast new light on the people’s wealth as a consequence, on the one hand, of evolved and refined mentalities resulting in a positive and mutual assimilation of some ethnic and cultural elements and, on the other hand, of establishing open relationships with the rest of Europe, a goal previous to our integration into the U.E.

Key-words: folklore, living together, ethno-culture, mentality, tradition.

Motto : ”Economicește și politicește, culturalicește ori spiritualicește, simțim că nu mai putem de mult trăi într-o Românie patriarhală, sătească, anistorică.

Nu ne mai mulțumește România eternă; vrem o Românie actuală.”

(Constantin Noica, *Pagini despre sufletul românesc*)

Într-un anume sens, plurilingvismul își află anticiparea chiar în *Biblie*, unde, în ”Geneză”, capitolul XI, se prezintă povestea Turnului Babel, ”încălcirea limbilor și împrăștierea popoarelor”: „*Pământu-ntreg avea pe-atunci o singură limbă și aceleași cuvinte. (...) și S-a pogorât Domnul să vadă cetatea și turnul pe care îl zideau fiii oamenilor: (...) cetatea aceea s-a numit Babilon, pentru că acolo a încălcat Domnul limbile a tot pământul și de acolo i-a împrăștiat Domnul Dumnezeu pe toată fața pământului.*” Tema colocviului de astăzi vizează domenii diferite și interferente: istoria mentalităților, antropologie, lingvistică, sociologie, etnologie. Demersul este unul complex; nu am putea conferi caracter exhaustiv problematicii, fiind vorba de o intercondiționare a factorilor culturali ce conduc la configurarea unui spațiu național, cutumiar, istoric. Imi permit să aduc în atenția dumneavoastră zona Ardealului, spațiul etnocultural al Sibiului, un univers aparte, pe care îl consider o poartă dintotdeauna către cerul Europei. Nu întâmplător, Sibiul a fost prima capitală europeană a țării noastre. Impactul pe care l-a avut dincolo de granițe se justifică istoric și cultural.

Prin respectarea unor tradiții culturale străvechi, am reușit să conservăm elemente matriciale, definitorii pentru noi ca popor. Blaga vorbea despre o cultură ”minoră” și o

cultură "majoră", despre fundamentul sacru și raportarea ontologică a românului, despre veșnicia care „s-a născut la sat” și despre puritatea și simplitatea născătoare de perfecțiune în plan estetic, ce caracterizează axiologic universul cutumiar românesc, perceput ca întreg. Multe dintre interferențele culturale stabile, asimilate unui fond vechi, se datorează ocupației romane. Legiunile romane nu au adus doar o limbă nouă, ci, dincolo de factorii lingvistici, au transferat din marele imperiu influențele civilizației etrusce, elene, galice, etc. Prelucrate, asimilate, acestea au devenit noi repere în evoluția unui neam nou. Nu am avut, ca alte popoare, o dezvoltare urbană. "Zăriștea cosmică" a satului, miturile și legendele ne-au zidit ca neam. În spațiul sibian respiră sub fiecare piatră și azi istoria. Voi prezenta un spațiu unic, o sinteză a ființei noastre naționale, Rășinari – Trăieni – Sibiu.

Eram în ultimii ani ai studenției mele la București, la Facultatea de Litere, unde am intrat iubind literatura cultă și de unde am ieșit ca o împătimită de folclor și tradiție... , fapt pentru care am și aprofundat studiile – cu o predilecție justificată pentru zona Sibiului, mai cu seamă pentru Rășinari, locul în care m-am redescoperit irevocabil și m-am redefinit ca om. În primul an de facultate, ajunsesem în amfiteatru cu o singură definiție a folclorului, de fapt, un citat din George Călinescu: "Folclorul este primul mare clasic al oricărei culturi", pe care îl percepeam ca simplă observație, redutabilă, incontestabilă și atât. Prima vizită la Fundația Culturală Română mi-a oferit prilejul unei discuții cu scriitorul Augustin Buzura, iar acesta mi-a spus, în cadrul semioficial al unui interviu, că este un iubitor și un împătimit de folclor și că noi, tinerii, ar trebui să ne îndreptăm atenția spre esența ființei românești: tradițiile și literatura folclorică. Ulterior, fiind studentă la masterat, în domeniul etnologiei și folclorului, am avut onoarea să găsesc mentori și formatori în rândul profesorilor mei : Sabina Ispas, Irina Nicolau, Octav Păun, Silviu Angelescu, Nicolae Constantinescu și nu în ultimul rând, Ioan Opriș. Am deprins cu o acuitate care m-a surprins la momentul respectiv calități de culegător de folclor și am intrat în rândul celor care primeau botezul inițierii în complexa cercetare a matricilor arhetipale tradiționale românești.

La scurt timp, alături de câteva dintre colegile mele am primit îngăduința de a ne implica activ – prin Muzeul ȋăranului Român – cu o coordonare atentă din partea regretatei Irina Nicolau și cu ajutorul pictorului Horia Bernea, în cercetarea folclorică a zonei Rășinariului, răspunzând astfel și unui proiect național "Furnica" (ONG), prin care urma să tezaurizăm legende, snoave, povești străvechi, mituri, ziceri și cimilituri din acest spațiu cultural. Probabil că elanul și entuziasmul unic al tinereții ne-au motivat să acceptăm fără rețineri un demers complicat, dar care avea să ne marcheze pe fiecare în parte pentru totdeauna. Ajunseserăm într-un spațiu în care mitul era fenomen viu, în care fiecare locuitor purta o tradiție a familiei și una a comunității, trezindu-ne astfel, în calitate de novici, umblând dintr-o gospodărie în alta cu reportofonul și aparatul de fotografiat pregatite pentru o aventură imposibil de cuprins în spațiul acestei prezentări. Pentru a nu depăși subiectul dezbaterii, consider necesar să aduc detalii, privind zona, istoricul și cultura arhetipală a Rășinariului. La câțiva kilometri de Sibiu, localitatea Rășinari (în germană *Städterdorf*, *Städderdorf*, în maghiară *Resinar*, în latină *Ressinarium*) începe să-și spună povestea miraculoasă odată cu zvonurile pădurilor ce par să apere ca o cetate naturală așezământul.

Multiculturalitatea este o altă definiție a acestui "picior de plai" cu un istoric bine

statuat. În anul 1738, bătrânii satului au fost ascultați în procesul cu orașul liber regesc Sibiu, ocazie cu care s-a că întemeitorii așezării ar fi fost "Mustață și Coman Roșca", care "și-a durat locuință pe locul unde e astăzi Fântâna Roșca, în mijlocul statului". Numele celor doi întemeietori legendari fac trimitere la prezența pecenegilor în această zonă, prezență atestată până în zilele noastre în denumirea Dealului Beșineului (Dealul Peceneagului, Dealul Cumanului), situat deasupra comunei Rășinari, fiind posibil ca însăși denumirea localității să fie derivată prin rotacizare de la numele medieval al pecenegilor (Besii, Bissenii). Firea dâră a rășinărenilor nu s-a dezmințit nici la 1848, când conducătorii legiunii prefecturii Sibiu, în frunte cu prefectul, erau aproape toți fii ai satului. Escadronul lor de călăreți a dat jertfa de sânge, ajungând până la bătălia de la Șiria. De menționat că în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Rășinariul a fost sediul reînființatei episcopii ortodoxe a Transilvaniei. Modesta căsuță țărănească, reședință a episcopilor de origine sârbă Ghedeon Nichitici și Gherasim Adamovici, se mai păstrează și acum. Astăzi, satul păstrând parțial vechile preocupări pastorale, este intens încadrat în noul ritm de viață. Dintre cei peste 5000 de locuitori, mulți lucrează în noile societăți comerciale din sat și din Sibiu, Rășinariul fiind legat de oraș, din 1947, printr-o linie de tramvai electric.

De la aceste aspecte, la monumentele istorice și culturale nu este decât un pas, explicabil istoric. Biserici și lăcașuri de cult ilustrează, prin pluritatea de confesiuni, caracterul multicultural al așezării. Este suficient să începem cu Biserica Veche ce poartă hramul Cuvioasei Paraschiva. Biserica a fost construită din piatră și cărămidă între anii 1725-1758, pe cheltuiala episcopului greco-catolic Petru Pavel Aron de la Blaj. Edificiul a fost realizat în stil baroc, ca sursă de inspirație servind biserica iezuiților din centrul Sibiului, la rândul ei o copie a bisericii vieneze "Schottenstift". Biserica are plan dreptunghiular cu turn de clopotniță pe vest și prezintă în plastica monumentală forme baroce simplificate, precum și frumoase picturi murale la interior (1752) și pe fațade (1785), acestea fiind semnate de Ion Grigorovici. Biserica se află în vechiul centru al comunei, pe locul numit "La Scaun", unde mai demult se afla locul de judecată și cimitirul satului. Pe locul actualei biserici de piatră a existat o mai veche biserică din lemn, datată 1688, și vândută în secolul al XVIII-lea parohiei din Satu Nou, Brașov.

Odată cu tulburările confesionale iscate de intervenția mitropoliților sârbi de la Carloviț, în deceniul al șaselea al secolului al XVII-lea, s-a instalat la Rășinari episcopul sârb Dionisie Novacovici, urmat de Sofronie Chirilovici, Ghedeon Nichitici și Gherasim Adamovici. Prezența sârbă la Rășinari a avut drept scop ocuparea bisericii construite de episcopul român unit de la Blaj, obiectiv care a fost atins în anul 1765 prin alungarea preoților români. La intrarea în biserică, deasupra ușii, pe zid se remarcă inscripția *Dela zidirea bisericii anii Domnului 1725 mai 29*, iar ceva mai jos, săpat în grinda de lemn de deasupra ușii *Anii Domnului 1755 Mai 29*. În biserică, fost înmormântat, în anul 1788, episcopul Ghedeon Nichitici, al cărui mormânt se află în fața altarului, acoperit cu o lespede roșie. În pronaosul bisericii sunt zugrăvite portretele pictorilor de Aleman și Bucur, nepoții popii Man, care au contribuit la zugrăvirea ei. Aceștia au făcut parte din școala de zugrăvi de biserici din secolul al XVIII-lea, din care se remarcă Ioan și Gheorghe Zugrav, popa Radu Man și fiii săi, Stan și Iacob, care au pictat și biserica mănăstirii Curtea de Argeș.

În exterior, între turn și acoperișul bisericii, se vede săpat în piatră: *Leatu bisericii*

vechi anii Domnului de la Hristos 420, iar cea nouă 1755. Pe turnul bisericii, de asemenea se vede săpată în piatră: *Leatu bisericii vechi anii Domnului de la Hristos 420, iar cea nouă 1758.* Cele două „leaturi” se pot explica prin aceea că înainte cu 420 se ani, a fost zidită o altă biserică, cea din lemn, care a rămas în interiorul actualei biserici, așa după cum declara un meșter zidar din Sibiu: *„că demolând biserica la 5 iunie 1753, lucrătorii au aflat în biserica cea veche o carte sfântă, care era a feciorului popii Savu, cu numele de Aleman”.* Tot un preot român din Rășinari se presupune că a tradus și catehismul tipărit în 1544 la Sibiu, aceasta fiind cea dintâi carte tipărită în limba română.

Existența unei biserici mai vechi în Rășinari este credibilă datorită consemnării în documentele vremii a unor preoți din veacul al XV-lea: popa Iacov, popa Vasile Tomuța, popa Iosif Pătruț, popa Sain, popa Maniu, popa Bratu. Ultimului dintre ei, popa Bratu, i-au fost încredințate misiuni speciale de către domnitorii Țării Românești în relațiile politice și comerciale pe care le aveau cu orașul Sibiu.

Turnul bisericii adăpostește trei clopote și un ceas, după modelul bisericii iezuiților din Piața Mare a Sibiului. Biserica a fost pictată în interior în întregime sub formă de frescă de către "Grigorie zugrav, Iacobici și Ioan Zugrav", fiii preotului Radu din Rășinari, care au zugrăvit printre altele și la Mănăstirea Curtea de Argeș. În exterior, biserica a fost pictată parțial. Dacă în exterior, pictura este foarte bine păstrată, în interior praful și fumul au deteriorat pictura în mod semnificativ. În 1932, prof. V. Chidu de la Liceul „Gheorghe Lazăr” din Sibiu a recondiționat pictura cu miez de pâine, dar în lipsa unor tehnici de restaurare moderne aceasta s-a degradat din nou.

Un alt edificiu, păstrător al elementelor culturale plurivalente îl constituie Biserica din Deal, purtând hramul "Sfânta Treime", care se mai întâlnește în documente și ca „Biserica din câmp”, „Biserica din Copăcele”, „Biserica mare” sau „Biserica nouă”. Aceasta a fost zidită între anii 1800-1814, din donația substanțială în bani a ctitorului principal Ioan Bungărzan din Rășinari, din donațiile credincioșilor dar și din ajutoarele obținute de la comună. De asemenea s-au primit ajutoare și de peste munți, de la donatori, în frunte cu Grigorie Brâncoveanu, strănepotul domnitorului Constantin Brâncoveanu. Biserica a fost sfințită în ziua de 12 septembrie 1815 de către episcopul Vasile Moga, ajutat de un sobor de protopopi, preoți și diaconi, în număr de 14 persoane. Date despre zidirea și sfințirea bisericii se găsesc în însemnările preotului Vasile Papp de la Stează din Rășinari. În hrisovul „Non Unitum Resinariensem De Stiaze”, întocmit de Vasile Papp, găsit în anul 1951 în globul crucii de pe turnul bisericii scrie: *„...la 1801 ... au repetat slobodul și crăiescul sat Răsinar milostivă slobozenie să mai ridice a Sfântă Biserică, care s-a ridicat, cea din Copăcele numită Hramul Sfintei și Nedespărțitei Troițe, la care cu ajutorul pre Bunului Dumnezeu prin multe și nedespărțite cheltuieli ale obștii ... s-au pus piatră de undament ... și s-a lucrat până la anul 1807, apoi au stat cu lucrul pe loc ...”* (Vasile Papp). Biserica este construită în formă de bazilică, cu două abside laterale semirotunde, altar semirotund și cu clopotniță pătrată deasupra tinzii. În exterior, biserica e concepută în stilul renașterii italiene târzii, cu capiteluri doric și arhitrave individuale. Acoperișul clopotniței, ascuțit, are 4 fețe în formă simplă gotică. Mitropolitul Andrei șaguna cerceta adesea această biserică, mai ales la sărbători, iar la 15 august 1865 a sfințit în ea "întru arhiereu" pe episcopul Ioan Popazu al Caransebeșului, cu care prilej a donat un frumos policandru care se găsește și astăzi în biserică.

Pentru a nu extinde prea mult demersul, ne vom îndrepta atenția către un alt element de cultură care transformă acest spațiu într-un muzeu etnografic în aer liber : troițele. Ele nu sunt, cum s-ar crede, doar reprezentări creștine sau puncte de marcare a unor întretăieri de drumuri, ci reprezintă adevărate monumente istorice, o amprentă a unor credințe străvechi, în conformitate cu care oamenii au nevoie în permanență de un echilibru în relație cu divinitatea. Spre deosebire de imaginile aproape dezolante, din păcate, ale bisericilor și troițelor din Dobrogea, acest areal cultural conservă cu acuratețe creațiile unor meșteri vechi, pictori care s-au impus în plan cutumiar (de exemplu, Ioan Grigorovici și Oprea Zugravul). În fața troițelor se închină sau meditează românii, sârbii, sașii și rromii, deopotrivă locuitori ai Rășinariului, deopotrivă cunoscători ai mesajelor străvechi, privind relația om – divinitate. Același ritual îl săvârșesc simpatetic și turiștii de diferite seminții.

Fără a mai preciza obiectivele memoriale și fără a mai trece în revistă școlile istorice, ne vom rezuma la prezentarea câtorva dintre numeroasele puncte de interes ce constituie astăzi adevărate atracții turistice pentru vizitatorii de peste hotare, mai ales. Este vorba de biserica și cimitirul central, de monumentul ridicat în memoria mitropolitului Andrei Șaguna, de casa memorială a lui Octavian Goga și cea a lui Emil Cioran, de ruinele cetății medievale de pe dealul Cetățuia, de muzeul etnografic (înființat în 1952) și muzeul Episcopiei.

*

Pentru că timp de mai mulți ani, cât a durat cercetarea folclorică și etnografică, am locuit la o familie veche de păstori (Omotă Ioan și Omotă Anuța), am avut prilejul să urmăresc din interior modul în care tradiția colorează fiecare zi a anului, atât prin elemente mitofolclorice cât și prin ritualuri pastorale venite din negura timpurilor. Totul se desfășura după un calendar nescris, ca și cum viețuitorii actuali ar fi călcat pe urmele străbunilor în permanență, cu o condescendență rară, cu un bun simț și cu o înclinație morală profundă. Respectarea tradițiilor presupunea și presupune și azi *respectul interetnic*, acceptarea diferențelor de cult și cultură, asimilarea elementelor ce pot conferi o particularizare etnografică și etnologică. O lume ca un spectacol, căci după cum o auzeam spunând pe gazda mea de atunci : ”No, la noi fiecare are rostul lui. Sașii o adus moda cășilor, țiganii o venitără cu oalele făurite la foc, cu caii lor și cântecele. Noi, ăști bătrâni, tot oieri, tot baci, sau pădurari, cum o fô de când ne-am pomenit pe pământ” (cf. Interviu – 1997). Și mai vorbea Anuța Omotă, o bătrână ce ar fi putut trece drept simplă unui ochi superficial, despre cum au reușit românii în vremurile de restriște să supraviețuiască dominației austro-ungare, despre valurile și tăvălugul istoriei, care i-au pus pe rășinăreni față în față cu alte neamuri. Au învățat să se accepte și să se prețuiască reciproc. Și-au înfrățit și înrudit familiile, graiurile și obiceiurile, inițiindu-se în arta supraviețuirii. Cel mai important aspect constă în faptul că românii din zona Rășinariului și din spațiile limitrofe au reușit să-și păstreze în timp amprente naționale, simbolurile culturale și să-și dezvolte în conviețuirea cu celelalte etnii propria lor cultură.

Domeniul în care sașii și-au impus din considerente practice influența ține pe de-o parte de modul în care sunt construite casele, gospodăriile complexe, ascunse parcă de lume prin porțile înalte de lemn masiv, ce asigură în acest spațiu o intimitate și o discreție

aparte. Cu fețele spre străzile înguste cu macadam, plăcut colorate, ordonate și împodobite fie cu picturi naive, fie cu picturi religioase sau elemente florale, ce se regăsesc și pe pieptarele și hainele de sărbătoare ale oierilor, casele vorbesc despre proprietarii lor, fiind adevărate cărți de vizită ce particularizează zona Sibiului în plan național și european. Manifestările artistice sunt strâns legate de riturile de trecere (botezuri, nunți, înmormântări) sau de trecerile dintre ani, precum și de sărbătorile cu un rol inițiativ pentru o anumită breaslă sau alta sau pentru tinerii care se pregătesc să intre în rândul celor căsătoriți.

Sârbii au adus cântecele florilor, patosul cântecului funebru pentru cei care mor nenunțiți; *nemții* au impus o atitudine sobră, elegantă dar rece, iar creațiile lor folclorice sunt în mare parte pierdute, rămânând doar câteva orații de botez și nuntă sau elemente de vestimentație cum ar fi swetter-ul și bocancii cu șiret de piele; *romii* au lăsat moștenire, într-un limbaj licențios, cântecele erotice prin care își tatonau perechile în sărbătorile din jurul focului pe care și le permiteau destul de rar și doar cu acordul întregii comunități. Laolaltă, români și alte etnii au învățat în timp să comunice și să-și impună în funcție de ponderea lor idealurile și tiparele mentale, ale căror granițe au fost depășite deseori prin transgresarea de teme și motive culturale, prin adoptarea de comun acord a unui tip de comportament european, atitudine cosmopolită ce i-ar face pe mulți orașeni cu adevărat invidioși.

**

Întorcându-ne la Lucian Blaga și la teoria lui privind culturile majore și minore (urban – rural), se poate spune că Sibiul reprezintă actualmente cultura majoră, în vreme ce Rășinariul e o cultură „minoră” ce dă însă continuu lecții celei majore. De la Brukenthal la Complexul Muzeal ”Astra” (muzeu în aer liber, cuprinzând așezări, locuințe și mori de apă și de vânt) este un drum scurt pe hartă, dar un drum istoric lung în fapt. Dacă în alte zone etnoculturale din țară, există adevărate ostilități interetnice, în acest spațiu, respectul și educația reprezintă o carte de identitate europeană. Altfel cum ne-am explica faptul că Sibiul are un primar neamț? Se apreciază calitățile reale ale omului, nu etnia. Poate că, într-un viitor apropiat, voi avea ocazia să prezint mai multe detalii legate de moștenirea culturală a acestor plaiuri, pentru ca tot ceea ce este frumos, inedit în aceste ținuturi să se ducă mai departe, odată cu generațiile, să fie salvat de la uitare, după cum ar fi spus cronicarul Miron Costin. Acolo unde domnesc bunul-simț, buna organizare și respectul față de orice formă de valoare, acolo unde simțul estetic este la el acasă și calitățile umane reprezintă o altă religie, nu mai are importanță cât la sută din populație vorbește o limbă sau alta, frecventează o biserică sau alta. Avem deasupra toți un cer, iar eu am găsit, ca mulți alții, prin Sibiu, o poartă către Europa. Aici, educația este o limbă de circulație internațională.

Recenzii

Eternul feminin...

Victoria Huiban, *Feminitate și erotism în literatură*, Bacău, Editura „Alma Mater“, 2010

În funcție de rolul acordat femeii în societate, de felul în care ideologia vremii, mentalitățile au modelat viziunea artistică, s-a constituit și reflexul creator al ideii de feminitate. Este motivul pentru care, într-o primă parte a cărții *Feminitate și erotism în literatură* (Bacău, Ed. „Alma Mater“, 2010), Victoria Huiban studiază modul în care s-a cristalizat, în textul literar, imaginea femeii, într-o diversitate de ipostaze, de la arhetipurile Antichității și Evului Mediu (fecioara, curtezana, bacanta, donna angelicata), trecând prin Clasicism (femeia pasională care își jerfește iubirea în numele onoarei), prin Renaștere și Romantism (fecioara suavă predestinată nebuliei și morții), prin Iluminism (aventuriera de tip picaro), și ajungând până la personajele-tip din literatura contemporană (îngeri, demoni, femei fatale, snoabe, nimfete, femei-păpușă, femei exotice).

Valorificând rădăcinile mitice ale eternului feminin, Victoria Huiban încearcă și reușește să determine atributele axiale ale ideii de feminitate, care s-a conturat în imaginarul masculin din dorința satisfacerii nevoii de mister și din propensiunea de a proiecta în imaginea celuilalt gen propriile fantasme și angoase. Astfel, se constată că, de-a lungul timpului, s-au conferit ideii de feminitate trăsături polarizante, aflate când sub aura idealizării, când sub aceea a mistificării misogine, feminitatea definindu-se prin atribute precum frumusețe angelică, grație, delicatețe, sensibilitate, fragilitate, dar și prin putere de seducție, mister, vrajă, demonism.

Cea mai tentantă de cultivat este imaginea, dorită și blestemată în același timp, a curtezanei, ca și a opusului ei, fecioara misterioasă. Aceeași pendulare și de cealaltă parte: femeia rămâne indecisă între intenția afirmării adevărului despre sine și dorința de a fi pe placul bărbatului căutător de ideal. Autoarea ia pulsul diferitelor epoci culturale și sesizează contraste inerente emiterii oricăror judecăți de valoare influențate de stereotipurile de gen și de mentalitățile păguboase, în general. Veacuri de-a rândul, cea mai contrastantă a fost imaginea femeii întruchipate după un mod de percepție trădând, din perspectivă psihanalitică, complexul pygmalionic. Nutrite din vise, idealuri, obsesii sau angoase, aceste imagini ale femeii vor fi găsite de Victoria Huiban mereu fluctuante, ca, de astfel, întreg destinul umanității aflate sub același semn al relativității.

Pentru a înțelege mecanismul configurării ideii de feminitate și eros în literatură, Victoria Huiban se vede nevoită să perceapă imaginea femeii în realitatea vieții, de-a lungul timpului, convinsă fiind că, oricât de semnificativă ar fi lumea ficțiunii, raportată la adevărul vieții, izvorul plămuirii acesteia rămâne tot realitatea. În acest scop, se recurge la metoda comparatistă, la paralelă și la analogie dintr-o dublă perspectivă, vizând atât operele literare (abordate diacronic sau prin lectura simultană), cât și corespondența dintre condiția femeii în planul real, într-o anumită epocă, și felul în care a fost reprezentată în artă (literatură), cu alte cuvinte, modul în care realitatea poate influența viziunea artistică. Metodă devenită cu atât mai utilă în descrierea tipurilor feminine semnificative din

literatura interbelică.

Corpusul de texte literare a fost ales conform unor criterii de reprezentativitate, de pertinență, de semnificare și coerență în interiorul unui sistem și al unui model. Dacă în opera lui Felix Aderca autoarea descoperă un anumit „panfeminism“ dominat de estetica senzualității ispititoare, ce presupune inedite și, aparent, paradoxale asocieri, care merg pe dificilul drum de la concret la abstract, în analiza dedicată Hortensiei Papadat-Bengescu, ea a fost preocupată nu atât de opera ca atare a scriitoarei, cât de receptarea imaginii sale proiectate în conștiința contemporanilor și a posterității. În acest spirit, se procedează și la o inedită ipostaziere a feminității ca autoportretizare prin fragmente memorialistice, frânturi de autobiografie, mărturisiri și pagini de corespondență. Apreciind – pe urmele altor critici – ca dominant al imaginarului artistic al lui Gib I. Mihăescu nucleul obsesional, Victoria Huiban distinge tendința de idealizare, dar și de erotizare a percepției feminității, implicând pre-eminența unor trăsături consacrate: frumusețe, putere de seducție, mister.

Cercetarea *Feminitate și erotism în literatură* se alătură celorlalte studii, parțiale, dedicate acestei teme în literatura noastră, Victoria Huiban resimțind lipsa în critica noastră a unui studiu exhaustiv, care să abordeze personajul feminin – figură importantă a prozei noastre, de la începuturile ei până în prezent.

Vasile Spiridon

Bazele poeziei de partid

Ana Selejan, *Poezia românească în tranziție (1944 – 1948)*,
Ed. „Cartea românească”, 2007

În suita unor aplicate studii consacrate epocii imediat postbelice, Ana Selejan își propune în volumul de istorie literară *Poezia românească în tranziție (1944 – 1948)* (Ed. „Cartea românească”, 2007) să contureze o fizionomie veridică a liricii românești din acest răgaz de timp, până la instalarea triumfătoare a realismului socialist, și să urmărească evoluția/involuția acestui gen în intervalul de patru ani atât de abundent în evenimente socio-politice și culturale dramatice pentru destinul spiritualității noastre. În acest spirit, sunt analizate patru tipuri de dezbateri literare și campanii de presă impuse de regim pentru a institui noua ordine culturală în statul dictaturii proletariatului biruitor. Concomitent cu campania demascărilor și epurărilor din primii doi ani ai perioadei, se desfășoară confruntarea dintre partizanii „literaturii noi” și apărătorii literaturii „turnului de fildes”, precum suprarealiștii, neo-romanticii, moderniștii (intimiști, ermetizanți, evazionști) și simbolisții. În anul următor, se distinge a doua dezbatere, pe tema „trădării intelectualilor”, cu trimitere la implicarea directă în treburile cetății. Altă campanie, care viza tot conținutul noii culturi (și implicit al noii literaturi), a fost desemnată prin sintagma „criza culturii”, iar ultima dintre campanii a întreținut dezbateră împotriva decadentismului (concept încăpător, care viza întreaga literatură modernistă, tradiționalistă, naturalistă, simbolistă etc).

Poezia românească în tranziție (1944 – 1948) are trasate și coordonatele majore ale noului experiment de extracție sovietică în curs de a deveni poezie de partid (motive, forme, atitudini intrate într-o paradigmă foarte strâmtă, ce suprima diversitatea estetică de până atunci în numele accesibilității la formă și conținut), practică de reprezentanți ai trei generații care „au răspuns prezent la chemare”: generația convertiților (Sașa Pană, Eugen Jebeleanu, Aurel Baranga, Radu Boureanu), generația consacraților (mai ales în sensul că au fost con-sacrați comandamentelor social-revoluționare, având o carieră poetică încropită anterior) și generația tinerilor aspiranți, în care se puneau marile speranțe ale cerberilor ideologici de a fi văzuți „ingineri ai sufletelor”. Mutațiile survenite în biografia poeziei românești sunt analizate prin stricta dependență de contextul politic. Scopul declarat este de a sesiza în profunzime continuitățile, faliile și re poziționările estetice (uneori chiar în cadrul producției aceluiași poet), noile mode, itinerariile și accentele poetice, intersecțiile și replierile lor. A studia un fenomen cultural fără a-i căuta cauzele și condiționarea social-politică înseamnă – în viziunea autoarei – a-l prezenta unilateral, adică într-o lumină falsă.

Etatizarea literaturii (un fel de naționalizare a tuturor mijloacelor de producție poetică) a precedat – nu uită să precizeze Ana Selejan – naționalizarea industriei și a fost pregătită de procesele de presă intentate scriitorilor considerați: refractari la preceptele noii literaturi (Tudor Arghezi, Alexandru Al. Philippide, Cezar Petrescu), conjuncturali (G. Călinescu), ne-sinceri (Nina Cassian, Ovid S. Crohmălniceanu) ori prost orientați (Marin Preda). Toată acțiunea a fost, bineînțeles, fundamentată pe sănătoasele principii ale criticii

marxiste de sorginte gheristă. Se întâmplă acum, în rândurile celor mai cunoscuți poeți, convertiri spectaculoase, mai mult sau mai puțin previzibile, dinspre modernism și avangardism înspre poezia de factură socială.

Cercetând presa literară a vremii, autoarea cărții *Poezia românească în tranziție (1944–1948)* surprinde spectacolul dramatic al cenzurării și anihilării intimității, visării, erotismului, dezabuzării, spiritului boem și al altor sentimente care țin dintotdeauna de poeticitate și de autonomia esteticului. Se demonstrează cum a avut loc, în fapt, sfârșitul diversității poetice – considerată elitist-restrictivă ca adresabilitate, putere de receptare și influență ideologică –, ce fel de experiență poetică a substituit-o, de către cine și prin ce tip de imaginar și orientare.

Credința Anei Selejan, degajată din toate volumele publicate până acum, este că o istorie a literaturii onestă, obiectivă, sinceră sau cum vrem noi să-i mai spunem nu trebuie să se ocupe numai de prima creastă valorică, ci să fie imaginea cuprinzătoare a aparițiilor și disparițiilor din peisajul literar, a prezențelor mai mult sau mai puțin meteorice, eșuate în debaraua literaturii. Este condiția primă pentru ca revizuirile și restituirile să fie edificatoare, iar ierarhiile să nu se anchilozeze. Or, toate acestea se pot înfăptui numai dacă se șterge praful de pe colecțiile de periodice. În aceasta constă de fapt vocația de istoric literar a Anei Selejan, care se dedică de două decenii îndeletnicirii de a „șterge colbul de pe cronică bătrâne“, devenind o specialistă de necontestat a perioadei imediat postbelice.

Vasile Spiridon

