

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE**

**SERIA *FILOLOGIE***

**Nr. 30  
2013**

Copyright 2013, 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***

***Cod cultural și reprezentare***

**2013**

**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

**Redactori de număr:** Florinela Floria, Ioan Dănilă

**Coordonator de număr:** Nicoleta Popa Blanariu

**Comitetul științific**

Acad. Solomon Marcus, Academia Română

Acad. Eugen Simion, Academia Română

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, Universitatea Laval, Canada

Prof. univ. dr. Stelian Dumistrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Prof. univ. dr. Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

C.P.I dr. Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Prof. univ. dr. Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

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. Caroline Ziolkó, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, Franța

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

**Coperta:** Anca Mihăilă

**Adresa redacției:** Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, Facultatea de Litere,  
str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România

Tel./ fax: 0234 – 588884, e-mail: [litere@ub.ro](mailto:litere@ub.ro)

## Cuprins

<i>Cod cultural și reprezentare (Ioan Dănilă)</i>	7
<b>Luminița Hoarță-Cărăușu</b> <i>Dezbaterea televizată actuală. Studiu de caz</i>	11
<b>Tatiana Ciocoi</b> <i>A gândi negânditul: Elsa Morante și imaginarul vieții dinainte de viață</i>	41
<b>Odette Arhip</b> <i>Filmul, viața și implicațiile metareferențialității</i>	51
<b>Florentina Buzea</b> <i>Tipologia personajelor feminine în teatrul Sofiei Nădeje</i>	59
<b>Antonia Gîrmacea</b> <i>Representations of the Carnival and the Grotesque in Three Shakespearean Movies</i>	71
<b>Răzvan Popovici-Diaconu</b> <i>Vulnerabilități și riscuri ale comunicării în mediul electronic</i>	77
<b>Petronela Savin</b> <i>A Cultural Semiotic Approach on a Romanian Phraseological Corpus. The Onomasiological Field of Food Instruments</i>	83
<b>Ioan Dănilă</b> <i>Giorge Pascu sau zidirea prin cuvânt</i>	93
<b>Nicoleta Popa Blanariu</b> <i>Homo aestheticus, homo fausticus. „Cazul” Leverkühn și ereziile modernității</i>	101
<b>Cristina Popescu</b> <i>Trup și literă în „falsul” jurnal al lui Gheorghe Crăciun</i>	109
<b>Florinela Floria</b> <i>Jocul de limbaj – „punere în scenă” a alterității</i>	135

## Recenzii

<i>O abordare teoretico-didactică a folclorului literar românesc</i> ( <b>Ioan Dănilă</b> )	<b>141</b>
<i>Cartea cu ruși</i> ( <b>Vasile Spiridon</b> )	<b>143</b>

## **Cod cultural și reprezentare**

Scrisul și cititul, vorbirea și audiția ar trebui să nu cunoască divorțul. Caligrafiem semne nu pentru a ne ascunde adevăratul gând, ci pentru a-l sublima, dacă e posibil. Scriitorul are la îndemână geniul ascuns al creatorului, din care se înfruptă, de multe ori involuntar, cititorul: „actele originale“ devin „copii legalizate“ (Gheorghe Crăciun, 1982).

Cristina Popescu comentează aplicat și pe larg jurnalul prozatorului brașovean „Timpul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa“ (1993-2010), contrazicându-i spusele sceptice: „Singurul meu cititor sunt eu însumi“. Autoarea nu numai că a parcurs integral textul diaristului (cu certitudine l-a recitit detașat, pentru a face adnotări), dar a produs, la rândul ei, un exercițiu de hermeneutică a scrisului, vast și acribios. Devoalează componentele „triadei identitare autor-descriptor-personaj“, ca posibil răspuns la titlul provocator al lui Gh. Crăciun „Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei“ (2003), aderă la statutul de entitate a creatorului și a produsului său (pentru „a citi și discursul ascuns, nu numai pe cel manifest“, câtă vreme „litera este consubstanțială ființei scriitorului“) sau se molipsește din filosofia acestui „hermeneut al suspiciunii“ („Într-o contemporaneitate traumatizată de inconsistență, destabilizată de moartea lui Dumnezeu și saturată de peripluri metafizice inutile, sufletul-eter nu mai prezintă niciun interes. Orice promisiune a vieții de după moarte, care se vrea luată în seamă, trebuie să ofere o minimă garanție a concreteții materiale“). Materialitatea invocată de Cristina Popescu e tănuțată sacrificial de Gheorghe Crăciun: „Ce altceva e scrisul dacă nu un lichid, chimic și organic în același timp, un fel de suspensie coloidală în care a fost macerată toată carnea trupului tău, cu creier cu tot!“ (finalul cronicii-eseu „Trup și literă în «falsul» jurnal al lui Gheorghe Crăciun“).

Aceleiași arii tematice i se circumscrie studiul Nicoletei Popa Blanariu „Homo aestheticus, homo fausticus. «Cazul» Leverkühn și ereziile modernității“. Autoarea excursului puternic fundamentat ne răsfață invitându-le în templul artelor (muzică, arte plastice, coregrafie și, desigur, literatură). Incursiunile bibliografice au rostul unei utile recuperări informative pentru anii dinaintea obsedantului deceniu: „Doctor Faustus“ (1947), „Pierderea măsurii. Arta plastică a secolelor XIX și XX, ca simptom și simbol al vremurilor“ (1948) etc. Biografiile creatorilor de artă, așa cum le consemnează autoarea, stau sub semnul nefericirii: „Pictorul modern este cel mai periclitat dintre artiști, rupt de realitate, având adesea o existență disperată“ (Hans Sedlmayr), iar altcineva „năzuiește să descopere, în muzică, o dimensiune neștiută; drumul spre ea duce însă în neant“.

„A gândi negânditul: Elsa Morante și imaginarul vieții dinainte de viață“ este titlul eseului semnat de Tatiana Ciocoi, cu referire la romanul „Aracoeli“ al prozatoarei italiene nebăgate în seamă la centenarul nașterii (1912-1985). Recunoscută pentru capacitatea de a reconstitui atmosfera dominată de tristețe a lumii postbelice, scriitoarea a înregistrat câteva „evenimente «misterioase» care au precedat și au însoțit“ redactarea propriu-zisă a narațiunii: „despărțirea de Alberto Moravia, o banală fractură a femurului care o imobilizează într-o clinică din Zürich, un suicid ratat, urmat de o operație pe creier, ca rezultat al hidrocefaliei produse de asfixierea cu gaze, solitudinea, disperarea, trăirea exasperantă a îmbătrânirii

corpului“ etc. Filologa de la Universitatea din Chișinău operează o extrem de fină analiză a romanului tipărit în 1982, revendicându-se dintr-o descoperire aparținând unui comentator italian, Cesare Garboli: drama feminină este „culpa de a naște gândul în loc de a naște omul“. Ca altădată Mihai Eminescu („Nu credeam să-nvăț a muri vreodată“), morala modernă are cam aceeași voce: „a învăța experiența morții (être-pour-la-mort) înseamnă a învăța experiența separării (être-pour-la-séparation), care începe prin ieșirea din cavoul uterin și sfârșește prin întoarcerea în cavoul funerar“. Sau, cu vorbele Elsei Morante: „Moartea (căreia tu m-ai hărăzit născându-mă) e sadică și carnivoră prin natura sa“. Sunt multe provocări în eseu Tatiane Ciocoi, alimentate de proza scriitoarei italiene, de la suprimarea divinului, prin imaginea „unui Dumnezeu mut și arbitrar, omorât prin excesul de simbolizare“, la sugestia de a „traversa angoasa cu ochii deschiși și de a regăsi, chiar și în mijlocul confuziilor celor mai aberante și diforme, valoarea ascunsă a adevărului poetic“.

Dramaturgia feminină de la noi a avut începuturi care merită consemnate cu mai mult curaj de istoricii literari. „Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900“ (1979, retipărit în 2002) alocă Sofiei Nădejde, sub semnătura Gabrielei Drăgoi, un medalion consistent, iar Victor Vișinescu publică în 1972 o monografie dedicată militantei feministe. Florentina Buzea însă citește atent creațiile scriitoarei și descrie minuțios „Tipologia personajelor feminine în teatrul Sofiei Nădejde“. Așezându-l în contextul literaturii vremii, cu doar câteva nume ale celor ce au zugerit chipuri memorabile („Elena“, de D. Bolintineanu, „Doamna Chiajna“, de Al. Odobescu, „Răzvan și Vidra“, de B.-P. Hasdeu sau ciclul *Chirițelor* al lui V. Alecsandri), comentatoarea se oprește la drama „O iubire la țară“, cea mai cunoscută piesă de teatru a Sofiei Nădejde, tipărită de „Contemporanul“ lui C. Dobrogeanu-Gherea în 1887-1888. Cel puțin două remarci sunt de reținut: una individualizatoare (spre deosebire de articolele menite a promova drepturile femeii în societate, în scrisul ei, „personajele feminine sunt prezentate într-o societate ostilă, în care sfârșesc tragic“) și o alta generalizantă („Mamele, adesea neștiutoare și superstițioase, sunt vinovate pentru sfârșitul tragic al copiilor lor“). (Cititorul acestor rânduri este îmbiat să colaționeze constatarea Florentinei Buzea cu notațiile noastre anterioare, pe marginea studiului despre proza Elsei Morante.)

Secolul XXI stă, ca și finalul celui precedent, sub semnul informației. S-a dovedit că înainte de 1990 citeam cărțile în primul rând pentru a ne astâmpăra foamea de a ști. Azi însă, căile de a obține un adevăr s-au multiplicat. Pe primul loc s-ar afla internetul, cu toate că și aici sunt numeroase capcane. Câteva „Vulnerabilități și riscuri ale comunicării în mediul electronic“ ne sunt ilustrate de Răzvan Popovici-Diaconu, vorbind despre „Forme necontrolate de marketing electronic“, despre „Utilizarea ilicită a mediilor electronice, online“ sau chiar despre „Forme de criminalitate informatică“. Sfatul specialistului este să abordăm cu circumspecție teritoriul populat de site-uri, portaluri, bloguri etc., din două perspective: a securității individului, cu întreaga sa societate, și, respectiv, a calității și preciziei informației pe care o accesăm.

Pe locul secund s-ar situa televiziunea, pentru ale cărei produse suntem îndemnați să manifestăm reticență. Micul ecran (cel mai adesea, televiziunea de stat) poate oferi însă emisiuni utile sub raport informativ și care pot modela conștiințe într-o direcție constructivă. Luminița Hoartă-Cărăușu se oprește asupra „Dezbaterii televizate actuale“, cu un studiu de caz privind talk-show-ul de la TVR, avându-l în centrul atenției pe Gigi Căciuleanu. Universitarul ieșean trece rapid peste



componenta teoretică, pentru a reconstitui integral conținutul celor două producții mediatice din 2009 (semnate de Cătălin Ștefănescu, respectiv de Mariana Constantinescu) și a le ordona pe axa perspectivă conversațională-perspectivă televizuală. Deducem că s-a asistat la un exercițiu de sincretism al artelor (Gigi Căciuleanu este coregraf, dansator, dar și poet), vizualizat de noi prin transcrierea interviurilor (într-o notație specială) și reproducerea a peste 40 de imagini din respectivele emisiuni. (Visăm deja la o vreme când un astfel de studiu ar fi însoțit de DVD.)

Pe locul următor trebuie plasat cinematograful. Odette Arhip meditează pentru noi pe tema „Filmul, viața și implicațiile metareferențialității”. Tratarea subiectului este modernă, cu referințe din naratologie („Lector in fabula”, de Umberto Eco), imagologie și teoria mentalităților („Dicționar de simboluri”, de J. Chevalier și A. Gheerbrant) sau din psihologie („Personalitate și transfer”, de C.-G. Jung). Pentru autoarea studiului, ecranul este oglinda modernă „care evidențiază raportul dintre iluzie și adevăr”, iar „camera de filmat poate fi considerată corespondentul cinematografic al ușii prin care noi, spectatorii, pătrundem în lumea ficțională”.

Jocul de limbaj poate fi echivalat cu o „punere în scenă” a alterității, aceasta din urmă în relație de determinare cu logocentrismul și cultura postmodernă. Subscriem la concluzia Florinei Floria: „Rețeaua socială instituie plenar alteritatea”.

Deși izolate, cazurile de distorsionare a justiției valorilor în cultura națională se cer urgent soluționate. Gorge Pascu merită un loc onorabil în istoria literară, folcloristica și lingvistica românească, de vreme ce parcursul științific i-a fost o autentică „zidire prin cuvânt” (Ioan Dănilă).

Categoria estetică a grotescului în teatrul shakespearian („Representations of the Carnival and the Grotesque in Three Shakespearean Movies”, de Antonia Gîrmacea), corpusurile frazeologice românești („A Cultural Semiotic Approach on a Romanian Phraseological Corpus. The Onomasiological Field of Food Instruments”, de Petronela Savin), precum și recenziile la „Studii despre literatura rusă și alte eseuri”, de Ion-Vasile Șerban și „Basmul popular – orizonturi stilistice”, de Elena Simionescu Zaharia întregesc sumarul numărului 30/2013 al volumului „Studii și cercetări științifice. Seria *Filologie*”, editat de Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău.

**Ioan Dănilă**



## Dezbateră televizată actuală. Studiu de caz

### Résumé

Notre étude porte sur le discours médiatique, un discours général focalisé sur le présent, sans exclure la mémoire et la perspective, selon une définition de Daniela Roventă-Frumușani. Nous allons analyser l'une des formes du discours médiatique, à savoir le débat télévisuel qui représente, selon Charaudeau et Ghiglione, un genre télévisuel. Notre approche vise deux programmes de télévision, de type *talk-show*, *Garantat 100%* (modéré par Cătălin Ștefănescu) et *Nocturne* (réalisateur Marina Constantinescu), surpris de deux perspectives, conversationnelle et télévisuelle (Nel 1990).

**Mots-clés:** discours médiatique, débat, talk-show, perspective conversationnelle, perspective télévisuelle.

„Discursul mediatic”<sup>1</sup> poate fi înțeles ca „un discurs general care amalgamează și focalizează cunoștințele și credințele despre ce a fost, este și ar trebui să fie, evident cu accentuarea prezentului („news”, „now”, „hic et nunc”), dar fără excluderea memoriei și perspectivei”.

În cadrul discursului mediatic, se evidențiază *dezbateră televizată*, un așa-numit „gen televizual” (trad.n.) (Charaudeau, Ghiglione 1997), care ar trebui analizată, în opinia lui Noël Nel<sup>2</sup>, din două perspective, și anume *perspectiva conversațională* și *perspectiva televizuală*.

Studiul nostru analizează două emisiuni de televiziune care se înscriu în așa-numitul discurs televizual. Este vorba, mai întâi, despre *talk-show-ul din cadrul emisiunii televizate Garantat 100%*, *talk-show moderat de către Cătălin Ștefănescu, invitat fiind Gigi Căciuleanu*, coregraf și dansator renumit (vezi anexa 1). Studiul reunește și câteva observații referitoare la condițiile speciale de desfășurare a unei dezbateri televizate, într-un context situațional special al comunicării. Abordăm câteva aspecte care au apărut în cadrul unei interacțiuni mediate controlate (de tip dezbateră televizată). Ne propunem să realizăm o analiză de caz a *dezbaterii televizate Nocturne, al cărei moderator este Marina Constantinescu și al cărei invitat este, de asemenea, Gigi Căciuleanu* (vezi anexa 2).

### 1. Perspectiva conversațională

Interacțiunea verbală din cadrul talk-show-ului pe care îl analizăm (vezi anexa 1) este structurată în acte de vorbire „în doi membri”, numite *perechi de*

---

<sup>1</sup>Roventă-Frumușani, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, București, Editura „Tritonic”, 2004, p. 106.

<sup>2</sup>Nel, Noël, *Le débat télévisé*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 17.

adiacență<sup>3</sup>. Referitor la talk-show-ul analizat (vezi anexa 1), *perechile de adiacență* se pot observa în cadrul diverselor secvențe ale actelor de vorbire, ca de exemplu:

- *salut / răspuns la salut:*

„CȘ: da. bună seara ↑

GC: bună seara.”

- *întrebare / răspuns:*

„CȘ: ce-ai adus gigi?

GC: eu am adus un film ↑ + pe care l-am văzut ↑ + când eram copil ↑ + și care m-a ↑ + m-a trăsnet la cap total. +++ am fost bolnav trei zile ↑ + literalmente am stat în pat ↑ + cu ↑ + cu temperatură ↑ + după ce-am văzut acest film ↑ la strada ↓ de felini. +++ așa. ++ deci asta este ↑ cred opera de artă care m-a ↑ + zguduit. + din temelii.”;

„CȘ: o capodoperă. da. ++ când erai copil ↑ vedeai filmu' ăsta?

GC: eu am văzut [xxx] da' mic fiind. da. + da da. l-am văzut ↑”.

În privința dezbaterii televizate pe care, de asemenea, o propunem spre analiză (vezi anexa 2), *perechile de adiacență* se pot observa în cadrul diverselor secvențe ale actelor de vorbire, ca de exemplu, *întrebare / răspuns:*

„MC: pentru că erați rebel oare ↑ + sau de ce?

GC: cred că nu-mi plăcea foarte mult. ++ adică nu vedeam ↑ ++ unde mă duce dansul academic ↑ + pentru că ↑ ++ hai să fim drepti. + pentru un băiat ↑ +++ mai ales ↑ mai ales pe vremea aceea ↑ + în cel mai bun caz erai ↑ +

MC: prim solist [al ↑

GC: aveai] rolul principal ↑ + și erai ↑ ++ ă ↑ + erai ↑ + prințul din lacul lebedelor. ++ și-atunci trebuia s-aștepti în actul trei ↑ + ca să faci trei ↑ ++ ă ↑ + xxx și trei mișcărele în spatele balerinei ↑ + na ↑ + nu mi se pare interesant. ++ eu vroiam să fac teatru ↓ ++ vroiam să fac clown ↑ + d ↑ + de fapt făceam deja teatru de păpuși ↑ ++ de la vârsta de zece ani ↑ +”;

„MC: dar nu era oare ↑ +++ nu. ++ altceva vreau să vă-ntreb. ++ credeți că ↑ + acest ↑ + altfel de dans ↑ + se poate face ↑ + ă ↑ + fără să ai ↑ + pașii aceștia de + de studiu clasic?

GC: în ↑ ++ foarte mult m-a ↑ ++ m-a ↑ +++ mâncat acest ↑ + această problemă ↑ + ++ acuma ca să ↑ + ca să ↑ + spun așa ↑ + tot așa ex abrupto și foarte repede ↑ + este NU. + adică poți să nu treci prin clasic. +++ părerea mea este asta ACUM. +++ foarte multă vreme nu am gândit așa. + și nici ↑ + ă ↑ + cu dansatori pe care viața a făcut că ↑ + am fost foarte repede ↑ + foarte iute ↑ + [chiar din plecare ↑

MC: foarte iute da].”

Cele două reguli ale accesului la cuvânt permit ocurența anumitor fenomene, printre care se numără *suprapunerile* unor intervenții comunicative, suprapuneri ce pot fi definite ca fiind „vorbirea simultană a doi (sau mai mulți) participanți la o conversație”<sup>4</sup>. Există două tipuri de suprapuneri, și anume, „*suprapunerile propriu-zise*”, care „apar în punctul relevant pentru schimbarea emițătorului, când locutorul în curs nu-și desemnează succesorul, mai mulți participanți fiind la fel de îndreptățiți să-și asume rolul de emițător”, suprapunerile fiind în acest caz „un rezultat al competiției pentru rolul de emițător”, și „*suprapunerile – rezultat al întreruperii*

<sup>3</sup>Meibauer, Jörg, *Pragmatik. Eine Einführung*, Tübingen, 1994, p. 134.

<sup>4</sup>Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversația. Structuri și strategii*, București, Editura „All Educațional”, 1999, p. 46.

locutorului”, care „sunt produse înainte de încheierea intervenției locutorului în curs, ca urmare a întreruperii acestuia de către un alt participant”, acest tip de suprapuneri fiind „forme de violare teritorială, grave prin aceea că pot constitui preluđuul unui conflict”<sup>5</sup>.

În talk-show-ul analizat (vezi anexa 1), suprapunerile apar deoarece vorbitorul în curs este întrerupt de către un alt participant la interacțiune, dar și pentru că locutorul în curs nu-și desemnează succesorul:

„RP: nu. pentru că tot timpul am făcut ↑ + lucrurile pe care eu le-am considerat bine. +++ nu m-am considerat niciodată o instanță ↑ ++ care să ↑ ++ dea un verdict ↑ + verdict absolut. + am dat verdictul meu. +++ uite ↑ ++ asta-mi place ↑ + asta cred eu că ↑ + merită văzut ↑ + citit ↑ ascultat în românia ↑ ++ astea sînt zonele în care eu mă simt bine. +++ încercați ↑ ++ asta a fost. ++ niciodată n-a fost ceva ↑ ++ î ↑ ++ FORȚAT să zic. +++ ceva în care să zic dacă vă uitați la mine ↑ / nu mai trebuie să vă uitați nicăieri.

CȘ: eu am dreptate da.]”;

„GC: da sigur. + [da.

CȘ: doamnelor și domnilor ↓]”;

„RP: din păcate nu. + pentru că ↑ + ora la care se fac lansările este cinci. ++ eu lucrez ↑ +++ în consultanță financiară ↑ +++ care ↑ + începe dimineața la nouă ↑ + și se termină la ↑ + șase ↑ șapte ↑ + șapte și jumate ↑ +++ [în general ↑ urmăresc filmele.

CȘ: hai să-ți povestesc ceva de la lansare.]”

În dezbaterea televizată propusă spre analiză (vezi anexa 2), suprapunerile apar deoarece vorbitorul în curs este întrerupt de către celălalt participant la interacțiune:

„GC: PLIN. + PLIN de oameni ↑ ++ într-o sală ↑ + la teatrul evreiesc cred că era ↑ ++ era printr-o ↑ + într-o sală ↓ +++ PLINĂ. ++ plină de oameni ↑ + unde i se dăduse și un loc ↓ ++ să ↑ + să ↑ + lucreze ↑ ++ și am descoperit ↑ +++ GESTUL. +++ am descoperit ↑ + MĂIASTRA ↑ + cum îi spun eu ↑ +++ ă ↑ + am descoperit faptul ↑ + că o ↑ + o mână ↑ ++ un braț ↑ ++ o privire ↑ +++ ă ↑ + este nu numai o ↑ +++ un dans ↑ ci și un proces al minții. + un proces al gândirii. + dansul care-l văzusem atunci se numea GÂNDUL. + pe o muzică FOARTE spirituală ↑ + a lui olivier [messiaen.

MC: messiaen].”;

„MC: prim solist [al ↑

GC: aveai] rolul principal ↑ + și erai ↑ ++ ă ↑ + erai ↑ + prințul din lacul lebedelor. ++ și-atunci trebuia s-aștepți în actul trei ↑ + ca să faci trei ↑ ++ ă ↑ + xxx și trei mișcările în spatele balerinei ↑ + na ↑ + nu mi se pare interesant. ++ eu vroiam să fac teatru ↓ ++ vroiam să fac clown ↑ + d ↑ + de fapt făceam deja teatru de păpuși ↑ ++ de la vârsta de zece ani ↑ +”;

„GC: eram DIRECTORUL ↓ + teatrului meu de păpuși. ++ și proprietarul și [directorul.

MC: și regizorul].

GC: și animatorul. + și actorul ↑ + și regizorul ↑ + și scenaristul ↑ +

MC: și ↑ ++ am impresia că v-ajutau ↑ ++ mătușa ↑ + mama ↑ +

GC: ei ↑ + mătușa ↑ sigur. + MAMA DIA ↑ [familia ↑

<sup>5</sup>Ibidem, pp. 46-47.

MC: *mama dia*] care rămânea ușor FASCINATĂ de ce faceți ↑ și ↑ + nu mișca păpușa când [*trebuie*

GC: *nu mișca* ↑] ++ și o mușcam de cot ↑ + ca păpușa să înceapă să se miște. +++ și atunci ↑ ++ unul din spectacolele pe care le-am făcut la târgu mureș ↑ + mult mai târziu ↑ + ă ↑ + la teatrul de păpuși ↑ + ă ↑ + inițial ↑ + teatrul ariel ↑ + care a devenit under ground ↑”;

„GC: nu există. ++ adică ești ↑ + ă ↑ + mereu pă ↑ + în prezent ↑ + și cum ai spus vorba prezent a și ↑ + [*a și* ↑

MC: *trecut*].”;

„GC: în ↑ ++ foarte mult m-a ↑ ++ m-a ↑ +++ mâncat acest ↑ + această problemă ↑ + ++ acuma ca să ↑ + ca să ↑ + spun așa ↑ + tot așa ex abrupto și foarte repede ↑ + este NU. + adică poți să nu treci prin clasic. +++ părerea mea este asta ACUM. +++ foarte multă vreme nu am gândit așa. + și nici ↑ + ă ↑ + cu dansatori pe care viața a făcut că ↑ + am fost foarte repede ↑ + foarte iute ↑ + [*chiar din plecare* ↑

MC: *foarte iute da*].”

În privința *mărcilor pragmatice* care occură în cele două emisiuni conținute în discursul televizual, observăm că, în calitate de *semnale care servesc la preluarea replicii*, ajutând la preluarea cuvântului de către ascultător, sunt utilizate, în talk-show-ul analizat (vezi anexa 1), mărci pragmatice de tipul: *iar, și, vreau să spun* etc.:

„GC: de altfel am venit prin ↑ ++ aproape prin emisiunea voastră ↑ ++ silvia gheață m-a ↑ + invitat la ↑ + acest spectacol la teatrul național ↑ de foarte multă lume m-a redescoperit ↑ și chiar m-a descoperit. și ↑ ++ eu am descoperit foarte multă lume.

CȘ: *iar* răzvan e pentru prima dată la noi ↑ dar ↓ + într-o formă sau alta ↑ + vă leagă dansul foarte tare pentru că ↑ +++ nu știu. + într-un fel și prin garantat sută la sută ↑ +++ gigi ↓ ++ mare coregraf și dansator ↑ +++ răzvan ↑ + a susținut ↑ + unul dintre spectacolele despre care-am povestit aici ↑ + la garantat sută la sută ↑ + e vorba despre un spectacol al vavei ștefănescu ↑ + cvartet pentru o lavalieră-i spune. ++

GC: *și* mi-a propus acuma să mă susțină pentru alt spectacol. ++ chiar acuma ↑ + în culise ↑ + deci vă dați seama.”;

„GC: încerc. ++ să mă scol de pe scaun. (aplauze) +++ înainte să încep ↑

CȘ: te rog.

GC: *vreau să spun* că ăsta-i un dans care l-am făcut pentru cătălin ștefănescu. ++ă ↑ + în primu' rând pentru că este pe o muzică de jazz ↑ + foarte frumoasă ↑ + pe charlie parker ↑ + și apoi pentru că-i propun o ↑ + un exercițiu de STIL ↑ +++ adică ↑ + așa cum ↑ ă ↑ ++ ravel a inventat un concert pentru mâna stângă ↑ ++ la pian ↑ ++ mâna mea stângă-i partea mea stângă ↑ și mâna mea dreaptă -i ↑ + toată ↑ +++ tot corpu' meu ↑ ++ partea ↑ mm ↑ ++ dreaptă a corpului. deci am inventat ↑ ++ un dans ↑ ++ ă ↑ numai cu partea dreaptă a corpului. ++ braț și picior. +++ blocând celălalt în buzunar. +++ ceea ce-i greu pentru că nu ține cărma.”

Ca semnale care *servesc la preluarea replicii*, sunt utilizate, în dezbateră televizată analizată (vezi anexa 2), mărci pragmatice de tipul *și și deci*:

„GC: eram DIRECTORUL ↓ + teatrului meu de păpuși. ++ și proprietarul și [directorul.

MC: și regizorul].

GC: și animatorul. + și actorul ↑ + și regizorul ↑ + și scenaristul ↑ +

MC: și ↑ ++ am impresia că v-ajutau ↑ ++ mătușa ↑ + mama ↑ +

GC: ei ↑ + mătușa ↑ sigur. + MAMA DIA ↑ [familia ↑

MC: mama dia] care rămânea ușor FASCINATĂ de ce faceți ↑ și ↑ + nu mișca păpușa când [trebuie];

„GC: am fost formator de dansatori. ++ am vrut să-i formeze să danseze cum ↑ + gândesc eu. ++ și-atuncea ↑ + sau cum gândesc eu gândind ei ca mine. ++

MC: da.

GC: *deci* ↑ + pe undeva ↑ + nu numai un lucru de ↑ de ↑ de ↑ + de ↑ + de ↑ + corp. + și-atunci nu mi se părea foarte important. + am zis dom □ le ↑ ++ tu corpul lucrează-ți-l cum vrei și dup-aia gândești ca mine. +++ dup-aia mi-am elaborat un fel de tehnică ↑ + de ↑ + de ↑ + de ↑ + chiar de ↑ + de training ↑ ++ de ↑ + de ↑ + lucru [cotidian.

MC: pregătire] ↑ + da.”

În ceea ce privește ocurența *mărcilor pragmatice ale acordului*, observăm că asentimentul este marcat, în talk-show-ul pe care îl analizăm (vezi anexa 1), prin intermediul *mărcilor pragmatice ale acordului* de tipul *da, exact, da. exact* etc.:

„CȘ: bun. + și-avem acolo ca să zică ↑ let zepelin trei ↑ și-o carte. + le dăm împreună. + la același ↑

RP: *da*.

CȘ: bun. +++ trebuie să aflu neapărat ↓ + pe cuvânt că nu știu ↑ + cum v-ați cunoscut? ++ de unde ↑ + de unde și ce legături vă leagă. cum v-ați cunoscut gigi?” ;

„RP: cred că de fapt prima dat-a fost o ↑ + aveam o rubrică care se chema întâlniri de dragoste. ++ și l-am rugat pe gigi să scrie despre întâlnirea lui cu ↑ +++ doamna papa.

GC: *exact.*”;

„GC: nu. + voiam să spun că un lucru care m-a ↑ ++ î ↑ ++ m-a chiar m-a zdruncinat ↑ ++ a fost că răzvan mi-a cerut să ↑ ++ să comentez ↑ + campionatul european de fotbal ↑

CȘ: *da. exact.*

GC: de fotbal. ++ și eu i-am zis dar eu nu știu nimic despre fotbal ↑ ++ dar ↑ + adevărul este c-am făcut la un moment dat un film ↑ unde se dansa ↑ ++ dansul meu ↑ ++ a fost ă ↑ ++ așa ↑ ++ a fost î ↑ ++ aproape aspirat de către niște sportivi care făceau fotbal. ++ și-atuncea am zis <Î da> de ce nu? dar n-am scris despre fotbal ↓ + îți dai seama.”

În dezbaterea televizată propusă spre analiză (vezi anexa 2), ca *mărci ale acordului*, sunt utilizate, de asemenea, mărci pragmatice de tipul *da* și *exact*:

„MC: a trebuit să mâncați ↑ + exact]. să înghițiți acest tip de dans ↑ + ca să ↑ + îi simțiți gustul și [tentația.

GC: *da*]. + lumea ↑ + ă ↑ + confundă foarte des ↑ ++ faptul de a DANSA ↑ + cu faptul de a DĂNȚUI. +++ și aia-i frumos. ++ și isaia dănțuiește. +++ dar ↑ + dar ↑ + într-o anumită formă. + or ↑ + ceea ce e FOARTE frumos ↑ + și PARADOXAL ↑ ++ este că forma nu se naște din formă și pentru formă. ++ se naște dintr-un fel de ↑ ++ de nevoi umane ↑ + omenești. ++ nu e ceva ↑ + vai ↑ + asta-i balerina ↑ + machiată frumos ↑ + cu ochii așa ↑ + cu ↑ cu ↑ părul strâns și ↑ + și face lucruri care nimeni nu poa □ să le facă. + da. ++ face lucruri. +++ pe care nimeni nu poa □ să le facă. ++ dar trecând PESTE ba ↑ + transcendând balerina sau balerinul ↑ ++ deodată poți ↑ + trecând printr-un lucru nemaipomenit ↑ + printr-un

proces alchimic să zic eu ↓ + de transformare ↑ + să ↑ + să ↑ + redevii copil. ++ să redevii ↑ + ă ↑ + neaș. ++ să redevii ↑ + ă ↑ + inocent. ++ inocența asta pe care-a regăsit-o miro. ++ miro nu făcea ↑ + ce făcea pentru că nu știa să deseneze. +++ este pentru că a ↑ + a ↑ + a ↑ + A VRUT ↑ + să facă acest lucru ↑ + așa cum ↑ + a ↑ + ai fi într-un proces al ↑ + al ↑ + integrării ↑ + al ↑ + + s-a ↑ + a mâncat realitatea. ++ a luat și-a băgat-o pă gât pă nas pă urechi ↑ + și dup-aia a ieșit sub [forma asta miro sau picasso.

MC: a topit-o] ↑ + cum spuneți.

GC: *exact.*”

Sorin Stati<sup>6</sup> distinge *acordul de confirmare*, aceasta din urmă fiind „o reacție la o cerere explicită de confirmare formulată de partener”<sup>7</sup>. *Da*, ca marcă a confirmării, occură într-un schimb de replici între cei doi invitați ai talk-show-ului moderat de către Cătălin Ștefănescu, Gigi Căciuleanu și Răzvan Penescu:

„RP: cum ↑ ++

GC: cu măiastra nu?

RP: *da da da.*”

De asemenea, marca pragmatică *da*, în calitate de marcă a confirmării, este utilizată într-un schimb de replici între cei doi protagoniști ai dezbaterii televizate analizate (vezi anexa 2), Marina Constantinescu și Gigi Căciuleanu:

„GC: PLIN. + PLIN de oameni ↑ ++ într-o sală ↑ + la teatrul evreiesc cred că era ↑ ++ era printr-o ↑ + într-o sală ↓ +++ PLINĂ. ++ plină de oameni ↑ + unde i se dăduse și un loc ↓ ++ să ↑ + să ↑ + lucreze ↑ ++ și am descoperit ↑ +++ GESTUL. +++ am descoperit ↑ + MĂIASTRA ↑ + cum îi spun eu ↑ +++ ă ↑ + am descoperit faptul ↑ + că o ↑ + o mână ↑ ++ un braț ↑ ++ o privire ↑ +++ ă ↑ + este nu numai o ↑ +++ un dans ↑ ci și un proces al minții. + un proces al gândirii. + dansul care-l văzusem atunci se numea GÂNDUL. + pe o muzică FOARTE spirituală ↑ + a lui olivier [messiaen.

MC: messiaen].

GC: *da.* + acest gând ↑ m-a ↑ + m-a uluit. + mi ↑ + mi-am dat seama că se poate dansa ↑ + pe altceva decât ↑ ++ hai să-i dăm prințesei un măr ↑ + sau hai să vedem că dacă ea s-a otrăvit ↑ + din acest măr ↑ + sau ↑ + hai să vedem dacă frumoasa din pădurea adormită a dormit chiar o sută de ani sau mai puțin ↑ +++ adică ↑ + deja problematica DINTR-ODATĂ ↑ ++ mi s-a urcat ↑ ++ hai să spun de la PĂMÂNT ↑ + în cer. ++ DINTR-ODATĂ ↑ + acel ↑ ++ eu aveam atunci paispezece ani ↑ + și ↑ + pentru c-atunci ne-a preluat dumneaiei. +++ și ↑ ++ ATUNCI am descoperit că dansul ↑ + ASTA este pentru mine. + și ↑ ++ ATUNCI am început să lucrez cu ea ↑ și ATUNCEA dumneaiei m-a luat. + în școală nu eram foarte bun. +++ ă ↑ ++ nu eram ↑ +++”.

În ceea ce privește *mărcile dezacordului*, în talk-show-ul propus spre analiză (vezi anexa 1), funcționează, ca marcă a dezacordului, adverbul de negație *nu*:

„CȘ: (aplaudând): gigi căciuleanu ↓ doamnelor și domnilor ↑ +++ mulțumim frumos gigi. +++ *da.* ă ↑ ++ până-ți tragi sufletu’ o să-l întreb ceva pe ↑ + pe răzvan. +++ ă ↑ ++ asta țineam neapărat să te-ntreb ↑ + răzvan ↓ și nu neapărat așa ↓ + într-un context î ↑ ++ cu camere. ++ și ↑ + la meseria asta. dar ↑ ++ uite c-am ocazia

<sup>6</sup>Stati, Sorin, *Principii di analisi argomentativa*, Bologna, 2002, pp. 54 și 72.

<sup>7</sup>Năstase, Vera, *Acordul afirmativ în limba română vorbită*, în Laurenția Dascălu Jinga, Liana Pop (coordonatoare), *Dialogul în româna vorbită*, București, Editura „Oscar Print”, 2003, p. 219.



acuma să-ntreb. ++ ai avut vreodată ↑ ++ vreo problemă de legitimitate ↑ + cu liternet? +++ și imediat nuanțez. +++ iarăși știu foarte mulți oameni care-ar spune ↑ +++ cine-i dom' le penescu ăsta și ce-i aia liternet? î ↑ ++ instituțiile culturale ↑ ++ apropo ↑ + te-a deranjat când am spus că ești o instituție culturală? ++ instituțiile culturale sînt cîteva ↑ și sînt foarte serioase. +++ este criticu' cutare ↑ + e revista cutare ↑ + este gruparea cutare ↑ + cine e ăsta care vine și ne explică cum e cu literatura. ai avut probleme din astea de legitimitate?

RP: nu. pentru că tot timpul am făcut ↑ + lucrurile pe care eu le-am considerat bine. +++ nu m-am considerat niciodată o instanță ↑ ++ care să ↑ ++ dea un verdict ↑ + verdict absolut. + am dat verdictul meu. +++ uite ↑ ++ asta-mi place ↑ + asta cred eu că ↑ + merită văzut ↑ + citit ↑ ascultat în românia ↑ ++ astea sînt zonele în care eu mă simt bine. +++ încercați ↑ ++ asta a fost. ++ niciodată n-a fost ceva ↑ ++ î ↑ ++ FORȚAT să zic. +++ ceva în care să zic dacă vă uitați la mine ↑ [ nu mai trebuie să vă uitați nicăieri.” ;

„GC: (râde) am mișcat o etajeră ↑ ++ și mă doare mîna.

CS: exact. ++ ă ↑ și am reumatism. ++ gigi ↑ + când se-ntâmplă momente din astea ↑ + dezarmezi?

GC: nu. ++ i-am spus că ↑ ++ dimpotrivă. ++ dansul nu-i o terapie ↑ + și că ↑ +++ cred că nu există nici o zi din viața mea în care nu m-a durut nu numai un lucru. ++ vreo patru cinci în același timp. ++ și ↑ î ↑ ++ ca să spun ceea ce este CEL MAI GREU. +++ nu-i să te SCOLI să dansezi ↑ ++ ci să te-așezi după ce-ai dansat. (râde) +++ nu. ++ doamna aceea a fost minunată pentru c-a venit ca la VRACI ↓ ++ și ↑ ++ î ↑ + chiar m-a ↑ m-a ↑ m-a ↑ ++ toată lumea a rîs da' eu am fost emoționat ↑ ++ pentru că ↑ + mi-am zis domnule ↑ ++ îmi pare rău că n-o pot ajuta. ++ probabil că dac-aș fi atins-o i-ar fi trecut umăru'. ++ atins-o frumos ↓ + vreau să spun. da.”

În dezbateră televizată la care facem referire (vezi anexa 2), funcționează, ca marcă a dezacordului, tot adverbul de negație *nu*:

„MC: dar nu era oare ↑ +++ nu. ++ altceva vreau să vă-ntreb. ++ credeți că ↑ + acest ↑ + altfel de dans ↑ + se poate face ↑ + ă ↑ + fără să ai ↑ + pașii aceștia de + de studiu clasic?

GC: în ↑ ++ foarte mult m-a ↑ ++ m-a ↑ +++ mâncat acest ↑ + această problemă ↑ + ++ acuma ca să ↑ + ca să ↑ + spun așa ↑ + tot așa ex abrupto și foarte repede ↑ + este *NU*. + adică poți să nu treci prin clasic. +++ părerea mea este asta ACUM. +++ foarte multă vreme nu am gândit așa. + și nici ↑ + ă ↑ + cu dansatori pe care viața a făcut că ↑ + am fost foarte repede ↑ + foarte iute ↑ + [chiar din plecare ↑”.

De remarcat și prezența, în actul conversațional conținut în dezbateră televizată analizată (vezi anexa 2), a *mărcilor pragmatice ale atenției în cursul actului conversațional*. Astfel, într-un anumit moment, interlocutorul vrea să semnaleze propria disponibilitate la transmiterea mesajului, în cadrul interacțiunii verbale în curs, și propria participare, cu o marcă pragmatică de tipul *da* (*da fatic*):

„GC: aveai] rolul principal ↑ + și erai ↑ ++ ă ↑ + erai ↑ + prințul din lacul lebedelor. ++ și-atunci trebuia s-aștepți în actul trei ↑ + ca să faci trei ↑ ++ ă ↑ + xxx și trei mișcărele în spatele balerinei ↑ + na ↑ + nu mi se pare interesant. ++ eu vroiam să fac teatru ↓ ++ vroiam să fac clown ↑ + d ↑ + de fapt făceam deja teatru de păpuși ↑ ++ de la vârsta de zece ani ↑ +

MC: *da* ↑ (râde) +

GC: eram DIRECTORUL ↓ + teatrului meu de păpuși. ++ și proprietarul și [directorul.

MC: și regizorul].”;

„GC: am fost formator de dansatori. ++ am vrut să-i formeze să danseze cum ↑ + gândesc eu. ++ și-atuncea ↑ + sau cum gândesc eu gândind ei ca mine. ++

MC: da.

GC: deci ↑ + pe undeva ↑ + nu numai un lucru de ↑ de ↑ de ↑ + de ↑ + de ↑ + corp. + și-atunci nu mi se părea foarte important. + am zis dom□ le ↑ ++ tu corpul lucrează-ți-l cum vrei și dup-aia gândești ca mine. +++ dup-aia mi-am elaborat un fel de tehnică ↑ + de ↑ + de ↑ + de ↑ + chiar de ↑ + de training ↑ ++ de ↑ + de ↑ + lucru [cotidian.”

Politețea *pozitivă* „reflectă un efort de apreciere între colocutori, presupunând tratarea receptorului ca membru al grupului căruia îi aparține emițătorul, ca persoană cunoscută, agreată și apreciată”<sup>8</sup>. Politețea pozitivă consistă „în faptul de a produce orice act de vorbire pentru destinatar, cu un caracter esențial „antiamenințător”: manifestări ale acordului, oferte, invitații, complimente, mulțumiri, formule de bun venit etc.” (trad. n.)<sup>9</sup>.

Se înscrie, astfel, în politețea pozitivă maniera în care Cătălin Ștefănescu, moderatorul și realizatorul talk-show-ului în discuție (vezi anexa 1), își prezintă, la începutul emisiunii, invitații:

„CȘ: salutare. salutare la toată lumea ↑ bine v-am regăsit la garantat sută la sută. vă invit din nou ↑ la o călătorie prin povești frumoase despre oameni ↑ ++ cărți ↑ ++ filme ↑ ++ muzici ↑ ++ și spectacole. +++ și ca să n-o mai lungesc ↑ + vă propun să vedeți ↑ + ce vă oferim azi ↑ + la garantat sută la sută. (fundal sonor muzical) *cunoscutul coregraf și dansator gigi căciuleanu* ↓ + *împreună cu* ↑ + *răzvan penescu* ↓ + *creatorul fenomenului liternet* ↑ + sînt invitații primei părți ai emisiunii de azi. ++ continuăm seria taxi driver. + în seara asta ↑ + avem ocazia ↑ + să vedem din nou ↑ + <F românia din taxi>. împreună cu mircea bogdan ↑ + un taximetrist care nu se sfiește să recite versuri ↑ + și să recomande lecturile sale din copilărie. +++ la arhivele garantat sută la sută ↑ + îl vedem pe nea Petru Armean. + un țaran care și-a construit un pian ↑ + și care-și invită consătenii la seri ↑ + de <F mozart>. +++ invitații părții a doua a emisiunii ↑ + sînt membrii excelentului grup byron. + la rubrica mari români ↑ + ne vom aminti de dinu lipati. + iar la final ↑ + ca de obicei ↑ + ascultăm cântarea oferită de prietenii și colegii din trupa de muzică de la garantat sută la sută. +++ (fundal sonor muzical) *un mare coregraf și dansator* ↓ + *plecat din românia cu mulți ani în urmă* ↑ + *acum conduce baletul național din chile* ↑ + +++ *predă cursuri la paris* ↑ + *scrie minunat* ↑ + *montează spectacole în europa și în america de sud.* +++ *pe de altă parte* ↓ ++ *un om care nu și-a trâmbițat pasiunea* ↑ + *și-a pus-o la lucru în slujba ideilor în care crede. reușind să construiască o admirabilă instituție culturală.* + e vorba despre liternet. ++ aceștia sînt primii doi invitați ai emisiunii de azi. ++ DOAMNELOR ȘI DOMNILOR ↑ ++ să le spunem bun venit la garantat sută la sută ↑ ++ domnilor gigi căciuleanu și răzvan penescu. (aplauze) (fundal sonor muzical) da. bună seara ↑

GC: bună seara.”

<sup>8</sup>Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Limbaj și comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică*, București, Editura „All Educațional”, 2003, p. 79.

<sup>9</sup>Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La conversation*, Paris, 1996, p. 61.

Și Gigi Căciuleanu se dovedește a fi politicos pozitiv cu realizatorul emisiunii, Cătălin Ștefănescu, atunci când îi mărturisește că ceea ce urmează să danseze, în seara în care se desfășoară talk-show-ul analizat, este un dans pe care l-a creat gândindu-se la realizatorul și moderatorul emisiunii, știind că acesta preferă muzica de jazz:

„GC: vreau să spun că asta-i un dans care l-am făcut pentru cătălin ștefănescu. ++ă ↑ + în primu' rând pentru că este pe o muzică de jazz ↑ + foarte frumoasă ↑ + pe charlie parker ↑ + și apoi pentru că-i propun o ↑ + un exercițiu de STIL ↑ +++ adică ↑ + așa cum ↑ ă ↑ ++ ravel a inventat un concert pentru mâna stângă ↑ ++ la pian ↑ ++ mâna mea stângă-i partea mea stângă ↑ și mâna mea dreaptă -i ↑ + toată ↑ +++ tot corpu' meu ↑ ++ partea ↑ mm ↑ ++ dreaptă a corpului. deci am inventat ↑ ++ un dans ↑ ++ ă ↑ numai cu partea dreaptă a corpului. ++ braț și picior. +++ blocând celălalt în buzunar. +++ ceea ce-i greu pentru că nu ține cârma.

(muzică. GC dansează)”

Se înscrie, de asemenea, în politețea pozitivă maniera în care Marina Constantinescu, moderatorul și realizatorul dezbaterii televizate în discuție (vezi anexa 2), își prezintă, la începutul emisiunii, invitatul:

„MC: Doar despre dans ↑ + teatru ↑ și muzică ↑ ++ în istoria culturii ↑ +++ ă ↑ ++ într-un SPAȚIU ↑ ++ pe care încercăm să-l refacem acum ↑ ++ magic ↑ + spiritual ↑ ++ într-un ↑ + spațiu al creației pure ↓ autentice ↑ + de un devotament ↑ + EXTRAORDINAR. NOCTURNE de la teatrul ȚĂNDĂRICĂ. +++ de-a lungul timpului ↑ am avut șansa ca-n studioul ↓ + nocturnelor ↑ + să-i avem ↓ + fie pe miriam răducanu ↑ + fie pe johnny răducanu. ++ UN ELEMENT ↑ + lipsea din acest trio ↑ + spiritual ↑ + din acest trio față de care ↓ + de fapt ↑ +++ încerc să m-apropii ↑ +++ cu mintea și cu sufletul ↑ ++ de câte ori creăm ceva la nocturnele noastre. ++ GIGI CĂCIULEANU. ++ anii au trecut ↑ ++ și probabil ↑ + c-așa a fost să fie ca ACUM ↓ ++ în acest moment ↑ + să fie și gigi căciuleanu cu noi împreună ↑ ++ ca să refacem în această cutie magică ↑ ++ gândul ↑ + pentru care această emisiune se numește NOCTURNE. +++ mă bucur foarte mult că ↑ +++ ÎN SFĂRȘIT ↑ ++ în sfârșit ↑ ă ↑ +++ refacem ceva din ceea ce spuneam mai devreme. +++ ă ↑ ++ vă mulțumesc c-ați acceptat invitația noastră ↑ ++ și ↑ ++ ă ↑ ++ mărturisesc că ↑ +++ această întâlnire nu este deloc lipsită de emoție ↑ ++ pentru c-așa cum vă spuneam ↑ +++ v-aștept de mult. ++ și NOCTURNELE noastre aveau nevoie de gigi căciuleanu. ++ de mintea lui ↓ ++ atât de vie și de deschisă. +++ ă ↑ ++ am să-ncep foarte ex abrupto. +++ unul din lucrurile ↓ +++ care m-a impresionat întotdeauna ↑ + la dumneavoastră ↑ + este ↑ +++recunoștința ↑ ++ pe care-o aveți față de un ↑ ++ mare artist ↑ +++ un ă ↑ ++ mare spirit ↑ ++ un om VIU ↑ + deschis la tot ceea ce înseamnă mișcare ↑ + teatru ↑ + la ce este VIU ȘI ADEVĂRAT. ++ pe-acest pământ. ++ sînteți printre pușinii artiști ↑ + și personalități ↑ + care nu ezită ↑ + și caută motiv ↑ + și prilej ↑ + să aducă mulțumirile lui față de miriam răducanu. +++este un lucru care ↑ ++ mărturisesc ↑ + este tot mai rar ↑ + în lumea noastră. +++ această REVERENȚĂ. +++ pe care cineva o face în fața maestrului. +++ ă ↑ +++ miriam îmi spunea să nu suferi că nu sînt nici eu acolo ↑ + pentru că gigi este prelungirea mea. +++cine este miriam ↑ ++ răducanu PAPA cum îi spunem cu toții ↑ +++ pentru gigi căciuleanu ↑ +++ cel de ASTĂZI.”

O altă strategie care se înscrie în politețea pozitivă este *utilizarea glumelor*. Această strategie „se bazează pe cunoștințe și valori comune, făcându-l pe receptor

să se simtă în largul lui”<sup>10</sup>. O astfel de glumă utilizează Cătălin Ștefănescu, atunci când vorbește despre un moment hazliu petrecut la lansarea cărții lui Gigi Căciuleanu, *Vând volume, vectori*:

„CȘ: gigi căciuleanu a vorbit foarte frumos la lansare ↑ ++ a fost lume foarte multă ↑ ++ și la un moment dat ↑ ++ o doamnă din ↑ ++ PRIMUL rând ↑ +++ după ce-a ASCULTAT ↑ ++ cu RĂBDARE ↑ ++ gigi a explicat ↑ a ↑ +++ a vorbit foarte mult despre corp ↓ + despre dans ↑ + despre faptu’ că ↑ ++ aici nu avem un manual de dans ↑ +++ și la un moment dat ↑ + doamna foarte liniștită ↑ ++ a-ntrebat așa. +++ i-a zis. domnule căciuleanu ↓ ++ cartea asta a dumneavoastră despre masaj +++ ă ↑ +++ ce mișcări ar trebui să fac eu? ++ pentru că sufăr. ++ am reumatism ↑ ++ am ↑

GC: (râde) am mișcat o etajeră ↑ ++ și mă doare mâna.

CȘ: exact. ++ ă ↑ și am reumatism. ++ gigi ↑ + când se-ntâmplă momente din astea ↑ + dezarmezi?”

Politețea pozitivă „se manifestă mai ales între interlocutori și public, țința perfectă a politeții pozitive fiind publicul”<sup>11</sup>. Astfel, Cătălin Ștefănescu și cei doi invitați ai săi își mărturisesc respectul, simpatia și solidaritatea față de publicul spectator și telespectator prin gestul de a-i oferi cadouri ce reprezintă obiecte care au însemnat ceva fundamental în viața lor:

„CȘ: mulțumesc frumos pentru c-ați acceptat invitația noastră ↑ +++ ă ↑ ++ să-ncep așa. + cu ce să-ncep? ++ începem cu ↑ ++ un lucru foarte important ↓ +++ înainte de a povesti cum v-ați cunoscut ↑ + și ca-n [xxx] ce legături vă leagă ↑ ++ ă ↑ ++ s-aflăm ↑ + ce fel de obiecte ați adus ↑ + pentru că ↑ +++ în noul format la garantat sută la sută ↑ + am zis că ne folosim într-un mod sublim de invitații din prima parte a emisiunii ↑ + domniile lor sînt rugate ↑ + să aducă ↑ + un obiect ↓ + o carte ↑ + un film ↑ + o muzică ↑ ++ ceva care la un moment dat ↑ + le-a schimbat viața. + și-a însemnat ceva fundamental în viața lor. + o operă de artă cu care se identifică ↓ + într-o formă sau alta. +++ ă ↑ ++ ce-ai adus gigi?

GC: eu am adus un film ↑ + pe care l-am văzut ↑ + când eram copil ↑ + și care m-a ↑ + m-a trăsnit la cap total. +++ am fost bolnav trei zile ↑ + literalmente am stat în pat ↑ + cu ↑ + cu temperatură ↑ + după ce-am văzut acest film ↑ la strada ↓ de felini. +++ așa. ++ deci asta este ↑ cred opera de artă care m-a ↑ + zguduit. + din temelii.”

Prezentarea lui Gigi Căciuleanu făcută de către Marina Constantinescu conține, de asemenea, mărci ale adresării către telespectatori, în cadrul dezbaterii televizate transcrise (vezi anexa 2):

„↑ am avut șansa ca-n studioul ↓ + nocturnelor ↑ + să-i avem ↓ + fie pe miriam răducanu ↑ + fie pe johnny răducanu.”;

„și NOCTURNELE noastre aveau nevoie de gigi căciuleanu. ++ de mintea lui ↓ ++ atât de vie și de deschisă”.

## 2. Perspectiva televizuală

Pentru a demonstra adevărul conținut în afirmația potrivit căreia talk-show-ul utilizează „un melanj de genuri (interviuri, varietăți, muzică, reportaje, anchete)

<sup>10</sup>Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Limba...*, op. cit., p. 84.

<sup>11</sup>Militaru, Marina-Luminița, *Strategii ale politeții și ale impoliteții în talk-show-ul electoral*, în *Limba română. Stadiul actual al cercetării*, Editura Universității București, 2007, p. 410.

pentru a dezamorsa tensiunea dramatică și a distra atât publicul din sală, cât și telespectatorii”<sup>12</sup>, propunem spre analiză unul dintre momentele memorabile ale talk-show-ului a cărui analiză o întreprindem (vezi anexa 1), anume dansul lui Gigi Căciuleanu pe una dintre poeziile sale. Nicoleta Popa Blanariu<sup>13</sup> sugerează că „*vorbirea coregrafică actualizează o limbă pe care – susțin adepții dansului fundamental/primar (basic dance) – fiecare o poartă în sine, ca pe o facultate ancestrală de expresie și pe care o poate vehicula, prin mișcărilor sale, chiar fără a-i cunoaște gramatica*”. Încercăm să subliniem faptul că există o corespondență perfectă între comunicarea verbală și limbajul coregrafic, în privința informației transmise, lucru demonstrat magistral de către renumitul coregraf și dansator Gigi Căciuleanu, prin dansul său creat pe versurile propriei poezii (vezi anexa 1):

„(pe fundal se aude vocea lui gigi căciuleanu care-și recită propria poezie)

GC: a fi ↑ +++ sau ↑ ++ poate doar ↑ ++ a ÎNCERCA SĂ fii. sau ca și cum ↑ + ai fi fără să fii. FIR-AR SĂ FIE ↓ +++ să poți ↑ +++ sau să nu poți +++ să intri ↑ +++ sau ↑ ++ să-ți IEȘI + din fire ↑ ++ de parc-ar fi să NICI NU-ȚI PESE de fericire ↑ ++ de ne ↑ ++ fericire ↑ ++ nimic sau tot. sau nesfârșire. A ADORMI ↓ +++ A STA DE VEGHE ↓ +++ când te trezești ↑ ++ e parc-ai adormi pe dos. +++ un singur somn ↑ +++ cu vise diferite. +++ un pas mai mult ↑ ++ sau unul mai puțin ↑ ++ pe drum ascuns ↑ +++ în câmp deschis ↑ +++ aicea jos ↓ ++ totul nu pare-a fi DECÂT ↑ +++ PĂRERE. +++ de bine sau de rău ↑ +++ putere ↑ ++ slăbiciune ↑ +++ cădere ↑ +++ înălțare ↑ +++ a ști. +++ a nu mai ști nimic ↑ de ↑ +++ tine însuși. +++ a fi ↑ +++ sau a nu ↑ ++ fi. +++ lumină ↑ +++ hău ↑ +++ totul nu-i altceva ↓ ++ decât un semn ↓ ++ de întrebare.

(aplauze)”

Pentru a susține afirmațiile anterioare, anexăm un număr de 31 de imagini (vezi anexa 3), fiecare imagine corespunzând următorilor termeni din poezia scrisă și recitată de către Gigi Căciuleanu: imaginea 1: „a încerca”; imaginea 2: „să poți”; imaginea 3: „sau să nu poți”; imaginea 4: „să intri”; imaginea 5: „să-ți ieși”; imaginea 6: „din fire”; imaginea 7: „să nici nu-ți pese”; imaginea 8: „de fericire”; imaginea 9: „de ne-”; imaginea 10: „-fericire”; imaginea 11: „nimic”; imaginea 12: „tot”; imaginea 13: „neant”; imaginea 14: „nesfârșire”; imaginea 15: „a adormi”; imaginea 16: „a sta de veghe”; imaginea 17: „a dormi pe dos”; imaginea 18: „un pas mai mult”; imaginea 19 „sau unul mai puțin”; imaginea 20: „drum ascuns”; imaginea 21: „în câmp deschis”; imaginea 22: „părere”; imaginea 23: „de bine”; imaginea 24: „sau de rău”; imaginea 25: „putere”; imaginea 26: „slăbiciune”; imaginea 27: „cădere”; imaginea 28: „înălțare”; imaginea 29: „a ști”; imaginea 30: „a nu mai ști nimic”; imaginea 31: „a fi”.

Atenta observare și analiză a imaginilor și a termenilor corespondenți ne determină să subscriem opiniei profesioniștilor dansului care „îi subliniază funcția de comunicare”<sup>14</sup>. Astfel, Martha Graham este de părere că „dansul înseamnă *comunicare* și marea dorință ar fi aceea de a putea vorbi cu precizie, frumusețe și

<sup>12</sup>Charaudeau, Patrick, Ghiglione, Rodolphe, *La parole confisquée. Un genre télévisuel: le talk-show*, Paris, Dunod, 1997, p. 80.

<sup>13</sup>Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, Iași, Editura „Fides”, 2008, pp. 22-23.

<sup>14</sup>*Ibidem*, p. 231.

elocință”<sup>15</sup>. Cu precizie, frumusețe și elocință „vorbește” Gigi Căciuleanu prin dansul său, gesturile suprapunându-se peste cuvintele propriei poezii. În literatura de specialitate, se consideră că, de obicei, dansul „intră în sfera comunicării nu numai prin relația pe care o stabilește cu publicul sau între dansatori, ci și datorită raportului *intersemiotic* dintre muzică și dans.”<sup>16</sup>. Ceea ce este original la dansul lui Gigi Căciuleanu pe care îl luăm în discuție este faptul că raportul intersemiotic se manifestă, de data aceasta, între poezie și dans.

În cadrul dezbaterii televizate analizate (vezi anexa 2), Gigi Căciuleanu nu dansează. Atunci când vorbește însă, mâinile îi dansează. „Dansul mâinilor” lui Gigi Căciuleanu poate fi urmărit nu numai atunci când acesta face referiri la dans în general și la tehnicile utilizate în dans, în special (vezi anexa 4, imaginile 1,2,4,6,7,8,9,10), ci și atunci când dansatorul face judecăți de valoare referitoare la profesoara sa, Miriam Răducanu, dar și la întâmplări care au marcat formarea sa profesională ulterioară, ca dansator renumit și coregraf (vezi anexa 4, imaginile 3, 5, 11,12,13,14). Fiecare gest al mâinilor corespunde unui cuvânt sau unei îmbinări de cuvinte rostit/rostită de către Gigi Căciuleanu, pe parcursul dezbaterii televizate transcrise: imaginea 1 : „o mână”; imaginea 2 : „un braț”; imaginea 3: „în cer”; imaginea 4: „dansul academic”; imaginea 5: „în cel mai bun caz”; imaginea 6: „trei mișcările”; imaginea 7: „zbor”; imaginea 8: „fâlfâia din aripi”; imaginea 9: „capu-aicea”; imaginea 10: „umerii jos”; imaginea 11 „cireașa-n vârf”; imaginea 12: pe dinăuntru”; imaginea 13: „când o mâncai”; imaginea 14: „bunătate unică”.

## Concluzii

Studiul nostru analizează două emisiuni de televiziune care se înscriu în așa-numitul discurs televizual. Este vorba, mai întâi, despre *talk-show-ul din cadrul emisiunii televizate Garantat 100%, talk-show moderat de către Cătălin Ștefănescu, invitat fiind Gigi Căciuleanu, coregraf și dansator renumit* (vezi anexa 1). Studiul reunește și câteva observații referitoare la condițiile speciale de desfășurare a unei dezbateri televizate, într-un context situațional special al comunicării. Abordăm câteva aspecte care au apărut în cadrul unei interacțiuni mediate controlate (de tip dezbateri televizată). Ne propunem să realizăm o analiză de caz a *dezbaterii televizate Nocturne, al cărei moderator este Marina Constantinescu și al cărei invitat este, de asemenea, Gigi Căciuleanu* (vezi anexa 2).

## Bibliografie

- Charaudeau, Patrick, Ghiglione, Rodolphe, *La parole confisquée. Un genre télévisuel: le talk-show*, Paris, Dunod, 1997.
- Hoarță-Cărăușu, Luminița (coordonator), *Corpus de limbă română vorbită actuală*, Iași, Editura „Cermi”, 2005.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Conversația. Structuri și strategii*, București, Editura „All Educațional”, 1999.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Limbaj și comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică*, București, Editura „All Educațional”, 2003.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La conversation*, Paris, 1996.
- Meibauer, Jörg, *Pragmatik. Eine Einführung*, Tübingen, 1994.

---

<sup>15</sup>Martha Graham, apud Popa Blanariu, Nicoleta, *op. cit.*, p. 231.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 232.

Militaru, Marina-Luminița, „Strategii ale politeții și ale impoliteții în talk-show-ul electoral”, în *Limba română. Stadiul actual al cercetării*, Editura Universității București, 2007, pp. 407-412.

Năstase, Vera, *Acordul afirmativ în limba română vorbită*, în Laurenția Dascălu Jinga, Liana Pop (coordonator), *Dialogul în româna vorbită*, București, Editura „Oscar Print”, 2003.

Nel, Noël, *Le débat télévisé*, Paris, Armand Colin, 1990.

Popa Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, Iași, Editura „Fides”, 2008.

Roventă-Frumușani, Daniela, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, București, Editura „Tritonic”, 2004.

Stati, Sorin, *Principi di analisi argomentativa*, Bologna, 2002.

## Anexa 1

### Situația de comunicare:

data înregistrării: 22 martie 2009

ora înregistrării: 22 și 10 minute

autorul înregistrării: Luminița Hoarță-Cărăușu

locul înregistrării: postul de televiziune TVR 1, talk-show-ul *Garantat*  
100%<sup>17</sup>

participanții: CȘ – Cătălin Ștefănescu, realizator

GC – Gigi Căciuleanu, coregraf și dansator

RP – Răzvan Penescu, creatorul fenomenului *liternet*

autorul transcrierii: Luminița Hoarță-Cărăușu

durata totală a pasajelor transcrise: 30'

Observație ortografică: Pentru *sînt* s-a notat *sînt* și nu *sunt*.

CȘ: salutare. salutare la toată lumea ↑ bine v-am regăsit la garantat sută la sută. vă invit din nou ↑ la o călătorie prin povești frumoase despre oameni ↑ ++ cărți ↑ ++ filme ↑ ++ muzici ↑ ++ și spectacole. +++ și ca să n-o mai lungesc ↑ + vă propun să vedeți ↑ + ce vă oferim azi ↑ + la garantat sută la sută. (fundal sonor muzical) cunoscutul coregraf și dansator gigi căciuleanu ↓ + împreună cu ↑ + răzvan penescu ↓ + creatorul fenomenului *liternet* ↑ + sînt invitații primei părți a emisiunii de azi. ++ continuăm seria taxi driver. + în seara asta ↑ + avem ocazia ↑ + să vedem din nou ↑ + <F românia din taxi>. împreună cu mircea bogdan ↑ + un taximetrist care nu se sfiește să recite versuri ↑ + și să recomande lecturile sale din copilărie. +++ la arhivele garantat sută la sută ↑ + îl vedem pe nea Petru Armean. + un țăran care și-a construit un pian ↑ + și care-și invită consătenii la seri ↑ + de <F mozart>. +++ invitații părții a doua a emisiunii ↑ + sînt membrii excelentului grup byron. + la rubrica mari români ↑ + ne vom aminti de dinu lipati. + iar la final ↑ + ca de obicei ↑ + ascultăm cântarea oferită de prietenii și colegii din trupa de muzică de la garantat sută la sută. +++ (fundal sonor muzical) un mare coregraf și dansator ↓ + plecat din românia cu mulți ani în urmă ↑ + acum conduce baletul național din chile ↑ +++ predă cursuri la paris ↑ + scrie minunat ↑ + montează spectacole în europa și în america de sud. +++ pe de altă parte ↓ ++ un om care nu și-a trîmbițat pasiunea ↑ + și-a pus-o la lucru în slujba ideilor în care crede. reușind să construiască o admirabilă instituție culturală. + e vorba despre *liternet*. ++ aceștia sînt primii doi invitați ai emisiunii de azi. ++ DOAMNELOR ȘI DOMNILOR ↑ ++ să le spunem bun venit la garantat sută la sută ↑ ++ domnilor gigi căciuleanu și răzvan penescu. (aplauze) (fundal sonor muzical) da. bună seara ↑

GC: bună seara.

CȘ: mulțumesc frumos pentru c-ați acceptat invitația noastră ↑ +++ ă ↑ ++ să-ncep așa. + cu ce să-ncep? ++ începem cu ↑ ++ un lucru foarte important ↓ +++ înainte de a povesti cum v-ați cunoscut ↑ + și ca-n [xxx] ce legături vă leagă ↑ ++ ă ↑ ++ s-aflăm ↑ + ce fel de obiecte ați adus ↑ + pentru că ↑ +++ în noul format la garantat sută la sută ↑ + am zis că ne folosim într-un mod sublim de invitații din

---

<sup>17</sup>Talk-show-ul a fost transcris după convențiile de transcriere utilizate în Hoarță Cărăușu 2005: 11-13.



prima parte a emisiunii ↑ + domniile lor sînt rugate ↑ + să aducă ↑ + un obiect ↓ + o carte ↑ + un film ↑ + o muzică ↑ ++ ceva care la un moment dat ↑ + le-a schimbat viața. + și-a însemnat ceva fundamental în viața lor. + o operă de artă cu care se identifică ↓ + într-o formă sau alta. +++ ă ↑ ++ ce-ai adus gigi?

GC: eu am adus un film ↑ + pe care l-am văzut ↑ + când eram copil ↑ + și care m-a ↑ + m-a trăsnet la cap total. +++ am fost bolnav trei zile ↑ + literalmente am stat în pat ↑ + cu ↑ + cu temperatură ↑ + după ce-am văzut acest film ↑ la strada ↓ de felini. +++ așa. ++ deci asta este ↑ cred opera de artă care m-a ↑ + zguduit. + din temelii.

CȘ: o capodoperă. da. ++ când erai copil ↑ vedeai filmu' ăsta?

GC: eu am văzut [xxx] da' mic fiind. da. + da da. l-am văzut ↑

CȘ: eu mă uitam la veronica. (râde)

GC: (râde)

CȘ: da. + e foarte adevărat. e un film cu totul și cu totul remarcabil. + e ↑ + da. sînt foarte curios la cine-o să ajungă ↑ + filmul ăsta ↑ + răzvan ↑

GC: s-ajungă la toți.

RP: eu am adus o carte și un CD. + cartea este ↑ ++ una care nu pot să spun că mi-a schimbat viața ↑ + dar care m-a marcat foarte tare. + e o poveste despre speranță ↑ +++ despre iubirea de aproape ↑ ++ se cheamă îngerii nimănu ↑ ++ de rodica mătușă ↑ ++ apărută la compania ↑ ++ și este despre o doctoriță ↑ + din constanța ↑ + care a avut grijă ↑ + de copiii bolnavi de sida. +++ și pentru a ↑ ++ tempera un pic î ↑ +++ partea oarecum ↑ + melancolică a primei ↑ primei cărți ↑ am adus și primu' cântec rock pe care l-am ascultat eu ↑ ++ de pe let zepelin trei ↑ + since I' ve been loving you. +++

CȘ: bun. + și-avem acolo ca să zică ↑ let zepelin trei ↑ și-o carte. + le dăm împreună. + la același ↑

RP: da.

CȘ: bun. +++ trebuie să aflu neapărat ↓ + pe cuvânt că nu știu ↑ + cum v-ați cunoscut? ++ de unde ↑ + de unde și ce legături vă leagă. cum v-ați cunoscut gigi?

GC: chiar că nu mai știu cum ne-am cunoscut. ++ cred c-am început deodată ↑ +++ deodat-am început ↑ + el m-a rugat să trec de partea cealalt-a oglinzii ↑ + și să scriu. ++ adică eu i-am spus la un moment dat ↑ + nu știu. când ↑ + cum ↑ +++ c-am niște cufere întregi cu ↑ + cu ↑ + desene ↑ + cu ↑ + chestii scrise cu dansuri notate într-un fel mai poetic așa ↑ + și el mi-a zis hai să le publicăm într-un fel. + nu? + cam așa a fost. ++

RP: cred că de fapt prima dat-a fost o ↑ + aveam o rubrică care se chema întâlniri de dragoste. ++ și l-am rugat pe gigi să scrie despre întâlnirea lui cu ↑ +++ doamna papa.

GC: exact.

RP: cum ↑ ++

GC: cu măiastra nu?

RP: da da da.

GC: minunat. ++ mersi.

RP: și așa ↑ ++ ne-am întâlnit. +++ bine. + eu îl văzusem ↑ + la teatrul național într-un spectacol fabulos ↑ prima dată când venise după revoluție ↑ +++ rămăsesem cu gura căscată ↑ + nu credeam c-o să-l cunosc vreodată ↑ + așa ↑ + norocu' a făcut ca ↑ +++ făcând liternetu' să ↑ + am tupeu' să trimit mail-uri unui număr foarte mare de oameni ↑ + și să primesc uneori răspunsuri ↑ + foarte

personale ↑ +++ cum a fost acest text al lui gigi ↑ +++ și ↑ + de-acolo s-a legat. + mi-a plăcut așa de mult cum a scris ↑ încât ↑ + l-am rugat ↑ ++ să mai dea ceva ↑ + să mai încerc ↑ încercăm să facem ceva împreună ↑ + și s-a legat ceva ↑ + care acum ne-a adus aici. ++ cine știe unde ne va duce săptămâna viitoare ↑ +++ anu' viitor ↑ +++

CȘ: e de spus neapărat următorul lucru. + gigi căciuleanu e ↑ + un FOARTE vechi prieten al emisiunii noastre ↑ ++

GC: de altfel am venit prin ↑ ++ aproape prin emisiunea voastră ↑ ++ silvia gheață m-a ↑ + invitat la ↑ + acest spectacol la teatrul național ↑ de foarte multă lume m-a redescoperit ↑ și chiar m-a descoperit. și ↑ ++ eu am descoperit foarte multă lume.

CȘ: iar răzvan e pentru prima dată la noi ↑ dar ↓ + într-o formă sau alta ↑ + vă leagă dansul foarte tare pentru că ↑ +++ nu știu. + într-un fel și prin garantat sută la sută ↑ +++ gigi ↓ ++ mare coregraf și dansator ↑ +++ răzvan ↑ + a susținut ↑ + unul dintre spectacolele despre care-am povestit aici ↑ + la garantat sută la sută ↑ + e vorba despre un spectacol al vavei ștefănescu ↑ + cvartet pentru o lavalieră-i spune. ++

GC: și mi-a propus acum să mă susțină pentru alt spectacol. ++ chiar acum a ↑ + în culise ↑ + deci vă dați seama.

CȘ: (râde) +++ gigi ai lansat o carte. ă ↑ ++ cartea asta este chiar aici ↓ + la noi ↓ + pe masă. GC: aș da-o și pe asta. + că tot e-aicea nu? + dacă el a venit cu DOUĂ ↑ + să vin și eu cu două. + că mă fac de râs. +++

CȘ: (râde)

GC: nu. + voiam să spun că un lucru care m-a ↑ ++ î ↑ ++ m-a chiar m-a zdruncinat ↑ ++ a fost că răzvan mi-a cerut să ↑ ++ să comentez ↑ + campionatul european de fotbal ↑

CȘ: da. exact.

GC: de fotbal. ++ și eu i-am zis dar eu nu știu nimic despre fotbal ↑ ++ dar ↑ + adevărul este c-am făcut la un moment dat un film ↑ unde se dansa ↑ ++ dansul meu ↑ ++ a fost ă ↑ ++ așa ↑ ++ a fost î ↑ ++ aproape aspirat de către niște sportivi care făceau fotbal. ++ și-atuncea am zis <Î da> de ce nu? dar n-am scris despre fotbal ↓ + îți dai seama.

CȘ: (râde)

RP: a fost o idee ↑ ++ să prez ↑ + entăm țările care participă la campionatu' european de fotbal prin multe ↑ ++ aspecte culturale. ++ gigi s-a ocupat de partea de dans.

GC: nu numai.

RP: da.

GC: de partea ↑ mm ↑ ++

RP: de spectacol.

GC: așa. ++ dansu' e viață. ++ nu? + atunci de partea ↑ ++ existențială. și ↑ ++ puteți citi și pe liternet ↑ + deschideți liternet nu ca să mă citiți pe mine. ++ ca să citiți toate ↑ ++ mm↑ toate minunățiile pe care le publică răzvan ↑ +++ stând noaptea și lucrând foarte greu ↑ + ca să scoată acest liternet. + ca noi toți. + adică tot ce se face bine se face noaptea și greu.

CȘ: bun. ++ te-am întrebat gigi ceva despre carte ↑ + tu te-ai făcut că nu m-auzi ↑ + ajungem imediat la carte ↑ + ÎNSĂ ↑ +++ noi avem o rubrică nouă. + aici. + la garantat sută la sută ↑ +++ e ceva foarte scurt care ↑ + cred că se urmărește cu

mare atenție ↑ +++ rubrica noastră se cheamă taxi driver ↑ ++ și e ↑ ++ în fiecare ediție ↑ ++ e o poveste ↑ + cu câte un taximetrist din bucurești. + care e-ntr-un fel sau altu' ↑ + un soi de ↑ + prim ↑ + sociolog ↑ î ↑ ++ psiholog ↑ î ↑ +++ ce să mai spun? ++ CRITIC de artă ↑ + de altfel ↑ î ↑ + oameni cu care se poate povesti despre toată lumea din jurul lor ↑ + dar și despre literatură și despre artă ↑ + vă propun să ne-ntâlnim astăzi ↑ + la taxi driver ↑ cu domnul mircea bogdan. [...]

CȘ: gigi ↑ ++ ă ↑ + știu sigur c-abia stai pe scaun ↑ ++ m-au întrebat colegii mei înainte de-a începe emisiunea asta ↑ + când o să danseze domnul căciuleanu? și le-am spus ↓ NU ȘTIU. ++ când are chef. + când simte nevoia ↑ ++

GC: când mi se [xxx] pielea.

CȘ: atunci o să-ncepem. + dar pentru c-ai adus vorba despre asta ↓ + încercăm ceva?

GC: da sigur. + [da.

CȘ: doamnelor și domnilor ↓]

GC: încerc. ++ să mă scol de pe scaun. (aplauze) +++ înainte să încep ↑

CȘ: te rog.

GC: vreau să spun că ăsta-i un dans care l-am făcut pentru cătălin ștefănescu. +++ă ↑ + în primu' rând pentru că este pe o muzică de jazz ↑ + foarte frumoasă ↑ + pe charlie parker ↑ + și apoi pentru că-i propun o ↑ + un exercițiu de STIL ↑ +++ adică ↑ + așa cum ↑ ă ↑ ++ ravel a inventat un concert pentru mâna stângă ↑ ++ la pian ↑ ++ mâna mea stângă-i partea mea stângă ↑ și mâna mea dreaptă -i ↑ + toată ↑ +++ tot corpul' meu ↑ ++ partea ↑ mm ↑ ++ dreaptă a corpului. deci am inventat ↑ ++ un dans ↑ ++ ă ↑ numai cu partea dreaptă a corpului. ++ braț și picior. +++ blocând celălalt în buzunar. +++ ceea ce-i greu pentru că nu ține cârma.

(muzică. GC dansează)

(aplauze)

CȘ: (aplaudând): gigi căciuleanu ↓ doamnelor și domnilor ↑ +++ mulțumim frumos gigi. +++ da. ă ↑ ++ până-ți tragi sufletu' o să-l întreb ceva pe ↑ + pe răzvan. +++ ă ↑ ++ asta țineam neapărat să te-ntreb ↑ + răzvan ↓ și nu neapărat așa ↓ + într-un context î ↑ ++ cu camere. ++ și ↑ + la meseria asta. dar ↑ ++ uite c-am ocazia acuma să-ntreb. ++ ai avut vreodată ↑ ++ vreo problemă de legitimitate ↑ + cu liternet? +++ și imediat nuanțez. +++ iarăși știu foarte mulți oameni care-ar spune ↑ +++ cine-i dom' le penescu ăsta și ce-i aia liternet? î ↑ ++ instituțiile culturale ↑ ++ apropo ↑ + te-a deranjat când am spus că ești o instituție culturală? ++ instituțiile culturale sînt cîteva ↑ și sînt foarte serioase. +++ este criticu' cutare ↑ + e revista cutare ↑ + este gruparea cutare ↑ + cine e ăsta care vine și ne explică cum e cu literatura. ai avut probleme din astea de legitimitate?

RP: nu. pentru că tot timpul am făcut ↑ + lucrurile pe care eu le-am considerat bine. +++ nu m-am considerat niciodată o instanță ↑ ++ care să ↑ ++ dea un verdict ↑ + verdict absolut. + am dat verdictul meu. +++ uite ↑ ++ asta-mi place ↑ + asta cred eu că ↑ + merită văzut ↑ + citit ↑ ascultat în românia ↑ ++ astea sînt zonele în care eu mă simt bine. +++ încercați ↑ ++ asta a fost. ++ niciodată n-a fost ceva ↑ ++ î ↑ ++ FORȚAT să zic. +++ ceva în care să zic dacă vă uitați la mine ↑ [ nu mai trebuie să vă uitați nicăieri.

CȘ: eu am dreptate da.]

RP: eu am dreptate ↑ î ↑ + verdictele mele sînt cele mai bune ↑ +++ altcineva ai are dreptu' să spună nimic. ++ nu. ++ e o ↑ + alternativă ↑ +++ e ↑ ++ o formă ↑ + în care +++ niște oameni ↑ +++ mulți puțini ↑ ++ se simt aproape ↑ ++ se simt bine

↑ ++ și ↑ ++ împărtășesc ↑ ++ un set ↑ + de idealuri comune. ++ de ↑ ++ plăceri comune.

CȘ: ai fost la î ↑ + lansarea cărții vând volume vectori?

RP: din păcate nu. + pentru că ↑ + ora la care se fac lansările este cinci. ++ eu lucrez ↑ +++ în consultanță financiară ↑ +++ care ↑ + începe dimineața la nouă ↑ + și se termină la ↑ + șase ↑ șapte ↑ + șapte și jumate ↑ +++ [în general ↑ urmăresc filmele.

CȘ: hai să-ți povestesc ceva de la lansare.]

RP: ă ↑ + filmele și teatrele.

CȘ: gigi căciuleanu a vorbit foarte frumos la lansare ↑ ++ a fost lume foarte multă ↑ ++ și la un moment dat ↑ ++ o doamnă din ↑ ++ PRIMUL rând ↑ +++ după ce-a ASCULTAT ↑ ++ cu RĂBDARE ↑ ++ gigi a explicat ↑ a ↑ +++ a vorbit foarte mult despre corp ↓ + despre dans ↑ + despre faptul' că ↑ ++ aici nu avem un manual de dans ↑ +++ și la un moment dat ↑ + doamna foarte liniștită ↑ ++ a-ntrebat așa. +++ i-a zis. domnule căciuleanu ↓ ++ cartea asta a dumneavoastră despre masaj +++ ă ↑ +++ ce mișcări ar trebui să fac eu? ++ pentru că sufăr. ++ am reumatism ↑ ++ am ↑

GC: (râde) am mișcat o etajeră ↑ ++ și mă doare mâna.

CȘ: exact. ++ ă ↑ și am reumatism. ++ gigi ↑ + când se-ntâmplă momente din astea ↑ + dezarmezi?

GC: nu. ++ i-am spus că ↑ ++ dimpotrivă. ++ dansul nu-i o terapie ↑ + și că ↑ +++ cred că nu există nici o zi din viața mea în care nu m-a durut nu numai un lucru. ++ vreo patru cinci în același timp. ++ și î ↑ ++ ca să spun ceea ce este CEL MAI GREU. +++ nu-i să te SCOLI să dansezi ↑ ++ ci să te-ășezi după ce-ai dansat. (râde) +++ nu. ++ doamna aceea a fost minunată pentru c-a venit ca la VRACI ↓ ++ și ↑ ++ î ↑ + chiar m-a ↑ m-a ↑ m-a ↑ ++ toată lumea a râs da' eu am fost emoționat ↑ ++ pentru că ↑ + mi-am zis domnule ↑ ++ îmi pare rău că n-o pot ajuta. ++ probabil că dac-aș fi atins-o i-ar fi trecut umăru'. ++ atins-o frumos ↓ + vreau să spun. da.

CȘ: gigi ce ne spune cartea asta? ++ adică ↑ ă ↑ +++ într-o formulă ↑ +++ a străzii ↑ + o să spun ↓ + cu ce vrăjește pe ceti ↑ + pe cetitoriu cartea asta?

GC: eu ↑ ++ în primul rând este o carte pentru toată lumea. nu-i pentru dansatori. ++ numai. + este o carte pentru un public foarte larg ↑ +++ și pentru oameni care vor să descifreze MIȘCAREA. nu-i o carte de dans. +++ e-o carte despre mișcare. + ce-am crezut eu ↑ + că este important ↑ + în ↑ + mișcarea pe care-o fac ↑ ++ cum o fac ↑ + și de ce o fac. adică de ce-o fac nu poți să spui întotdeauna. ++ pentru că n-ai ↑ + nu ↑ n-ai cuvinte să spui. +++ și nici cum o faci. n-ai cuvinte. deci ↑ ++ pe undeva am inventat niște formule așa ↓ + care să concentreze ↓ ++ ă ↑ ++ ceea ce se-ntâmplă în corpu' ↑ ++ într-un corp care dansează.

CȘ: ce ↑ ++ cum adică AXE ale corpului? ++ adică ↑ +++ omu-i obișnuit să-și gândească corpu'-ntr-un mod foarte simplu. ++ e ↑ +++ în general corpu' nu e ceva la care acorzi atenție ↓ ++ iar cultura pentru așa ceva în spațiu' nostru ↑ + e departe de a fi una definită. ++ cum adică AXE ale corpului?

GC: problema-i dublă. ori omul vede corpul într-o totalitate ↑ + ori o vede ca un doctor. ++ cu porcării. adică cu anatomi ↑ ++ cu diafragmă. + vorbim de DIAFRAGMĂ. +++ dacă te gândești cum arată diafragma aia ↓ o chestie plină de sânge și scârboasă ↑ +++ nici nu-ți mai vine să te folosești de ea. +++ deci eu am trecut pe undeva prin ↑ + prin gardu' ăsta. + între ceea ce ↑ +++ între blocu' ăla care-i corpu' așa ↑ ++ care-l închipuie fiecare ↑ + ȘI ↑ ++ corpu' ăla anatomic ↑ +

făcut din zgârciuri ↑ + oase și mușchi ↑ ++ am inventat o paraanatomie așa ↑ ++ care-i a tuturor. ++ eu găesc de regulă un număr ↓ ++ un număr de femei de exemplu ↑ +++ nu-mi pasă că se cheamă umerus și că ai un os un zgârci și-un tendon. +++ acolo ↑ ++ pă umărul ăla ↑ + se-ntâmplă atâtea lucruri. ++ atâtea capete se pot pune pe-acel umăr. ++ atâta ↑ + CĂLDURĂ poate emana din acel ↑ + umăr. + deci vreau să spun că este o poezie-ntreagă. nu numai o ↑ +++ serie de + linii. ++ dar revin și la LINII. + pentru că fără linii ↑ de exemplu ↓ + în momentul în care ↑ +++ iei un ă ↑ ++ ă ↑ ++ un desen de-ăla cu multe ↑ ++ multe fețe-așa ↑ ++ și cu cât reduci fețele alea devine rotund. +++ asta se-ntâmplă de exemplu cu ↑ +++ balerina aia care dansează ↑ +++ asta s-a făcut și-acuma cu mișcarea asta. aia care dansează ↑ + ă ↑ ++ lebăda ↑ ++ și se mișcă cu mâinile din spate și face-așa. (dansează). nu? + deci mâna aia care sînt niște ↑ + ++ axu' ăsta ↑ + axu' ăsta ↑ + ele se îmbină ↑ + și se ↑ ++ ă ↑ + unduie. și se ↑ ++ și se ↑ +++ și-au o concurență între ele. vreau să spun că acele axe dacă NU le știi nu poți să faci acest lucru. deci dacă și tu ↑ + tu știi că brațu' tău-i făcut ↑ ++ dacă știi că sîntem niște ↑ +++ ă ↑ ++ ființe ramificate. ++ sîntem niște copaci. uite. HOP ↑ (ridică un braț) +++ m-am ramificat. ++ sînt ca un stejar. ++ mi s-a ramificat mâna ca o FRUNZĂ. +++ dacă știu că axu' fiecărei ↑ + NERVURA fiecărei frunze ↑ ++ poate dansa și ea ↑ ++ dansez mai mult dacă știu că dansez cu mâna ca cu un bolovan. ++ asta-i tot.

CȘ: [xxx] am rămas ă ↑ +++ am rămas UIMIT ↑ în mometu-n care gigi mi-a spus că ↑ +++ POATE să danseze ↑ ++ pe o poezie. ++ și-am zis bine bine ↓ + pe-o poezie ↓ + da ↑ ++ ce-i dedesubt ↑ + ce muzici pui dedesubt? nu nu nu ↑ +++ dedesubt nu-i nicio muzică.

RP: da. pentru că poezia are un ritm.

CȘ: exact. +++ sînt cuvinte de gigi căciuleanu ↑ pe care dansează ↓ ++ gigi căciuleanu.

GC: și tăceri de gigi căciuleanu. ++ și pe-alea dansez.

CȘ: putem să vedem [toată treaba asta?

GC: da ↑ ++ am să-ncerc.] am să-ncerc.

CȘ: doamnelor și domnilor ↓ ++ gigi căciuleanu. ++ din nou.

(aplauze)

(pe fundal se aude vocea lui gigi căciuleanu care-și recită propria poezie)

GC: a fi ↑ +++ sau ↑ ++ poate doar ↑ ++ a ÎNCERCA SĂ fii. sau ca și cum ↑ + ai fi fără să fii. FIR-AR SĂ FIE ↓ +++ să poți ↑ +++ sau să nu poți +++ să intri ↑ +++ sau ↑ ++ să-ți IEȘI + din fire ↑ ++ de parc-ar fi să NICI NU-ȚI PESE de fericire ↑ ++ de ne ↑ ++ fericire ↑ ++ nimic sau tot. sau nesfârșire. A ADORMI ↓ +++ A STA DE VEGHE ↓ +++ când te trezești ↑ ++ e parc-ai adormi pe dos. +++ un singur somn ↑ +++ cu vise diferite. +++ un pas mai mult ↑ ++ sau unul mai puțin ↑ ++ pe drum ascuns ↑ +++ în câmp deschis ↑ +++ aicea jos ↓ ++ totul nu pare-a fi DECĂT ↑ +++ PĂRERERE. +++ de bine sau de rău ↑ +++ putere ↑ ++ slăbiciune ↑ +++ cădere ↑ +++ înălțare ↑ +++ a ști. +++ a nu mai ști nimic ↑ de ↑ +++ tine însuși. +++ a fi ↑ +++ sau a nu ↑ ++ fi. +++ lumină ↑ +++ hău ↑ +++ totul nu-i altceva ↓ ++ decât un semn ↓ ++ de întrebare.

(aplauze)

CȘ: da. +++ mulțumim foarte frumos ↑ ++ gigi.

## Anexa 2

### Situația de comunicare:

data înregistrării: 10.11.2009

ora înregistrării: 0 și 20 de minute

autorul înregistrării: Luminița Hoarță-Cărăușu

locul înregistrării: postul de televiziune TVR 1, dezbateră televizată  
*Nocturne*<sup>18</sup>

participanții: MC – Marina Constantinescu, realizator

GC – Gigi Căciuleanu, coregraf și dansator

autorul transcrierii: Luminița Hoarță-Cărăușu

durata totală a pasajelor transcrise: 30'

Observație ortografică: Pentru *sînt* s-a notat *sînt* și nu *sunt*.

MC: Doar despre dans ↑ + teatru ↑ și muzică ↑ ++ în istoria culturii ↑ +++ ă ↑ ++ într-un SPAȚIU ↑ ++ pe care încercăm să-l refacem acum ↑ ++ magic ↑ + spiritual ↑ ++ într-un ↑ + spațiu al creației pure ↓ autentice ↑ + de un devotament ↑ + EXTRAORDINAR. NOCTURNE de la teatrul ȚĂNDĂRICĂ. +++ de-a lungul timpului ↑ am avut șansa ca-n studioul ↓ + nocturnelor ↑ + să-i avem ↓ + fie pe miriam răducanu ↑ + fie pe johnny răducanu. ++ UN ELEMENT ↑ + lipsa din acest trio ↑ + spiritual ↑ + din acest trio față de care ↓ + de fapt ↑ +++ încerc să m-apropii ↑ +++ cu mintea și cu sufletul ↑ ++ de câte ori creăm ceva la nocturnele noastre. ++ GIGI CĂCIULEANU. ++ anii au trecut ↑ ++ și probabil ↑ + c-așa a fost să fie ca ACUM ↓ ++ în acest moment ↑ + să fie și gigi căciuleanu cu noi împreună ↑ ++ ca să refacem în această cutie magică ↑ ++ gândul ↑ + pentru care această emisiune se numește NOCTURNE. +++ mă bucur foarte mult că ↑ +++ ÎN SFÂRȘIT ↑ ++ în sfârșit ↑ ă ↑ +++ refacem ceva din ceea ce spuneam mai devreme. +++ ă ↑ ++ vă mulțumesc c-ați acceptat invitația noastră ↑ ++ și ↑ ++ ă ↑ ++ mărturisesc că ↑ +++ această întâlnire nu este deloc lipsită de emoție ↑ ++ pentru c-așa cum vă spuneam ↑ +++ v-aștept de mult. ++ și NOCTURNELE noastre aveau nevoie de gigi căciuleanu. ++ de mintea lui ↓ ++ atât de vie și de deschisă. +++ ă ↑ ++ am să-ncep foarte ex abrupto. +++ unul din lucrurile ↓ +++ care m-a impresionat întotdeauna ↑ + la dumneavoastră ↑ + este ↑ +++recunoștința ↑ ++ pe care-o aveți față de un ↑ ++ mare artist ↑ +++ un ă ↑ ++ mare spirit ↑ ++ un om VIU ↑ + deschis la tot ceea ce înseamnă mișcare ↑ + teatru ↑ + la ce este VIU ȘI ADEVĂRAT. ++ pe-acest pământ. ++ sînteți printre puținii artiști ↑ + și personalități ↑ + care nu ezită ↑ + și caută motiv ↑ + și prilej ↑ + să aducă mulțumirile lui față de miriam răducanu. +++este un lucru care ↑ ++ mărturisesc ↑ + este tot mai rar ↑ + în lumea noastră. +++ această REVERENȚĂ. +++ pe care cineva o face în fața maestrului. +++ ă ↑ +++ miriam îmi spunea să nu suferi că nu sînt nici eu acolo ↑ + pentru că gigi este prelungirea mea. +++cine este miriam ↑ ++ răducanu PAPA cum îi spunem cu toții ↑ +++ pentru gigi căciuleanu ↑ +++ cel de ASTĂZI.

GC: cel de astăzi e la fel ca cel de ieri ↑ + și ↑ + SPER ↑ + că e la fel cu cel de mâine. ++ ă ↑ + doamna miriam răducanu ↑ + este întotdeauna ↑ + și va fi ↑ ++ ă ↑

---

<sup>18</sup>Dezbateră televizată a fost transcrisă după convențiile de transcriere utilizate în Hoarță-Cărăușu, 2005, pp. 11-13.

++ persoana care m-a făcut. +++ PUR ȘI SIMPLU. + adică N-AȘ FI EXISTAT ↑  
+++ în nici un fel ↓ ++ cred că nici fizic n-aș fi existat ↑ + dacă doamna miriam  
răducanu ↑ + nu m-ar fi LUAT ↑ + nu numai în brațe ↑ + nu m-ar fi luat așa ↑ + în  
căușul mâinilor ↑ ++ și nu m-ar fi ↑ + ÎMPINS pe scenă. + chiar din școală. ++ nu ↑  
+ nu ↑ + ca dans în orice caz n-aș fi continuat. ++ dacă n-aș fi avut ↑ ++ această ↑  
++ REVELAȚIE ↓ + ca în sensul aproape religios ↓ ++ al cuvântului ↓ +++ ă ↑ ++  
când am văzut-o prima oară dansând ↑ ++ eu venind din școală ↓ + alergând ↑ + așa  
↑ + mi s-a spus că așa ↑ + una din profesoarele noastre e mai trăznită ↑ + și ↑ +  
unde profesorii noștri care nu ↑ + nu ↑ nu ne lăsau ↑ + după aia am fost și  
persecutat. + de faptul că ↑ + ă ↑ + că lucram cu dumneaei ↑ + de la ↑ + mi-amintesc  
că era o ↑ + oră de pas de deux cum se spune ↑ + în parteneriat ↑ + și-am fugit. am ↑  
am chiulit. +++și-am fugit ↑ + ă ↑ ++ în sala unde dumneaei dansa fără niciun afiș. +  
nu era anunțat ↑

MC: unde?

GC: PLIN. + PLIN de oameni ↑ ++ într-o sală ↑ + la teatrul evreiesc cred că era ↑  
++ era printr-o ↑ + într-o sală ↓ +++ PLINĂ. ++ plină de oameni ↑ + unde i se  
dăduse și un loc ↓ ++ să ↑ + să ↑ + lucreze ↑ ++ și am descoperit ↑ +++ GESTUL.  
+++ am descoperit ↑ + MĂIASTRA ↑ + cum îi spun eu ↑ +++ ă ↑ + am descoperit  
faptul ↑ + că o ↑ + o mână ↑ ++ un braț ↑ ++ o privire ↑ +++ ă ↑ + este nu numai o ↑  
+++ un dans ↑ ci și un proces al minții. + un proces al gândirii. + dansul care-l  
văzusem atunci se numea GÂNDUL. + pe o muzică FOARTE spirituală ↑ + a lui  
olivier [messiaen].

MC: messiaen].

GC: da. + acest gând ↑ m-a ↑ + m-a uluit. + mi ↑ + mi-am dat seama că se poate  
dansa ↑ + pe altceva decât ↑ ++ hai să-i dăm prințesei un măr ↑ + sau hai să vedem  
că dacă ea s-a otrăvit ↑ + din acest măr ↑ + sau ↑ + hai să vedem dacă frumoasa din  
pădurea adormită a dormit chiar o sută de ani sau mai puțin ↑ +++ adică ↑ + deja  
problematICA DINTR-ODATĂ ↑ ++ mi s-a urcat ↑ ++ hai să spun de la PĂMÂNT ↑  
+ în cer. ++ DINTR-ODATĂ ↑ + acel ↑ ++ eu aveam atunci paispezece ani ↑ + și  
↑ + pentru c-atunci ne-a preluat dumneaei. +++ și ↑ ++ ATUNCI am descoperit că  
dansul ↑ + ASTA este pentru mine. + și ↑ ++ ATUNCI am început să lucrez cu ea ↑  
și ATUNCEA dumneaei m-a luat. + în școală nu eram foarte bun. +++ ă ↑ ++ nu  
eram ↑ +++

MC: pentru că erați rebel oare ↑ + sau de ce?

GC: cred că nu-mi plăcea foarte mult. ++ adică nu vedeam ↑ ++ unde mă duce  
dansul academic ↑ + pentru că ↑ ++ hai să fim dreți. + pentru un băiat ↑ +++ mai  
ales ↑ mai ales pe vremea aceea ↑ + în cel mai bun caz erai ↑ +

MC: prim solist [al ↑

GC: aveai] rolul principal ↑ + și erai ↑ ++ ă ↑ + erai ↑ + prințul din lacul lebedelor.  
++ și-atunci trebuia s-aștepti în actul trei ↑ + ca să faci trei ↑ ++ ă ↑ + xxx și trei  
mișcările în spatele balerinei ↑ + na ↑ + nu mi se pare interesant. ++ eu vroiam să fac  
teatru ↓ ++ vroiam să fac clown ↑ + d ↑ + de fapt făceam deja teatrul de păpuși ↑ ++  
de la vârsta de zece ani ↑ +

MC: da ↑ (râde) +

GC: eram DIRECTORUL ↓ + teatrului meu de păpuși. ++ și proprietarul și  
[directorul.

MC: și regizorul].

GC: și animatorul. + și actorul ↑ + și regizorul ↑ + și scenaristul ↑ +

MC: și ↑ ++ am impresia că v-ajutau ↑ ++ mătușa ↑ + mama ↑ +

GC: ei ↑ + mătușa ↑ sigur. + MAMA DIA ↑ [familia ↑

MC: mama dia] care rămânea ușor FASCINATĂ de ce faceți ↑ și ↑ + nu mișca păpușa când [trebuie

GC: nu mișca ↑] ++ și o mușcam de cot ↑ + ca păpușa să înceapă să se miște. +++ și atunci ↑ ++ unul din spectacolele pe care le-am făcut la târgu mureș ↑ + mult mai târziu ↑ + ă ↑ + la teatrul de păpuși ↑ + ă ↑ + inițial ↑ + teatrul ariel ↑ + care a devenit under ground ↑

MC: da ↑ +++

GC: i-am spus ↑ + ă ↑ + cartea junglei ↑ +++ cartea junglei x ↑ + sau ↑ + gustul cotului. ++ pentru că mi-aminteam cum mușcam din cotul mătușii ca ↑ +++ păpușa să se miște mai repede. + deci ↑ + ȘI ASTA era dans pe undeva. + și-acum continui să mă mușc eu pă mine de cot ↑ + ca să-ncep să mă mișc ↑ + de exemplu în momentul când ↑ + când ↑ + DANSUL este ↑ ++ cum să sun? ++ este VIAȚĂ. +++ DACĂ NU ↑ +++ (inspiră adânc și expiră) DACĂ NU trăiești clipa ↑ nu este adevărată. + dacă n-ai acest ↑ + acest adevăr al clipei ↑ ++ devine dansul ăla stereotipat contemporan ↑ + c-o fi modern ↑ + c-o fi clasic ↑ + [c-o fi cum o fi.

MC: ce să facem] că în general ↑ ++ în general ↑ + oameni ai ↑ ++ timpului pe care-l trăim ↓ ++ un timp grăbit ↑ + un timp neatent la detaliu ↓ ++ la clipă cum spuneți ↓ +++ ce facem ↑ ++ CUM FACEM să-nvățăm chestia asta cu trăiește clipa. +++ adică bucură-te ↑ ++ de ce ți se întâmplă. +++ de obicei ↑ ++ ă ↑ ++ proiectăm totul spre viitor ↑ ++ sau ne uităm în trecut și ratăm prezentul.

GC: problema ↑ +++ asta este. + problema este prezentul. ++ pentru că + în fond ↑ ++ nici trecutul ↑ + nici viitorul ↑ + în momentul dansului ↑ ++ ca și în momentul vieții ↓ + găesc eu ↑ +++

MC: asta ↑

GC: nu există. ++ adică ești ↑ + ă ↑ + mereu pă ↑ + în prezent ↑ + și cum ai spus vorba prezent a și ↑ + [a și ↑

MC: trecut].

GC: ești în alt prezent. ++ adică nu ↑ ++ nu numai că ești trecut ↑ + da □ ↑ + treci dintr-un prezent într-altul. ++ acuma ↑ ++ ă ↑ +++ problema cu adevărul în mișcare ↑ + este o problemă care mă chinuie de foarte multă vreme și ↑ +++ tocmai asta am descoperit la miriam răducanu. ++ în ACELASI TIMP ↑ +++ EXACT ADEVĂRUL care este în sculptura lui Brâncuși. ++ în același timp e un adevăr esențial. ++ este REALMENTE un SPIRIT. ++ nu numai materie ↑ + ci spirit ↑ ++ și-n același timp ↑ + este o CIZELARE ↑ ++ o cizelare fără ↑ + fără ↑ + ă ↑ + fără sfârșit ↑ + a acestei păsări care devine la un moment dat ZBOR.

MC: ZBOR.

GC: și nu pasăre. ++ de altfel ↑ + una din ↑ + unul din argumentele pe care doamna PAPA ↑ + miriam răducanu ↑ + mi-l dăduse-n momentul când tocmai ↑ ++ mi se spunea ↑ + de ce lucrez cu miriam ↑ + că asta nu e viitor ↑ + că ce-i aia ↑ + că aia nu-i dans ↑ ++ aia nu-i dans ↑ ++ aia nu-i dans ↑ și ea mi-a zis tocmai atunci făcuse un dans ↑ + care se chema ZBORUL. ++ pe o muzică superbă de johnny hooker ↑ ++ în care dânsa nu fâlfâia din aripi. ++ cum fac lebedele. +++ și aia-i frumos. ++ dar ea nu făcea asta. +++ la ↑ + la ea brațele erau lipite de corp ↑ +++ și capul doar se ↑ + adică ↑ + axul se schimba. ++ ceea ce se-ntâmplă ↑ + ă ↑ + de fapt și c-o pasăre când zboară ↑ ++ este ↑ + ă ↑ + ea nu fâlfâie. ++ foarte rar fâlfâie. ++ în momentul ↑ + frumosul zborului este planatul. +++ când deschizi și planezi. ++ și ↑



++ ea mi-a zis dacă cineva-ți spune altceva ↑ + nu te bate cu ei. +++ spune-le. da□ ce? + pasărea lui brâncuși are pene? +++ și ↑ + exact ↑ + ăsta-i adevărul. + adică adevărul pasării nu e pana ↑ + e ZBORUL. +++ așa este și cu dansul. ++ adică ↑ ++ dacă ↑ ++ pă undeva ↑ ++ ă ↑ + ieșim din aparențe ↓ + ceea ce-i greu. ++ pentru că începem să dansăm la oglindă. ni s-a spus ↑ + poziția unu ↑ + poziția doi ↑ + poziția a cincea la picioare ↑ + ă ↑ + capu-aicea ↑ + umerii jos ↑ + nu știi ce. ++ deci ↑ + am fost condiționați de la-nceput ↑ + băgați într-o ↑ + într-un fel de FORMĂ de-aia de prăjitură ↑ + și trebuia să ieșim și noi ↑ + ca o savarină. ++ adică la fel ↑ + toți ↑ + cu frișca unde trebuie ↑ + cu ↑ + cireașa în vârf ↑ + ă ↑ + așa. + și ↑ + mie mi se părea că-i mult mai frumos dă MĂNÂNCI savarina aia ↑ + decât să o vezi la fel ↑ + înșirată pă ↑ + pă ↑ + dealtfel ↑ + era o problemă pă vremea aia să mai și CUMPERI o savarină ↑ ++ dar ↑ + în fine. + mi se părea mai frumos s-o mănânc. + să și mușc din ea ↑ + și s-o simți ↑ ++ cât e de bună. + și cât e de bună pe dinăuntru. + pentru că pe dinafară ↑ + o fi ea frumoasă. ++ da□ ↑ + copilu□ ăla ↑ + care prima oară de când ↑ ++ mi-amintesc că se deschise-un magazin care se chema POLAR.

MC: POLAR.

GC: și atunci la polarul ăla ↑ + se dădeau niște friște ↑ + niște niște ↑ + într-un fel de pahar și se dădea frișcă. +++ frișca aia afară mi se părea rea ↑ + rece ↑ + urâtă. + când o MÂNCAI ↑ + era de-o bunătate unică. +++ de-atunci ↑ + [simt că și dansul e la fel.

MC: a trebuit să mâncați ↑ + exact]. să înghițiți acest tip de dans ↑ + ca să ↑ + îi simțiți gustul și [tentația.

GC: da]. + lumea ↑ + ă ↑ + confundă foarte des ↑ ++ faptul de a DANSA ↑ + cu faptul de a DÂNȚUI. +++ și aia-i frumos. ++ și isaia dănțuiește. +++ dar ↑ + dar ↑ + într-o anumită formă. + or ↑ + ceea ce e FOARTE frumos ↑ + și PARADOXAL ↑ ++ este că forma nu se naște din formă și pentru formă. ++ se naște dintr-un fel de ↑ ++ de nevoi umane ↑ + omenești. ++ nu e ceva ↑ + vai ↑ + asta-i balerina ↑ + machiată frumos ↑ + cu ochii așa ↑ + cu ↑ + cu ↑ + părul strâns și ↑ + și face lucruri care nimeni nu poa□ să le facă. + da. ++ face lucruri. +++ pe care nimeni nu poa□ să le facă. ++ dar trecând PESTE ba ↑ + transcendând balerina sau balerina ↑ ++ deodată poți ↑ + trecând printr-un lucru nemaipomenit ↑ + printr-un proces alchimic să zic eu ↓ + de transformare ↑ + să ↑ + să ↑ + redevii copil. ++ să redevii ↑ + ă ↑ + neaș. ++ să redevii ↑ + ă ↑ + inocent. ++ inocența asta pe care-a regăsit-o miro. ++ miro nu făcea ↑ + ce făcea pentru că nu știa să deseneze. +++ este pentru că a ↑ + a ↑ + a ↑ + A VRUT ↑ + să facă acest lucru ↑ + așa cum ↑ + a ↑ + ai fi într-un proces al ↑ + al ↑ + integrării ↑ + al ↑ ++ s-a ↑ + a mâncat realitatea. ++ a luat și-a băgat-o pă gât pă nas pă urechi ↑ + și dup-aia a ieșit sub [forma asta miro sau picasso.

MC: a topit-o] ↑ + cum spuneți.

GC: exact.

MC: pe dinăuntru.

GC: pe dinăuntru. +++

MC: dar nu era oare ↑ +++ nu. ++ altceva vreau să vă-ntreb. ++ credeți că ↑ + acest ↑ + altfel de dans ↑ + se poate face ↑ + ă ↑ + fără să ai ↑ + pașii aceștia de + de studiu clasic?

GC: în ↑ ++ foarte mult m-a ↑ ++ m-a ↑ +++ mâncat acest ↑ + această problemă ↑ + ++ acuma ca să ↑ + ca să ↑ + spun așa ↑ + tot așa ex abrupto și foarte repede ↑ + este NU. + adică poți să nu treci prin clasic. +++ părerea mea este asta ACUM. +++

foarte multă vreme nu am gândit așa. + și nici ↑ + ă ↑ + cu dansatori pe care viața a făcut că ↑ + am fost foarte repede ↑ + foarte iute ↑ + [chiar din plecare ↑

MC: foarte iute da].

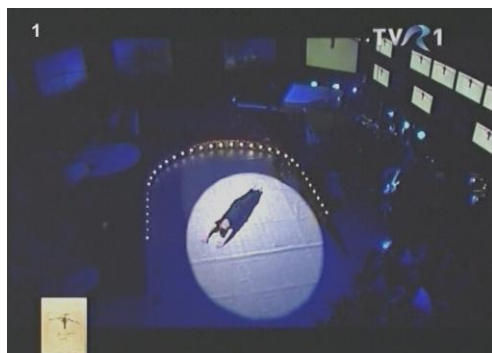
GC: am fost formator de dansatori. ++ am vrut să-i formez să danseze cum ↑ + gândesc eu. ++ și-atuncea ↑ + sau cum gândesc eu gândind ei ca mine. ++

MC: da.

GC: deci ↑ + pe undeva ↑ + nu numai un lucru de ↑ de ↑ de ↑ + de ↑ + de ↑ + corp. + și-atunci nu mi se părea foarte important. + am zis dom□ le ↑ ++ tu corpul lucrează-ți-l cum vrei și dup-aia gândești ca mine. +++ dup-aia mi-am elaborat un fel de tehnică ↑ + de ↑ + de ↑ + de ↑ + chiar de ↑ + de training ↑ ++ de ↑ + de ↑ + lucru [cotidian.

MC: pregătire] ↑ + da.

Anexa 3









Anexa 4



Imagiea 1  
„O mână”



Imagiea 2  
„Un braț”



Imagiea 3  
„În cer”



Imagiea 4  
„Dansul academic”



Imagiea 5  
„În cel mai bun caz”



Imagiea 6  
„Trei mișcările”



Imagiea 7  
„Zbor”



Imagiea 8  
„Fâlfăia din aripi”



Imagiea 9  
„Capu-aicea”



Imagiea 10  
„Umerii jos”



Imagiea 11  
„Cireșa-n vârf”



Imagiea 12  
„Pe dinăuntru”



Imagiea 13  
„Când o mâncai”



Imagiea 14  
„Bunătaie unică”





## A gândi negânditul: Elsa Morante și imaginarul vieții dinainte de viață

### Abstract

The research represents an analysis of the novel *Aracoeli* (1982), signed by Elsa Morante, the cult writer of the Italian prose from the XX-th century. In spite the psychoanalytic rigor, *Aracoeli* is a psychoanalytic iconoclast and iconostrof document, full of bitterness and depression regarded with a supreme metaphysical lucidity and characterized by a remarkable absence of the common places of metaphysics, whose balance is reduced to a unique and fatal essence: the eternal love for the mother's body from which we have been pulled up. Emanuele, the narrating protagonist, is a man of forty three years poisoned by the existential anguish, a morphinoman misanthrope, homosexual and a superior loser convicted to a „rejection without remedy”, who realizes a real travel, but not less delirious, to El Almendral, the native country of his Andalusian mother, Aracoeli, that corresponds to a return in an apocryphal past, in the mother's body. In this regard, the merit of the Morantian novel, before any other, consists in the lexical invention, capable to express proteiform sensations of a „uterine nostalgia”, to decipher the coded messages of a „underwater” existence, of a biological ancestry originated from the „placental ocean”. Contrarily to many Ulysseses of modernity, the gnosiological voyage of Manuel is a reconstruction of the „apocryphal memories” about the „oneiric flora”, „visionary bacilli”, „beatified cells”, „protoplasm”, „endogenous impulses”, „the aphasic break” and „the preagonic posture”, then the „apocalyptic billows” of throwing over the world. Elsa Morante is thus the creator of a prime literary imaginary of life before life.

**Key-words:** novel, imaginary, body, existence, gnosiological voyage.

Cel din urmă roman din CV-ul terestru al Elsei Morante este *Aracoeli* (1982). Biografia scriitoarei și criticii literari care au cunoscut-o personal în timpul vieții consemnează evenimentele „misterioase” care au precedat și au însoțit scrierea acestui roman: despărțirea de Alberto Moravia, o banală fractură a femurului care o imobilizează într-o clinică din Zürich, un suicid ratat, urmat de o operație pe creier, ca rezultat al hidrocefaliei produse de asfixierea cu gaze, solitudinea, disperarea, trăirea exasperantă a îmbătrânirii corpului,

„ca o explozie a unui uragan, cu atât mai teribil, cu cât apropierea furtunii a fost silențioasă; acest uragan răvăși corpul Elsei, îl alteră, îl transformă, îl detronă, cedându-l unei persoane în care Elsa nu s-a recunoscut niciodată pe ea însăși. Mai ales, unei persoane pe care Elsa nu o iubea. (...) Transformarea propriului corp s-a dovedit a fi mai puternică decât ea; și atât de monstruoasă, atât de neverosimil de configurat în ochii proprii, nu doar ca o pistă, un indiciu, o enigmă de interogat, ci ca o oglindă care îi restituia o culpă refulată, prea lungă vreme refulată. O veche rană se redeschise odată

cu primele simptome ale senectuții corpului Elsei și concentrează asupra sa fiecare gând, ca unică experiență netrăită, ca unică divinitate căreia nu i-a fost sacrificat: maternitatea renegată și ofensată”<sup>1</sup>.

Pătrunzând atât de adânc în „fiziologicul” Elsei Morante, Cesare Garboli pune degetul pe o rană tipic feminină, o rană care nu a constituit sursa durerii edificatoare de ontologie a niciunui creator masculin, genial sau serial, de la Platon încoace: culpa de a naște gândul în loc de a naște omul. În întreg tezaurul culturii, nu există un corespondent masculin (paternitatea gândului/paternitatea omului) al acestei psihodrame înrădăcinate în subconștientul creatoarelor femei: maternitatea gândului/ maternitatea omului. Încredințat unui „fiu” imaginat, dar niciodată avut, tragicul monolog din *Aracoeli* este o crudă răfuială a scriitoarei cu ea însăși, dar și cu teribilele imagini feminine pe care mitologia și cultura le-au consemnat modernității. În ciuda rigorii psihanalitice, *Aracoeli* este un document psihanalitic iconoclast și iconostrof, plin de amărăciune și deprimare, privite cu o supremă luciditate metafizică și caracterizat de o remarcabilă absență a locurilor comune ale metafizicii, al căror bilanț e redus la o unică și fatală esență: amorul etern pentru corpul mamei din care am fost smulși. Emanuele, protagonistul narator, este un bărbat de patruzeci și trei de ani otrăvit de angoasa existențială, un mizantrop morfinoman, homosexual și un ratat superior condamnat la o „respingere fără remediu”, care întreprinde o călătorie reală, dar nu mai puțin delirantă pentru aceasta, la El Almendral, țara de origine a mamei sale andaluze, Aracoeli, ce corespunde unei reînțoarceri într-un trecut apocrif, în corpul mamei. Ce s-ar mai fi putut adăuga la tema angoasei existențiale după miile de pagini scrise de Kafka, Ionesco, Beckett, Adamov, Vian, Frisch, Camus, Sartre ș.a.? Venit pe urmele întrebărilor sfâșietoare ale unui Estragon, Molloy, Béranger, Lucky sau Ubu Roi, Emanuele are toate atributele insului masacrat de angoasa morții, a vieții, a responsabilității, a culpei fără vină, a alienării, a vidului și a nonsensului existențial. Cauza disperării lui Emanuele conține răspunsul la toate aceste obsesii atemporale ale omului melancolic în sens aristotelian, ca rezultat al „supraabundenței de umanitate”.

Iată „portretul său robot” efectuat cu mare precizie de Julia Kristeva în *Soleil Noir*:

„Tristețea este semnalul unui eu primitiv rănit, incomplet, vid. Un asemenea individ nu se consideră lezat, ci atins de un defect fundamental, de o carență congenitală. (...) tristețea lui va fi mai curând expresia cea mai arhaică a unei răni narcisiste imposibil de simbolizat, imposibil de numit, atât de precoce, încât orice agent exterior (subiect sau obiect) nu-i poate fi referit. Pentru acest tip de deprimat narcisistic, tristețea este de fapt singurul obiect: ea este, mai exact, un erzaț al obiectului de care e atașat, pe care-l domesticește și mângâie în locul altuia. În acest caz, suicidul nu este un caz de război camuflat, ci o reuniune cu tristețea, dincolo de ea, cu această imposibilă iubire, mereu intangibilă, mereu în altă parte, ca promisiunea neantului sau a morții. (...) datorită acestui atașament arhaic, depresivul are

---

<sup>1</sup> Garboli C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi Edizioni, 1995, p. 196.

impresia că este privat de un bine suprem imposibil de numit, de ceva nereprezentabil, pe care poate numai o devorare ar putea să o figureze, o *invocație* s-o indice, dar niciun cuvânt nu o poate semnifica.”<sup>2</sup>

Indicibilul, nenumitul despre care vorbește Kristeva provine de la faptul că rana narcisistă a deprimatului este premergătoare limbajului și deci anterioară simbolizării prin cuvinte. În acest sens, meritul romanului morantian, înainte de oricare altul, constă în invenția lexicală capabilă să exprime senzațiile proteiforme ale unei „nostalgii uterine”, să descifreze mesajele cifrate ale unei existențe „subacvatică,” ale unei ancestralități biologice provenite din „oceanul placentar”. Contrar atâtor Uliși ai modernității, voiajul gnoseologic al lui Manuele este o reconstrucție a „amintirilor apocrife” despre „flora onirică”, „bacilul vizionar”, „celulele beatificate”, „protoplasma”, „impulsurile endogene”, „repaosul afazic” și „starea preagonică”, apoi „talazurile apocaliptice” ale aruncării pe lume:

„patruzeci și trei de ani în urmă, patru noiembrie, orele trei după-amiază. Este ziua și ora nașterii mele, a primei mele separări de ea, când niște mâini străine m-au smuls din vaginul ei pentru a mă expune ofensei lor. Și s-a auzit atunci primul meu plâns, acel plâns tipic mielului, care după părerea tâmpită a medicilor n-ar avea un alt sens decât cel fiziologic. Eu sunt sigur că plânsul meu a fost unul adevărat, de luptă disperată: eu nu vroiam să mă separ de ea. Cred că știam deja atunci că acelei prime separări sângeroase îi va urma o alta, și alta, până la ultima, cea mai sângeroasă. A trăi înseamnă: experiența separării. (...) În realitate, eu n-am încetat niciodată s-o caut și opțiunea mea a fost, încă de atunci, aceasta: a reintra în ea”<sup>3</sup>.

Căderea în lume dezvăluie structura existențială cea mai profundă a ființei umane, de care sunt legate toate celelalte angoase ontologice. În fond, arhetipul morantian al relației ființei cu neantul este complementar celui heideggerian și reductibil la aceeași finalitate: a învăța experiența morții (*être-pour-la-mort*) înseamnă a învăța experiența separării (*être-pour-la-séparation*), care începe prin ieșirea din cavoul uterin și sfârșește prin întoarcerea în cavoul funerar. Și ce efecte ar avea această nostalgie a uterului asupra chimiei interne a angoaselor existențiale? Întreg corolarul de postulate privind vacanța autorității, tirania vieții instituționalizate, degradarea sistemului de comunicare, alegerea și responsabilitatea, aprehensiunea realului, condamnarea la libertate, damnarea sisifică, înstrăinarea și moartea converg în privilegiul exorbitant al mamei de a fi începutul și sfârșitul a toate câte sunt. Filosofic, se înregistrează două responsabilități ontologice ale femeii în raport cu ființa (pro)creată: generarea celuilalt și excesul de dăruire de sine pentru celălalt. Cât privește psihanaliza, aceste forme de responsabilitate anulează legătura crucială dintre anxietatea de castrare și evenimentul psihic care, considera Freud, joacă rolul de „nucleu al tuturor nevrozelor”. Descrierea pe care Freud a făcut-o complexului lui Oedip, parțial psihologică și preponderent mitologică, se bazează pe frica fiului de a fi castrat de tată ca răspuns la dorința lui sexuală pentru mamă. Nașterea este însă o separare biologică anterioară amenințării paterne, ea

---

<sup>2</sup> Kristeva J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 21-23.

<sup>3</sup> Morante E., *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982, p. 19.

prevalează asupra tuturor celorlalte temeri și sfârșește prin a deveni o angoasă dominantă. „Cazul” lui Emanuele e „atipic”, după cum se autodiagnostichează el însuși. În amintirile lui apocrife nu transpare niciun tată; mai mult chiar, el nu concepea că „tații ar fi fost necesari și inevitabili pe pământ”. Realitatea freudiană e înlăturată de statura fizică a celor doi „luptători” – tatăl și fiul – „prea diverse erau măsurile noastre pentru a se adapta unei confruntări sau, cu atât mai puțin, unei competiții”, „nicio amenințare nu venea din partea lui. Din contra, corpul mitic pe care i-l presta Aracoeli extindea și asupra mea demnitatea sa grandioasă”.

Reconstrucția psihanalitică a întâlnirii lui Emanuele cu *Il Comandante* e lipsită de rezonanța peniană (freudiană) a „pumnalelor și coaselor”:

„Între mine și el se stabili imediat – în locul unui afect carnal – o silențioasă concordanță: poate chiar în virtutea comunei noastre pasiuni pentru Aracoeli. E absolut sigur că amorul nostru imens și exclusiv pentru aceeași femeie era, pentru noi doi, un motiv de recunoaștere și nu de contestare”<sup>4</sup>.

Morante exacerbează în mod evident cultul mamei, făcând să renască imaginarul niciodată simbolizat al atotputerniciei htonice a Marii Mame (corpul mitic), dar nu pentru a-i sărbători triumful, ci pentru a-l substitui unui Dumnezeu mut și arbitrar, omorât prin excesul de simbolizare. „Voiajul de dragoste” al lui Emanuele în „țara de origine” a mamei sale se configurează ca o călătorie înapoi, spre „origini”, spre viscerele materne (cromatica drapelului spaniol – roșu și galben – și preponderența galbenului nisipurilor și a roșului trandafirilor, o țară văzută ca „o grădină de portocali” și un paradis al vacanțelor estive, sugerează „repausul afazic” și culorile lichidului intrauterin), unde descoperă „o cavernă de mistere minunate și de tenebre crude”, „o vatră de morbidități” în care „sălășluiește Dumnezeu”. „Călătoria de dragoste” devine în mod inevitabil o „călătorie a urii”, căci din interiorul dezolant al acelei „caverne pietrificate” îl pândește privirea ucigașă a Gorgonei pe care Emanuele, biet Perseu fără scut, nu o poate decât acuza:

„Greșeala ta de neiertat a fost aceea de a mă fi generat. Cu atât mai gravă cu cât, ignorantă și nesocotită, tu n-ai prevăzut efectele funeste ale creației tale. Necunoașterea legilor este un delict. (...) Moartea (căreia tu m-ai hărăzit născându-mă) e sadică și carnivoră prin natura sa”<sup>5</sup>.

Metafora acvatică a „oceanului placentar” în care se oglindește Emanuele îi restituie imaginea funerară a unui „Narcis încăruntit”, sortit decrepitudinii și morții. Iată o formidabilă corespondență masculină a masochismului feminin: dacă femeia se complace în suferință din cauza penisului introiectat în ea, bărbatul (Emanuele) e masochistul prin excelență din cauza „feminității” sale încarnante, care îl leagă de „natura” mortală a femeii, făcându-l muritor, ca și ea. Peisajul existențial în care se mișcă Emanuele este exact inversul grădinii edenice (paradisul pierdut al copilăriei) pe care spera să o regăsească demarând motorul acestei „mașini de căutare a sensului”. Turismul fiului în „STRĂINĂTATEA” legendară a mamei” convertește toposul mitic al coborârii în infern într-o transcendentalitate absurdă și dureros

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 103.

infirmită. Răspunsul adus de acest Enea al (post)modernității din Hadesul viscerelor materne e dezolant: „dar ce-ai fi vrut să înțelegi, *niño*? Nu e nimic de înțeles”. Colapsul existențial al fiului capătă dimensiuni apocaliptice:

„Era mai bine dacă mă avortai, sau mă sufocai cu mâinile tale la naștere, în loc să mă fi hrănit și crescut cu dragostea ta perfidă, ca pe o vită destinată măcelului. (...) dacă ai fi studiat științele pozitivistice ale sufletului, ai fi putut, cel puțin, să-ți recunoști crimele materne”<sup>6</sup>.

Delirul hermeneutic al simbolului Madonei cu copilul Iisus (*Sacra Maternità*) destramă și această ultimă făgăduință de pietate. Cruzimea Tatălui Ceresc, care își hărăzește propriul fiu mântuirii pe cruce, merge mână în mână cu indolența maternă, care îi ascunde, prin dragoste și povești consolatorii, tragicul sfârșit care îl așteaptă. Rămasă pură experiență biologică, realitatea maternală a originii vieții nu s-a bucurat în religia creștină de o simbolizare spirituală comparabilă cu primordialitatea sufletului (patern), fiind fantasmată fie ca o gestație imaculată, care exclude sexualitatea maternă și conduce la o idealizare căreia nicio femeie nu-i poate corespunde (masochism), fie ca un păcat abominabil și repulsiv, pentru care corpul purtător de viață a fost obiectul constant al procedurilor teologice de deculpabilizare (sadism). Desublimarea maternității sacre întreprinsă de Morante prin figura ambivalentă a lui Aracoeli – „carne în floare” și „obiect de pedeapsă” – este apoteoza aspectului religios deformant al maternității.

Întrebarea care-l preocupă pe Emanuele nu este, prin urmare, una tipic oedipiană (cine sunt?), ci una mult mai dramatică și determinantă pentru *ființă*, întrucât legată de *ființare*. Dincolo de orice raport de iubire sau de dușmănie, proximitatea mamei procură uitarea morții și pune pecetea oricărei finalități:

„De la Napoleon, la Lenin și la Stalin, și până la ultima prostituată, la idiotul mongoloid, la Greta Garbo și la Picasso, și la câinele vagabond, aceasta e, în realitate, unica întrebare perpetuă adresată de orice ființă vie altei ființe vii: „vă par frumos? Eu, care îi păream *ei* cel mai frumos?” Și astfel, fiecare își exhibă propriile frumuseți: așa se explică toate disperatele noastre vanități. Ambițiile publicitare ale divelor și încruntarea generalilor, și puterile, și finanțele, și kamikaze, și alpiniștii, și echilibriștii; și orice țintă atinsă, orice record („Pentru *ea*, eu eram primul dintre toți”). (...) Pentru aceeași întrebare, sau laudă, sau pretenție, se încredințează supliciuului și crucii și sadismului și algomaniei și jafului și nimicirii. Nimeni nu poate evita condamnarea nașterii: într-un singur moment te smulg din uter și te aruncă pe pământ. Și cine ar putea să se adapteze pe un teritoriu comun, unde i se dispută orice îmbucătură și orice adăpost, după ce a fost oaspetele aceluia cuib și nutrit de acel fruct gratuit?”<sup>7</sup>.

Nu există în meandrele analizelor lui Emanuele nicio manifestare a făpturii materne, doar vorbire, debordare, venire la lumină a ceea ce n-a venit niciodată pe deplin la lumină, ocultare și mai secretă decât cea acoperită de tăcere. Fantoma

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 108.

eternului feminin – Aracoeli. Păstorită. Hidalgă. Sfântă. Prostituată. Moartă. Imortală. Victimă. Tirană. Păpușă. Zeiță. Sclavă. Mamă. Fiică. Balerină – traversează această carte de la un capăt la altul. Concetta D'Angeli notează în *Leggere Elsa Morante* că numele Aracoeli nu există în limba spaniolă (există Araceli, cu diminutivele Celina sau Celona), în schimb există la Roma o biserică foarte populară, Ara Coeli, dedicată Sfintei Maria:

„Aracoeli este un altar al Cerului care adună în numele său comprezența oximoronică a divinității efective pe care Aracoeli o posedă prin paradisul din Totetaco și răsturnarea demonică realizată în acțiuni abjecte și contrastante cu numele celest în timpul ultimei părți a vieții”<sup>8</sup>.

Duplicitatea fundamentală a figurii materne și a structurii de profunzime a romanului e fondată pe contradicția ireconciliabilă dintre natură și cultură. Viața lui Emanuele e împărțită în două faze majore: copilăria fericită petrecută cu Aracoeli (până la patru ani) într-o vilă sordidă din cartierul Monte Sacro (Totetaco, în articularea infantilă a lui Manuele) și copilăria din vila rezidențială din „cartierul de sus” după legalizarea relației cu *Il Comandante*. Provenită din spațiul mitic al unei insule din marea Almeriei (El Almendral), străină prin limbă și obiceiuri culturii italiene, inferioară ca stare și clasă socială, diversă ca spiritualitate (cultura andaluză, mixată cu fondul arab, e privită ca o formă barbară de cultură), incultă, ignorantă, dar foarte frumoasă și protestatară (refuză să-și taie pletele lungi și răsfirate pe umeri, ca semn al personalității sale libere, nesupuse, și să-și acopere capul în biserică), istoria lui Aracoeli amintește de vestita magiciană din Colhida, fugită cu Iason în civilizația înfloritoare a Corintului. „Povestea romanțată” a dragostei ei cu *Il Comandante* sporește analogia cu mitul Medeei: aflat într-o misiune militară, locotenentul de marină Eugenio Oddone Amedeo (*Il Comandante*) o cunoaște pe Aracoeli Miñoz Miñoz și, „în pofida atâtor diferențe”, se aprinde între ei o „pasiune incandescentă”, „subită” și „definitivă”. Conform fanteziilor surorii locotenentului, mătușa Monda, Aracoeli traversă marea „până la Livorno (sau la Spezia) ascunsă pe nava de război a tatălui meu, cu complicitatea echipajului”. După ce o aduce în Italia, *Il Comandante* o instalează într-o casă din cartierul Monte Sacro, unde frumoasa barbară este supusă unui intens tratament civilizator: învățarea limbii italiene, utilizarea instalațiilor sanitare, a periutei de dinți, a portjartierelor, a fierului de călcat și a aragazului, e dezvățată să sufle în supă, să muște măruș cu dinții și să se scarpine în cap cu furculița. Ca și în cazul Medeei, „exotismul” lui Aracoeli, mistica sa credință în talismane și fizionomia sa, care era cea a „naturii intacte”, sunt privite în anturajul burghez al locotenentului cu o „indulgență superioară” și o „bunăvoință seniorială”. Imaginea sanctificată a maternității provine din perioada Totetaco (Monte Sacro), când Aracoeli, *natură nedenaturată*, întruchipează fantasma gestației purificate de sexualitate:

„Pentru ea, coitul era un soi de act magic – un tribut convenit soțului, ceva de genul săruturilor convenite lui Dumnezeu. Ea i se abandona tatălui meu nu pentru plăcerea simțurilor, ci prin consimțământ și încredere. Tot ce venea de la el îi părea benefic și, într-o oarecare măsură, sfânt. (...) existența lui

---

<sup>8</sup> D'Angeli, C., *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci Editore, 2003, p. 74.

Aracoeli la Totetaco se nutrea, ca cea a unui arbore, din două substanțe vitale: o limfă pe care rădăcinile sale o sorbeau din pământ și o tensiune îndreptată spre luminoasa energie solară. Prima era prezența mea. Cealaltă era așteptarea tatălui meu<sup>9</sup>.

„Limfa pământului” indică esența htonică, aspectul nocturn și obscur al suveranității materne, în timp ce „tensiunea solară” este o manifestare a luminii diurne penetrante (care face lucrurile manifeste) și fecundatoare a paternității imperiale. Refigurarea mitologică a cuplului Medeea-Iason (matriarhat-patriarhat) identifică o zonă intermediară cerului și pământului reprezentată, în iconografia creștină, prin figura Fecioarei Maria. În pseudo-memoria lui Emanuele, chipul lui Aracoeli primește contururile Madonei cu pruncul în brațe, însă imaginea nu este directă, ci „înramată” în pătratul oglinzii care o răsfrânge:

„se vede în ea, așezată într-un fotoliu de piele galbenă-aurie, o femeie ținând la piept un sugar. Ea își reazemă piciorul nud de pat, iar pe podeaua acoperită de un covor francez se vede un botoșel întors pe dos. Nu disting bine hainele ei (un capot lung, de culoarea brocartului?), dar recunosc modul său de a-și acoperi pieptul, evitând dezgolirea lui, având grijă să-i iasă în afară doar vârful mamelei, cu o pudoare de-a dreptul comică, a uneia care se rușinează până și de propria sa odraslă. Suntem, de fapt, numai noi doi în cameră. Sugarul cu căpșorul brunet care stă cu ochii ridicați spre ea, sunt eu”<sup>10</sup>.

„Stadiul oglinzii” (Lacan) fixează corpul matern în care copilul își identifică propria imagine ideală, anticipând discrepanța dintre această viziune globală și jubilantă a formei corpului său și „statura” precară pe care o va regăsi ulterior în realitate și care îi va procura alienarea eu-lui și ura (invidia) față de un ideal imposibil de atins.

Deteriorarea treptată a „naturii” feminine începe, în mod paradoxal (sau normativ), tocmai odată cu punerea ei sub custodia legilor culturii patriarhale. După nașterea fiului, *Il Comandante* se căsătorește cu Aracoeli și o introduce, cu acte în regulă, în mediul său burghez. Aracoeli se mută în „cartierul de sus”, urcă pe tocuri și în ochii lumii (devine doamna colonel), învață să deosebească un *renard argenté* de un *renard bleu*, sau un *chemisier* de un *tailleur*, renunță la credința că pământul ar fi un disc plat suspendat între infern și paradis, începe să combine corect ingredientele unui cocktail, să mimeze o ținută mondenă și să citească reviste ilustrate pentru femei și gospodine, a căror calitate era „garantată” de opinia autoritară a soțului. Asociată naturii și proceselor ei gestative, Medeea andaluză este pusă la adăpostul domesticului, unde este supravegheată, cultivată și transformată în obiectul fetișizat al dorințelor și fantasmelor bărbatului-colonel. Dar confruntarea cu virtuțile culturii androcentrice are un impact devastator nu doar asupra ființei sexuate din punct de vedere social, ci și asupra ființei sexuale din punct de vedere biologic. Ca orice dispozitiv al puterii, care nu poate fi decât abuziv, „domesticirea” și „pedagogizarea” lui Aracoeli urmăreau raportarea conduitei ei sociale la normele

---

<sup>9</sup>Morante, E., *Aracoeli*, op. cit., p. 120.

<sup>10</sup>*Ibidem*, p. 11.

culturale în vigoare (dominante), dar efectele acestei instrumentalizări au repercutat în anatomia corpului său „natural” și „armonios,” afectându-i creierul, simțurile și „mașinăria reproductivă.” Carina, fetița născută în splendoarea „regală” a vilei din cartierul rezidențial, moare înainte să fi împlinit două luni, din cauza unei deficiențe congenitale a glandei suprarenale. Reacția mamei în fața corpului neînsuflețit al fiicei abia născute traduce furia dezlănțuită a materiei primordiale: „auzind-o de afară, părea o invazie de câini turbați sau de fiare și spectacolul era teribil. Cădea și se ridica, și iarăși cădea, târându-se pe mâni și pe picioare ca o bestie”<sup>11</sup>. Dizgrația lui Emanuele are și ea o cauză reperată în sexualitatea culturii. Gloria maternă a lui Aracoeli, susținută de laudele și mirarea trecătorilor la vederea „minunii de copil” generat de ea, este profund rănită în momentul când un oculist „necromant îmbrăcat în alb” îi pune lui Emanuele pe nas lentilele de miop-prezbit:

„ Ea mă scruta cu o violență care, s-ar putea spune, nu era dictată de voința ei, și trăsăturile ei erau descompuse, aproape îmbătrânite de uimire și deziluzie, de parcă ar fi descoperit o trădare. De fapt (cred eu), pentru prima oară în viața noastră ea mă vedea urât. (...) În realitate, pe tiparul primitiv al feței mele, de care ea era atât de îndrăgostită, începea deja să lucreze acel deget obscur și malign care trebuia să mi-l deformeze fără remediu, întru eterna mea nenorocire”<sup>12</sup>.

Obiect intelectual prin excelență, ochelarii (pe care Aracoeli îi numește, la masculin, „un ochelar”) sunt un echivalent al falusului care penetrează pentru a cunoaște, favorizând astfel pulsiunea epistemofilă a eului și dezvoltarea sa pe calea cunoașterii. Cu ajutorul ochelarilor, Emanuele învinge miopia (prezentul) și prezbitismul (viitorul), distrugând astfel (orice cunoaștere-penetrație este distrugătoare) iluziile imaginii totale din „oglinză”. Ticul său nervos de a-și scoate ochelarii va fi o încercare disperată de reîntoarcere în paradisul pierdut. Prețul psihic al cunoașterii este însă enorm.

Alienarea, angoasa morții, castrarea, impotența, homosexualitatea și imensa cohortă de reprezentări ale femininului malefic își au rădăcina în această oglindă spartă a eului. Spus direct, ceea ce pedepsește Emanuele atunci când o învinuiește pe Aracoeli de „crimele ei materne” este limita și mizeria propriului său corp „mai străin decât conglomerățiile stelare sau străfundurile vulcanice”, de care este legat „prin același raport care leagă un condamnat de roata supliciului”. Ireprezentabilitatea tenebrelor întunecoase ale „corpului-mormânt”, ca și ireprezentabilitatea morții, a împins gândirea mitică spre construcții imaginare asociative cu originea „subterană”, terifiantă și primejdioasă a corpului feminin, pe care „ochelariștii” intelectual le reproduce în cunoștință de cauză și cu mare plasticitate. O experiență sexuală ratată cu o prostituată sexagenară îi sugerează o metaforă tipic freudiană care face legătura între femininul lipsit de penis și moarte: „Nu mai văzusem până atunci, expus ochilor mei atât de aproape, un sex de femeie; așa cum îmi dau seama astăzi, acesta îmi apăruse ca un obiect al masacrului și al unei oribile torturi, asemănător cu botul măcelărit al unui animal”<sup>13</sup>. O astfel de

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 85.



fantasmă nu putea fi concepută decât de un bărbat literalmente înfometat de sex, a cărui poftă de „carne” introiectează sfârtecarea ei sadică. Stereotipul angoasei masculine față de umorile interne ale corpului feminin transpare și în delirul cocainist al lui Emanuele, în care frica de boală și de moarte e concentrată în trupul mort și despuiat al lui Aracoeli: „nuditatea ei dezgolită provoca aceeași rușine mizerabilă și iremediabilă care face să întorci privirea de la corpurile animalelor jupuite”<sup>14</sup>. Cheia acestor tensiuni și neliniști masculine trebuie căutată, așa cum a arătat Michel Foucault, în semnificațiile doctrinare ale discursurilor puterii, care construiesc femeia și bărbatul grație reproducerii, în procesul vorbirii, a reprezentărilor deja existente în sistemul lingvistic. Imaginarul lui Emanuele nu este inedit, personal, propriu, ci pură vehiculare a reprezentărilor colective mereu reanimate de activitatea reiterativă a limbajului, ajungând, în cele din urmă, la o adecvare inconștientă la aceste categorii lexicale.

În mod similar, Aracoeli materializează dublul standard feminin (mater gloriosa și vampa diabolică) introiectat odată cu mimicria normelor sociale, culturale, religioase și lingvistice. Afectată de un cancer cerebral („marele rău” îi atacă anume organul pretențiilor de raționalizare a „naturii”), ea devine victima unor crize de hetairism debordant, acuplându-se frenetic și la întâmplare cu orice mascul apărut în cale, până când boala o va aduce pe masa de operație, apoi în eternitatea postumă a fiului și a soțului.

La capătul chinuitoarei căutări a „originii” pierdute, Emanuele descoperă adevăratul obiect al iubirii sale enorme: Eugenio Ottone Amedeo. În fața acestui tată absent la propriu și la figurat, redus acum la un trup abominabil, urât mirositor, bolnav, alcoolizat și ros de culpabilități neștiute, fiul răătăcitor trăiește revelația traumei după care n-a știut să poarte doliu. Dezlegarea enigmei o găsim la Kristeva: „Deprimarea mea îmi semnaleză că nu știu să pierd: poate că n-am știut să găsesc o contrapartidă valabilă acelei pierderi? Orice pierdere antrenează o pierdere a ființei mele – și a Ființei înseși. Deprimatul este un ateu radical și morocânos”<sup>15</sup>.

Nu putem încheia acest studiu dedicat Elsei Morante fără a răspunde unei provocări lansate de Cesare Garboli, prefațatorul, biograful și comentatorul cel mai fidel al scriitoarei italiene. În *Elsa come Rousseau*, un eseu scris în mai 1995, cu ocazia participării ratate a criticului la Salonul de Carte din Torino, unde trebuia să vorbească despre întemeietoarele gândirii feministe, Garboli notează:

„Oricât de mare ar fi forța de provocare și fascinația romanelor sale, niciun mesaj al Elsei Morante nu este destinat femeilor, nu poate fi bănuț de solidarizare cu lupta lor, ideologia lor, bătăliile lor în favoarea emancipării feminine. Niciunul dintre romanele sau eseurile sale nu merge în această direcție. (...) Morante nu se identifică cu femeile; ea se identifică cu bărbații tineri. Raportul său cu lumea trece prin prepotența luminoasă a lui Ahile sau prin distanțarea de lume a lui Rimbaud. Să fim serioși, Morante nu iubește femeile. Le disprețuiește. Și le disprețuiește cu atât mai mult cu cât acestea au pretenții de civilizație, educație, cultură. Femeilor emancipate sau intelectuale e capabilă să le nege orice simpatie. Preferă țărănci, ca Nunziata, învățătoare timorate ca Ida Ramundo. Dacă am exclude-o pe

---

<sup>14</sup>*Ibidem*, p. 269.

<sup>15</sup>Kristeva, J., *Soleil noir ...*, *op.cit.*, p. 14.

Simone Weil, femeile pe care le admiră Morante sunt aproape întotdeauna analfabete.”<sup>16</sup>.

Invectivele aduse de criticul italian *Weltanschauung*-ului Elsei Morante vizează problema foarte controversată a reprezentării deja reprezentatului. Tema femininului a traversat în mari șuvoaie arta înaltă și cultura vieții cotidiene, cristalizându-se într-o serie de coduri semice, mitice, simbolice și stilistice imposibil de evitat într-o narațiune cu pretenții de „verosimilitate”. De la romanul feminin se așteaptă, probabil, să fie misandru, vindicativ și gynocentric în măsura în care romanul masculin a fost misogin, „didascalic” și androcentric. Scriitura Elsei Morante nu este, într-adevăr, o „cântare a celor două buze” (Annie Leclerc), demersul său spre „diferență” feminină trecând prin tot ceea ce a fost tradițional conotat negativ ca „etern feminin”. Trebuie însă admis că nici un critic nu i-ar fi reproșat niciodată lui Samuel Beckett, de exemplu, ura față de bărbați (misandria) doar pentru faptul că personajele sale sunt cloșari, scursuri sociale abjecte și absurde. Strategia Elsei Morante este, așa cum reiese din micul său tratat de poetică, *Sul Romanzo* (1959), de a „traversa angoasa cu ochii deschiși și de a regăsi, chiar și în mijlocul confuziilor celor mai aberante și diforme, valoarea ascunsă a adevărului poetic”, intervenție prin care „sustrage cetatea umană monștrilor absurdului”. Aventura ei scriitoricească intră în competiție cu estetica romanului masculin și exprimă, uneori mai bine decât povestitorii consacrați, arta de „a oglindi în propriul limbaj limpezimea adevărului”. Și poate, contrar părerii lui Garboli, și o estetică feminină.

### **Bibliografie**

Garboli C., *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelfi Edizioni, 1995.

Kristeva J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

Morante E., *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 1982.

D'Angeli, C., *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci Editore, 2003.

---

<sup>16</sup>Garboli C., *Il gioco ...*, *op. cit.*, p. 223.

## **Filmul, viața și implicațiile metareferențialității**

### **Abstract**

Meta-referential and intermediality concepts have been highly developed in theory for the recent decades, but the applied artistic phenomenon exists since a distant historical period (e.g. Pheidias' image on the shield of Athens). Frequently found and commented on various arts (literature, painting, theatre, sculpture, music, photography, architecture), these aspects appeared also in the cinematographic art and in the applied studies of this artistic field.

This contribution focuses on the films made by famous directors: Ingmar Bergman (*Persona*), Woody Allen (*The Purple Rose of Cairo*, *Annie Hall*, *Manhattan*), Michael Haneke (*Caché*, *Funny Games*). Some of their creations deal with this issue explicitly, but they also contain implicit elements with symbolic value which must be deciphered by the viewer. These elements are the subject of the present analysis and interpretation. Their results are materialized into a new perspective that invites to further meditation and interpretative thoroughness.

**Key-words:** *meta-referentiality, reception, code, media, cinematographic art, symbol, director, perspective.*

Metareferențialitatea este un aspect teoretic îndelung dezbătut și analizat. Din punct de vedere semiotic, s-a stabilit că semnele verbale pot fi explicit și implicit metareferențiale, în vreme ce semnele nonverbale au doar implicit această calitate: „Performers of nonverbal messages can only perform, but they cannot perform that they are performing, but this does not mean that implicit metareference is necessarily less strongly metareferential, i.e., that it creates less metasemiotic awareness than explicit metareference. An implicit metasign can lead to as much or even more reflection on the nature of signs as an explicit metasign can”<sup>1</sup>.

Artele vizuale permit o subtilitate aparte și o caracteristică extrem de spectaculoasă pentru acest mod de a crea o diversitate de conotații. Domeniul cinematografic confirmă această remarcă. Regizorii și scenariștii au fost atrași de posibilitatea de a realiza, prin fantezie, punți între lumea ficțiunii și cea a realității. O simplă desfășurare cronologică de evenimente mai mult ori mai puțin previzibile, efortul de a surprinde prin diverse efecte vizuale ori sonore nu mai erau suficiente și, mai ales, nu apelau îndeajuns de mult la spiritul de observație și la capacitatea interpretativă a spectatorului. Maeștrii cinematografului și-au dorit alte provocări și un mesaj diferit al creațiilor lor. În această contribuție, am optat pentru câteva

---

<sup>1</sup> Nöth, W., *Metareference from a Semiotic Perspective*, in *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, Amsterdam-New York, edited by Wolf, Werner, Rodopi, 2009, p. 89.

comentarii pe marginea creațiilor lui Woody Allen, Michael Haneke și Ingmar Bergman<sup>2</sup>.

Woody Allen a cochetat cu ideea de „film în film” aproape de la începutul carierei. Într-un interviu, el declara că nu a fost propriu-zis inspirat de încercarea lui Buster Keaton (*Sherlock Jr*), ci a fost determinat de propriul impuls. „Ideea de a intra în ecran a fost un gând care a apărut mult după aceea.”<sup>3</sup> Astfel, după 25 de ani de la vizionarea filmului lui Keaton, Woody Allen regizează *Trandafirul roșu din Cairo* (1985). În acesta, o dublă trecere are loc. Personajul feminin, Cecilia, idealizează lumea ficțională și intră în ecran după ce un personaj al filmului, arheologul Tom Baxter, a coborât în lumea reală. Ambele traversări ale graniței estetice se petrec sub pretextul unei cvasitraditionale povești de dragoste. Spectatorul privește astfel două filme în care personajele principale au dublă apartenență, iar metareferențialitatea devine tema principală de meditație atât a regizorului, cât și a publicului. Dovada că W. Allen este captivat de posibilitatea de a ambigua limita dintre real și ficțional se poate găsi și în alte creații ale sale. De exemplu, în *Annie Hall* (1977), personajele principale vorbesc explicit despre acest aspect transmedial. Așteptând să intre într-o sală de cinema, eroul masculin Alvy aduce în sprijinul opiniilor sale, ce contrazic discursul emfatic al altui personaj, pe însuși Marshall McLuhan. Personalitatea, aparent inaccesibilă realității obișnuite, apare metonimic din spatele unui afiș; M. McLuhan este un fel de *correctio*, un antorism<sup>4</sup> personificat care unește lumea ideilor cu lumea concretă. În aceeași serie de interviuri, W. Allen recunoaște că a încercat să îi convingă pe Ingmar Bergman sau pe Fellini să apară astfel în filmul său, dar a fost refuzat, cei doi apreciind însă originalitatea ideii sale.<sup>5</sup>

În *Trandafirul roșu din Cairo*, personajul feminin, chelnerița Cecilia, duce o viață monotonă și are o căsnicie nefericită, motiv pentru care frecventează cinematograful și idolatrizează eroii de pe ecran. Îndrăgostită de stereotipul de erou masculin, caracteristic filmelor interbelice, ea îl atrage în realitate pe ficționalul Tom Baxter. De profesie arheolog, acesta duce o viață mondenă aflată, prin stereotipii, în deplină opoziție cu genul de viață al Ceciliei. „Filmul în film” este anunțat și de exerga *Now Playing The Purple Rose of Cairo*, care strălucește singură deasupra clădirii cinematografului în acel context social deprimant și întunecat. Filmul lui Woody Allen propune un proces de para-receptare estetică extrem de interesant. Cecilia întruchipează personajul ales care înțelege structura imaginară a ficțiunii și poate trăi în aceasta. Ea intră în ecran fiind convinsă de replica lui Baxter („În lumea mea, oamenii sunt foarte consecvenți. Te poți baza pe ei.”) și de intervenția lui Gil Shepard, personaj ce aparține ambelor niveluri narrative, are o identitate transmندانă („transworld identity”) și tratează lumea reală ca pe un construct.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup>Unele dintre comentariile din această contribuție dezvoltă idei personale din *Aspects of Meta-reference and of Aesthetic Illusion in Cinematographic Art*, contribuție la a II-a ediție a conferinței *Tradition and Reform*, București, 2013.

<sup>3</sup>X X X, *Woody Allen în dialog cu Stig Björkman*, trad. de P. S. Grigoriu, București, Editura „Publica”, 2013, p. 167.

<sup>4</sup>Dragomirescu, Gh. N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 67.

<sup>5</sup>Cf. *Woody Allen în dialog cu Stig Björkman*, ediția citată.

<sup>6</sup>Cf. Eco, Umberto, *Lector in fabula*, traducere de Marina Spalaz, București, Editura „Univers”, 1991, pp. 180-181.

Atracția de a anula frontiera estetică dintre ficțiune și realitate se remarcă și în filmele regizorului austriac, de origine germană, Michael Haneke. Ne referim cu precădere la *Caché* (2005) și *Funny Games* (1997/remake în 2007). În primul se întâlnește o mai subtilă exergă pentru autoreflexivitate. Filmul începe cu imaginea statică a unei camere instalate pe strada cu denumirea Iris. (Irisul este diafragma vizuală a ochiului care controlează cantitatea de lumină ce ajunge la retină.) Privirea audienței este reprezentată metaforic prin casetele video și desenele primite de familia Laurent. Din punct de vedere mitologic, Iris era corespondentul feminin al lui Hermes, adică un mesager al zeilor. O altă exergă din același film este titlul *Brothers/Frații*, care apare pe firma luminoasă a cinematografului unde merge, într-o după-amiază, Georges Laurent. Exerga în cauză face trimitere alegorică la mitul fraților Cain și Abel, reluat și reinterpretat în pelicula lui Haneke prin cuplul fraților vitregi G. Laurent – Majid. În celălalt film al lui Haneke, *Funny Games*, dubletul de asasini, Petre și Paul, privește de câteva ori direct spre cameră, vorbind cu publicul și cu regizorul despre evoluția ulterioară a evenimentelor, despre obișnuitul happy-end, care nu este însă avut în vedere în cazul lor. În plus, Paul dă înapoi filmul evenimentelor cu ajutorul unei telecomenzi, după aceea revenind brusc în actualitate. Din punctul de vedere al semnificației biblice, Petru și Paul sunt martiri și simboluri ale căutării credinței adevărate și a cunoașterii. Această conotație este contrazisă de creația lui Haneke. La fel este răsturnat cursul previzibil al evenimentelor<sup>7</sup>.

Cea mai directă trimitere la metareferențialitate se identifică în creația lui Ingmar Bergman, *Persona* (1966), film care începe și se încheie cu imagini explicite ale ochiului, irisului și rolei cu peliculă cinematografică. Un prolog și un epilog de metafore vizuale anticipă, respectiv trag concluzia conținutului acestui film. S-a spus că este, asemenea altor creații ale lui Bergman, o reprezentare cinematografică a căutării sinelui, a identității. Audiența este invitată să ofere răspunsuri la numeroasele probleme emoționale și intelectuale pe care le exprimă această expresie cinematografică abstractă și complexă.

Toate aceste creații sunt bogate simbolistic, implicând și conotații biblice sau mitice. Regizorii adoptă perspective combinatorii care probează suplimentar intențiilor lor artistice. Ei își doresc modernizarea artei cinematografice și transformarea publicului într-un partener de comunicare mai elevat. Granița dintre ficțiune și realitate este intenționat estompată, iar iluzia reprezentării artistice este principala sursă a plăcerii estetice. Continuitatea deliberată dintre nivelul reprezentării și cel al realității este pregnantă, normele clasice și standardele à la Hollywood fiind abolite.

Un simbol este trandafirul invocat în *The Purple Rose of Cairo* și care contează dragoste, renaștere și perfecțiune atinsă<sup>8</sup>. Toate acestea converg cu dorințele și visurile Ceciliei, chiar dacă ultimele nu se împlinesc. Este posibil ca filmul în sine să întrupeze Trandafirul, Roza, bijuteria cinematografică perfectă și magică. Cecilia rămâne în universul ei anost și singura ofertă mundană pentru Tom

---

<sup>7</sup>Cf. Arhip, O., *Aspects of Meta-reference and of Aesthetic Illusion in Cinematographic Art*, contribution presented at the 2nd edition of the Conference *Tradition and Reform*, București, 2013.

<sup>8</sup>Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, vol. al III-lea, București, Editura „Artemis”, 1995, pp. 176-177.

Baxter-Gil Shephard este locul unde stau de vorbă, un carusel - *simulacra* pentru realitatea înconjurătoare. Culoarea trandafirului simbolizează misterul vieții, principiul feminin nocturn, încălcarea regulilor și pericolul pe care acest fapt îl implică<sup>9</sup>.

De asemenea cu valoare simbolică sunt casetele video și desenele primite de familia Laurent, din filmul lui M. Haneke, *Caché*. Acestea relevă crâmpieie din viața familiei, având o înșelătoare primă semnificație de amenințare. De fapt, acestea sunt un mijloc modern prin care i se amintesc lui Georges Laurent fapte comise cu răutate, în timpul copilăriei, împotriva fratelui său adoptiv, Majid. Acestea sunt proiecții ale vinii și ale remușcării. Destinul său încununat de succes și renume, cariera sa ca realizator de talk-show televizat nu pot contrabalansa vina din trecut. Adevăratul său păcat nu e vanitatea, ci nepăsarea care îl împiedică să recunoască gravitatea faptelor comise. Georges Laurent, acest Cain contemporan, se face vinovat de încălcarea *xeniei*, termen grecesc ce desemnează prietenie și ospitalitate, reguli morale de care personajul nu a ținut cont.

Desenele primite de familia Laurent au un cocoș însângerat pe ele. Cocoșul este un simbol consacrat al vanității și al mâniei dezlănțuite<sup>10</sup>. Invidia și ura lui Laurent-copilul față de fratele Majid redă, practic, conflictul mitic dintre Cain și Abel. Sângele desenat prefigurează sacrificiul lui Cain în fața divinității, dar acest tribut nu e acceptat. În concluzie, Laurent își poartă mai departe păcatul și durerea teribilă.

Principalul element simbolic din *Funny Games* este oul. Acesta este simbolul universal al genezei și al misterului existenței umane. Este elementul primar din care a apărut diversitatea de ființe. În film, este folosit anaforic în jocul crimelor în serie ale lui Petru și Paul. Astfel, unul dintre cei doi vine la început să împrumute un ou de la următoarele victime. Oul simbolizează, de asemenea, ordinea și diversitatea originilor. Deși nu este în mod absolut primul, acesta rezumă diversitatea<sup>11</sup>. Fiecare crimă debutează cu acest principiu primar, iar varietatea și diversitatea continuării evenimentțiale sunt impresionante. Petru și Paul provoacă publicul la acest joc al unei noi și imprevizibile desfășurări de întâmplări. Ei devin regizorii, dar și un fel de para-personaje ce evoluează într-un al doilea plan ficțional paralel. *Funny Games* propune opusul unui happy-end. Para-personajele se comportă anormal și au o înfățișare atipică. Petru și Paul poartă costumele albe pentru jocul de golf și nu clasicele haine negre ale personajelor negative tradiționale, acest cod al vestimentației anunțând un joc ciudat cu noi reguli. Este un paradox asemănător cu jocul de cricket din *Alice în Țara minunilor*. Când cei doi atacă cu violență familia, chiar filmul devine o armă încărcată, iar privitorii sunt molestați într-un mod similar cu victimele. Para-caracterele cu rol regizoral încalcă toate regulile filmelor de acțiune și suspans; nu există nicio cale miraculoasă prin care se poate evada, nu există supraviețuitori, nu există justiție. Filmul demontează modalitatea în care cinematografia prezintă problema violenței. Ei nu comit, practic, crime. În calitatea de regizori ai noului gen de film despre violență pe care ni-l oferă, ei omoară, elimină o categorie de personaje stereotipe, previzibile, pe care nu le mai doresc

---

<sup>9</sup>*Ibidem*, p. 171.

<sup>10</sup>*Ibidem*, vol. I, p. 345.

<sup>11</sup>*Ibidem*, vol. al II-lea, pp. 390-395.

prezente pe ecran. Se dorește dispariția unui element din paradigma eroilor cinematografici.

Din punct de vedere simbolic, dubletul ori sinele divizat (Petru și Paul) are o conotație tragică și nefastă. Dublul este inamicul nostru și cel care prevestește moartea<sup>12</sup>. Dubletul Petru și Paul sosește la casa de vacanță a lui Anne și George Farber, unde, după o serie de minciuni, ia familia ostatică. Ei întrupează inamicul psihopat care propune jocuri sadice în următoarele douăsprezece ore. După jocul inocent de la începutul filmului când cei doi soți ghiceau teme muzicale celebre, dublul Petru și Paul îi inițiază în jocuri sadice ce implică violență mentală și fizică. Sosirea lor în casa Farber poate conota și *vizita* regizorului în propria creație. El devine un instrument semiotic și își realizează auto-portretul ca regizor contextualizat, modern și iconoclast<sup>13</sup>.

Jocul de golf, din *Funny Games*, este o metaforă pentru viață și cursul evenimentelor ce o alcătuiesc. Acesta nu presupune o suprafață standard, dar implică paradoxal și reguli precise, și hazard. Jocul de golf al dubletului se joacă pe viață și pe moarte, pe întreaga suprafață a vecinătății caselor de vacanță în care fiecare familie este o gaură de punctat. De asemenea, ei joacă golf cu toți membrii familiei Farber, fiecare fiind la fel punctul următor de atins. De exemplu, scena finală în care Anne eșuează în încercarea de a apuca cuțitul din barcă și a-și salva viața amintește expresiv de același joc. Gestul figurativ cu care este aruncată din barcă și ucisă seamănă izbitor cu acela făcut de un jucător de golf când lovește mingea. Ea cade în apă fără reacție, dispare pur și simplu ca o minge în gaura de pe terenul de joc. O multitudine de combinații sintagmatice se pot observa pe parcursul desfășurării jocului. Intriga tradițională este radical modificată, întreg ansamblul fiind unul diferit. Între thrillerul obișnuit și filmul sofisticat, destinat intelectualilor, se stabilește un raport *in absentia*. Se exclud reciproc. Regizorul utilizează totodată un sofism *extra dictionem*<sup>14</sup>. Elementele relative se împletesc cu cele absolute după modelul consacrat din *Alice în Țara minunilor*. Sofismul cinematic evidențiază *technè*, arta în sine ca subiect real pentru orice film.

Metareferențialitatea este abordată diferit de Ingmar Bergman în *Persona*. Personajul principal, actrița Elisebeth Vogler, este sănătos sub toate aspectele, dar nu vorbește. Din punct de vedere semiotic, tăcerea se opune discursului. Simbolic, tăcerea este o deschidere spre revelație și o cale providențială de trecere<sup>15</sup>. Tăcerea este caracteristică pentru perioada ce precedă și urmează actului creator. Ea adaugă mister și eleganță comportamentului extrem de formal al lui Elisebeth. Fosta actriță interpretează în film propriul rol, din viața reală, în vreme ce asistenta Alma (cuvântul grecesc *alma* înseamnă *suflet*) are rolul de a rosti monologurile sinelui. Acest efect artistic produce scene remarcabile și ne prezintă un tip original de personaj dual. Elisebeth Vogler ne dezvăluie partea exterioară, vizibilă a personajului, iar Alma, pe cea interioară. Scenele în care este prezent și soțul lui Elisebeth sunt elocvente pentru faptul că există un unic personaj. Acest film se concentrează asupra trecerii dincolo de aspectul exterior, superficial al unui

---

<sup>12</sup>*Ibidem*, vol. I, p. 438.

<sup>13</sup>Cf. Montaigne – “So, my reader, I’m the very dough of my book” - *De la vanité*, Paris, Gallimard, 2012.

<sup>14</sup>Petreu, M., *Jocurile manierismului logic*, Iași, „Polirom”, 2013, pp. 73-74.

<sup>15</sup>Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, vol. al III-lea, ediția citată, p. 343.

personaj, spre a ajunge în profunzimea sinelui său. Aspectele non-verbale sunt edificatoare, și Ingmar Bergman ar fi putut realiza la fel de bine și un film mut. Aceasta metareprezentare îmbogățește paradigma personajelor cinematografice. Elisebeth dispăre în propriul abis interior, iar ecranul oglindește doar o perspectivă sumbră și moartea<sup>16</sup>. Titlul filmului are întreaga expresivitate pe care o presupune o frază-prag/phrase-seuil<sup>17</sup> în narațiuni. *Persona* este masca prin care trece vocea umană; *persona* este autorul implicit, un alter ego auctorial<sup>18</sup>. Aparițiile din inconștient sunt atât de convingătoare, încât e utilă amintirea insinuării lui C. G. Jung conform căreia eul însuși se poate îndoii de propria sa identitate<sup>19</sup>. Sinteza dintre cuvânt și imagine creează un limbaj complex exprimând multiplele aspecte ale conștiinței. Imaginea de final a feței întregite prin cuplarea celor două fizionomii este de un foto-realism ce evocă transmedialitate. Aceasta poate atrage și alte reflecții din partea privitorului.

În toate aceste filme, ecranul se comportă asemenea unei oglinzi moderne care evidențiază raportul dintre iluzie și adevăr, dintre ficțiune și realitate. De asemenea, camera de filmat poate fi considerată corespondentul cinematografic al ușii prin care noi, spectatorii, pătrundem în lumea ficțională. Relația dintre ficțiunea cinematografică și realitatea spectatorilor a devenit una meta-artistică. Filmul în sine este un parergon<sup>20</sup>, un act preluat suplimentar în raport cu acela al comunicării nonconvenționale dintre privitori și regizori. Aceștia din urmă sunt elemente intrinseci ale spectacolului și îi provoacă pe spectatori cu adevărat parteneri ai comunicării artistice. Lentila camerei de filmat devine granița estetică. Aceasta are funcția unei ferestre sau cea a unei uși ori a unui alt tip de suprafață reflectantă întâlnite în pictură și în arhitectură. În fapt, ne confruntăm cu trezirea conștiinței de sine a unei noi categorii de filme. Aceasta se concentrează asupra a trei caracteristici convergente și impulsuri artistice: iluzia reprezentării, tema vanității aplicată unui act de creație și aspectul metareferențial al reprezentării artistice. Astfel, lentila camerei scoate în evidență hiatul existent între două tentative spirituale diferite de abordare a artei cinematografice.

## Bibliografie

- Arhip, O., „Aspects of Meta-reference and of Aesthetic Illusion in Cinematographic Art”, contribution presented at the 2nd edition of the Conference *Tradition and Reform*, București, 2013.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, București, Editura „Artemis”, vol. I, II, III, 1995.
- Dragomirescu, Gh. N., *Mica enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, traducere de Marina Spalas, București, Editura „Univers”, 1991.
- Jung, C. G., *Personalitate și transfer*, București, Editura „Teora”, 1995.
- Montaigne, *De la vanité*, Paris, Gallimard, 2012.

---

<sup>16</sup> Poulet, G., *Metamorfozele cercului*, București, Editura „Univers”, 1987, p. 249.

<sup>17</sup> Cf. Raymond Jean, *Practica literaturii*, București, Editura „Univers”, 1982.

<sup>18</sup> Cf. Wayne Booth – ”the implied author”.

<sup>19</sup> Jung, C. G., *Personalitate și transfer*, București, Editura „Teora”, 1995, p. 80.

<sup>20</sup> Dragomirescu, Gh. N., *op. cit.*, p. 56.



- Nöth, W., *Self-reference in the Media: The Semiotic Framework*, Nöth/Bishara, 2007.
- Petreu, M., *Jocurile manierismului logic*, Iași, Editura „Polirom”, 2013.
- Poulet, G., *Metamorfozele cercului*, București, Editura „Univers”, 1987.
- Raymond Jean, *Practica literaturii*, București, Editura „Univers”, 1982.
- Siguret, F., *L'œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII-ème siècle*, Paris, Klincksieck, 1993.
- Stoichiță, V. I., *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor moderne/ L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, București, Editura „Humanitas”, 2013.
- Wolf, W., *Metareference across Media. Theory and Case Studies*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.
- X X X, *Woody Allen în dialog cu Stig Björkman*, București, Editura „Publica”, 2013.



## Tipologia personajelor feminine în teatrul Sofiei Nădejde<sup>1</sup>

### Abstract

Sofia Nădejde (1856 – 1946), an important personality of Romanian society in the 19th century who became famous by participating in the campaign for the emancipation of woman, had a long activity as writer, journalist, translator. The drama of the author is important because the plots of the plays are full of typical feminine characters, that can be found in all her literary creation. Because Sofia Nădejde was a moralist author and she used the drama to popularize feminist ideas, her plays became a picture of the women's world at the end of 19th century and the beginning of the 20th century.

**Keywords:** Feminism; Feminine literature; 19th century literature; Romanian drama; Female characters.

În literatura românească a secolului al XIX-lea, personajul feminin nu ocupa un loc privilegiat, scriitorii nefiind interesați de zugrăvirea unei ipostaze feminine veritabile. Cu toate acestea, sunt semnalate câteva excepții în romanul *Elena*, de Dimitrie Bolintineanu, în nuvela *Doamna Chiajna*, de Alexandru Odobescu, în drama *Răzvan și Vidra* și nuvela *Duduca Mamuca*, de Bogdan Petriceicu-Hasdeu, în ciclul *Chirițelor*, de V. Alecsandri, în care personajul feminin ocupă un loc important, fiind surprinse diverse ipostaze ale feminității, specifice unor epoci diferite.

Abia la pragul dintre secole, personajul feminin câștigă cu adevărat teren față de cel masculin, o cauză fiind și procesul de modernizare a societății românești, în care femeia va juca un rol din ce în ce mai important.

Cercul socialiștilor de la Iași, din jurul „Contemporanului”, a fost primul care a acordat atenție publicului feminin, reprezentanții acestuia fiind conștienți de faptul că femeile reprezintă un procent semnificativ în rândul cititorilor<sup>2</sup>. Lucrarea de față își propune să prezinte personajul feminin în teatrul Sofiei Nădejde, una dintre cele mai importante personalități ale grupării de la Iași. Interesul nostru cade asupra perspectivei din care autoarea privește femeia, în general, dar și în particular, în rolul ei de mamă, soție, fiică, logodnică, slujnică – acestea fiind tipuri de personaj feminin ce se regăsesc în toată opera autoarei, nu doar în teatru. Este cunoscut faptul că autoarea a fost o militantă pentru drepturile femeii, și opera sa este marcată de

---

<sup>1</sup> Sofia Nădejde (1856 – 1946) a fost scriitoare, publicistă, traducătoare, care s-a afirmat în campania de emancipare a femeii. Alături de soțul ei, Ion Nădejde, a condus mișcarea socialistă formată la Iași, publicând constant în revistele și ziarele vremii: „Femeia română”, „Basarabia”, „Contemporanul”, „Evenimentul literar”, „Adevărul”, „Universul” etc. În opera sa literară se resimte influența discursului său publicistic, autoarea preferând o tematică ce vizează situația femeii în societatea contemporană (*O iubire la țară*, Iași, 1895; *Patimi*, București, 1903; *Robia banului*, București, 1906; *Părinți și copii*, București, 1907). A fost considerată cea mai erudită femeie româncă a secolului al XIX-lea.

<sup>2</sup> C. Mille, „Femeia și literatura”, în *Evenimentul literar*, an I, nr. 8, 7 febr. 1894, p. 1.

ideologia feministă. Acest lucru este evident nu numai prin personajele sale feminine, ci și prin dezvoltarea unor teme specifice: tema maternității, tema paternității, fameia fatală, prostituția, *dandy*-ul etc.

Ca autor dramatic, Sofia Nădejde a fost cunoscută mult mai puțin decât ca prozatoare sau publicistă, teatrul ei având o caracteristică texto-centristă, piesele sale nefiind jucate niciodată. Deși semnează patru piese de teatru, apărute în volum, Sofia Nădejde a debutat în acest domeniu doar pentru pionierat și pentru a arăta cum ar trebui, în viziunea cercului de la „Contemporanul”, *să se scrie teatru* și la noi. Autoarea respectă principiile grupării lui Gherea, contribuind la dezvoltarea dramei rurale, arătând interes pentru psihologia țăranului în drama *O iubire la țară*. Ideile naturaliste care dominau sfârșitul de secol se regăsesc la Sofia Nădejde mai ales în dramele citadine *Vae victis! Vai de învinși* și *Fără noroc*. Drama *Ghica Vodă – Domnul Moldovei* se înscrie în șirul de drame istorice scrise în acea epocă, căreia îi va fi servit drept model V. Alecsandri.

Cea mai cunoscută operă dramatică a autoarei este piesa *O iubire la țară*<sup>3</sup>, apărută mai întâi în paginile „Contemporanului” (nr. 6, 7, 8 1887/1888). Drama în trei acte și trei tablouri este tipărită în volum abia în 1895.

Această piesă a prezentat cel mai mult interes criticii, datorită prezentării în mod veridic a vieții satului și, în special, a femeii de la sat, a cărei existență era influențată de factorii sociali principali din comunitate: primarul, preotul, preceptorul, boierul. În această piesă, Sofia Nădejde își alege ca personaje feminine femei din mediul rural românesc și nu încearcă să transfigureze realitatea, ci să prezinte obiectiv o situație destul de frecventă în acea perioadă. Subiectul dramei este inspirat din perioada Războiului de Independență, un moment istoric care s-a regăsit frecvent atât în articolele autoarei, cât și în opera literară, întrucât experiența tragică a războiului a lăsat foarte multe soții văduve, fără apărare, fete tinere aflate în fața unor opțiuni și situații incerte, constrânse să accepte situații de compromis social. Personajele feminine din această dramă sunt tipuri ale femeii române, țăranți simple, fără carte și deschidere, neprevăzătoare la pericole și naive. Toate sunt victime. Sunt construite într-un mod simplist, sunt plate, caracterizate doar printr-o trăsătură de caracter.

Personajul principal este Ilinca, o tânără îndrăgostită de flăcăul Niță, luat la oaste. Cu toate că, înaintea plecării lui, aceasta îi promite că-l va aștepta, soarta și împrejurările nefaste o vor face să-și încalce promisiunea. Rămasă singură, marcată și îndurerată de moartea tatălui, înconjurată de sărăcie zilnică, Ilinca cedează insistențelor mamei și ale babei Irina și merge să lucreze la curtea boierului, cu toate că știe dorințele ascunse ale acestuia, de a-i întina trupul și sufletul. Drama fetei este iminentă și va lăsa urme adânci în sufletul acesteia care, însărcinată fiind, în final va intra într-o stare de alienare. Spiritul justițiar al autoarei se manifestă prin atitudinea lui Niță, care îl va pedepsi pe vinovat, ucigându-l.

Ilinca întruchipează tânăra cu așteptări și naivă la promisiunile celorlalți. Ea este împinsă de la spate de către mama ei să accepte compromisul. Cu toate că reprezintă o proiecție a autoarei, aceasta exprimându-și prin ea ideile, finalul este unul necruțător pentru personaj; este un personaj pozitiv, dar cu o încărcătură negativă prin gândurile exprimate și intenții: vrea să se sinucidă și își va lăsa copilul să moară când înnebunește. Vitalitatea personajului este dată de transformarea lui,

---

<sup>3</sup>Sofia Nădejde, *O iubire la țară*, Iași, Tipografia „D. Gheorghiu”, 1895.

Ilinca evoluând de la tânăra stăpână pe ea, la concubină și mama singură. Finalul acestui personaj este specific unui personaj naturalist, comportamentul și acțiunile lui fiind determinate de cauze ereditare (tatăl, de asemenea, înnebunește), de instincte și obsesii.

Deși la început Ilinca pare o tânără stăpână pe sine, trăind viu prin convingerile ei, încetul cu încetul se dovedește și ea o fată săracă cu duhul, crezând în vise de noapte care-i slăbesc convingerea că Niță se va întoarce de la oaste: îl viseză pe flăcău „mort într-o biserică întunecoasă”.

Pentru a avea o structură armonioasă și pentru a da viață personajelor feminine, autoarea inserează în dialog personaje și fapte care n-ar fi încăput pe scenă<sup>4</sup>. Calitățile Ilincăi sunt astfel potențate prin antiteze subtile create de autoare cu alte personaje feminine, absente, cu soția boierului sau cu „fata Bălașei” – amanta boierului din sat. Soția boierului este un personaj absent, aceasta ducându-și viața la Paris, departe de soțul ei, ceea ce-l determină pe boier să se distreze românește. Personajului absent, dar care prinde viață prin această antiteză și prin replicile celorlalte personaje la adresa sa, trebuie remarcat, acest lucru fiind o noutate în dramaturgie, de care Sofia Nădejde s-a folosit, ce-i drept, dar fără să-i dea consistență, pentru a se impune ca un personaj tipic, fiind un simplu personaj artefact.

„Fata Bălașei, un boț cu ochi”, actuala amantă a boierului, este, în viziunea babei Irina, net inferioară Ilincăi, inferioritate cauzată de frumusețea fetei. Dar se va dovedi că frumusețea nu va fi un leac care să-l facă pe boier și să se despartă de femeia lui, Ilinca nefiind pricepută să-l joace pe degete, neacceptând rolul de sirenă, de seducătoare. Ea se deosebește și de fetele satului, care mergeau la boier folosind diferite tertipuri pentru a nu fi recunoscute: „în amurgul serii o vedeam mergând la curte cu tulpănașul tras pe ochi”.

De dragul fratelui mai mic și al mamei, Ilinca va accepta să meargă la moșie, la munca câmpului, deși o sperie gândul că se vor adevăra spusele vrăjitoarei – la care a mers să-i ghicească – că va trece o cumpănă mare. Vrăjitoarea, o categorie mitică, este doar menționată în operele Sofiei Nădejde, nefiind un personaj evidențiat în opera sa, rolul acesteia fiind preluat de moașă, de baba satului.

Zamfira, mama Ilincăi, personaj feminin secundar, este un personaj-marionetă, care asigură demonstrația autoarei, cum că mamele au un rol esențial în viitorul fetelor, cel mai adesea ele fiind cauza nefericirii lor. De asemenea, tema maternității este dezbătută, rolul de mamă nefiind limitat la a da viață unui copil; nu numai acest aspect este important. Poate fi considerat un personaj negativ, Zamfira eșuând atât ca soție, cât și ca mamă. Mamele, adesea neștiutoare și superstițioase, sunt vinovate pentru sfârșitul tragic al copiilor lor; încredințată de reușita vrăjitoriilor, își pierde în final și soțul (care moare), și fiica (sfârșind nebună). În final este cuprinsă de remușcări pentru că și-a mințit fiica trimițând-o la curte, cu toate că știa că boierul o dorește pentru el, nu pentru muncă. Din punct de vedere social, ea este tipul văduvei, iar autoarea prezintă cu compasiune statutul acestor femei, înțelegând că, de rămâi văduvă, nu mai știi după a cui cap să te cârmuiești, după cum însăși Zamfira spune.

Marghioala, mama lui Niță, este tipul mamei, dar, la fel ca Zamfira, se dovedește impulsivă și nerațională. O crede pe Ilinca o golancă, își descântă băiatul

<sup>4</sup> Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, București, Editura „Meridiane”, 1966, p. 183.

crezându-l bolnav și pentru a-i veni de leac; în fond, băiatul era doar îndrăgostit. Când află de pețirea Ilincăi, merge supărată la casa Zamfirei să-și caute băiatul și o acuză pe aceasta că vrea neapărat să-și vadă fata măritată cu Niță, bănuind-o că-i face farmece.

Irina, „baba” satului, moașa satului, este un tip uman pe care autoarea îl condamnă. Se poate observa că moașele în opera Sofiei Nădejde sunt personaje negative. Și în această piesă moașa satului este prezentată ca fiind „băboiul”, „codoașca satului”, „îl are pe Nichiduță”. Ea este tipul „mijlocitoarei”, propunând numai lucruri rele, iscodind și deformând adevărul lucrurilor. Deși merge la casa Ilincăi să spună intenția lui Niță de a o peți, îi spune și vorbele grele ale mamei lui, Marghioala, că Ilinca este „o golancă”. Răul pe care îl produce este cauzat nu numai de incultură și practici băbești, ci și de intenții rele, mijlocind în folosul boierului, pentru cauze condamnabile. Prin ea autoarea își exprimă ideea că prin minciună și disimulare nu se poate ajunge la un final fericit. Ea cunoaște viața ascunsă a satului și cârmuiește cu pricepere orice situație în folosul ei. La ea apelează oamenii aflați în necaz, precum preceptorul, care o cheamă să-i vindece copila de bube dulci. Este un personaj negativ, putând fi asociat cu tipul vrăjitoarei sau al sfătuitoarei din literatura clasică. Acest tip de personaj se regăsește în celelate piese ale autoarei.

Cea de-a doua piesă de teatru, publicată în volum în 1888, este piesa *Fără noroc*<sup>5</sup>. Titlul este unul emblematic, ținând cont că toate personajele feminine ale autoarei au un destin „fără noroc”. Toate personajele feminine sunt realizate după aceeași schemă și pot fi regăsite în piesa *O iubire la țară*. Ceea ce diferă este mediul citadin în care se petrece acțiunea, autoarea încercând să prezinte mediul feminin din București. Personajele feminine joacă rolul de fiică, nevastă, prietenă, rudă, aristocrată, servitoare și vecină, iar toate aceste indicații ale statutului lor vin să exprime clar relațiile dintre personajele feminine și tipul lor.

Și în această piesă, tot o dramă, personajul principal este o tânără fată, Nina. Pe parcursul dramei, personajul evoluează de la o fire inocentă, în primul act, la o femeie cu sufletul îndurerat, în tabloul final. Nina este o tânără orfană de mamă, lipsită de sfaturile bune ale acesteia, ceea ce o face să fie ușor influențată în luarea deciziilor importante în viața sa. Tânăra de „19 ani, brunetă, de o frumusețe rară, cu ochi dulci, melancolică”, se consideră „fără noroc”, aflându-se într-o situație financiară precară, datorată în special tatălui, Tache Sirion, care pierde toți banii la jocul de cărți, inclusiv casa. Un vechi coleg de școală al lui Tache, Panait Mătăsaru, „mare bancher”, obține casa familiei Sirion, dar nu purcede la evacuarea lor din casă, fiind atras de frumusețea Ninei. Deși este căsătorit, Mătăsaru insistă ca Nina să-i accepte iubirea.

Nina este protagonista, tânără, portretul ei fiind unul eminescian. Este pretențioasă asemenea unei zeițe: frumoasă și capricioasă. Este cultă și tinde mai mult spre visare, cărțile citite sporindu-i această stare. Citește *Ofelia* și asta prevestește finalul ei tragic. Are poze cu ea și una dintre ele ajunge la Mătăsaru. Devine dama de companie; mamă, lipsită de frumusețea inițială, acum este elegantă, înrobătă și bolnavă. În final, Nina, bolnavă de oftică, moare în casa unei vecine, Smărăndița, femeie de mahala, care se îndură de ea, de copilul ei bastard și de tatăl lipsit de noroc, lipsit de casa luată de Mătăsaru.

---

<sup>5</sup>Sofia Nădejde, *Fără noroc*, București, Tipografia „Lumea nouă”, 1888.

Un personaj feminin bine conturat în această dramă este Sița, o rudă „binevoitoare” a Ninei, „femeie grasă, [...] 45 ani, cu privirea șireată; îmbrăcată cochet, dar fără gust. Cu o rochie grenat, cu pelerină de catifea neagră, cu o capelă încărcată cu pene și flori”. Ea este tipul mijlocitoarei, sfătuitoarei, asemenea „babei” din drama *O iubire la țară*. Aceasta o sfătuiește pe Nina să-l accepte pe Mătășaru, deși este însurat, ca să scape de sărăcie. Este ancorată în realitate, știe mersul societății și principiile după care se guvernează ea. Replicile ei reflectă „gura lumii” și se alătură ei, ducând vorba de la un om la altul, totul spre folosul ei. Se îndeletnicește cu favorurile pe care le face oamenilor înstăriți, și nu se oprește chiar dacă vede că ele sfârșesc rău. Are mereu soluții și sfaturi pentru orice situație și mai ales când știe că miza lucrurilor sunt banii. De asemenea, o ceartă pentru banii aruncați pe lecțiile de pian și pe cărți: „Ai mai cetit romane; alea v-amețesc, de nu vedeți lumea cum ie. [...] Poftim, bani dați pe gârlă!”

Din păcate, dorința acesteia ca Nina să-i sucească mințile lui Mătășaru, să-și lase nevasta și copiii și să-i ofere bani nu se împlinește, cu toate că Nina își încalcă principiile și în final va avea un copil cu acesta. Leila, prietena Ninei, este cea care va stârni interesul bancherului, fiind mereu „sprintenă, vioaie, glumeață, tipul fetei ștrengărețe care, dacă nu-i încă, are să fie”, în timp ce Nina devine pe zi ce trece tot mai slabă și palidă știind că fiul ei este un bastard. Leila are o personalitate duplicitară, stă în umbră, pare a fi un personaj *raisonneur*. Este vie în primul act prin replicile unei fete din societatea bucureșteană, o fată rebelă, fără griji și vise mari, învățând din experiențele prietenelor. Este conștientă că pentru o fată „singura carieră tot măritatul rămâne”, iar viața sentimentală merge după un astfel de traseu și sub un dicton ce îndeamnă la repetir: „Cosi va il mondo!”

Zoe, soția bancherului, este o femeie „zbârcită, slabă, urâtă”. Are totuși inteligență feminină și înțelege că toată căsnicia ei a fost un coșmar, iar Sița e o mijlocitoare, nu în afaceri cu bani, ci în distrugerea căsniciilor. Suferința ei este datorată și faptului că Mătășaru n-a iubit-o cu adevărat, ci a luat-o de soție datorită averii pe care o deținea. Neputința fizică pricinuită de boli o fac să asiste neajutorată la gesturile de infidelitate ale bărbatului ei – când acesta cumpără flori pentru Nina.

Aproape toate personajele feminine ale dramei sunt stăpânite de avariție: Sița mijlocește multe întâlniri, urmărind totuși să beneficieze în urma aranjamentelor; Leila e pețită de Grigoriu, un băiat bun, dar cam sărac pentru gusturile ei, sau mai bine zis pentru „struggle for life” („lupta pentru supraviețuire”), după cum ea însăși spune; până și slujnica Lina are un amant, iar legătura lor e guvernată de bani, întâlnirile fiind posibile doar dacă acesta are câțiva bani.

Aristocrata este un personaj figurant în aceasta dramă, dar care exprimă starea societății la acea vreme, când sărac sau bogat, iubirea sau căsniciile au un singur motor – banul. Ea este misterioasă și asupra ei autoarea nu se îndreaptă cu un tot moralizator.

Ce frapează în dramele Sofiei Nădejde este că pe cât de militantă este ea în articole, pe atât de sumbru este viitorul personajelor sale feminine. Dacă tonul articolelor sale este unul care aduce o viziune deschisă viitorului feminin, în opere, implicit în dramele sale, personajele feminine sunt prezentate într-o societate ostilă, în care sfârșesc tragic.

Piesa *Vae Victis! Vai de învinși*<sup>6</sup> este o dramă în trei acte și un tablou, publicată în 1902. Titlul acesteia amintește, încă de la început, de personajele piesei *Fără noroc*, atmosfera pesimistă a întâmplărilor fiind sugerată de la început. Titlul ne prezice destinul nefavorabil al personajelor, între care se va remarca, personaj principal, tot o femeie.

Dea Dumitriu este personajul principal. Autoarea îi acordă o atenție deosebită, ca și celorlalte personaje feminine principale, realizând prin indicațiile scenice un adevărat portret al personajului:

„27 de ani; îmbrăcată elegant, dar simplu, c-o rochie blue-pale; Dea e brunetă, fața delicată, ovală, palidă, ochii negri, adânci, privire melancolică. E pieptănată cu tâmple-crețe, ceea ce îi arată figura și mai ovală. Înfățișarea ei, în totul, fină, gingașă, mai mult suflet decât trup”.

Ea este înconjurată de oameni care, cu a lor mentalitate, o vor conduce spre un deznodământ tulburător. Și acest personaj, deși este plasat într-un mediu citadin, înconjurat de personaje surprinzătoare, are o construcție destul de previzibilă.

Încă din actul întâi, autoarea pune accent pe descrierea vieții citadine de la începutul secolului al XX-lea. Într-un cerc format din avocați, doctori, funcționari etc., Dea Dumitriu seamănă mult cu eroina lui Ibsen, din piesa *Nora*, autoarea considerând piesa un model drept de urmat<sup>7</sup>. Preocupările acesteia ne sunt dezvăluite cu prilejul unei petreceri date de soții Dumitriu în cinstea zilei de naștere a fiicei lor, Corina. Dea pare a fi doar un personaj pasiv care participă la jocul de cărți, șuete, cancanuri, când, de fapt, gelozia și fidelitatea în viața de familie constituie mobilul acțiunii.

Alături de Dea sunt prezentate și alte personaje feminine: Corina, fata ei, Didina, prietena ei, și cucoana Maria, soacra. În descrierea personajelor feminine, autoarea insistă asupra vestimentației. Corina era „cu o rochie decoltată de mătase albă, un fel de rochie empire, dar încinsă mai sus decât talia cu-n colan auriu, un fel de haină antică; părul negru, creș, lăsat pe spate”. Didina este „blonda, voinică, cu rochie gris-perle, foarte veselă și vioaie; are evantaliu cu pene. Vorbește repede și face gesturi multe”. Soacra este „cu rochie închisă, cu o capelă cu flori; fața trecută, destul de grasă; mersul cam legănat; vorbește tare, cu autoritate”.

Dea este, așa cum era de așteptat, o tânără soție și mamă. Dacă în ceea ce privește rolul de mamă drama nu dezvoltă niciun conflict secundar, ca soție, personajul feminin trebuie să îndure din partea soțului ei, Mitică, multe insulte, scandaluri, indiferență și infidelitate. Apare ceva specific dramelor de familie, și anume tema triumfului conjugal. Doctorul Sache, prietenul lui Mitică Dumitriu, este îndrăgostit de Dea, încă demult, dar sentimentele nu-i sunt împărtășite. Deși viața îi este tristă, Dea mai găsește putere să nu-și înșele bărbatul și să se consoleze în iubirea declarată a doctorului Sache.

De ziua Corinei, toți invitații îl așteptau pe Mitică, dar el întârzia să vină de la muncă. Acesta ajunge acasă cu trei prieteni (Lache Săulescu, Ion Muscelanu și Gogu Alexandrescu) și își exprimă prin fapte și vorbe „disprețul adânc pentru femeie”, implicit față de soția lui. Personajul Mitică creat de autoare reprezintă tipul

<sup>6</sup> Sofia Nădejde, *Vae victis! Vai de învinși*, București, Tipografia „Gazeta Săteanului”, 1902.

<sup>7</sup> „Calea noastră”, în *Evenimentul literar*, an I, nr. 1, 20 dec. 1893, p. 1.



de bărbat din societatea respectivă, care se opunea emancipării femeii, frecvent combătut în publicistica Sofiei Nădejde. El se dovedește un tată iresponsabil când își îndeamnă mama să le dea alcool copiilor, spre disperarea doctorului Sache, prezent la petrecere. El aduce și muzicanți, ceea ce o supără pe Dea. Pentru a evita o ceartă, își ia prietenii în birou să joace cărți și să asculte muzică.

Didina reprezintă un alt tip de femeie decât prietena ei, Dea. Aceasta nu se arată geloasă când doctorul Sache îi menționează că bărbatul ei, Nicu Popescu, făcea curte unei blonde la *Gambrinus*. Ea susține că nu-i pasă, considerând gelozia ceva absurd, acest sentiment necaracterizându-o nici înainte de căsătorie. Nu același lucru se poate spune despre Dea, trăsătura dominantă a acestui personaj fiind chiar gelozia.

Un alt personaj tipic, feminin, în opera autoarei este pețitoarea. Cucoana Maria povestește cum a încercat să-l însoare pe doctorul Sache, dar, din cauza răzgândirilor repetate, mereu nu a reușit. Autoarea nu pune accent pe statutul ei de soacră, ci pe rolul de mediatore și sfătuitoare în relațiile de iubire. Pe Dea, aceasta o învinovățește că nu-și ține bărbatul în frâu, spunându-i: „Soarta femeii este teribilă! Fie o sfântă, ori o Magdalenă, tot nenorocită e!” Mai aproape de convingerile autoarei este replica Didinei, care consideră că: „Femeia să fie drăguță, șireată și gospodină. Bărbații disprețuiesc pe cele savante. Nu pe toți îi încântă femeie cu leafă; bărbatul la slujbă, femeia la slujbă, copiii de izbeliște, pe mâna servitorilor!”

Dacă jocul de cărți, șuetele și cancanurile la care participă Dea nu au alt efect asupra ei decât de a adânci tristețea și de a scoate la iveală mai multe defecte ale soțului, singura ocupație care-i aduce soției o mângâiere este pianul. Catrenul pe care îl tot repetă reprezintă destinul pe care și-l alege: „Cum s-au trecut acestea toate/ Eu nu pot ști, nu pot ghici;/ Dar tot ce știu și pot a-ți spune:/ Eu te-am iubit, n-oi mai iubi...” De asemenea, buna dispoziție îi revine când vorbește despre modă: are un „jurnal de modă”, în care urmărește pălării nostime și rochii cu flori.

Autoarea pune mereu accent pe condiția femeii în calitatea ei de soție. Trăsătura de caracter care o definește pe Dea este fidelitatea. Cu toate că acțiunea este plasată într-un mediu citadin, Dea preferă exilarea sa în conștiința-i guvernată de principiile soției fidele. Prezența și insistențele doctorului Sache, care tot timpul insinuează disponibilitatea sufletească pe care o are de aceasta nu-i provoacă acesteia decât priviri muștrătoare. Dea nu se abandonează nici trecutului, unei experiențe de iubire din trecut, cu toate că menționează că a iubit cândva pe cineva pe nume Nicu.

Gelozia care o stăpânește pe Dea crește pe zi ce trece și este alimentată de convingerea că Mitică o înșală. Ideea existenței unei rivale îi este comunicată Deei de către „cineva”, această abordare a introducerii personajului absent fiind foarte vag prezentată. Această secvență a piesei aduce pe de-o parte puțin mister, dar și neverosimilitate. Spre deosebire de drama *O iubire la țară*, în care personajul absent, rivala (soția boierului plecată la Paris), este cât de cât conturat, în piesa de față rivala este mai mult insinuată.

Suferința care o stăpânește este unanim recunoscută și comentată de cunoscuți. Coana Tița – o „grasă, tipul mahalagioaicei îmbogățită. Rochie de mătase verde, foarte încărcată, fără gust, strânsă în corset; bărbia și sînul aproape s-ajung; părul castaniu; ceas de aur cu lanț, se răsfață pe piept și burtă, degetele pline de inele cu pietre colorate. Tip de îngîmfată parvenită – gălăgioasă, vorbește repede și ascuțit, se crede mai deșteaptă decât toată lumea” – îi mărturisește Deei din

experiențele ei conjugale și cum reușește să-și țină în frâu soțul. Unchiul său, Nenea Nicu, și soacra sa, Cocoana Maria, încearcă să-i schimbe concepțiile și să-i aline suferința, dar inutil. Soacra o sfătuiește să „treacă cu vederea”, să nu-și exprime gelozia, în această privință dorindu-și o altfel de noră.

Mitică pleacă în repetate rânduri de acasă, nesuportând scenele de gelozie ale soției. Într-un moment de confesiune, Mitica îi destăinuie lui Sache nevoia de senzații noi, dar refuză, din gelozie, să divorțeze, înțelegând că Sache o iubește pe Dea. Dându-și seama de sentimentele doctorului față de soția lui, Mitică va găsi în aceasta prilej de a contracara gelozia Deei, justificată la vederea scrisorii unei amante, cu reproșuri disproporționate.

Cu acest prilej, autoarea va dezvolta tema divorțului, Dea preferând divorțul unei înșelări, în timp ce Mitică refuză, gândindu-se la avere: „Mitică: De ce sunt astăzi atâtea divorțuri? Fiindcă femeilor le-a intrat în cap ideea că trebuie să fie egale bărbaților, fiindcă le lipsește frica de bărbat. Pentru-o nimicică sar să te ia în unghii și-apoi tot ele cu jalba la tribunal”. Replicile celor două personaje reprezintă pozițiile diametral opuse ale femeii și bărbatului în societate, ajunși în pragul divorțului. În finalul situației, răsună concluzia Deei, care opune femeii europene (egală cu bărbatul) pe cea orientală: „evoluăm spre idealul haremului”.

Actele de infidelitate ale lui Mitică ies la iveală din greșeală, când ajunge acasă o rochie comandată de domnul avocat Dimitriu sau când Nicolae Ștefănescu-Sfârlează, un client al lui Mitică, o anunță pe Dea că soțul ei se abate pe la casa surorii lui. Aflată în poziția clară de soție înșelată și demoralizată și mai mult de cuvintele doctorului Sache, „Mitică e nevrednic de iubirea ta”, Dea îl va surprinde pe Mitică cu riscul asumat de a fi bătută de acesta, lucru petrecut, de altfel. Întâmplarea nefericită reprezintă opțiunea unei femei care nu știe să aleagă dragostea unui bărbat care o iubește cu adevărat; replica doctorului Sache este ca o sentință: „Femeile... vor manifestările exagerate și le preferă, ele nu înțeleg o iubire, care nu se manifestă prin beție de cuvinte și nu caută a se încredința de statornicia celui ce le jură amor etern, lor le place să fie iubite nebunește”.

Pentru a anticipa finalul nefast, este prezentat visul funebru al protagonistei: un cortegiu înainta, iar pe panglici scria: „Dea, regrete eterne.” Moartea speranțelor eroinei o conduce pe aceasta în delir și, în final, într-un ospiciu.

Gelozia este sentimentul care predomină în toată piesa: gelozia protagonistei, dar și a doctorului Sache. Așa cum ne-am fi așteptat, Dea nu recurge la manifestări extreme, ci preferă să sufere în tăcere, ceea ce-l face pe soț să nu conștientizeze viitoare alienare a soției.

Tonul moralizator al autoarei se face simțit în replicile personajelor, care își acceptă destinul de oameni „învinși” în urma compromisurilor făcute. Dea este o învinsă în așteptările sale, că Mitică poate deveni un soț iubitor; doctorul Sache este un învins deoarece Dea nu-i răspunde la sentimente. Până și Nenea Nicu este nefericit deoarece, spune el, „femeia iubită m-a înșelat”.

Finalul aduce în discuție destinul unui alt personaj feminin din piesă, asupra căruia este proiectat același destin de „învinși”, și anume Corina, fiica familiei Dumitriu. Nenea Nicu susține că lipsa mamei a condus-o pe Dea la acest sfârșit: „vai de fata care n-are mumă s-o povățuiască!” Anticipază astfel un sfârșit tragic și pentru Corina.

Între dramele Sofiei Nădejde, piesa *Ghica-Vodă – Domnul Moldovei*<sup>8</sup>, apărută în volum în 1899, ocupă un loc aparte prin tema istorică abordată. Așa cum singurul ei roman, *Tragedia Obrenovicilor*, va reprezenta o noutate, așa și această dramă istorică trebuie privită cu mult mai mult interes, piesa neîncadrându-se în șirul pieselor sau operelor inspirate din viața de zi cu zi a autoarei.

Doriința de a reconstitui istoria în mod obiectiv se observa în menționarea surselor de inspirație în cazul acestei drame istorice, actul de creație semănând foarte mult cu o tehnică științifică. Totuși, Sofia Nădejde scrie această dramă istorică, cu subiectul plasat în anul 1777, la Iași, deoarece de pe vremea lui Ghica-Vodă este păstrată prima atestare documentară a Nedejdeștilor de la Certieni, înaintașii din care descind părinții lui Ioan Nădejde<sup>9</sup>.

Cu toate că domnitorul ar fi trebuit să fie personajul principal al piesei, în drama istorică *Ghica-Vodă – Domnul Moldovei*, tot personajele feminine sunt mult mai bine conturate, chiar mai bine decât în celelalte drame: Ecaterina – Doamna Moldovei, Evghenia, Smaragda și Florica – fete din casa Doamnei, roaba Safta și alte fete de casă. Dintre toate personajele se desprinde personajul Smaragda – o tânără fată de la curtea domnitorului.

Smaragda este o tânără fecioară de la curtea lui Ghica-Vodă ce o acompaniază pe Ecaterina Doamna. Trăiește o iubire imposibilă și sortită unui final tragic – dragostea pentru tânărul turc Edhem. Mama sa vrea să o ducă la Petersburg pentru a o mărita cu un polcovnic bătrân, dar bogat. Întrevederile celor doi tineri sunt aproape imposibile, fata fiind urmărită mai mult la fereastra iatacului ei. Tânăra este dorită și de tânărul Alecu, care vrea s-o fure chiar.

În descrierea acestor personaje, autoarea pune accent pe elementul vestimentar, moda orientală fiind specifică femeilor în timpul stăpânirii turcești. Influențele orientale în vestimentația personajului îl plasează pe acesta în tipul femeii exotice, asemenea personajului Aișa, al lui Duiliu Zamfirescu.

Feminitatea firii ei este exprimată de tânărul turc, care o vede o „femeie vicleană, supusă schimbării”. El preferă moartea decât despărțirea de femeia pe care o iubește. În schimb, Smaragda preferă mănăstirea, aceasta fiind pentru ea singura șansă de a-și păstra ascunsă iubirea neîmpărtășită. Printre cuvintele de dragoste, femeile fac și ceea ce știu ele mai bine: să spioneze și să afle informații în favoarea domnitorilor. În final, Ehmed este ucis, iar Smaragda fuge la mănăstire.

Evghenia este soția boierului trădător Canta. Este îmbrăcată elegant în haine leșești și impresionează prin lux și doriința de a se detașa de doamnele de la curtea domnitorului, nedorind să se îmbrace în blănuri de oaie sau de lup. În ea sunt văzute cauzele nemulțumirilor boierilor, care recurg la intrigi și doresc să parvină deoarece soțiile îi îndeamnă la risipă. Este ironizată de soț pentru aspirațiile ei și implicarea de care dă dovadă în treburile domnești: „dacă și găinile încep să cânte în țara

---

<sup>8</sup>Sofia Nădejde, *Ghica-Vodă – Domnul Moldovei*, București, Tipografia „Gazeta Săteanului”, 1899.

<sup>9</sup>Tot în documentele istorice ale lui T. Codrescu autoarea își găsește sursa de inspirație pentru această piesă, folosind pe lângă *Uricariul* și alte documente istorice, pe care le menționează pe coperta interioară a volumului: *Letopisețele Moldovei* – Ediția Kogălniceanu, *Istoria românilor*, de A. D. Xenopol, *Cronica Hușului*, de Episcopul Melchisedec, pp. 290 – 301, *Acte și fragmente cu privire la istoria românilor adunate din depozitele de manuscrise ale Apusului*, de N. Iorga, *Istoria românilor* – curs făcut la Facultatea de Litere din București de V. Urechea.

Moldovei! Vezi-ți, jupâneasă, de-ale gospodăriei [...] Nu duce grija domniei, astea sunt lucruri prea grele la cuprins pentru un cap de femeie”.

Doamna Ecaterina este un personaj emblematic în paleta personajelor feminine ale Sofiei Nădejde. Fiind primul personaj istoric al autoarei, aceasta are o măreție aparte, evocarea ei fiind conformă cu sursele de inspirație ale autoarei. Culoarea locală este dată de prezentarea camerei, iatacului și a domnițelor care o însoțesc. Modul în care își petrece timpul este lucrând de mână și rugându-se. Singurele care o însoțesc sunt jupânițele și slujnicile, printre care se remarcă Safta, bătrâna dădacă, cea care, la bine și la rău, a fost alături și de mama Ecaterinei. Asemenea babelor și moașelor din celelalte piese, Safta are puterea de a prezice viitorul, cu ajutorul cărților și de a face vrăji puternice împotriva dușmanilor: „Un suflet am, de-ar fi nevoie cu drag l-aș închina Satanei! Să pot alina durerea ori săntorn menirea soartei! (a întins cărțile, fața i se întunecă). Am să mai cerc una. Să-mi dai semn de la Măria Ta și de la Domnul, semn din unghii tăiate în cele trei zile de sec. O să merg în puterea nopții în pădure să leg și să trimit relele pe capul dușmanilor. Voi meni toate duhurile, voi face vraja vrăjilor. Am slăvită Doamnă o vrajă ce-o știu de la bunica, e lucru greu; dar vom zdrobi pe dușmani”.

Ecaterina este o fire puternică, care nu dorește să i se ascundă adevărul. Aceasta apelează la previziunile Saftei pentru a putea împiedica nenorocirile pe care le presimte. Până și roibul domnitorului se opune plecării acestuia spre tabăra turcească, rupând zăbalele și căpăstrul, ceea ce-i dă certitudine doamnei că o nenorocire se apropie: uciderea domnitorului.

Prin redarea detaliată a replicilor din acea scenă, Sofia Nădejde oferă cititorului întreaga percepție a societății asupra femeilor. Deși venite din partea unui domnitor, replicile acestuia se regăsesc în întreaga operă a autoarei, reliefând modul de raportare a bărbatului dintodeauna față de femeie: „[...] Femeile caută mereu prilej de jale, unele râd prea mult, altele prea mult plâng! Unei Doamne se cuvine a fi mai cuminte! [...] Mîntea e tot aceeași la femei, poarte ele coroană ori broboadă! [...] Femeia și calul veșnic sunt năzarnici! Lui îi pui ochelari, ce să-i faci femeii?”

La început, când femeile nu aveau drepturi, cel mai important rol printre prezențele feminine l-au avut soțiile domnitorilor. Acestea aveau un statut aparte, de care s-au bucurat în urma căsătoriilor cu domnitorii. Pierderea acestui statut privilegiat este, potrivit lui Vodă, cauza tânguirilor doamnei sale: „Ești plină de mândrie, ți-i frică să nu pierzi rangul de Doamnă! Mărirea și slava deșartă ademenesc femeia ca floarea pe albine. Toată boala de care suferi îți vine din frica să nu fiu mazilit! Crezi oare că o ticăloasă teamă femeiască să împiedice prietenia de la datorie ori omenia și curajul să nu mai fie tovarășele firii mele? Tu, nu-l cunoști încă pe Ghica! El nu se-nduplecă în cale-i nici de trunchii falnici, nici de nălucirile femeiești”.

Imaginea Ecaterinei care își blestemă dușmanii este la fel de impunătoare ca aceea a doamnei Chiajna. Ecaterina este îndemnată în final de Smaragda să meargă cu ea la mănăstire și să se roage pentru iertarea dușmanilor ei și ai neamului românesc, evidențiind sfârșitul tipic al vieții soțiilor de domnitori, care și-au petrecut în mănăstiri ultimii ani din viață.

Privind numărul mare de personaje feminine ce se regăsesc în opera autoarei, se poate remarca dorința de a crea personaje feminine memorabile. Cu toate acestea, Sofia Nădejde nu a reușit să impună niciun personaj feminin, nici prin dramaturgia sa. Ca și alte scriitoare-femei, autoarea a surprins mai mult femei cu

stări mai curând nevrotice, maladive, confuze, nerealizând personajele de referință<sup>10</sup>. În inventarul de personaje feminine prezente nu lipsesc mame, fiice, văduve, soții, amante, concubine, moașe, copile, slujnice, ceea ce dovedește că autoarea este interesată de aspectul social și moral al personajului. Obsesia redării *vieții actuale* transformă opera Sofiei Nădejde, dincolo de ideologia feministă intrinsecă, în panorama societății românești și a moravurilor femeilor de la începutul secolului al XX-lea. În realizarea acesteia autoarea se folosește și în piesele de teatru, de replicile moralizatoare ale personajelor, participând astfel la îngroșarea aspectelor imorale din viața oamenilor. Deși cam întunecată, opera ei, implicit teatrul, rămâne o fotografie a lumii femeilor de atunci.

### **Bibliografie**

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed.aII-a, București, Editura „Minerva”, 1988.

Craia, Sultana, *Îngeri, demoni și muieri*, Târgoviște, Editura „Bibliotheca”, 2009, p. 124.

\*\*\**Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei Române, 2002.

\*\*\**Dicționarul general al literaturii române*, vol. III (L-O), București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2005.

Mille, C., „Femeia și literatura”, în *Evenimentul literar*, an I, nr. 8, 7 febr. 1894, p. 1.  
Mîndra, Vicu, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească (1816-1918)*, București, Editura „Minerva”, 1973.

Mîndra, Vicu, *Istoria literaturii dramatice românești*, București, Editura „Minerva”, 1985.

Nădejde, Sofia, *Fără noroc*, București, Tipografia „Lumea nouă”, 1888.

Nădejde, Sofia, *O iubire la țară*, Iași, Tipografia „D. Gheorghiu”, 1895.

Nădejde, Sofia, *Ghica-Vodă – Domnul Moldovei*, București, Tipografia „Gazeta Săteanului”, 1899.

Nădejde, Sofia, *Vae victis! Vai de învinși*, București, Tipografia „Gazeta Săteanului”, 1902.

Săndulescu, Ecaterina; Miller-Verghy, Mărgărita, *Evoluția scrisului feminin în România*, București, Editura „Bucovina”, 1935.

Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, București, Editura „Meridiane”, 1966.

Vișinescu, Victor, Nădejde, Sofia, *Monografie*, București, Editura pentru Literatură, 1972.

---

<sup>10</sup>Sultana Craia, *Îngeri, demoni și muieri*, Târgoviște, Editura „Bibliotheca”, 2009, p. 124.



## Representations of the Carnival and the Grotesque in Three Shakespearean Movies

### Abstract

The aim of this paper is to showcase representations of the carnival and the grotesque (from a Bakhtinian perspective) in the following Shakespearean movies: *Titus* (1999), *Shakespeare in Love* (1998), and *The Merchant of Venice* (2004). By using Mikhail Bakhtin's concepts of the "carnival and the grotesque" I aim to prove that the use of costumes represents a successful method by which authority is challenged and imposed.

**Key-words:** Mikhail Bakhtin, William Shakespeare, carnival, grotesque, film, authority, cross-dressing, costume.

The meaning of the word "carnival" is typically associated with a series of festivities which "precede Lent in the festive calendar of Early Modern Europe"<sup>1</sup>. However, the term's meaning extends beyond that of a celebration, and Mikhail Bakhtin cleverly underlines the relationship between these festivities and the desire to transcend social boundaries. In a world where social classes were clearly delimited, the customs of dressing up and appointing a king or queen of the carnival, provided a temporary opportunity for people to change their social status. The sudden and normally unlawful change of rank brought about an increased level of power, as well as the ability to undermine authority, which is encouraged by the use of costumes.

The aim of this paper is to showcase representations of the carnival and the grotesque in the following Shakespearean movies: *Titus* (1999), *Shakespeare in Love* (1998), and *The Merchant of Venice* (2004). I will argue by using Mikhail Bakhtin's concept of the "carnival", that the use of costumes and cross-dressing represent successful methods used to subvert authority. Similarly, using Mikhail Bakhtin's concept of the "grotesque", which stems from practices associated with carnivals, I will argue that the mutilation of bodies is another way in which authority is not only challenged, but also imposed.

As mentioned above, the concept of "carnival" is closely tied to the festivities which took place in the Middle Ages. Bakhtin stresses the importance these celebrations had in people's lives, due to their ability to overturn social order. This is particularly noticeable during practices such as the election of "a king and a queen to preside at the banquet"<sup>2</sup>, or dressing up to imitate tournaments and to initiate knights. The rituals which comprised the carnival are distinct from the "serious official, ecclesiastical, feudal, and political cult forms and ceremonials"<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup>Dentith, Simon, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, London, Routledge, 1995, p. 63.

<sup>2</sup>Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 5.

<sup>3</sup>*Ibidem*.

and construct a second world which exists separately from the one officially established by the law. In a time in which social classes were clearly marked, the carnival blurred the differences between peasants and noblemen, due to its purpose of involving everyone in the community. Bakhtin also underlines the fact that there is no difference between an actor and a spectator: people did not see the carnival as a spectacle, but they “live in it”<sup>4</sup>.

Costumes are an important aspect of the carnival because, by dressing up, people temporarily changed their social status. For example, peasants could become knights, aristocrats, or royalty for as long as the festivities lasted. Similarly, cross-dressing allowed for a change in status, but also a change in freedom. However, what is interesting is the fact that there were many instances in which people cross-dressed outside the time typically allotted to a carnival. This practice was particularly frowned upon during William Shakespeare’s time, as seen by “the publication of two political tracts *Hic-Mulier and Haec-Vir*”<sup>5</sup>, which discuss this habit at length, while suggesting that it was taken up by women who transgressed social and gender boundaries, whether they cross-dressed for protection on the streets, or out of necessity.

Cross-dressing is prominently featured in the adaptations which I intend to discuss. In *Shakespeare in Love* (1998), this practice represents the plot device of the film, which brings together the two main characters, Viola de Lesseps and a fictional version of William Shakespeare himself. The movie also highlights several historical aspects of cross-dressing, which include the practice of having men dressed up as female characters, since women were not allowed to act on the stage at the time. Due to society’s constraints, Viola de Lesseps dresses as a man in order to pursue her dream. Her new disguise challenges the law of the time (women who were found dressed as men were beaten and sent to jail), but it also allows her to enjoy the type of freedom which would have been impossible for her to have as a woman. In a time in which the “state regulated dress in early modern England [...] to keep people in the social places to which they were born”<sup>6</sup>, Viola’s actions clearly subvert the authority of the Crown.

In the 2004 adaptation of *The Merchant of Venice*, Portia dresses herself as a man to help Antonio, her husband’s friend, who could not pay back the money he had borrowed from Shylock, a Jewish moneylender. She enters the courthouse disguised as a “doctor of the law” and adapts her behaviour and discourse accordingly. Shylock cites the law, which allows him to take a pound of Antonio’s flesh. However, using a clever trick (that of taking exactly one pound of flesh without spilling blood), Portia manages to save Antonio, take Shylock’s property, and force the latter to convert to Christianity. Normally, according to the law, Portia would not have been allowed to enter and speak in the courthouse. However, by cross-dressing, which gives her the opportunity to turn Shylock’s words against him, Portia manages to challenge the authority of the Venetian law.

In *Titus*, the 1999 adaptation of the play *Titus Andronicus*, there are two significant instances in which dressing up is used as a way to impose and to

---

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 7.

<sup>5</sup>Howard, Jean E., “Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England”, in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, No. 4 (Winter 1988), p. 420.

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 421.



respectively challenge authority. Tamora, the Queen of the Goths and current Empress of Rome, disguises herself as the spirit of Revenge together with her sons, Demetrius and Chiron (who are dressed as the spirits of Murder and Rape). She uses this disguise as an attempt to impose her authority over Titus Andronicus, who wishes to avenge the deaths of his sons and the rape of his daughter, for which Tamora and her sons are responsible. Her ultimate aim is to convince him to postpone his attack on Rome by granting him revenge over his enemies. However, her attempt is unsuccessful. Titus pretends to agree with Tamora by planning to organize a feast to celebrate their reconciliation. He then asks for her sons to stay behind, after which he kills and uses their bodies to turn them into pies for Tamora and her husband.

The scene mentioned above is closely connected to the climax of the story, in which Titus dresses himself as a cook and serves Tamora and Saturninus. Titus' behaviour is in accordance to his new costume and status. As a cook, he presents himself in a humble manner, seeking reconciliation and aiming to serve. However, he uses this disguise, not only to have his revenge, but also to challenge authority, by dethroning Saturninus and Tamora.

In addition to this, the feast is also an important element of the carnival, a time of celebration, "a suspension of all hierarchical rank"<sup>7</sup>, and a moment in which all the members of a community could partake and indulge in food and the pleasures of the flesh. Bakhtin highlights the difference between the carnival and the official feast. Unlike the carnival, the official feast emphasizes order, laws, and social hierarchy. Thus, the feast from *Titus* is clearly portrayed as an official one: Tamora and Saturninus are occupying the positions at the head of each table, dedicated to those of the highest rank. The rest of the officers and council members occupy the remaining chairs. Titus Andronicus, on the other hand, who has dressed himself as a cook, a member of a lower social class, does not sit at the table, emphasizing his role to serve those who represent the law.

On the other hand, in *The Merchant of Venice*, the feast in which Portia and Bassanio celebrate their engagement is a celebration which places it in the category of carnival feasts. Everyone is invited to partake in the celebration, from friends to servants. It is interesting to note that the director presents Venice itself as a city in which the carnivalesque atmosphere is permanent, due to the excesses which are typically associated with such festivities: excesses of food and drink and pleasures of the flesh (as shown in the opening scene, where prostitutes roam the town freely, while religious men protest Venice's depravity). In the movie *Titus*, the rule of Saturninus and Tamora is also characterized by excess and opulence, as seen by the numerous parties which they organize at their residence. The director of *Titus* chooses to present numerous scenes in which these characters preside over large parties, while their guests engage in depraved practices. The clothes picked for these particular scenes are suggestive, the director and costume designer opting for a depiction of the Jazz Age, a period which was well-known for its excesses and opulence.

However, it must be observed that carnivals also consist of a series of grotesque practices. These grotesque elements are, according to Bakhtin, primarily

---

<sup>7</sup>Bakhtin, Mikhail, *Rabelais ..., op. cit.*, p. 10.

associated with the body and they reflect a phenomenon of “death and birth”<sup>8</sup> and “an expression of a mighty awareness of history and historic change”<sup>9</sup>. In the movie *Titus*, grotesque images are a common occurrence. The first grotesque image is shown to the viewer when Titus Andronicus decides to sacrifice one of Tamora’s sons, in order to celebrate the victory against the Goths and appease the deaths of his own sons. Tamora’s son is killed and his intestines are thrown in a fire, as a way to appease death and to celebrate victory, authority, and a new beginning for the empire. Similarly, Lavinia’s rape and the deaths of two of Titus’ sons are instances in which Tamora, imposes her own authority over Titus and showcases the historic change which occurred during the movie, that of her becoming empress. Later on, Titus challenges Tamora’s authority by stabbing her, after having killed her last two sons and having baked them into pies.

Bakhtin also underlines that, while the grotesque is closely tied to the body, there are several body parts which are emphasized: “the open mouth, the genital organs, the breasts, phallus, potbelly, nose”<sup>10</sup>. In *Titus*, Lavinia is raped and her tongue is cut off, Chiron, Demetrius and Tamora’s throats are slit (allowing the blood to flow freely from their mouths), and Saturninus is killed by inserting a spoon into his mouth and choking him. Furthermore, Bakhtin highlights the connection between the grotesque and the carnival by associating them with “the principle of laughter”<sup>11</sup>. In his opinion, the grotesque is a “funny monster”<sup>12</sup>, a view which can be applied to *Titus*, particularly during the scene in which Tamora eats her sons’ flesh in the shape of a pie. That particularly grotesque scene includes a form of twisted humour, and sometimes even elicits laughter, especially when one takes into consideration Tamora’s behaviour throughout the entire film. The director suggests the humorous trait of the scene from the beginning, by presenting the pies as a commercial, with the song *Vivere* playing in the background. The choice of music successfully links both life and death.

All in all, it is easy to observe the manner in which both the carnival and the grotesque can be used to challenge authority. Even though the carnival has its origins in the Middle Ages, the three movies I have discussed show that this festivity and its practices have unleashed a series of influences which can be felt in the present, in modern festivities and also filmmaking. As previously mentioned, the party scene in *Titus*, makes clear references to the Jazz Age and its opulent and indulgent lifestyle, whereas the presentation of the pies in the feast scene clearly references modern-day commercials. The idea of the carnival and the feast as a period of excess has been perpetuated to this day, just as much as the notion of dressing up to change one’s identity for a particular event.

## **Bibliography**

Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

---

<sup>8</sup>*Ibidem*, p. 24.

<sup>9</sup>*Ibidem*, p. 25.

<sup>10</sup>*Ibidem*, p. 26.

<sup>11</sup>*Ibidem*, p. 49.

<sup>12</sup>*Ibidem*.

Dentith, Simon, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*, London, Routledge, 1995.

Howard, Jean E., "Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England", in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, No. 4 (Winter 1988), pp. 418-440.

*Shakespeare in Love*. Dir. John Madden; Prod. Donna Gigliotti, Harvey Weinstein.

*Titus*. Dir. Julie Taymor; Prod. Conchita Airoidi, Jody Patton.

*The Merchant of Venice*. Dir. Michael Radford; Prod. Cary Brokaw, Michael Cowan.



## **Vulnerabilități și riscuri ale comunicării în mediul electronic**

### **Abstract**

This paper “The vulnerabilities and social risks of communication in virtual medium” looking the necessity and influence system of communication new media in the varieties fields of social life. The role of virtuals communities, electronics medium and social network for human life are essential of this paper. The development of new media generated special risks to contemporary society. The aim of paper is analyzed effects of online media to social life: aggressive advertising, unlawful utilization of information, cybercriminality, cyberaddiction. New media touched the social categories and determined value of mass communication in our society.

**Key-words:** social interactions, new media, social media, virtual communities, cyberspace.

### **1. Considerații introductive**

În ultimele decenii, apariția și diseminarea rețelei internet în spațiul public au generat dezvoltarea unui sistem complex și omniprezent de comunicare și interacțiune socială online aflat în beneficiul maselor de oameni de pretutindeni. Anii '90 au reprezentat o piatră de hotar, un moment decisiv în dezvoltarea relațiilor sociale interactive odată cu realizarea conexiunilor internet la sistemele mass-media reprezentate de: presa scrisă, radio, televiziune. Spectatorii au putut vizualiza programele mass-mediei tradiționale prin intermediul internetului.

Serverele și rețelele internet permit accesarea informației într-o formulă accesibilă și facilă, valabilă în cazul tuturor utilizatorilor. Ambivalența circulației informației în mediul virtual determină premisele unor factori de vulnerabilizare, cu impact sociocultural evident. La nivelul spațiului social interactiv al Internetului, utilizatorii pot beneficia de servicii și activități diversificate: informații libere care circulă pe site-uri sau portaluri de profil, bloguri, rețele sociale, de asemenea pot deveni parte integrantă a acestor realități online.

În același timp, există o serie de riscuri sau vulnerabilități la care sunt expuși utilizatorii. Ar fi necesar să enumerăm o serie de astfel de situații: accesare necontrolată, atacuri cu viruși informatici, utilizarea unor programe informatice ilegale. Ne propunem, în continuare, să analizăm o serie de factori generatori de vulnerabilizare în spațiul rețelelor electronice, prin argumente și cercetări de profil existente pe plan național și internațional.

### **2. Riscuri și vulnerabilități specifice**

#### **2.1. Forme necontrolate de marketing electronic**

Modalitățile de promovare prin intermediul sistemelor de marketing electronic s-au diversificat în ultimii ani prin dezvoltarea tehnologiilor avansate în domeniu. Promovarea produselor sau serviciilor în mediul electronic prezintă o serie

de avantaje în principal legate de gradul ridicat deordonare și sistematizare a informației. Reclamele promovate în sfera Internetului și a noilor media dezvoltă un element de susținere și afirmare a mecanismelor de atragere a clientelei sau consumatorilor de bunuri și servicii, oferindu-le oportunități diversificate în condițiile facilității accesării și utilizării specifice mediului electronic. Strategiile de campanie publicitară pe internet sau în noile media au devenit o prioritate în ultimii ani, în condițiile dezvoltării acestor rețele la nivelul a miliarde de utilizatori. Modelarea audiențelor<sup>1</sup> prin intermediul mass-mediei electronice, online, a devenit un obiectiv fundamental în cadrul campaniilor promoționale.

Realitatea virtuală reflectă un univers complex, de rațiuni și semnificații, utilitatea și aplicabilitatea tehnologiilor new media în viața socială sunt o modalitate concretă de influențare a diverselor categorii de public. Publicitatea online, marketingul viral ca formulă de susținere sau interacțiune electronică, rețelele de socializare sau grupurile de bloggeri transgresează frontiere politice, economice, sociale sau culturale.

Accesibilitatea, facilitățile, interecțiunile sociale create sunt un reper și un factor de noutate pentru omul contemporan. Internetul este astăzi un vector de promovare într-un mediu social, caracterizat de ubicuitate și complexitate. Utilizatorii obișnuiți, comunități sau grupuri online, bloggeri sau jucători în rețea, rețele sociale sau activități de tip electronic – advertising, fiecare dintre cei menționați este vizibil în mediul virtual, online.

Există vulnerabilități specifice campaniilor promoționale în mediul rețelilor net. Riscurile ca un utilizator să devină o țintă a unor campanii de promovare de natură a genera un prejudiciu, material sau moral sunt foarte mari:

1. utilizarea de informații false, trucate, de natură a înșela consumatorul;
2. promovarea de produse sau servicii contrafăcute, necunoscute unui utilizator de rețea Internet;
3. folosirea în campaniile dezvoltate în mediul virtual a unor nume comerciale recunoscute, de asemenea de natură a induce în eroare utilizatorul.

Strategiile de campanie publicitară în mediul electronic pot crea o direcție de manipulare prin advertising, cu alte cuvinte pot sugestiona și influența în mod deliberat fals segmente sau grupuri de utilizatori de internet.

## **2.2. Utilizarea ilicită a mediilor electronice, online**

Dezvoltarea tehnologiei informatice, cu precădere odată cu apariția sistemului www (world wide web), a generat potențialul de risc specific apariției acestor noi medii electronice. În aceeași ordine de idei a dispărut garanția anonimității prin utilizarea Internetului, mesajele transmise sunt ușor de identificat, raportat la utilizatorii interesați. Monitorizarea traficului de Internet prin identificarea adresei de IP sau adresă de e-mail a devenit o obișnuință a controlului social electronic practicat de autorități și operatorii de servere electronice. Această practică a apărut ca urmare a situațiilor de intruziune în baze de date ale unor instituții, firme sau organizații de pretutindeni.

O altă formulă de monitorizare electronică a mesajelor web este realizată de marile companii industriale, bancare, de servicii interesate în protejarea secretelor

---

<sup>1</sup> Scott, Merrman, David, *The new rules of marketing and PR*, New Jersey, John Willey & Sons, Inc, Hoboken, 2007.

specifice. În același timp este urmărit modul în care se comportă angajații sau personalul specializat și se realizează direcțiile de acțiune pentru promovarea și protejarea secretelor profesionale. A avea un control<sup>2</sup> operațional asupra entităților din subordine este un scop în sine și elimină eventuale tendințe de risc provocate de angajați aflați în subordine.

### **2.3. Forme de criminalitate informatică**

Dezvoltarea internetului și noilor media a creat dincolo de oportunitatea și deschiderea accesării și utilizării în scopuri constructive și pacifiste a spațiului cibernetic perspectiva din ce în ce mai vizibilă a utilizării în scopuri distructive, antisociale a mediei electronice. În practica analizelor și studiilor de criminologie informatică<sup>3</sup> există o serie de situații sau spețe concrete identificabile:

1. atacuri îndreptate împotriva structurilor militare, informaționale, dar și a celor politice, administrative, decizionale;
2. atacuri îndreptate împotriva companiilor și afacerilor private;
3. atacuri în sfera financiar-bancară;
4. atacuri teroriste sau cu un asemenea caracter.
5. atacuri comise de angajați sau foști angajați ai unor companii.
6. atacuri criminale provocate de persoane având conduite cu caracter deviant.

Perfecționarea acțiunilor de crimă cu caracter informațional la nivel mondial a generat riscuri și vulnerabilități cu grad ridicat de pericolozitate. În continuare, analizăm elemente concrete care definesc criminalitatea informatică.

#### **2.3.1. Fraude sau furturi financiare realizate prin intermediul sistemelor electronice**

Cazuistica infrafracționalității cu caracter informatic a devenit diversificată în ultimii ani datorită apariției a diverse programe informatice pirat sau a falsificării unora deja existente. În materie de securitate electronică a datelor bancare, evidențiem situațiile în care se înregistrează furturi de pe carduri bancare sau din conturi aflate în bănci. Hackerii, pirații electronic, au devenit foarte agresivi și s-au perfecționat în mod corespunzător cu evoluția tehnologiei web.

#### **2.3.2. Furtul de informații din sisteme securizate**

Strategiile de capturare și sustragere a informațiilor care aparțin diverselor organizații au devenit o practică constantă a piraților informatici, inclusiv prin deturnarea unor informații cu caracter secret sau de interes pentru recomercializare specifică.

Trebuie să exemplificăm, prin susținerea unor dezvoltări strategice în protecția sistemelor militare<sup>4</sup>. În cazul sistemelor cu caracter militar au fost dezvoltate unități specializate pentru protecția datelor cu caracter clasificat, misiunea principală a cyber-războinicilor, după cum sunt cunoscuți astfel de specialiști, este acțiunea în situații-limită, de atac informatic de orice natură. În acest caz, aplicațiile

---

<sup>2</sup>Dunnighan, James, F., *Noua amenințare mondială. Cyber terorismul*, București, Editura „Curtea Veche”, 2010, p. 142.

<sup>3</sup>Amza, Tudor; Amza, Petronel, Cozmin, *Criminologie – tratat de teorie și politică criminologică*, București, Editura „Lumina Lex”, 2005, pp. 445-449.

<sup>4</sup>Dunnighan, F, James, *op. cit.*, p. 168.

cu caracter militar au servit la apărarea acestor sisteme și au fost preluate și în practica altor domenii.

### **2.3.3. Expunerea la producții electronice de pornografie infantilă**

Platformele electronice sau site-urile având conținut cu caracter obscen au roluri nefaste în influențarea opiniei publice, mai ales a tineretului. Toate aceste forme de criminalitate pornografică necesită măsuri severe de protecție a datelor și informațiilor prezentate. Parolarea, semnăturile electronice ale vocii sunt câteva modalități de combatere a riscurilor de acest gen și înțelegem prin această afirmație blocarea sau obstrucționarea persoanelor vulnerabile în speță: copii și adolescenți la astfel de site-uri.

### **2.4. Dependența de internet și jocuri online**

Ascensiunea la nivel planetar a internetului și mass-mediei electronice în ultimele decenii a determinat accentuarea fenomenului de dependență în cazul diverselor categorii de public utilizator. Rețeaua internet are un grad ridicat de complexitate, iar aceasta nu înseamnă doar existența site-urilor și portalurilor sau a programelor informatice, ci și a altor forme de interacțiune proprii mediei electronice, de pildă rețelele de socializare și blogurile.

Dezvoltarea tehnologiilor informatice moderne a determinat apariția primelor programe de calculator axate pe divertisment. Dacă jocul de calculator este o creație a ultimelor decenii, jocul ca formă de petrecere a timpului liber, în mod agreabil este o realitate cu adevărat milenară.

În ultimii ani s-au lansat o serie de ipoteze privind implicațiile create de o serie de jocuri violente sau cu caracter violent apărute pe piață, care ar fi de natură a influența într-o formă negativă cu precădere publicul tânăr.

Aprofundarea problematicii impactului produs de jocuri de calculator asupra tinerilor a determinat focalizarea cercetărilor în ceea ce privește existența unor efecte de scurtă sau lungă durată în cazul jocurilor de calculator violente. O astfel de cercetare s-a realizat de către Craig Anderson și Karen A. Dill<sup>5</sup>. Autorii studiului s-au raportat la ceea ce este definit drept GAM sau Modelul General al Agresivității. Potrivit acestui model dezvoltat în psihologie, există posibilitatea anticipării comportamentelor pe termen lung ale unei persoane, în funcție de evoluția avută într-un interval de timp limitat. Raportat la ceea ce privește rezultatele obținute în această cercetare, expunerea la jocuri de calculator violente determină următoarele caracteristici comportamentale în cazul utilizatorilor:

1. există o corelație intensă între agresivitate și expunerea la jocuri violente, iar aceasta afectează preponderent subiecții de sex masculin;
2. violența produsă de jocurile de calculator are efectul de desensibilizare, iar aceasta înseamnă un grad de empatie mai scăzut și un risc de violență crescut;
3. jocurile de calculator pot fi asociate cu filme violente, iar reacțiile determinate de vizualizarea unui film violent pot fi corelate cu reacții de tip emoțional, adică irascibilitate și agresivitate din jocurile video violente.

---

<sup>5</sup>Anderson, A. Graig, "Violent Video-Games: Myth, Facts and Unanswered questions", 2002, în Tarasov, Alexandru, *Psihologia jocurilor de calculator*, Iași, Editura „Lumen”, 2007, p. 62.



Concluzionăm cu analiza efectelor negative produse de jocurile de calculator prezentând un studiu realizat în țara noastră<sup>6</sup> în anul 2007, privind impactul produs de internet și de jocurile pe calculator asupra tinerilor. Rezultatele acestei cercetări arată faptul că un tânăr practicant de jocuri de calculator interacționează intens cu mediul online, iar această participare se va materializa prin transpunerea în viața cotidiană a unor comportamente și valori învățate în cadrul unui joc. Apariția acestei situații în viața unui adolescent sau tânăr are consecințe nefaste din punct de vedere social, respectiva persoană dezvoltă un comportament atipic în relațiile de zi cu zi.

### **Concluzii**

Asistăm, în zilele noastre, la fenomenul de propagare și diseminare a rețelelor online în toate sferile vieții socioumane, atât la nivel de ansamblu social, cât și în plan microsocioal, individual. Tehnologia informațională are un impact deosebit asupra diverselor categorii de public, dar cu precădere în cazul segmentului tânăr de populație. Din această cauză, și nu numai, interesul pentru cercetări de acest gen este în creștere în mediile specializate.

Mediul online are un efect profund asupra vieții sociale sau pentru fiecare individ în parte, în funcție de interese, oportunități și aspirații dintre cele mai diverse, sistemul mass-media online este o formă de consum social caracterizat de o serie de elemente specifice: programe și site-uri informatice, rețele de socializare online, jocuri de calculator în rețea.

### **Bibliografie**

- Amza, Tudor; Amza, Petronel, Cozmin, *Criminologie - tratat de teorie și politică criminologică*, București, Editura „Lumina Lex”, 2005.
- Anderson, A. Graig, „Violent Video-Games: Myth, Facts and Unanswered questions”, 2002, în Tarasov, Alexandru, *Psihologia jocurilor de calculator*, Iași, Editura „Lumen”, 2007.
- Castells, Manuel, *Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell Publisher, Ltd., (1996), 2010.
- Dunnighan, James, *Noua amenințare mondială. Cyber terorismul*, București, Editura „Curtea Veche”, 2002.
- Dubey, Gerard, *Le lien social à l'ère du virtuel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Scott, Merrman, David, *The new rules of marketing and PR*, New Jersey, John Willey & Sons, Inc, Hoboken, 2007.
- Ștefănescu, C., Chele, G., Chiriță, R., Chiriță, V., „Impactul jocurilor de calculator asupra dezvoltării psiho-comportamentale la adolescenți”, *Buletin de Psihiatrie Integrativă*, 12(3), pp. 61-66, 2007.
- Whang, L.S., Lee, S., Chang, G., “Internet over-users psychological profile: a behavior sampling analysis on internet addiction”, in *CyberPsychology and Behaviour*, 1(1), pp. 25-28, 2003.

---

<sup>6</sup>Ștefănescu, C., Chele, G., Chiriță, R., Chiriță, V., „Impactul jocurilor de calculator asupra dezvoltării psiho-comportamentale la adolescenți”, în *Buletin de Psihiatrie Integrativă*, 12(3), 2007, pp. 61-66.



## **A Cultural Semiotic Approach on a Romanian Phraseological Corpus. The Onomasiological Field of Food Instruments**

### **Abstract**

This paper represents an investigation into Romanian phraseological corpus of an onomasiological field from a cultural perspective, in a context where, it is only more recently that the cultural foundation of phraseology has been duly noticed as playing an important role. We agree with the statement made by Piirainen (2007) according to which there can be no adequate description of phrasemes and the way they function in a language without regard to culture, since in many cases culturally based concepts govern the inference from literal to figurative.

This paper represents an answer to the lack of investigations into Romanian phraseology of an onomasiological field from a cultural perspective, in a context where, at the moment, there are still few studies trying to cope with such questions in European languages.

In this article, we shall attempt to analyze the way in which representations related to the food instruments, on which Romanian phraseological structures rely, generate real paradigms of signification depending on the position that these objects occupy in the popular mind. This will be possible by understanding the phraseological meaning as two-stage-process: the stage of the literal meaning, which is conventional, lexicalized, accessed automatically (Ariel 2002) and the stage of phraseological meaning, “derived” and “figurative”, based, in general, on metaphor or metonymy, the key-elements in the phraseology of all languages (cf. Lakoff, Turner, 1980, Kövecses 1986, Gibbs 1995, Dobrovolskij, Piirainen 2005). We understand the term “figurative” in the sense that Dobrovolskij/Piirainen (2005) give to this phrase. A relation is figurative only if it contains an image component. By image component the authors understand “a specific conceptual structure mediating between the lexical structure and the actual [=phraseological] meaning of figurative units” (p. 14). Just these “traces of literal meaning” which are inherited by the figurative meaning of phrasemes are very important in our approach because they incorporate the “knowledge about things”, fundamental into investigation of phraseology from a cultural perspective. In order to investigate into phrasemes of this kind, a consistent metalinguistic apparatus is needed that we shall shape by drawing on the information provided by mythology, folklore, ethnography, sociology, the history of mentalities.

In this article, we intended to show the specific methods of the Romanian food instruments phrasemes to sensitise a representation or an attitude, as well as to identify the effects of the communication of primary mental forms, as related to regional and general patterns.

The corpus of Romanian phraseological structures that is based on our study has been taken from Iuliu Zanne’s (1895-1912) monumental collection *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători,*

*povățuiți, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri cu un glosar româno-frances, vols. I-X, together with both the old and new series of most important work of Romanian lexicography, Dicționarul limbii române.*

**Key-words:** Romanian phraseological corpus, onomasiological field, food instruments, cultural-semiotic approach.

## **1. Introduction**

Many recent studies demonstrate that the modern phraseology<sup>1</sup> research is unthinkable without taking cultural knowledge into account (cf. Dobrovol'skij 1998, Piirainen 2007, Mieder 2008).

Phrasemes reflect the most important dimensions of the culture, which have been theorized in the scientific literature, such as: culture as the mode of experiencing the world, of conceptualizing and evaluating it as offered by language (cf. John-Laird 1983: 10), as the shared modes of social behavior which may also comprise certain collectively held stereotypes, values and attitudes perceived as personality traits defined at the level of groups or even as "national character" (cf. Berry/Poortinga/Marshall/Dasen 2002: 87-88, 96-97) and as the shared traditions, which have accumulated historically and are part of its collective memory (Kramsch 1998: 7). Dobrovol'skij & Piirainen (2005) distinguish between five types of cultural aspects underlying figurative units: (a) aspects of culture-based social interaction, (b) material culture, (c) textual dependence, (d) pre-scientific conceptions of the world and (e) cultural symbols.

The phraseological structures whose literal level refers to the elements of everyday life like food instruments express all dimensions of culture mentioned above. This paper represents an answer to the lack of investigations into Romanian phraseology of an onomasiological field from a cultural perspective, in a context where, at the moment, there are still few studies trying to cope with such questions in European languages.

## **2. Corpus, aims and method**

If "a corpus is a collection of pieces of language that are selected according to an explicit criteria in order to be used as a sample of a language" (Sinclair 1996: 4), a method and a linguistic discipline with valuable results in setting up a research corpus is onomasiology. Designed by German linguists as a discipline studying the names of concepts in a certain language, onomasiology combines with the fields method to delineate lexical class (paradigm) within which they can rigorously analyze the semantic relationships. These methods contribute to the delimitation of our research corpus, including the Romanian phrasemes founded on images of food instruments.

In this article, we shall attempt to analyze the way in which images of the food instruments, on which Romanian phraseological structures rely, generate real paradigms of signification depending on the types of shared cultural knowledge that emerged to underlie conventional figurative units. This will be possible by understanding the phraseological meaning as two-stage-process: the stage of the literal meaning, which is conventional, lexicalized, accessed automatically (Ariel 2002) and the stage of phraseological meaning, "derived" and "figurative", based, in

---

<sup>1</sup>We want discarding the dichotomy of "phraseology" and "paremiology" in favor of the single term "phraseology".

generally, on metaphor or metonymy, the key-elements in the phraseology of all languages (cf. Lakoff&Turner 1980, Kövecses 1986, Gibbs 1995, Dobrovolskij&Piirainen 2005). We understand the term “figurative” in the sense that Dobrovolskij&Piirainen (2005) give to this phrase. A relation is figurative only if it contains an image component and an additional naming. By image component the authors understand “a specific conceptual structure mediating between the lexical structure and the actual [=phraseological] meaning of figurative units” (p. 14). Just these “traces of literal meaning” which are inherited by the figurative meaning of phrasemes are very important in our approach because they incorporate the “knowledge about things”, fundamental into investigation of phraseology from a cultural perspective. In order to investigate into phrasemes of this kind, a consistent metalinguistic apparatus is needed that we shall shape by drawing on the information provided by mythology, folklore, ethnography, sociology, the history of mentalities.

The corpus of Romanian phraseological structures that is based on our study has been taken from Iuliu Zanne’s (1895-1912) monumental collection *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri cu un glosar româno-frances<sup>2</sup>*, vols. I-X, together with both the old and new series of most important work of Romanian lexicography, *Dicționarul limbii române*.

### **3. Food instruments as images component of phrasemes**

Food, housing and clothing belong to the most elementary requirements of all human beings, representing structures of everyday life (Braudel, 1984: 112-205). Manufacturing food tools, and working with them may constitute an image of human evolution not only in terms of the material dimension of life but even in terms of spiritual manifestations. It is obvious that peculiarities of instruments food have left important traces in conventional figurative language. In this article the question will be investigated of how the conceptualization of the food instruments such RECIPIENTS manifest themselves in Romanian phrasemes. The motivating links between the frame of RECIPIENTS and the figurative meanings of many conventional expressions are provided by the knowledge of the specifics and functions of these tools. When setting up the symbolic values of vessels (recipients) in general, several factors brought their contribution: the material they are made of, their shape, their usual content, their practical or ritual destination.

The **pot** a round vessel of any size, made of earth, metal, or glass, used for holding liquids, cooking or preserving food, was, perhaps, the element belonging to the food instrumentation with the most complex practical and ritual uses.

As image component of phrasemes, the POT proves a great versatility.

Romanian phraseological structures can be organized along two directions of signification, the first one related to the structures containing the image of the POT

---

<sup>2</sup>Concerning the phraseological structures taken from Iuliu Zanne’s collection, we have generally used the author’s explanations who, for his part, has frequently made use of those given by the sources he used, respectively by the references that communicated them to him. For these reasons, the explanations reflect different styles.

as recipient and the second one referring to those relying upon the recipient as a metonymic image for content.

A. The first direction of signification direction of the term *pot* takes into consideration the two contexts for using the object, the daily and the ritual context.

a) The pot as daily recipient – part of material culture, of “natural experience”

1. POT – term of comparison

The shape and size of the vessel constitute images that turn the POT into a comparison term in similes such as: *cât o oală de praznic (mare)* (as large as a pot) “very big”, *a fi goală ca o oală* (to be as empty as a pot) “(about houses) to be meager”, *Casa-i goală ca o oală, de n-are de ce se prinde mâța* (The house is as empty as a pot, the cat has nothing to cling to) (Zanne, P III, 81), *a se feri ca de oala mălaiului* (to keep away as if from a pot of millet) “to guard against almost everything” (Zanne, P IV, 24).

2. POT – image of a sad reunion

As a recipient, the pot may receive different content, that is why it functions as an image of reunion, most of the times a sad reunion: *a pune (toate) în aceeași oală* [to put (all the things) into one pot] “to mix (very) different things, issues etc. and thus to cause misunderstandings, confusions” (cf. DLR, VII/2).

3. POT – image of lack of resistance, of transience

Moreover, the pot may function as an image of man generally, most common of all being the idea of weakness: *Oala fără de mânășă / Ajunge după ușă* (The pot without its glove / Is left behind the door) “for beggars and old people who are no longer able to work”, *Când se lovesc două oale se sparg amândouă* (When two pots collide, both of them are broken) “is said about weak persons”, *Se laudă oala că va sparge căldarea* (The pot brags about cracking the pail) “when a weak person challenges a stronger person that will defeat him” (Zanne, P IV, 6-7).

The same image of lack of resistance can be extrapolated to other elements as well: *Oala dogită în zadar o mai legi* (One vainly mends a broken pot) “tatty things are vainly mended” (Zanne, P IV, 6), *Ajunge un ciomag (sau o bâță, o măciucă) la un car de oale* [A club (or a stick, or a bludgeon) is enough for a carload of pots] “one word is enough for those who wish to see; not much effort is required to overset something that is weak, amateurish” (cf. DLR, VII/2).

4. Broken POT - image of mistake

The broken pot is, in this context, generally an image for a mistake: *Oala s-a spart în capul meu* (The pot was broken into my head) “meaning that I was found guilty, but the blame was not mine” (Zanne, P IV, 12), *Să n-am parte de oale sparte* (I shall never enjoy broken pots again) “meaning a bad thing that does not suit one’s book; jocose oath to state something that may not be true”, *a plăti oalele sparte de alții* (to pay for the pots that somebody else broke) “to be left holding the sack” (Zanne, P IV, 21-23).

5. POT – image of accessible space

The pot is the place where food is at man’s disposal, that is why it can be an image for everything that is accessible: *a prinde (sau a lua, a ridica pe cineva) ca din oală* [to catch (or take, lift someone) as if from a pot] “to catch somebody easily, with no difficulty; to take somebody by surprise” (Zanne, P IV, 24).

b) The pot as ritual recipient – subsumed under the label “fictive conceptual domain” (Dobrovolski 236).

Dobrovol'ski & Piirainen understand by “fictive conceptual domain” the knowledge such folk theories of ancient times, pre-scientific conceptions of the world (including religion, superstition, common belief, etc.).

To the area of superstitions belongs the idiom *a-i pune (cuiva) oala* [to set (the pot) for somebody] “to charm somebody, to cast spells upon somebody” (cf. DLR, VII/2). The value of ritual object is transparent and its image functions as a metonymy for spell. The pot is the main recipient in most spells (Candrea, 1999: 379), as all religions use various vessels for sacrificial rites generally during love feasts or Holy Communion ceremonies.

To the same ritual space belongs the idiom *a se face (sau a fi) oale și ulcele (sau ulcioare)* [to turn into (or, to be) pots and jugs (or jars)] “to be long dead” (cf. DLR, VII/2), for which Stelian Dumistrăcel suggests, together with an interpretation of extrapolation of the Biblical text of Genesis, “Dust thou art and into dust thou shalt return”, an alternative for decoding the structure as a possible evocation of urn cremation, eventually of the practice of depositing the deceased into a ceramic vessel (Dumistrăcel, 2001: 271-276). Part of the same register is also the idiom *sună a oală* (he sounds like a pot) “he is very ill, he is dying” (Zanne, P IV, 25).

The same suggestion of cremation by deposition into a pot might also be carried, according to the same author, by the idiom *a pune (pe cineva) în oală* [to place (somebody) into a pot] “to defeat, to conquer somebody” (Dumistrăcel, 2001: 276-277), or *i s-a spart oala* (his pot has been smashed), “meaning that his life was broken, he died” (Burada, 2006: 19). The significance of the last phraseme is based on a reminiscence of urn cremation, the custom recorded by Teodor T. Burada of breaking a pot, sometimes full of ash, at someone's tomb (Burada, 2006: 19). This gesture is very well accounted for on the level of superstition: “When the corpse is taken out of the house, somebody throws a pot after the dead person so as to destroy all evil” (Gorovei-Ciașanu, 2000: 199).

*Să-ți astupi oalele de el* (Cover your pots in front of him) “about a man that talks or swears a lot, about the ill-behaved or the filthy” (Zanne, P IV, 12-14). The last structure evokes the beliefs concerning the vessel's capacity to attract evil forces, the most favorable occasion of these to enter the human body being by means of food and drinks (Candrea, 1999: 101). With an opening at the top, the pot can catch evil influences: “Where a woman has just given birth to her child, the pots are turned upside down to keep the witch away” (Niculiță-Voronca, I, 1998: 136).

c) The pot as recipient – image of social interaction (cultural models, social conventions, taboos, gestures 216-223)

To this category belong the idioms *a mâncat din oală* (s/he ate from the pot) “s/he lost her virginity”; *a gustat la oala cu chișleag* (she tasted from the pot of yoghurt) “(especially about young girls) she lost her virginity, she went wrong” (Zanne, P III, 522), correlated with the saying *Să nu mănânci din oală că-ți plouă la nuntă* (Do not eat directly from the pot for it will rain on your wedding day) (Zanne, P IV, 23). Eating directly from the pot, meaning “to help oneself to the food” before the proper time, may constitute the euphemistic image for losing one's virginity; “Romanians believe that it will rain on the wedding day of the girl that has not been fair” (Zanne, P IV, 23), that is why one should not eat from the pot for it will rain on wedding day. So, the motivation of these idioms is also the result of a social model: in conservative societies, on the wedding day, the girl must be virgin.

These phrasemes are an example for the “blending of cultural phenomena in figurative units” (240), they are based on knowledge about social interactions, fictive conceptual domain and material culture.

B. The second significant direction of organizing the phraseologies that contain the image of the *pot* is the one in which the vessel is a metonymic suggestion for the content, consequence of natural experience.

POT – image of of the self.

If the verb *to boil* is used with the meaning of “to annoy, to nag”, the same registry integrates the idiom *a-i da oala în foc* (his pot boiled over) “to get angry, to blow one’s top”, *i-a dat oala în foc* (his pot overboiled) “he got angry over nothing” (Zanne, P IV, 25). In this context, the pot, seen first of all in terms of its content, becomes a mark of the self and it can be related with conceptual metaphor namely ANGER IS THE HEAT OF A FLUID IN A CONTAINER (Lakoff & Johnson 1980, 1999; Lakoff 1987, 1990, 1993; Lakoff & Turner 1989).

POT – image of propriety

Each will make sure that nobody meddles in what is considered to be his: *Nu-ți băga nasul unde nu-ți fierbe oala* (Do not stick your nose where your pot is not boiling) (Zanne, P IV, 16), *a se amesteca* (sau *a-și băga nasul*) *unde nu-i fierbe oala* [to interfere (or to stick one’s nose) where one’s pot is not boiling] “to interfere with something without having been invited, to interfere in somebody else’s business” (cf. DLR, VII/2), *Se amestecă unde nu-i fierbe oala* (he interferes where his pot is not boiling) “he interferes with somebody else’s business” (Zanne, P IV, 14).

POT - image for the vice of drinking

Another metonymic use of the term *pot* is the one referring to the drink represented by the recipient: *a sufla în fundul oalei* (to blow into the bottom of the pot) “to get drunk, to be drunk”, *Îi trage cu oala / Ca să treacă boala* (He hits it with the pot / So the illness may go away) “for the hard drinker”, *a fi bolnav de oală* (to be suffering from the pot) “he drinks too much, he suffers from boozing” (Zanne, P IV, 24).

Unlike the pot, the **bowl**, *strachină*, in Romanian, a vessel made out of burnt clay, lightly scooped, that is meant for individual usage, possesses marks of the self more pregnantly. The phraseology fully illustrates it.

BOWL – image of the owned thing

The bowl constitutes itself as a representation of the owned thing that somebody else takes advantage of or that is shared with somebody else as a sign of friendship: *a-i mânca cuiva din strachină* (to eat out of somebody’s bowl) “to take material advantage of someone” (cf. DLR, X/5), *a mânca dintr-o strachină* (to eat from the same bowl) “to live together, to be very good friends, to be of the same kidney” (Zanne, P IV, 130). Eating out of the same vessel is synonymous with establishing a relationship, placing oneself on the same level with someone else and that is why rude behavior can be represented by the idiom: *parc-am mâncat dintr-o strachină cu el* (it’s not like he and I ate from the same bowl) “is said about rude people” (Zanne, P IV, 131).

Broken BOWL – image of of mistake

The bowl, just like other brittle vessels, represents a way of illustrating clumsiness, errors generally: *a călca în străchini* (to step into bowls) “to have love affairs; to walk carelessly, clumsily; to commit blunders”, *a fi un calcă-n străchini* (to be a



stepper-into-bowls) “to be clumsy”, *a călca în străchini verzi* (to step into green bowls) “to behave badly” (Zanne, P IV, 129-130).

BOWL – image of accessible space

Just like the pot, the bowl, as a recipient that allows effortless access to food contributes to illustrating the accessible act: *a-l lua ca din strachină* (to pick somebody up as if from a bowl) “meaning easily, effortlessly” (Zanne, P IV, 130).

A kind of **bota bag**, *ploscă* in Romanian, a round and flat recipient made out of wood, burnt clay, (wrought) metal, with a small capacity, with a short and narrow neck, used for keeping and carrying water or other drinks is a vessel of relationships par excellence. This bota bag is used for long trips and the close ones are offered to drink from it, it is taken when going match-making, when an engagement is settled and the wedding guests are invited to the wedding the bota bag is drank from.

These values of the object have also left their mark on the level of phraseology.

A. *Bota bag* as image component of phraseme can be motivated by the “natural experience” having the following values:

1. BOTA BAG - mark of vice

The bota bag is a mark of conviviality and, to the same extent, of vice: *ai noștri de la gura ploștii* (our people from the mouth of the bota bag) “greeting formula among drunkards” (cf. DLR, VIII/3), *Când e plosca la mijloc, / Mare, mic, e cu noroc*, (When the bota bag is in the middle, / Big, small, there is luck) “for drunkards” (Zanne, P IV, 94), *Umblă cu plosca la nas* (He walks with the bota bag next to his nose) “he enjoys drinking” (Zanne, P IV, 93).

2. BOTA BAG - image of rumor spreading, of versatility

Like a consequence of conviviality, the bota bag can also be an image of rumor spreading, of manipulation: *a umbla cu plosca* (to walk with the bota bag) “to chatter, to spread the news” (Zanne, P X, 237), *Te poartă ca plosca* (It carries you like a bota bag) “meaning, in all directions” (Zanne, P IV, 94).

B. The motivation of *bota bag* as image component of phraseme is based on knowledge about social interactions

Phrasemes like *a se duce (sau a veni) cu plosca* [to go (or to come) with the bota bag] “to go (or to come from) match-making”, *S-a băut plosca* (The bota-bag has been drunk) “is said when an engagement is over” (cf. DLR, VIII/3) are motivated by the social conventions of match-making or commercial engagements.

Today’s generic term for kitchen vessels, Romanian *blid* “dish”, initially meant, according to Tudor Pamfile, a “tin plate” that was made by craftsmen settled in the wood glades (Pamfile, 1910: 387).

The phraseologies of this term show most of the times negatively marked directions of signification, been also the result of lack of individualization.

1. Empty DISH - image of poverty

The empty dish, as a recipient that does not fulfill its designation, is an image of poverty, of lack generally: *Când e blidul gol, se bate lingura cu el* (when the dish is empty the spoon will strike against it) “when man lacks what he needs, he will fight those of his own house; if the head of the family is not capable of running his house, the children will go over his head” (Zanne, P III, 476), *n-are ce pune în blid* (he has nothing to put in his dish) “poverty stricken” (Zanne, P III, 478).

2. DISH – image of togetherness

Nevertheless, the dish is also an image of togetherness: *Amândoi mănâncă dintr-un blid* (they both eat from the same dish) “hail-fellows”, *Amândoi se spurcă într-un blid* (they both get besmirched in the same dish) “hail-fellows; especially about the bad and the evil-minded” (Zanne, P III, 478).

### 3. DISH – image of clumsiness

The *dish*, as a generic term for kitchen vessels that are most often brittle, occurs as an image in the context of illustrating a flaw, such as clumsiness: *A intrat nora în blide* (The daughter-in-law has entered the dishes) “when somebody breaks everything that he touches, hunts the things like heck” (Zanne, P III, 479). The “natural experience” combines with social model of daughter-in-law

### 4. DISH – image of insignificant profit

Also, representing vessels that contain only scraps of food, the term *dish* can contribute to constructing the image of the profiteer: *a linge blide* (to lick dishes) “to dine at somebody else’s, to live off somebody else’s work” (Zanne, P III, 478).

In conclusion, as image component of phrasemes, the generic term, *blide*, “dish” brings into signification elements related to natural experience: the material they are made of, their content and their practical destination.

## Conclusion

If the motivation is understood as possibility of an interpretation of the mental image in a way that makes sense of the use of phrasemes, the motivating links between the frame of RECIPIENTS and the figurative meanings of many conventional expressions of Romanian language are provided by natural experience and cultural knowledge, elements which govern the inference from literal to figurative.

## Bibliography

- Ariel, M., “Literal, minimal and salient meanings”, in *Journal of Pragmatics*, 34, 2002, pp. 361-402.
- Burger, H., “Semantic aspects of phrasemes”, in Burger, H. et al. (Eds.), *Phraseologie/Phraseology: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung/An International Handbook of Contemporary Research*, vol. 1, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 90-109, 2007.
- Coșeriu, E., *Lingvistica din perspectivă spațială și antropologică. Trei studii*, Chișinău, Editura „Știința”, 1994.
- Dobrovol’skij, D. “On cultural component in the semantic structure of idioms”, in Ďurčo, P. (Eds.), *Europhras 97: International Symposium. September 2-5, 1997, Liptovský Jan. Phraseology and Paremiology*, Bratislava, pp. 55-61, 1998.
- Dobrovol’skij, D., Piirainen E., *Figurative Language: Cross-cultural and Cross-linguistic Perspective*, Amsterdam, Elsevier, 2005.
- Gibbs, R. W., “Idiomacity and human cognition”, in Everaert, M. et al. (Eds), *Idioms: structural and psychological perspectives*, Hillsdale (New Jersey), Lawrence Erlbaum Associates Publishers, pp. 97-116, 1995.
- Kövecses, Z., *Metaphors of anger, pride and love. A Lexical approach to the structure of concepts*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986.
- Lakoff, G., Johnson M., *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

Makkai, A, “Idiomaticity as language universal”, in Greenberg, J. H (Ed.): *Universals of human language. Vol. 3: Word structure*. Standford, Standford University Press, pp. 401-448, 1978.

Piirainen, E., „Phrasemes from a cultural semiotic perspective”, in: Burger, H. et al. (Eds.). *Phraseologie/Phraseology: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung/An International Handbook of Contemporary Research*, vol. 1, Berlin, Walter de Gruyter, pp. 208-219, 2007.



### **George Pascu sau zidirea prin cuvânt<sup>1</sup>**

#### **Résumé**

Parmi les philologues roumains, Gorge Pascu occupe une position controversée dans la mesure où l'aspect des relations interhumaines est concerné plutôt que la direction purement scientifique de ses préoccupations. De l'étude de son œuvre linguistique littéraire et ainsi que des entretiens avec sa fille, Corina Tîrnăveanu (professeur de langue et littérature roumaine, dont la résidence est à Târgu Mureș ), il résulte qu'une réévaluation de sa contribution au développement de la philologie roumaine serait nécessaire. Les composantes de sa personnalité scientifique (il s'est manifesté comme linguiste, spécialiste en dialectologie et en folklore) et sa profession (professeur dans l'enseignement supérieur à Iași et directeur de la Bibliothèque centrale universitaire «Mihai Eminescu» Iași) sont en cours de réexamen visant la multiplication, la diversification et la reconsidération de l'information dans le domaine des sciences du langage dans les dernières décennies.

**Mots-clés:** personnalité controversée, sciences du langage, contributions durables, réévaluation valoriques, histoire de la culture.

Există oameni care își asumă crezul cel mai complex cu puțință: al cuvântului, în istoricitatea lui adevărată, dar și în artisticitatea lui intrinsecă. De aceea astfel de intelectuali sunt dificil de catalogat, întrucât ni se înfățișează ca lingviști devotați, dar și ca analiști literari pasionați de coeziunea straturilor de comunicare estetică.

George Pascu ilustrează această râvnită logodnă dintre matematica inventarelor lexicale și sclipirea inteligenței metaforice a poporului român. Cele două conținuturi și-au aflat drumuri paralele, dar un autor de sinteze le-ar putea aduce în aceeași matcă. Concret, din multitudinea laturilor personalității sale (istoric literar, traducător, folclorist, istoric al religiilor, editor, lingvist, filolog, dialectolog, publicist), exigența utilizatorilor textelor semnate G. Pascu a selectat două lucrări fundamentale – „Sufixele românești” și, respectiv, „Despre cimilituri”. Aceasta nu înseamnă că în cuprinsul celorlalte contribuții ale sale nu există aspecte valabile, chiar și fragmentar, în definirea specificului spiritual al românilor.

Receptarea operei lui Gorge Pascu a cunoscut discontinuități, în legătură sau nu cu caracterul controversat al calității relațiilor umane pe care le-a promovat în mediul academic ieșean îndeosebi. Un portret adecvat al celui în cauză îi aparține lui I. D. Lăudat, fost student al său și deci observator obiectiv al realităților sociale și profesionale derulate în fața sa. În 1975, acesta a redactat o broșură sub genericul

---

<sup>1</sup> Versiunea în limba franceză, în volumul ”Contemporary Perspectives on European Integration between Tradition and Modernity” (Ed. Iulian Boldea, Cornel Sigmirean), Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2013.

„Din istoricul catedrelor Facultății de Filologie de la Universitatea «Al. I. Cuza» Iași”, cu titlul „G. Pascu – întâiul profesor de istoria literaturii române vechi”. Iată primele două enunțuri din lucrare, menite a așeza cadrul general al Iașului universitar interbelic: „Aruncându-mi privirile cu mult timp în urmă – acum 40 de ani –, când începeam studiile universitare la fosta Facultate de Litere și Filozofie, specialitatea limba și literatura română, îmi amintesc că erau doar câteva cadre didactice la specialitatea amintită. Literatura română era predată de doi profesori: G. Ibrăileanu și G. Pascu, estetica literară de Octav Botez, iar lingvistica de Iorgu Iordan, care i-a urmat lui Alexandru Philippide. [...] Asistenți universitari erau Grigore Scorpan la istoria literaturii române vechi, Gheorghe Agavriloaei la istoria literaturii române moderne și Gheorghe Ivănescu la lingvistică”<sup>2</sup>. Din descrierea care urmează se deduce că G. Pascu a primit aprecierea totală a fostului său magistru, care l-a considerat cel mai potrivit pentru a preda o nouă disciplină. „Universitatea ieșeană – față de Universitatea din București – a introdus pentru prima oară, în planul de învățământ, studiul istoriei literaturii române vechi, la stăruința marelui lingvist Alexandru Philippide, unul dintre cei mai vechi profesori ai Facultății de Litere și Filozofie. Titularul noii discipline a fost G. Pascu, elev al lui Philippide. Trecându-și doctoratul la scurt interval după obținerea licenței, G. Pascu a desfășurat o valoroasă activitate științifică încă din primii ani după obținerea titlurilor academice amintite”<sup>3</sup>.

Ordinea apariției portretelor *in extenso* în dicționare, enciclopedii, istorii literare, broșuri, anale universitare poate fi o dovadă a discontinuității în receptare, despre care vorbeam. Unul dintre acestea îi aparține lui Lucian Predescu, redactat pentru „Enciclopedia României”, apărută în 1940. Deși cu opt ani înaintea tipăriseră la Turnu-Severin o broșură critică la adresa lui Gorge Pascu<sup>4</sup>, autorul celei mai cunoscute lucrări de informare de până la perioada interbelică realizează un portret

---

<sup>2</sup>I. D. Lăudat, *G. Pascu – întâiul profesor de istoria literaturii române vechi*, [Iași], f.e., 1975, p. 1. Broșura este multiplicată la Reprografia Universității ieșene. După dactilografierea textului, la corectură, I. D. Lăudat a scos un nume de după cel al lui Alexandru Philippide. Locul de pe pagină a rămas gol.

<sup>3</sup>*Ibidem*.

<sup>4</sup>Lucian Predescu, „Gorge” Pascu și „Istoria literaturii române” sau *O nulitate universitară*, Turnu-Severin, Artele Grafice „Datina”, 1932, 14 pagini. (În „Addenda” la „Enciclopedia României” – [p. 960], rezervată prezentării autorului, Lucian Predescu, apare Craiova, în loc de Turnu-Severin.) Prin bunăvoința doamnei Corina Tîrnoveanu, fiica lui Gorge Pascu, profesoară de limba și literatura română în Târgu-Mureș, deținem exemplarul de lucru al universitarului ieșean, cu adnotările în creion ale acestuia pentru aproape fiecare observație a lui Lucian Predescu la cele patru volume din „Istoria literaturii române” (1921-1927). În replică, Iorgu Iordan și Gorge Pascu au tipărit în 1933, la Iași, broșura „Sat fără câini. Cazul Lucian Predescu”, răspunzând punctual la acuzațiile aduse. Peste patru ani, la Iași apărea broșura „Un caz nenorocit și trist: Cazul Gorge Pascu” (Tipografia „Lumea”, 1937, 146 pagini + indice de nume și anexe), în care sunt expuse reproșuri severe din partea unui grup de intelectuali ieșeni. Nu dispunem de exemplarul de lucru al lui Gorge Pascu și nici nu ne propunem deocamdată să comentăm această lucrare. Textul este redactat de o singură persoană, iar pe coperta a doua apare mențiunea: „Pentru tot ce conține această broșură răspund D-ului: P. ANDREI, C. BALMUȘ, DAN BĂDĂREU, ȘT. BĂRSĂNESCU, I. BOTEZ, O. BOTEZ, TR. BRATU, IORGU IORDAN, I. M. MARINESCU, I. MINEA, PAUL NICORESCU, A. OȚETEA, M. RALEA” (*Ibidem*).

obiectiv, după algoritmul celorlalte texte din „Enciclopedie”: date biografice, activitatea profesională și opera<sup>5</sup>. (Sunt citate circa 40 de lucrări aparținând lui Gorge Pascu, suport pentru toți autorii de sinteze care i-au urmat.)

În 1965, *Dicționarul enciclopedic român* îi rezervă un medalion cuprinzând anii între care a trăit (cu o eroare: 1949, în loc de 1951, anul morții), identitățile intelectuale: „lingvist și istoric literar român”, „profesor la Universitatea din Iași” și referiri la lucrările reprezentative: „Sufixele românești” (1916), „Dicționar etimologic macedo-român” (1925) și „studii privind istoria literaturii române din sec. XVI-XVIII”<sup>6</sup>.

În anii '70 se constată un interes special pentru „cazul Gorge Pascu”, determinat probabil de apariția în buletinul oficial al Universității „Al. I. Cuza” a portretului semnat de Ilie Dan, la împlinirea a 90 de ani de la nașterea, la Bacău, a filologului. Textul apare cu o întârziere de doi ani, dar are meritul de a fi primul medalion complex dedicat universitarului ieșean<sup>7</sup>. În prima propoziție se menționează că Gorge Pascu este „unul dintre filologii ieșeni de prestigiu”<sup>8</sup>, iar în ultima, se precizează: „Lucrări precum *Etimologii românești*, *Despre cimilituri*, *Sufixele românești* și *Dictionnaire étymologique macédo-roumain* reprezintă însă contribuții importante în lingvistica românească”<sup>9</sup>.

În 1975, I. D. Lăudat face publică cea mai importantă lucrare destinată informării complete cu privire la personalitatea lui Gorge Pascu. Este practic o schiță monografică, dacă luăm în calcul dimensiunile (101 pagini) și cuprinsul: „Printre primii profesori ai actualei Facultăți de Filologie” (p. 1), „Mediul familial” (pp. 2-4), „Formația lui George Pascu”<sup>10</sup> (pp. 4-13), „La conducerea Bibliotecii Centrale Universitare” (pp. 13-20), „Profesor universitar” (pp. 21-30), „Istoricul literar” (pp. 30-70), „Note” (pp. 71-90), „Bibliografie” – „Opera istoricului literar” (pp. 91-92), „Opera lingvistului” (pp. 92-94), „Varia” (pp. 94-95), „Indice de nume și titluri” (pp. 96-98). La acestea se adaugă cuprinsul și două pagini „Din lucrările publicate de I. D. Lăudat”, între care patru cursuri universitare de „Istoria literaturii române vechi”, la Editura Didactică și Pedagogică (I – 1962, 312 p.; II – 1963, 296 p.; III – 1968, 155 p.; IV – 1967, 192 p.), precum și două ediții din „Metodica predării limbii și literaturii române” (Iași, 1971, 1973, în colaborare). „Ca om – ține să evidențieze I. D. Lăudat, el însuși universitar la Filologia ieșeană – G. Pascu era de o inteligență vie. [...] Intuiția etimologiilor, clasificările înăuntrul studiilor

---

<sup>5</sup>Idem *Enciclopedia României*, București, Editura „Cugetarea” – Georgescu-Delafraș, 1940, s.v. PASCU, Gorge (ediție anastatică, București, Editurile „Saeculum I.O.” și „Vestala”, 1999).

<sup>6</sup>Academia R.P.R., *Dicționar enciclopedic român*, vol. III, K-P, București, Editura Politică, 1965, s.v. Pascu, George (în loc de Gorge).

<sup>7</sup>Ilie Dan, *G. Pascu*, în „Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași” (serie nouă), secțiunea III, e. Lingvistică, tomul XX, anul 1974, pp. 159-162.

<sup>8</sup>*Ibidem*, p. 159.

<sup>9</sup>*Ibidem*, p. 162. În loc de *macédo-roumain*. De remarcat adversativul „însă”, care atenționează asupra respectării adevărului privind valoarea științifică a operei universitarului ieșean.

<sup>10</sup>I. D. Lăudat preferă forma „George”, în loc de „Gorge”, poate și ca reflex al ironizării fonetismului/grafismului de către Lucian Predescu în broșura sa despre filologul ieșean: „Există la Iași un profesor universitar, numit Gorge (sic !), Pascu, care deține catedra de istoria literaturii române vechi” (Lucian Predescu, *op. cit.*, p. 3).

lingvistice, folclorice, literare sunt pătrunzătoare. Prindea ușor latura slabă a argumentării într-o chestiune, de orice natură ar fi fost. Disprețuia pe îngâmfaiți, se apropia cu prietenie de oamenii sinceri. Nu-i putea suferi pe ariviști”<sup>11</sup>.

Autorul unui ciclu de lucrări din seria „Personalități ieșene” îi consacră încă din volumul al III-lea (1978) lui Gorge Pascu o descriere pe trei pagini, sintetizată în primul enunț: „Profesor la Universitatea din Iași, conducător de revistă, director al Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, George Pascu s-a manifestat vreme de decenii ca lingvist, filolog și istoric literar”<sup>12</sup>. Din caracterizarea lui Ionel Maftei reținem că ciclul de cursuri semnate de Gorge Pascu „sunt în majoritatea lor primele cursuri universitare de istoria literaturii române vechi și se foloseau în cele trei universități românești din acea vreme: București, Iași și Cluj”<sup>13</sup>. De asemenea, preluând informații și fragmente din medalionul lui Ilie Dan (numit la „Referiri”), Ionel Maftei nu face trimitere la cele două lucrări pro și contra lui Gorge Pascu, singura carte citată fiind aceea semnată de I. D. Lăudat.

Deși au avut la îndemână cele două lucrări antitetice („Un caz nenorocit și trist: Cazul Gorge Pascu”, 1937 și, respectiv, „G. Pascu – întâiul profesor de istoria literaturii române vechi”, de I. D. Lăudat), singurele pe care le citează la rubrica „Bibliografie de referință”<sup>14</sup>, autoarele *Dicționarului de lingviști și filologi români* acordă aproape o treime din spațiul medalionului zonei negre din biografia lui Gorge Pascu, chiar cu unele nejustificate îngroșări. Încheierea este de asemenea defavorabilă celui prezentat<sup>15</sup>.

Dicționarul cronologic „Literatura română” din 1979, coordonat de I. C. Chițimia și Al. Dima, cuprinde o singură referire la Gorge Pascu: „1951, apr. 16. Moare la Zlatna Gorge Pascu (n. 1882), lingvist, istoric literar și folclorist”<sup>16</sup>. Urmează reproducerea câtorva titluri („Despre cimilituri”, „Istoria literaturii și limbii române...”). Lipsește informația corelativă privind ziua, luna și locul nașterii<sup>17</sup>, deși se deduce că este o personalitate de care trebuie să se țină seama, câtă

---

<sup>11</sup>I. D. Lăudat, *op. cit.*, p. 2. Sublinierea sintagmei *Ca om* îi aparține, precum și fonetismul oltenesc *laturea*.

<sup>12</sup>Ionel Maftei, *Personalități ieșene*, III, Iași, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Iași, 1978, pp. 245-247. Ca și I. D. Lăudat, autorul preferă forma cu *e*, deși una dintre personalitățile artistice ieșene avea nume aproape identic: George Pascu, muzicolog.

<sup>13</sup>*Ibidem*, p. 245.

<sup>14</sup>În *Dicționar*, după articolul-medalion, apare prescurtarea „Bibl. ref.”, fără a fi decodificată în „Argument” (pp. 8-10) sau în lista de „Abrevieri” (pp. 11-13). Noi am interpretat-o drept „bibliografie de referință”, pentru că include lucrările dedicate lingvistului sau filologului prezentat mai sus.

<sup>15</sup>Jana Balacciu, Rodica Chiriacescu, *Dicționar de lingviști și filologi români*, București, Editura „Albatros”, 1978 (*Cuvânt-înainte*, acad. Al. Graur; referenți științifici: prof. dr. doc. Boris Cazacu, conf. dr. Francisc Király), s.v. „PASCU, Gorge (1 dec. 1882, Bacău – 16 apr. 1951, Zlatna)”. La „Bibliografia” finală, sunt citate „Beiträge zur Geschichte der Rumänischen Philologie”, de Gorge Pascu (Leipzig, 1920) și „Revista critică” (1927-1940), editată de același Gorge Pascu.

<sup>16</sup>I. C. Chițimia, Al. Dima (coordonatori), *Literatura română. Dicționar cronologic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 466.

<sup>17</sup>În dreptul anului 1882, sunt menționați ca veniți pe lume Marcu Beza, Romulus Cioflec, Ion Petrovici, Const. Rîuleț, Ion Agârbiceanu, Natalia Negru. Realizatorii secțiunilor respective sunt Emil Manu și Nicolae Mecu (pentru intervalul 1866-1900) și I. Opreșan (pentru intervalul 1944-1979).



vreme la „Bibliografia generală” sunt citate toate istoriile literare ale lui Gorge Pascu (cele din 1921, 1922, 1924, 1926, 1927)<sup>18</sup>. Se înțelege că autorii *Dicționarului* au utilizat datele din aceste lucrări.

În anii '80 sunt de notat două prezențe editoriale și publicistice. Prima îi aparține dialectologului Ștefan Giosu și este o sinteză desăvârșită a contribuțiilor omului de știință Gorge Pascu la dezvoltarea filologiei românești. Lipsesc total accentele polemice și referirile la alte lucrări și studii decât cele care îndreptățesc propoziția introductivă: „G. Pascu (1. XII. 1882 – 16. IV. 1951) a avut o activitate multilaterală și valoroasă, unele dintre lucrările sale științifice putând fi citite și astăzi cu mult folos”<sup>19</sup>. A fost probabil cel mai potrivit text pentru a-l omagia pe fostul discipol al lui A. Philippide la centenar<sup>20</sup>. A doua este *Micul dicționar enciclopedic* din 1986 (Ediția a III-a, revăzută și adăugită), care preia în grabă, probabil din *Dicționarul* apărut în 1965, anul morții, transcriindu-l pe 4 în 1: „PASCU, GIORGE (1882-1919, n. Bacău), lingvist și filolog român”<sup>21</sup>. Ca atare, la eroarea din 1965 (anul morții apare ca fiind 1949), se adaugă cea din 1986.

În primul deceniu al actualului mileniu, sunt consemnate cinci prezențe ale lui Gorge Pascu în lucrări lexicografice. Astfel, în anul 2001, al treilea volum din „Dicționarul scriitorilor români” coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu include un amplu portret al filologului, sub semnătura Georgetei Antonescu. Trei secvențe din caracterizarea sa merită reproduse: 1. „Foarte harnic și stăruitor, înzestrat pentru minuția filologică, dar și înclinat spre polemici necruțătoare, care i-au alienat simpatia confrăților, P[ascu], prețuit și promovat în mod consecvent de Al. (*sic!*) Philippide, a fost unul dintre savanții reprezentativi pentru lingvistica și istoria literară veche din țara noastră la începutul secolului al XX-lea. Lucrările sale se numără printre primele sinteze românești în aceste discipline, prezentând materialul în mod limpede, sistematic, cu multe referințe bibliografice și adesea cu puncte de vedere proprii”; 2. „Contribuțiile sale la studierea operelor lui Miron Costin, a vieții și operei lui D. Cantemir sau încercarea – reluată mai târziu pe baze similare de P. P. Panaitescu – de a separa textul original al lui Grigore Ureche de cel al interpolatorilor nu pot fi totuși neglijate”; 3. „Pentru primele decenii ale secolului al XX-lea și ca lucrări cu țel didactic, cărțile sale constituie și un bun exemplu de conștiinciozitate, ordine și disciplină a documentării”<sup>22</sup>. Prima referință critică pe care o consemnează Georgeta Antonescu este și cea potrivită pentru doritorul de informare obiectivă: „*Publicațiile științifice ale dr. G. Pascu, docent la Universitatea din Iași, directorul Bibliotecii Centrale Universitare din Iași, membru al Societății Internaționale de Dialectologie Romanică din Bruxelles-Hamburg, și aprecierile făcute asupra lor de savanții*

<sup>18</sup>În acest context, reproducerea de trei ori a formei cu *e*, „Istoria...”, capătă nuanță ironică.

<sup>19</sup>Ștefan Giosu, *Gorge Pascu (1882-1951)*, în Ministerul Educației și Învățământului, „Universitatea A. I. Cuza Iași”, f.e., 1982, p. 14.

<sup>20</sup>Volumul, avându-i în colectivul de redacție pe Vasile Arvinte și Dumitru Irimia, este un buletin informativ al Universității ieșene. La rubricile „Comemorări” și „Aniversări”, sunt tipărite articole omagiale pentru Petru Dragomirescu (1882-1971), jurist, Gorge Pascu (1882-1951), filolog, și Ion Atanasiu (1882-1949), geolog, și respectiv Isac Davidsohn, Adolf Haimovici și Gheorghe Ivănescu (n. 1912).

<sup>21</sup>\* \* \* *Micul dicționar enciclopedic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, s.v.

<sup>22</sup>G[eorgeta] A[ntonescu], *PASCU GIORGE*, în „Dicționarul scriitorilor români”, vol. III, *M-Q*, București, Editura „Albatros”, 2001, s.v.

Bartoli, Berneker, Gamillscheg, Gaster, Jirecek, Jud, Philippide, Russo, Sandfeld Jensen, Triemer”, 1915<sup>23</sup>. Totodată, autoarea medalionului citează cele două lucrări defavorabile lui Gorge Pascu („Un caz nenorocit...” și „Istoriografia...” lui Marin Bucur), dar și micromonografia lui I. D. Lăudat, preluând cu înțelepciune informația onestă.

În 2004, apar două lucrări de interes pentru subiectul nostru: „Dicționar enciclopedic”, care combină datele din același gen de lucrări tipărite în 1965 și 1986<sup>24</sup>: Gorge Pascu nu mai este doar „lingvist și istoric literar român” (MDE, 1986), ci „lingvist, istoric literar și filolog român” (2004). În același an, Eugen Budău aduce cea mai bogată etichetare a personalității lui Gorge Pascu: „Lingvist, istoric literar, publicist, traducător. Profesor universitar. Doctor în litere și docent în filologie română”<sup>25</sup>, dar se lasă condus de tonul lucrărilor negativiste, deschizându-i portretul cu sintagma „Contestata activitate științifică” și încheindu-l cu calchierea titlului uneia dintre lucrările citate: „Gorge Pascu – un caz tipic de paranoia literară”<sup>26</sup>.

În 2006, *Dicționarul general al literaturii române* se apropie de stilul unei lucrări similare – „Dicționarul Zăciu” –, deși medalionul din „Dicționarul Eugen Simion” este semnat de un cercetător mai puțin cunoscut – Dumitru Vlăduț. În cele trei coloane, este ilustrată contribuția importantă a lui Gorge Pascu la dezvoltarea filologiei românești, incluzând aici lingvistica, istoria literară, folcloristica și chiar traducerile. Unicul reproș transmis peste timp și prezentat de Dumitru Vlăduț este că „Dictionnaire étymologique macédo-roumain” din 1925 „a fost primit cu rezerve tocmai cu privire la etimologii”<sup>27</sup>. Lucrarea monumentală din 2006 este singura care demonstrează că autorul medalionului chiar a citit istoriile literare prezentate, iar din aprecierile operei lui Gorge Pascu a preluat pasaje semnificative.

Anul 2008 marchează apariția a două lucrări de importanță pentru cunoașterea spiritualității locale, la 600 de ani de atestare documentară a municipiului Bacău. În prima enciclopedie dedicată județului, informația despre Gorge Pascu, fără comentarii evaluative, este adaptată după „Bacăul literar”<sup>28</sup>, iar în „Personalitățile Bacăului”, Cornel Galben realizează o bună sinteză, cu trimiteri bibliografice de ultimă oră<sup>29</sup>.

---

<sup>23</sup>Am eliminat virgula de după cuvântul *Sandfeld*, întrucât în original este un singur nume: *Sandfeld Jensen* (docent la Universitatea din Copenhaga – 1909). Pentru că e unicul nume compus în această înșiruire, Georgeta Antonescu a considerat că este o eroare de punctuație.

<sup>24</sup>\* \* \* *Dicționar enciclopedic*, vol. V, O-Q, București, Editura Enciclopedică, 2004, s.v.

<sup>25</sup>Eugen Budău, *Bacăul literar*, Iași, Editura „Universitas XXI”, 2004, s.v.

<sup>26</sup>*Ibidem*.

<sup>27</sup>[Dumitru Vlăduț], *Pascu, Gorge*, în Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române, P-R*, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2006, s.v. La lista de semnături mai trebuia așezată monograma G. P. (Cf. Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime*, București, Editura „Minerva”, 1973, s.v.).

<sup>28</sup>Cf. E[ugen] B[udău], I[Ioan] D[ănilă], *Pascu, Gorge*, în „Enciclopedia județului Bacău” (coord., Emilian Drehuță), Bacău, Editura „Agora”, 2008, s.v.

<sup>29</sup>Cornel Galben, *Pascu, Gorge*, în „Personalitățile Bacăului”, Bacău, Editura „Corgal Press”, 2008, s.v. Câteva greșeli de corectură (*Zlatna*, nu *Zladna*; județul *Alba*, nu *Arad*; *Gheorghe Zane*, nu *Grigore Zanc*) nu scad din valoarea lucrării. Informații primare se găsesc și în „Geografie spirituală băcăuană”, de Mândica Mardare și Liliana Cioroianu, Bacău, Editura „Studion”, 2003.

Inexplicabilă este absența medalionului datorat lui Gorge Pascu din foarte cunoscutul dicționar tipărit în 1979 de Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide” din Iași, deși limitele temporale asumate („de la origini până la 1900”) obligau la aceasta<sup>30</sup>. De la Mihai Pascaly (1830-1882; autor dramatic și traducător) se trece direct la Mihai Pastia (1860-1928), publicist și traducător. Conținutul dicționarului este reluat în 2002 de două edituri, fără nicio modificare față de ediția din 1979<sup>31</sup>. În schimb, lucrările de istorie literară ale lui Gorge Pascu (din 1921, 1922, 1927, 1938) sunt citate la „Bibliografie”, argument al faptului că informațiile cuprinse în acestea au fost utilizate pentru elaborarea articolelor, cu atât mai mult cu cât zona explorată și evaluată era aceeași: literatura română din secolele XVI, XVII, XVIII. De asemenea, sunt citate lucrările lui Gorge Pascu focalizate pe scriitorii vremii – Grigore Ureche, Miron Costin, Dimitrie Cantemir. Pentru acesta din urmă, este citată lucrarea despre viața și opera sa doar la finalul articolului-titlu, nu și în secțiunea „Bibliografie”. Totodată, sunt menționate la subcapitolul „Periodice, culegeri, antologii”, din cadrul „Bibliografiei”, publicațiile conduse de Gorge Pascu: „*Cetatea Moldovei*, Iași, 1940 ș.u.” și „*Revista critică*, Iași, 1927 ș.u.”<sup>32</sup>

Pentru a avea o imagine pertinentă asupra calității celei mai importante lucrări din cariera unui om de știință – teza de doctorat –, reproducem un fragment din „Prefața” la „Despre cimilituri” (1909), semnată de A. Philippide: „O lucrare de mare valoare, care va face onoare atât autorului, cât și universității noastre [...], un studiu atât de complet și de original asupra cimiliturilor românești, precum, după știrea noastră, un altul nu există asupra aceluiași subiect în nicio literatură”<sup>33</sup>.

Filolog total, pionier în câteva domenii care fără aportul său ar fi întârziat nedrept dezvoltarea științelor umaniste în România, Gorge Pascu își reclamă dreptul la o reconsiderare *sine ira et studio*. Extras din contextul social-politic al interbelicului de la noi, despărțit de inerentele inimizității consemnate în mediul academic din capitala Moldovei mai ales, el rămâne ca unul dintre cei mai de seamă lingviști și folcloriști români. „Iașiul nu l-a uitat pe G. Pascu – imposibil, de altfel, de ignorat în lingvistica românească, în pofida multor boli ale societății și învățământului superior românesc” (prof. univ. dr. Dumitru Irimia; corespondență cu prof. Corina Tîrnăveanu, 27 martie 1996).

### **Bibliografie**

Academia R.P.R., *Dicționar enciclopedic român*, vol. III, K-P, București, Editura Politică, 1965

Academia R.S.R., Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității „Al. I. Cuza” Iași, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei R.S.R., 1979

---

<sup>30</sup>Academia R.S.R., Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității „Al. I. Cuza” Iași, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei R.S.R., 1979

<sup>31</sup>Cf. Academia Română, Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide” Iași, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, [București-Chișinău], Editura Academiei Române, Editura GUNIVAS, 2002.

<sup>32</sup>*Ibidem*.

<sup>33</sup>„Publicațiile științifice ale dr. G. Pascu...”, *op. cit.*, p. 8.

- Academia R.S.R., Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide” Iași, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, [București-Chișinău], Editura Academiei Române, Editura GUNIVAS, 2002
- Balacciu, Jana, Chiriacescu, Rodica, *Dicționar de lingviști și filologi români*, București, Editura „Albatros”, 1978
- Budău, Eugen, *Bacăul literar*, Iași, Editura „Universitas XXI”, 2004
- Budău, Eugen, Dănilă, Ioan, „Pascu, Gorge”, în Emilian Drehuță (coord.), *Enciclopedia județului Bacău*, Bacău, Editura „Agora”, 2008
- Chițimia, I. C.; Dima, Al. (coordonatori), *Literatura română. Dicționar cronologic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979
- Dan, Ilie, G. Pascu, în „Analele științifice ale Universității Al. I. Cuza din Iași” (serie nouă), secțiunea III, e. Lingvistică, tomul XX, anul 1974, pp. 159-162.
- \* \* \* *Dicționar enciclopedic*, vol. V, O-Q, București, Editura Enciclopedică, 2004
- \* \* \* *Dicționarul scriitorilor români*, vol. III, M-Q, București, Editura „Albatros”, 2001
- Dumitru, Vlăduț, Pascu, Gorge, în Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române, P-R*, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2006
- \*\*\**Enciclopedia României*, București, Editura „Cugetarea” – Georgescu-Delafras, 1940
- Galben, Cornel, „Pascu, Gorge”, în *Personalitățile Bacăului*, Bacău, Editura „Corgal Press”, 2008
- Giosu, Ștefan, *Gorge Pascu (1882-1951)*, în Ministerul Educației și Învățământului, „Universitatea A. I. Cuza Iași”, f.e., 1982, p. 14.
- Lăudat, I. D., *G. Pascu – întâiul profesor de istoria literaturii române vechi*, [Iași], f.e., Reprografia Universității „Al. I. Cuza” Iași, 1975
- Maftai, Ionel, *Personalități ieșene*, III, Iași, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Iași, 1978, pp. 245-247.
- Mardare, Mândica; Cioroianu, Liliana, *Geografie spirituală băcăuană*, Bacău, Editura „Studion”, 2003
- \* \* \* *Mic dicționar enciclopedic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986
- Predescu, Lucian, „Gorge” Pascu și „Istoria literaturii române” sau *O nulitate universitară*, Turnu-Severin, Artele Grafice „Datina”, 1932
- Straje, Mihail, *Dicționar de pseudonime*, București, Editura „Minerva”, 1973

## **Homo aestheticus, homo fausticus. „Cazul” Leverkühn și ereziile modernității**

### **Résumé**

Adrian Leverkühn – le héros de Thomas Mann, dans le roman *Docteur Faustus* – évoque, par son épineux parcours de vie et de création, l'un de grands thèmes de la conscience moderne: *homo aestheticus* se révèle être *homo fausticus*. Ce leitmotiv de la modernité repose sur de très anciennes croyances collectives, les mythes «dualistes» y compris. Dans le roman de Thomas Mann, *Durchbruch* – mot d'ordre dans la poétique de l'innovation absolue, qu'assume à tout prix Leverkühn – a un sens qui croise le penchant «hérétique» de l'art moderne et de la nouvelle gnose. *Durchbruch*, ça veut dire, chez Thomas Mann, transgression à l'instar de Faust, un défi à la médiocrité dans la création et dans la vie.

**Mots-clés:** Faust, mythe, nouvelle musique, dualisme, gnose, hérésie, romantisme, Dionysos, Karamazov, *Durchbruch*, Goethe, Thomas Mann, Dostoïevski, García-Márquez.

„[E]xistă posibilitatea unei arte antiumane și, la extrem, una diabolică sau nihilistă, care practic poate fi deosebită numai foarte greu de arta adevărată prin măsura estetică, dar este lesne decelabilă doar prin lipsa ei de semnificație umană. Această artă inumană exercită o fascinație periculoasă asupra spiritelor epocii noastre.”  
(Hans Sedlmayr<sup>1</sup>)

Într-un eseu din 1888, Nietzsche – care l-a influențat mult pe Thomas Mann – lua în discuție, cu admirație măsurată, „cazul Wagner”<sup>2</sup>. Inovației wagneriene – pe care Nietzsche o elogiază și denunță totodată, ca pe simptomul unui muzician genial, dar nu mai puțin al unei lumi în declin – îi corespunde, în *Doctor Faustus* (1947), obsesia lui Adrian Leverkühn pentru *Durchbruch*. Cuvântul capătă un sens contextual, ce întâlnește filonul eretic al artei moderne: transgresare faustică spre un Dincolo imprecis cartografiat. În fapt, o breșă în paradigma estetică a începutului de secol XX<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Cf. Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii. Artă plastică a secolelor XIX și XX, ca simptom și simbol al vremurilor*, trad. rom. de Amelia Pavel, București, Editura „Meridiane”, 2001, p. 197.

<sup>2</sup>*Cazul Wagner. Nietzsche contra Wagner*, 1888 – 1889.

<sup>3</sup>Anticipând atmosfera și problematica din romanul lui Thomas Mann, dar și, în bună parte, virajul estetic și politic al Europei, Nietzsche a profețit cu destulă exactitate: „Orice muzică adevărată, originală, este un cântec de lebedă. Poate că și ultima noastră muzică, oricât de atotstăpânitoare și dornică de stăpânire este, mai are doar un scurt răgaz de trăit: căci a izvorât dintr-o cultură al cărei teren se scufundă cu repeziciune, dintr-o cultură ce va fi curând apusă. [...] Epoca războaielor naționale, [...] tot acest caracter de antract, care corespunde actualelor stări de lucruri din Europa, pot să procure de fapt o glorie subită unei

Într-o carte<sup>4</sup> consacrată artei plastice „ca simptom și simbol al vremurilor”, Hans Sedlmayr constata în 1948: „În epoca modernă, pictura este arta cea mai lipsită de frâu. [...] Pictorul modern este cel mai periclitat dintre artiști, rupt de realitate, având adesea o existență disperată”<sup>5</sup>. Adevărat și nu, câtă vreme orice conștiință „modernă”, livrată secolului, alimentată și deopotrivă devorată de acesta, e una „periclitată”. Personajele-artiști (scriitori, muzicieni) din opera lui Thomas Mann – mistuiți pe dinăuntru de focuri nu mereu sfinte, însă cuminecătoare – confirmă radiografia modernității, așa cum o dă Jaspers<sup>6</sup>, în termeni de „risc”, singurătate, de joc „ambiguu” și cutezanță rece, luciferică. Artiștii lui Thomas Mann (Aschenbach sau Leverkühn<sup>7</sup>) balansează riscant între patologie și har. Sublim și sordid, Adrian Leverkühn focalizează perspectiva romanescă asupra secolului XX și a conștiinței sale estetice. Orgolios și ireverențios față de trecut, e – tot pe atât – torturat de propriile căutări și de o reușită care, în lipsa unei recunoașteri, rămâne incertă. Leverkühn leapădă modelul vechii arte umaniste (croită după tipare firești, sub ochiul – nevăzut, dar complice al lui Dumnezeu) și coboară în golul lăuntric, unde numai flacăra daimonică luminează.

Proiectul lui Adrian Leverkühn – *Durchbruch* – înseamnă faustică sfidare a limitelor: depășire a timpului său prin refuzul locurilor comune și experimentarea unui nou limbaj muzical. Dar puterile proprii, omenești nu-i mai sunt de ajuns. Demersul său vine pe fondul crizei de la începutul secolului XX și al proliferării ideologiilor totalitare. (Ascensiunea și declinul nazismului formează, în *Doctor Faustus*, fundalul istoric al rescrierii mitului). *Durchbruch* faustic, de care se atașează Adrian Leverkühn, e demersul unei sensibilități și conștiințe moderne, care-și caută mijloace de expresie adecvate. *Durchbruch* implică, aici, transgresarea unor limite și convenții culturale, a unor posibilități mediocre de existență și creație. („Omenesc, prea omenesc” – se lamentează Leverkühn, împrumutând vorbele lui Nietzsche.)

Faust goethean repudiază natura umană, dar apoi, în vorbe testamentare (un fel de *mea culpa*, înaintea morții), o reabilitează și se smerește: „Rămâi în cercul tău, căci lumea/ Pentru cel vrednic nu e mută./ Nevoie nu-i de-a hoinări prin veșnicie. Ce-apropiat cunoști, ușor cuprinzi./ Cutreieri astfel firea pământeană [...]. Să-ți afli chinul, fericirea-n-naintare”. Răzbat aici ecouri ale neumanismului german și ale *Sturm-und-Drang*-ului. Pentru Faust goethean, menirea omului este „naintarea” – devenire, ameliorare continuă, tendință asimptotică spre ideal, cu înțeleapta resemnare din final, că acesta nu poate fi atins de „firea pământeană”.

---

asemenea arte, ca aceea a lui Wagner, fără însă a-i garanta prin aceasta un viitor. Germanii înșiși nu au viitor...” (cf. Friedrich Nietzsche, „O muzică fără viitor”, în *Cazul Wagner. Nietzsche contra Wagner*, 1888 – 1889, trad. din limba germană și prefață de Alexandru Leahu, București, Editura Muzicală, 1983, p. 94). „De asemenea, am interpretat muzica lui Wagner ca o expresie a unei puteri dionisiace a sufletului; în ea parcă auzeam cutremurul din adâncuri, cu care o forță primară a vieții acumulate din vechime iese în sfârșit la suprafață, indiferent dacă tot ce se numește astăzi cultură începe să se clatine astfel o dată cu aceasta” (cf. Friedrich Nietzsche, „Noi, antipozii”, în *op. cit.*, p. 95).

<sup>4</sup>Cf. Hans Sedlmayr, *op. cit.*

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 101.

<sup>6</sup>Cf. Karl Jaspers, *Die geistige Situation unserer Zeit*, Berlin, 1933, *ap.* Hans Sedlmayr, *op. cit.*, p. 101.

<sup>7</sup>Gustav von Aschenbach din *Moartea la Veneția* și Adrian Leverkühn din *Doctor Faustus*.

Pentru Leverkühn, „naintarea” înseamnă tocmai „spargerea” (*Durchbruch*) „cercului” goethean al finitudinii asumate, forțarea lui spre o alternativă inedită – dincolo de banalitatea condiționării psihologice, dincolo de rutina expresiei muzicale. „Limitele lumii mele sunt limitele limbajului meu”, spunea Wittgenstein. Leverkühn își lărgește faustic lumea – o dezsmărginește –, forțând posibilitățile limbajului muzical clasic.

Leverkühn se automutilează. Muzica îl împinge la mortificare, o sinucidere lentă, prin contaminare voluntară cu o bacterie fatală; primește astfel, printr-un troc atroce, puterea de creație în schimbul vieții și al afectivității. (Ceea ce e o variațiune pe tema clasică a pactului faustic.) Combustia vizionară a spiritului îi este alimentată de boala ce-i crește în carne. Trăiește în osmoză cu un rău dorit și asumat. Unul care îl devorează pe măsură ce îl împlinește, îi macină trupul pentru a-i aduce spiritul la o stare (aptă de *Durchbruch*) în care clarviziunea se învecinează cu nebunia, apoteoza cu prăbușirea. Năzuiește să descopere, în muzică, o dimensiune neștiută; drumul spre ea duce însă în neant. Leverkühn caută un fel de „necuvinte” muzicale, din credința că ele pot descoperi o realitate inedită; „înnoirea expresiei rezultă din străduința de a face incomunicabilul din nou comunicabil” – spunea Eugène Ionesco<sup>8</sup>. De aici, straniețea a ceea ce compune Leverkühn. Regândind limbajul muzical, el deschide o cale (*Durchbruch*) spre ceea ce Adorno – prieten, interlocutor privilegiat și, în cele din urmă, detractor<sup>9</sup> al lui Thomas Mann – numea „noua muzică”.

Faust goethean reabilitează omul și se mântuiește prin asumarea omenescului. Leverkühn amintește de Supraomul lui Nietzsche. Aspiră la o ordine ezoterică (riguros cerebrală, nu psihologică), ce emană din ierarhiile numerice ale armoniei pitagoreice și suprimă vibrația carnal-sentimentală – „bovină”, spune el – a vieții. Antipsihologismul po(i)eticii lui Leverkühn face ecou la cel al lui Arnold Schönberg: psihologismul muzical nu-i – după Schönberg – decât „hedonism odios”<sup>10</sup>. Între freamătul cald, comun al omenescului și zonele rarefiate ale spiritului,

---

<sup>8</sup> „Înnoirea expresiei este distrugerea clișeeilor, a unui limbaj ce nu mai vrea să spună nimic; înnoirea expresiei rezultă din străduința de a face incomunicabilul din nou comunicabil” (cf. Eugène Ionesco, *Note și contranote*, trad. și cuvânt introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, București, Editura „Humanitas”, 2002, p. 174).

<sup>9</sup> E vorba, aici, de faimoasa problemă a plagiatului lui Thomas Mann – acuză de care romancierul a încercat să se apere dezvoltându-și, în urma scandalului de după publicarea lui *Doctor Faustus*, sursele. De pildă, în caseta explicativă ce însoțește reeditarea romanului. Delictul plagiatului este ambiguu, câtă vreme marele merit al cărții nu e neapărat acela de a enunța programatic principiile noii estetici muzicale, cât de a le integra într-o meditație asupra artistului modern, văzut ca un avatar faustic. E adevărat că Thomas Mann încorporează romanului său ideile inovatoare ce animau muzica experimentală a începutului de secol XX. E la fel de adevărat că autorul se arată, la prima publicare a cărții, atât de „discret” în privința surselor/ influențelor, încât devine lesne suspect de plagiat și e în mare dificultate de a-și proba inocența. Totuși, ceea ce, peste păcatele omenești ale autorului, ridică romanul la înălțimea unei capodopere este forța cu care, pe fundalul unei lumi crepusculare, se decantează o personalitate creatoare, aceea a lui Adrian Leverkühn, a cărui sfidare nihilistă crește din disperare și a cărui (de)cădere stărnește „mila și groaza”, precum eroul tragic, în viziunea Stagiritului.

<sup>10</sup> Cf. Luc Ferry, *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, trad. și note de Cristina și Costin Popescu, București, Editura „Meridiane”, 1997, p. 285.

pe care numai aventura solitară, extremă, le poate descoperi, Leverkühn se abandonează celor din urmă. Pare tributari unui model cultural ce asociază boala și iluminarea, slăbiciunea fizică și vitalitatea – sporită de suferință – a spiritului. Precum poezii damnați, sub auspiciile cărora se deschide modernitatea, Leverkühn încarnează, în aliaj, maleficul și angelicul, viciul și nostalgia inocenței, chinul și iluminarea. Boala pare să-i fie garanția retragerii definitive în turnul de fildeş al creației; și-o cauzează cu bună știință.

Diavolul, interlocutor privilegiat al lui Faust-Leverkühn, e rudă bună cu cel ce-l interpelează pe Ivan Karamazov. Nu mai puțin, prin ambiguitatea influenței sale – ducând deopotrivă la creativitatea și alienarea eroului, primul José Arcadio – seamănă cu atotștiutorul Melchiade din *Veacul de singurătate* al lui García-Márquez. Diavolul face nietzschean apologia entuziasmului, sub aspectul lui inspirat-dionisiac. Îi dă lui Leverkühn o lecție emblematică pentru arta modernă. După Schönberg, arta aparține inconștientului. Ceea ce trimite la critica nietzscheană a *cogito*-ului și e foarte aproape de poveștile Diavolului pentru Leverkühn. Precum prometeismul la Shelley, faustismul este, în romanul lui Thomas Mann, ambivalent: demonic și cristic. Demonicul apare ambiguu. Posesiunea demoniacă – extaz, *enthousiasmos*, formă de „nebulie” divină, potrivit lui Platon – are, în *Doctor Faustus*, un statut incert, între boală și inspirație: „e necesar totdeauna să fi fost careva bolnav și nebun, ca să nu mai trebuiască să fie și ceilalți. Iar pe de altă parte, unde începe nebunia să devină boală, nimeni nu află chiar atât de ușor”<sup>11</sup>. Mai mult, „o atare inspirație nu-i de la Dumnezeu, care prea lasă multe în seama rațiunii, e numai de la diavol, adevăratul domn și stăpân al entuziasmului”<sup>12</sup>.

„Crezi tu că există una ca asta, un *ingenium* care să n-aibă de-a face cu infernul? *Non datur!* Artistul e frate cu criminalul și cu nebunul! Îți închipui tu că s-a putut crea vreodată o operă care să placă fără ca plăsmuitorul ei să fi avut de-nvățat ce-i aceea o existență de criminal și de nebun? Bolnav, sănătos, ce-s astea? Fără un element morbid, n-ar fi răzbit viața [...] Autentic, neautentic, ce-nseamnă asta? [...] Noi *nu creăm* lucruri noi – asta-i treaba altora. Noi doar *descătușăm, eliberăm*. [...] Cu un pic de hiperemie, spulberăm, suprimăm oboseala – și cea mică, și cea mare, și cea a oamenilor, și cea a vremii”<sup>13</sup>.

A „descătușa”, a „elibera” sunt atribuțiile lui Dionysos, zeul entuziasmului. Opoziția apolinic/ dionisiac – consacrată de Nietzsche și valorificată de Thomas Mann în *Moartea la Veneția* – este înlocuită, în *Doctor Faustus*, prin apolinic/ faustic (ultima, datorată, cum se știe, lui Spengler). Diavolul, componentă faustică, își arogă prerogative dionisiace: „Noi descătușăm, eliberăm”. Altfel spus, regenerăm spiritele oboșite de devenirea individuală și de istoria colectivă. „Artistul e frate cu criminalul

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>13</sup> Cf. Thomas Mann, *Doctor Faustus: Viața compozitorului german Adrian Leverkühn, povestită de un prieten. Cum am scris Doctor Faustus: Romanul unui roman*, trad. din limba germană de Eugen Barbu și Andrei-Ion Deleanu, București, RAO International Publishing Company, p. 273.



și cu nebunul”, în opinia musafirului diabolic din *Doctor Faustus*; ceea ce evocă problematica din *Frații Karamazov*.

*Daimonul* e, în *Doctor Faustus*, încarnarea unor forțe lăuntrice excepționale ale individului<sup>14</sup>. Acesta e chemat să le gestioneze, cu riscul de a fi răpit vieții, ridicat astfel împotriva lui însuși. Osmoza lui Leverkühn cu daimonul iluminativ care-l locuiește îi revelează rostul vizionar, eliberator al „primitivului entuziasm”, sursa unei spiritualități elementare. Dialogul lui Leverkühn cu Diavolul e un solilocviu mascat, ca în *Frații Karamazov*. La Dostoievski, miza este etică și teologică. (Aici găsește Gide un punct de plecare pentru teoria actului gratuit, fundamentată pe ideea karamazoviană că „totul este permis”). La Thomas Mann, semnificația dialogului cu Diavolul e, în primul rând, una estetică; dar el capătă și alte valențe, pe fondul crizei germane de la începutul secolului al XX-lea. Pentru Leverkühn, pactul cu Diavolul (obiectivare, proiecție a propriului potențial de creație) este un pact cu el însuși. Ceea ce explică incertitudinea lui Leverkühn, ca de altfel, aceea a lui Ivan Karamazov, în privința dedublării/ identificării demonice. Scriitura polifonică – a lui Dostoievski și Thomas Mann, traducând percepțiile idiosincrazice ale celor două personaje, Ivan Karamazov și Adrian Leverkühn – nu clarifică însă fără rest „vedeniile” celor doi: dialog sau solilocviu? Ceea ce pare a fi un efect premeditat.

Condiția creatorului modern – pare să reiasă din versiunea Thomas Mann a mitului faustic – este iremediabil damnată. Talentul nu mai înseamnă „har”, sau, în tot cazul, harul nu mai e „dumnezeiesc”, ci – după „moartea” lui Dumnezeu, căreia îi supraviețuiește modernitatea – e, cel mult, luciferic. Nu altceva lasă de înțeles Diavolul însuși:

„Ceea ce-au putut, eventual, să aibă unii ca ăștia în evul clasic, astăzi numai noi putem oferi. Și noi oferim ceva mai bun, noi și numai noi oferim ce-i drept, și potrivit, și adevărat – ce-ți permitem noi să afli [...] nu-i deloc clasicul, e *arhaicul*, e *arhiprimitivul*, e ceva ce de mult n-a mai fost gustat. Cine mai știe astăzi, cine mai știa chiar în evul clasic ce-i aceea *inspirație*, ce-i aceea autenticul, străvechiul, primitivul *entuziasm*, entuziasmul nevătămat de nicio critică, de nicio chibzuire paralizantă, de niciun control ucigător al rațiunii – cine mai știe ce-i aceea divinul extaz? Am chiar impresia că diavolul trece azi drept omul criticii dizolvante. Calomnie [...]. Dacă diavolul detestă ceva, dacă există, în toată lumea asta, ceva ce el nu poate să înghită e critica dizolvantă. Ceea ce vrea, ceea ce promovează el e tocmai triumful împotriva ei, nechibzuința irupând strălucitoare!”

Faust al lui Goethe are, așa cum remarca Tudor Vianu<sup>15</sup>, evidente trăsături prometeice (spiritul constructiv și, finalmente, filantropic, care-l mântuiește de osânda veșnică). Faustus-Leverkühn pariază, și el, pe vocația creatoare, sprijinită oarecum paradoxal, pe un violent impuls nihilist; ceea ce amintește de motivul

---

<sup>14</sup>Converg, aici, semnificațiile daimonului la vechii greci, la Socrate în special, la Goethe etc. O sinteză a problemei există la Lucian Blaga, „Daimonion”, în *Opere VII: Eseuri*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura „Minerva”, 1980, pp. 285 – 354.

<sup>15</sup>Cf. Tudor Vianu, „Faust”, în *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a, București, Editura Academiei, pp. 249 – 267.

Demiurgului secund din miturile gnostice. Dar spre deosebire de eroul goethean, Leverkühn nu se leapădă de aspectul egoist al luciferismului<sup>16</sup>.

Leverkühn revelează astfel un moment din conștiința modernității: *homo aestheticus* se descoperă *homo fausticus*. Diavolul apare, la Goethe și Thomas Mann, ca un catalizator al creației, al conștiinței de sine, un „rău necesar”. Atare ambiguitate a demonicului – sursă a răului, adversar al Creatorului, dar, totodată, colaborator al acestuia la edificarea lumii și a omului – leagă interpretarea versiunilor Goethe și Thomas Mann ale mitului faustic de cosmogoniile dualiste. Cu origini străvechi, încă neelucidate, în ciuda numeroaselor ipoteze formulate în această privință, și răspândite pe o arie culturală extrem de largă (la fino-ugrici, uralo-altaici, iranieni, slavi, amerindieni și chiar, în era creștină, la eretici europeni precum catarii și bogomilii), miturile dualiste reprezintă o „enigmă a istoriei religiilor”<sup>17</sup>. Practicile, credințele și reprezentările dualiste au influențat, în Occident, mai mult decât istoria religioasă și socială. În măsura în care ele au contaminat istoria ideilor, urme ale lor, răstălmăcite sau nu, pot fi identificate în operele literare. E știută teza – una printre altele – influenței catare asupra poeziei trubadurilor. *Sturm und Drang* și romantismul german prezintă – confirmate de Ioan Petru Culianu, între alții – simptome gnostice (dualiste), ceea ce ar putea explica restructurarea tramei faustice și a semnificațiilor ei, după Marlowe și Lessing, de către Goethe. De altfel, în *Gnozele dualiste ale Occidentului*, Culianu rezumă astfel un capitol derulat în secole, din istoria împletită a ideilor și credințelor:

„Începând cu Marcion, dualismele Occidentului vor supune Biblia unei exegeze dualiste. [...] Dualismul continuă să funcționeze timp de secole în alte curente de gândire... În secolul al XVII-lea, drumurile Occidentului se încrucișează din nou cu cele ale dualismului. Prin ocolișuri bizare, gnoza ajunge la Goethe, apoi la Hegel. [...] Romanticii sunt, în același timp, creatori de mituri de aparență gnostică și exegeți oarecum marcioniști ai Bibliiei”.

---

<sup>16</sup> „[E]gocentric până la monstroozitate, Leverkühn e stigmatizat de la început prin ‘răceala’ lui, această caracteristică ‘infernală’ care-i aduce și maxima suferință: interdicția oricărei afecțiuni și care simbolizează și incapacitatea sa de a se dărui. Astfel, Faustul contemporan nu e Prometeu: năzuința sa e a unui solitar și pornește dintr-un orgoliu pur, gratuit-luciferic.” (cf. Mariana Șora, „Thomas Mann”, în *Unde și interferențe*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 113). „Utilizarea forțelor infernale pentru scopuri umane – sau inumane – pune în cauză titanismul omului modern, de la Renaștere înapoi, definindu-l pe acesta ca ‘faustic’ prin excelență” (cf. *Ibid.*, p. 112).

<sup>17</sup> „Meritul de a fi semnalat pentru prima dată existența acestei enigme a istoriei religiilor, constând în reactivarea repetată, după instalarea erei creștine, a miturilor dualiste, care par să vină din vremuri străvechi, îi revine lui Ugo Bianchi. El este cel care a pus în legătură figura ‘Demiurgului-*Trickster*’ sau viclean, prezent în unele ‘culturi primitive’, cu mai multe personaje mitice din marile religii și, în special, cu același demiurg gnostic rău pe care-l vom regăsi, până la începutul secolului al XV-lea, la catharii din Italia de nord. Acest grup de mișcări religioase [...] le vom numi, în lipsa unei formule mai bune, ‘dualismele Occidentului’ (căci, direct sau indirect, au afectat istoria religioasă și socială a Occidentului, în anumite perioade” (cf. Ioan-Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie și mituri*, ediția a doua, trad. rom de Tereza Culianu-Petrescu, cuvânt-înainte al autorului, postfață de H.-R. Patapievici, Iași, Editura „Polihrom”, 2002, p. 25).

Rezumând, ereziile estetice ale modernității reiau oarecum mai vechile erezii ale credinței. Variantele Goethe și Thomas Mann ale mitului faustic așază creația și morala într-o relație instabilă, mereu negociată. E aceeași ierarhie relativă, despre care vorbește Blaga în *Cenzura transcendentă*<sup>18</sup>: „într-un sistem existențial în care nu mai e posibilă nicio creație, morala poate desigur să reprezinte valoarea cea mai înaltă; dar într-un sistem în care mai e încă posibilă o creație, valoarea cea mai înaltă e creația”<sup>19</sup>.

### Bibliografie

- Balotă, Nicolae, *Literatura germană de la Sturm-und-Drang la zilele noastre*, Cluj, Editura „Dacia”, 2002.
- Blaga, Lucian, „Daimonion”, în *Opere VII: Eseuri*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura „Minerva”, 1980.
- Blaga, Lucian, *Cenzura transcendentă*, București, „Humanitas”, 1993.
- Culianu, Ioan Petru, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, trad. de Corina Popescu, ediția a doua, Iași, Editura „Polirom”, 2005.
- Culianu, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie și mituri*, ediția a doua, trad. rom. de Tereza Culianu-Petrescu, cuvânt-înainte al autorului, postfață de H.-R. Patapievi, Iași, Editura „Polirom”, 2002.
- Dabiez, André, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1972.
- Ferry, Luc, *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, trad. și note de Cristina și Costin Popescu, București, Editura „Meridiane”, 1997
- Ianoși, Ion, *Thomas Mann. Temă cu variațiuni*, București, Editura „Trei”, 2002
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, trad. și cuvânt introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, București, Editura „Humanitas”, 2002
- Mann, Thomas, *Doctor Faustus: Viața compozitorului german Adrian Leverkühn, povestită de un prieten. Cum am scris Doctor Faustus: Romanul unui roman*, trad. din limba germană de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu, București, „RAO International Publishing Company”, 2005.
- Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane*, trad. de Eugen Filotti și Adriana Hass, cuvânt înainte de Liviu Rusu, cu un studiu critic de Tudor Olteanu, București, Editura „Univers”, 1972.
- Nietzsche, Friedrich, *Cazul Wagner. Nietzsche contra Wagner*, 1888 – 1889, trad. din limba germană și prefață de Alexandru Leahu, București, Editura Muzicală, 1983.
- Popa Blanariu, Nicoleta, «Identité et double aliénation. Un paradoxe chez les modernes: imaginaire gnostique et vision nihiliste», în *Croisements culturels. Langues et stratégies identitaires*. Publication du groupe de recherche «Espace(s) de la fiction», vol. 2, Bacău, Editura „EduSoft”, 2007, pp. 365 – 381.
- Popa Blanariu, Nicoleta, „Homo aestheticus, homo fausticus. 'Cazul' Leverkühn și ereziile modernității”, în *Vitraliu* (Revista Centrului Cultural „George Apostu”, Bacău), no. 3-4, 2005, pp. 28 – 29.
- Popa Blanariu, Nicoleta, „Mentalitate și structură lingvistică. Reminiscențe ale imaginarului cosmo și antropogonic”, în *Distorsionări în comunicarea lingvistică*,

---

<sup>18</sup>Lucian Blaga, *Cenzura transcendentă*, București, Editura „Humanitas”, 1993, p. 185.

<sup>19</sup>Într-o primă variantă, articolul nostru a apărut în revista *Vitraliu*, no. 3-4, 2005, pp. 28 – 29.

*literară și etnofolclorică românească și contextul european*, volum îngrijit de Luminița Botoșineanu, Elena Dănilă, Cecilia Holban, Ofelia Ichim, Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide” și Editura „Alfa”, 2009, pp. 297 – 304.

Rădulescu-Motru, C., *Nietzsche*, Cluj, Editura „Eta”, 1990.

Schröter, Klaus, *Thomas Mann*, trad. de Carmen Oniți, București, Editura „Universitas/ Teora”, 1998.

Sedlmayr, Hans, *Pierderea măsurii. Arta plastică a secolelor XIX și XX, ca simptom și simbol al vremurilor*, trad. rom. de Amelia Pavel, București, „Meridiane”, 2001.

Șora, Mariana, „Thomas Mann”, in *Unde și interferențe*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

Vianu, Tudor, „Faust”, in *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a, București, Editura Academiei, 1963.

## Trup și literă în „falsul” jurnal al lui Gheorghe Crăciun

### Abstract

The present paper investigates the occurrences of *the body* and *the letter* within *The Body Knows Better...*, Gheorghe Crăciun's second diary. The two concepts, considered to be essential for his entire work, are the central themes of reflection, turning the author into a contemporary language philosopher. Although regarded from different perspectives, *the body* mostly means liveliness, vitality and haptic sense, as long as *the letter* may coincide with syntax, concept, cultural prosthesis or even a sample of aphoristics. The relation between *body* and thought is also recontextualized in this diary and the fact places the author in the center of the literary and scientific explorations from the last decades; asserting, hard upon Wittgenstein, the corporality of thought, he infers the major cognitive decentralization and intuitively thinking's understanding as 'process divided between multiple command points'. Such a conception leads *body* beyond pure animality and, although it conserves the sensory dimension, makes him coparticipant in the cognitive activity.

**Key-words:** Gheorghe Crăciun, diary, corporality, thought, contemporary literature, postmodernism.

*Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993 – 2000)* este publicat în anul 2006 și cuprinde notațiile diaristice de pe parcursul a șapte ani. Titlul, ca element paratextual esențial, face însă mai mult decât să fixeze niște coordonate temporale. El introduce în paginile cărții obsesia auctorială, identificată deja ca supratemă a întregii opere: relația tensionată dintre *trup* și *literă*. Mai exact, subordonează și acest text amplu aceluiași ax tematic ce legitimează abordarea ansamblului de scrieri ca sistem dualist.

De fapt, nu numai că readuce în discuție conflictul dintre *trup* și *literă*, dar dă și un verdict: *trupul știe mai mult*, deci *trupul* este superior *literei*. Mai mult decât atât, subtitlul insinuează că și romanul ce urmează a fi scris este intenționat ca un verdict ficțional la aceeași dilemă omniprezentă: *trupul*, adică viața trăită nemijlocit, pe culmile senzorialității și ale asumării integrale, și nu *litera*, sau viața filtrată prin limbaj, scrisul ca formă secundă de a trăi.

O altă problemă pe care o ridică titlul este aceea a speciei în care încadrează textul. Nu avem de-a face cu un jurnal, ci cu un fals jurnal, deci respectarea convențiilor, atâtea câte există, este de pe acum compromisă. Alături de titlu, „deja simpla răsfoire a paginilor cărții ne face să observăm că, în notele sale, Gheorghe Crăciun se abate de la poetica tradițională a jurnalului intim”<sup>1</sup>, adaugă Gheorghe Glodeanu. În același timp, falsul jurnal atrage atenția asupra aceluși discurs ascuns

---

<sup>1</sup>Gheorghe Glodeanu, *În căutarea trupului pierdut (Gheorghe Crăciun)*, în *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Iași, Editura „Tipo Moldova”, 2012, p. 647.

despre care vorbea Michel Foucault, sugerând că nu discursul manifest, adică ceea ce textul spune efectiv, este important, ci mai ales ceea ce nu spune. O primă concluzie ar putea fi: esențial nu este faptul că *trupul* știe mai mult, ci că *litera* nu știe mai mult, orientând lectura în negativ către limitele limbajului, explorate și în *Mecanica fluidului...* După sugestia oferită în titlu, jurnalul ar putea fi citit și ca o monografie a neștiinței *literei*, nu numai ca o pledoarie despre potențele cognitive ale *trupului*. Cu atât mai mult cu cât asocierea *trupului* (de cele mai multe ori înțeles de Gheorghe Crăciun ca ansamblu responsabil de funcționarea senzorială a omului) cu *verba cogitandi*, nu *sentiendi*, trezește suspiciuni.

Citit integral, subtitlul care, asemenea *Falsului tratat de vânătoare*, declară că textul este un fals jurnal la *Pupa russa*, direcționează atenția către autor; dacă nu e un jurnal al operei, trebuie să fie un jurnal al autorului. Fapt recunoscut în text:

„mult mai important mi se pare să scrii despre tine, cu sentimentul că într-adevăr asta faci și nu poți să te minți. Iată, de o vreme încoace, singurul meu proiect serios – pentru că *Păpușa rusească* rămâne deocamdată o fantasmă – e chiar acest caiet rezultat din intermitențe. Scriu aici despre mine...”<sup>2</sup>

### **Pacte și principii încălcate: autobiografie, referențialitate și sinceritate**

*Trupul știe mai mult...* nu e un jurnal cu acte în regulă, care să respecte *ad litteram* clauzele, principiile și legile genului. Pactul autobiografic, legitimat de Philippe Lejeune, care declară identitatea autor – narator – personaj, suferă adaptări datorate, în primul rând, modului particular în care Gheorghe Crăciun înțelege narațiunea.

După cum am văzut, a nara înseamnă de fapt a descrie, deoarece lumea și ființa nu pot fi povestite, ci numai surprinse de un ochi cu veleități de grandangular și apoi transcrise, în măsura în care permit limitele limbajului.

Narațiunea, în sens de *mythos*, este în esență un demers teleologic, de investire a lumii cu finalitate, coerență, linearitate și de transformare a vieții individului în destin. Or, un hermeneut al suspiciunii, cum este Gheorghe Crăciun, alungă din raza tehnicilor sale narrative epicul pur și îl suplinește prin descriere, mulțumit fiind să înregistreze diversitatea fenomenală. Jurnalul devine astfel o descriere a interiorității autorului și nu o povestire a vieții sale exterioare: „scriu în acest caiet ca într-un fel de transă, prostit de fantasma corporalității, și tot ceea ce privește existența mea civilă e lăsat deoparte”<sup>3</sup>. Pentru a putea discuta de un pact autobiografic la un asemenea scriitor, trebuie operată o primă modificare în triada identitară: autor – *descriptor* – personaj.

Și în ceea ce privește natura personajului trebuie făcute anumite precizări: rezumându-se la biografia interiorității, nu avem de-a face cu un personaj propriu-zis, în sensul de actant, de personaj care acționează. El este doar dublul reactant al acestuia, deoarece jurnalul transcrie reacțiile sale cognitive, senzoriale, afective, și nu actele efective: „nu apar în acest caiet urme ale existenței mele sociale. Mă interesează acest concret, dar nu aici”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993 — 2000)*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2006, pp. 65 – 66.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 98.

Cât despre autor, știm deja de la Roland Barthes că, după Dumnezeu, și autorul a murit; scrisul autoreferențial, oricât s-ar strădui auctorele să se întoarcă în text, e o formă de ficțiune. Este o realitate pe care o recunoaște și Gheorghe Crăciun: „din când în când răsfoiesc acest caiet, recitesc unele notații și nu-mi vine să cred că ele îmi aparțin. Nu le recunosc, nu mă recunosc aproape deloc în ele”<sup>5</sup>. Realitate pentru care are și o cvasiexplicație: „ceea ce devine public încetează să-ți mai aparțină, dar ți se atribuie în continuare”<sup>6</sup>.

Pactul referențial, teoretizat de același Philippe Lejeune, trebuie discutat în legătură cu principiul sincerității, pentru că, angajându-se să spună adevărul și să ofere imaginea realului, nu efectul de real, scriitorul se angajează să fie sincer.

În această privință, Gheorghe Crăciun mărturisește:

„ieri am dactilografiat primele 20 de pagini ale acestui caiet (...). Le-am intitulat *Mic tratat de impudoare* (...). M-am întrebat dacă noțiunea de *impudoare* acoperă materia notațiilor mele. (...) Am reușit să fiu tot timpul sincer? Dar cum poți să fii sincer atunci când nu te ai în vedere pe tine, ca om în carne și oase? Trupul, sufletul, sensibilitatea apar rar aici. Și chiar și atunci când apar, ele sunt niște abstracțiuni”<sup>7</sup>.

Așadar, sinceritatea este subscrisă impudorii; or, știm, scriitorul aparține paradigmei rușinii. Adrian Lăcătuș consideră că „numai pentru o ființă cu o mare concentrație psihică de pudoare trupul poate deveni o obsesie, o temă atât de importantă”<sup>8</sup>, în timp ce Dan-George Botezatu observă că „rușinea împânzește acest jurnal, pânzește în aproape fiecare pagină”<sup>9</sup>.

De aceea, mărturisirea scriitorului este și o asumare a nesincerității, nu ca act neapărat premeditat, ci ca o consecință a limitelor limbajului: deși *trupul* face subiectul jurnalului, prin scris el se abstractizează. *Universală sunt nomina*.

Atunci când nu este o repercusiune a generalizării și abstractizării, nesinceritatea se motivează prin obligația de a inventa un limbaj care să desemneze o realitate cel puțin incertă:

„marea dificultate a literaturii la persoana I nu constă în curajul de a fi sincer și onest cu tine însuși până la capăt, ci în tehnica inventării și analizării acestei atitudini. A vorbi despre propria ta interioritate înseamnă a vorbi despre ceva care nu există, pentru că nu are un limbaj propriu. De aici vine toată metafizica, toată eroarea”<sup>10</sup>.

Însă, în spiritul dualismului caracteristic, Gheorghe Crăciun explorează și posibilitatea ca nesinceritatea să fie o chestiune de curaj, despre care mărturisește

---

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 71.

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 92.

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 89.

<sup>8</sup>Adrian Lăcătuș, „Insinuată în fibra vieții lui zilnice...”, în *Vatra*, nr. 1 – 2/2007, p. 9.

<sup>9</sup>Dan-George Botezatu, „Gheorghe Crăciun și limitele literaturii”, în vol. *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*. Conferința Națională *Gheorghe Crăciun – Viața și opera*, Brașov, 12 iulie 2012, Bodiu, Andrei; Moarcăș, Georgeta (coordonatori), Cluj-Napoca, „Casa Cărții de Știință”, 2012, p. 205.

<sup>10</sup>Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 106.

sincer că-i lipsește: „toată ipocrizia mea de om care n-are curajul să fie sincer până la capăt se ascunde aici, în acest caiet”<sup>11</sup>. Falsul jurnal poate fi înțeles nu neapărat ca antijurnal, ci ca aproape-jurnal, întrucât este incomplet, întrucât dezvăluirea sinelui este parțială.

Adept al discursului ascuns, scriitorul se pune la adăpostul limbajului, știind că un deficit de *signifié* poate fi onorabil compensat printr-un surplus de *signifiant*:

„cu cât spun mai multe cuvinte, cu cât sunt mai mult în stare să fac fraze complicate, cu atât fug mai mult de mine. Vorbim frumos, profund, inteligent tocmai pentru a scăpa de ceea ce n-avem niciodată curajul să spunem. Suntem slabi, proști, mărginiți, ticăloși, lași. Noroc cu limbajul care totdeauna ne salvează de rușinea acestor recunoașteri”<sup>12</sup>.

Așadar, ca și în *Mecanica fluidului...*, nu-și asumă, decât cu jumătate de măsură, principiul sincerității, din moment ce nu dezvăluie eul în integralitatea lui (dublă), ci se limitează, cu toate riscurile, la jumătatea lui profundă: „nu voi mai putea înțelege nimic despre mine dacă-mi voi ocoli în continuare, cu aceeași îndârjire, biografia exterioară”<sup>13</sup>. Iar în anumite condiții, abaterea de la norma devoalării de sine devine normă:

„am ajuns să scriu ceea ce scriu aici pentru că mi-am impus să nu scriu despre familia mea, despre viața mea socială, despre dilemele mele de eseist, despre obsesiile mele sexuale, politice, culturale, didactice, cotidiene, despre dorința de a mă exila într-o altă țară, despre continua lipsă de bani, despre frivolitățile mele de cafelea etc., etc.”<sup>14</sup>

Exhibarea acestor dimensiuni ale eului, a căror existență o recunoaște, ar însemna pentru un diarist realmente pudic o monstruoasă. Căci „ce înseamnă a fi monstruos? A-ți exhiba sistemul de valori, a te arăta așa cum ești, a arăta fără milă cum sunt în realitate ceilalți. Orice exigență e la urma urmelor monstruoasă, inumană”<sup>15</sup>. Și mai ales, exigența sincerității în jurnal.

De aceea, *Trupul știe mai mult...* este „mărturisire (formă de apărare a unei condiții de inculpat)” și nu „mărturie (și atunci cel care scrie e martorul care apără adevărul)”<sup>16</sup>. Confesiunea, în cazul în care s-ar înfăptui plenar, ar fi o formă de *atriție*, considerată de către Jean de Delumeau<sup>17</sup> a denumi destăinuirea ca reacție la monstruoșitatea propriului păcat.

### **Calendaritate, fragmentarism și nonsimultaneitate**

Din punct de vedere structural, *Trupul știe mai mult...* conține notațiile făcute pe o perioadă de șapte ani. Și totuși, clauza calendarității nu este respectată;

---

<sup>11</sup>*Ibidem*, p. 114.

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 7.

<sup>13</sup>*Ibidem*, p. 114.

<sup>14</sup>*Ibidem*, p. 137.

<sup>15</sup>*Ibidem*, p. 51.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 62.

<sup>17</sup>Jean Delumeau, *Mărturisirea și iertarea. Dificultățile confesiunii. Secolele XIII – XVIII*, traducere de Ingrid Ilinca, Iași, Editura „Polirrom”, 1998.



nu numai că nu scrie zilnic, dar nici nu-și organizează notațiile pe zile, ci pe luni, iar inconsecvențele sunt frecvente. Spre exemplu, anul 1993 este prezent în jurnal doar prin notațiile de aproximativ o pagină acordate lunii februarie, pe când 1996 are rezervate în jur de 160 de pagini. Astfel de inconsecvențe sunt asumate și apoi motivate: „în februarie 1993 chiar credeam că sunt foarte bolnav și într-un fel mă așteptam să mor. [...] Cred că mi-era frică să scriu, frică de trupul meu bolnav, pe care mi-ar fi fost imposibil să-l menajez, să-l ignor”<sup>18</sup>.

În stil caracteristic, Gheorghe Crăciun își explică pauza din scris tot prin complexitatea relației dintre *trup* și *literă*, căci actul scrierii este condiționat de sănătatea trupului; pentru a se oferi în întregime *literei*, *trupul* trebuie redus la tăcerea pe care numai perfecta lui funcționare o poate da.

Însă încălcarea legii Blanchot are diverse cauze: uneori, presiunile la care obligă principiul sincerității sunt diminuate prin ignorarea calendarității: „scrisul are și o importantă funcție de *demascare*, el te obligă să-ți smulgi masca de pe față și asta poate fi de multe ori insuportabil. Ar trebui să-ți descrii neputințele, spaimile, aprehensiunile, durerile. Și nu ești în stare, simți asta și eviți”<sup>19</sup>. Conștient, în unele momente, că „cine se confesează, minte”<sup>20</sup>, Gheorghe Crăciun alege ca variantă de compromis amânarea actului de a scrie.

Alteori, inconsecvențele sunt pur și simplu provocate de lene: „dar nu scriu zilnic despre viața mea din lene, comoditate și plictiseală. M-am plictisit de mine, viața mea nu mai are de mult niciun haz”<sup>21</sup>. Chiar și așa, legătura dintre calendaritate și sinceritate este conștientizată: „intermitența acestor notații, lipsa mea de consecvență arată cât de artificial e totul”<sup>22</sup>.

Dualitatea viziunii, abilitățile ei de a performa răsturnări bruște conduc la puncte de vedere reversibile, niciodată definitive, oricât de categoric ar fi exprimate. Funcționând ca mostre de gândire autentică, netrucată astfel de perspective duble sunt frecvente la Gheorghe Crăciun, însă nu alterează nota de veridicitate, ci creează impresia că jurnalul, neintenționat ca o construcție, este o genuină radiografie a minții, permanent preocupată de variatele interacțiuni dintre *trup* și *literă*.

Spre exemplu, calendaritatea, ca imperativ al notației zilnice, promovează percepția jurnalului ca specie contractuală, îndatorantă. Însă pentru Gheorghe Crăciun, uneori, jurnalul nu obligă în niciun fel: „zile întregi în care nu scriu nimic. Scriusul nu e pentru mine o datorie”<sup>23</sup>, pentru ca alteori să se transforme în opusul său: „a doua dimineață din această săptămână când, cu puțin înainte de ora 7, deschid caietul ca pentru a-mi face o mică datorie”<sup>24</sup>.

Spre deosebire de *Mecanica fluidului...*, unde chiar și fragmentarismul diaristic era atenuat prin inserția contrapunctuală și arhitecturală a prozelor scurte și a *Fișierelor*, *Trupul știe mai mult...* se supune acestei legi care cultivă hiatusul textual. Fapt mărturisit și explicat astfel:

---

<sup>18</sup>Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 38.

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 38.

<sup>20</sup>Paul Valéry *apud* Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului?* (vol. I), ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2005, p. 153.

<sup>21</sup>Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 110.

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 110.

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 52.

<sup>24</sup>*Ibidem*, p. 105.

„fragmentarismul acestui caiet îmi convine. Sunt patetic din frică de rigiditate, sunt poate construit prea simplu și simt nevoia să fug de ridicolul filosofării. Intermitența notării mi se pare, și ea, satisfăcătoare. Însă senzația acută că nu am despre ce să scriu, că și ce scriu aici arată că, de fapt, nu vreau să scriu despre ceva anume...”<sup>25</sup>.

Explicația se referă, probabil, la faptul că specia jurnalului este una dintre cele mai puțin constrângătoare din genul intimismului și nu declanșează astfel frica de rigiditate; cât despre ridicolul filosofării, acesta poate fi eliminat prin dispunerea fragmentară a confesiunilor, care contravine unei construcții sistemice. Mărturisirea este însă importantă mai ales pentru că pune fragmentarismul în legătură cu alte două convenții diaristice, calendaritatea și sinceritatea, pe care le anulează; pe prima prin intermitența notațiilor, pe a doua prin referința la acel discurs ascuns sau invitația la lectura în negativ a textului.

Cel mai bine se explică fragmentarismul textului prin faptul că el trebuie să noteze viața, care este la Gheorghe Crăciun o sumă de intermitențe: „trăiesc din intermitențe, din orice fel de intermitențe (psihice, de lectură, sexuale, muzicale)”<sup>26</sup>. La rândul lui, caietul devine „un inventar de fisuri”, „o colecție de răni deschise, imposibil de vindecat”<sup>27</sup> în absența unui text arhitectural care să-și recapete funcția de *mythos*.

Și, chiar dacă într-un carnetel din 1977, din care transcrie selectiv în jurnal, găsește notația că „*discontinuitatea eului creează continuitatea textului și invers*”<sup>28</sup>, din 1993, când începe jurnalul, discontinuitatea eului creează discontinuitatea textului și invers. De asemenea, dacă în același carnetel nota: „*cuvântul eu nu este altceva decât metafora corporalității noastre fragmentate de limbaj*”, din jurnal reiese că eul este iremediabil fragmentat și în limbaj și în afara lui.

În altă ordine de idei, fragmentarea iremediabilă a eului face imposibilă transcrierea lui simultană și integrală, chiar și dacă ar exista această intenție. De aceea, „tot ce adun aici sunt dejecții, rămășițe, urme, umbre ale vieții mele. Nici nu poate fi altfel, chiar dacă aș ajunge să scriu minut de minut. Scrisul, cu evidența lui compactă și cu înlănțuirea lui în forță, pe zeci și sute de pagini, asta și spune: că el nu exprimă un continuum al existenței, ci doar îl mimează. Compactitatea scrisului, coerența și coeziunea substanței lui propoziționale arată cu precizie că el aparține imaginarului, un spațiu în esența lui construit. El se construiește din resturi, dejecții, efulgurații, urme ale ființei tale vii”<sup>29</sup>.

Dacă pentru pasionații absurdului, „existența e o *dejecțiune*”<sup>30</sup>, pentru Gheorghe Crăciun existența în pagina de jurnal este o dejecțiune, deoarece e inconsistentă. Funcția metonimică a scrisului acționează în detrimentul notației diaristice, care nu rămâne decât un dublu sărăcit la forma de umbră, a vieții reale. *Litera* este, în această interpretare, un construct fără substanță reală, rezultat al unui *mimesis* ratat cu nuanțe thanatice, și intră în opoziție cu viața trăită plenar.

---

<sup>25</sup>*Ibidem*, p. 81

<sup>26</sup>*Ibidem*, p. 243.

<sup>27</sup>*Ibidem*, p. 41.

<sup>28</sup>*Ibidem*, p. 56.

<sup>29</sup>*Ibidem*, p. 90.

<sup>30</sup>Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, p. 24.

Simultaneitatea este o clauză care, așa cum spunea Eugen Simion, nu poate fi îndeplinită decât în teorie. „În realitate, această perfectă simultaneitate nu există. Există întotdeauna un decalaj între actul de a scrie și evenimentul care se oferă scriitorii”<sup>31</sup>. Sau există, ca la Gheorghe Crăciun, o relație mult mai radicală, de opoziție extremă, care duce la excludere: „Lucruri importante, mici revelații pe care nu le pot niciodată nota, numai și numai pentru că în momentul acela scrisul mi-e profund indiferent”<sup>32</sup>. Momentele revelatorii sunt manifestări ale *trupului*, în sensul de viață trăită intens; atingând punctul maxim, ele exclud *litera* și anulează astfel simultaneitatea. Acesta este un adevăr personal pe care îl notează încă din 1977: „pentru a trăi, trebuie să poți să ignori posibilitatea de a scrie (despre) ceea ce trăiești”<sup>33</sup>.

În concluzie, falsul jurnal scris de Gheorghe Crăciun nu respectă convențiile speciei în mod absolut. Există, ca și în *Mecanica fluidului...*, un mod particular de raportare la aceste pacte, care presupune adaptarea lor la interioritatea celui care scrie. Iar pentru acesta, „pactul cel mai important e acela cu trupul”<sup>34</sup>.

### Caietele-jurnal

Compozițional, *Trupul știe mai mult...* este alcătuit din trei caiete, cu titlatură cromatică, ca și în cazul modelului wittgensteinian; după *Caietul albastru*, capitol al romanului *Frumoasa fără corp*, autorul introduce în jurnal *Caietul negru* (1993 – noiembrie, 1996), *Caietul verde* (decembrie, 1996 – 1999) și *Caietul maro* (2000). O interpretare a semnificațiilor cromatice (culorile sunt, după Bedros Horasangian, „sobru-pretentioase și foarte anglo-saxone pentru lumea de «haine nemțești» a culturii/literaturii române a ultimilor ani”<sup>35</sup>) ar fi totuși de domeniul speculației, deși în *Caietul negru*, secvența cea mai consistentă, sugestiile funerare sunt foarte frecvente. Optăm totuși pentru abordarea denotativă a titlurilor și datorită confesiunii auctoriale, potrivit căreia titlatura este, ca și în cazul *Caietului albastru* al lui Wittgenstein, dată de culoarea agendei în care notează: „Am cumpărat o agendă cu copertă verde. Cea de față”<sup>36</sup>.

Spre deosebire de *Mecanica fluidului...*, în *Trupul știe mai mult...* textul este curățat de orice artificiu compozițional, astfel încât răspunde rigorilor diaristice ale notației personale fragmentare. Reamintim aici că în jurnalul anterior dimensiunea intertextuală era semnificativ prezentă prin constantele secvențe intitulate *Fișier*, ce reproduceau citate din autori cu care reflecțiile lui Gheorghe Crăciun veneau în atingere, după cum el însuși mărturisește: „obiceiul de a-mi intersecta propriul discurs cu alte lungimi de undă pe care le simt aproape de mine”<sup>37</sup>.

Probabil, ca reminiscențe ale acelor fișiere, caietele de față sunt precedate de câte un motto ce esențializează, în spirit clasicist, problema relației dintre ființă (*trup*) și limbaj (*literă*). Ele se pretează a fi analizate, deoarece oferă o imagine sintetică a variantelor de soluționare a conflictului dintre *trup* și *literă* și, deși nu

<sup>31</sup> Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului?*, p. 119.

<sup>32</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 87.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>35</sup> Bedros Horasangian, *Fiziologia și etiologia scrisului la Gheorghe Crăciun*, în „Observator cultural”, nr. 329/iulie, 2006.

<sup>36</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 161.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 23.

aparțin autorului, aceste intertexte sunt selectate în funcție de preferințele sau credințele personale.

*Caietul negru* este anunțat de un fragment aparținând lui Roland Barthes, care avertizează asupra structurii de adâncime a limbajului: „este scriitor cel pentru care limbajul constituie o problemă, cel care îi simte profunzimea, și nu instrumentalitatea sau frumusețea”.

Există aici sugestia unei înțelegeri superioare, ce ține de filosofia limbajului și accentuează ideea de integralitate și autonomie a acestuia. Căci, așa cum explică Eugeniu Coșeriu, „faptul că funcția primordială a limbajului este o funcție semnificativă este în mod general acceptat și nimeni nu-l pune la îndoială. Dar când trebuie determinată mai îndeaproape această funcție, adeseori apare riscul de a echivala funcția cu instrumentalitatea. De aici tendința de a reduce limbajul la alte activități, adică de a-l considera un fenomen nonautonom”<sup>38</sup>.

Concepția coșeriană asupra autonomiei limbajului se revendică, așa cum mărturisește autorul, în primul rând de la cea aristotelică, în care limbajul este numit *enérgeia*, activitate liberă, creatoare. „Or, o activitate «liberă» este o activitate al cărei obiect este în mod necesar infinit”<sup>39</sup>. Ceea ce înseamnă că profunzimea pe care o intuiește Roland Barthes este tocmai capacitatea infinită de inovație. Posibilitățile de combinație creativă pe care le permite limbajul sunt nelimitate, însă mai ales scriitorul este cel care simte această potențialitate și o poate transforma în act. Scriitorul intuiește ceea ce lingvistul și filozoful limbajului deliberează după o riguroasă cercetare: „limbajul nu este, în primul rând, *întrebuințare*, ci *creație* de semnificate și, de aceea, nu este nicio simplă producere de semne materiale pentru semnificații deja date, ci este creație de conținut și de expresie în același timp”<sup>40</sup>. Realitate cunoscută și recunoscută și de Gheorghe Crăciun: „Importantă este *energia* (subl. n. – C. P.) cuvântului, nu sensul său lingvistic”<sup>41</sup>.

Verdictul din titlul jurnalului, care decide că trupul știe mai mult, nu pare să fie încă dat în momentul în care reflecția barthiană este selectată ca reprezentantă a *Caietului negru*. Mottoul sugerează că încrederea în limbaj există și persistă, că limbajul constituie o problemă, că Gheorghe Crăciun îi simte profunzimea, deci este scriitor, iar *litera* nu a pierdut încă războiul.

Nu același lucru se poate spune despre mottoul *Caietului verde*, un fragment aparținând lui Carl-Gustav Jung: „m-am lămurit că nicio limbă, oricât de desăvârșită ar fi ea, nu înlocuiește viața. Dacă încearcă să înlocuiască viața, nu se deteriorează doar ea, ci și însăși viața”.

Raportul de forțe nu mai pare a fi în favoarea limbajului, iar nuanța beligerantă prezentă nu prevestește victoria *literii*. Important în acest citat este faptul că adevărul nu este obținut în urma unei revelații, ci apare ca o consecință a unui proces îndelungat. Aidoma, *Trupul știe mai mult...* vine ca o concluzie a unei investigații îndelungate, care spune că viața trebuie trăită cu cea mai acută senzorialitate și nu detașat, la adăpostul distanței câștigate prin scrierea ei.

---

<sup>38</sup> Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său. Studii de filosofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, antologie, argument și note de Dorel Finaru, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009, p. 44.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>41</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 34.

Punctul de vedere este susținut și în text, printre altele, într-un pasaj cu urme de umor negru: „nedumerirea și compătimirea babei lui Călinescu («*Tot mai citești, maică?*») e motivată. Din momentul în care ai depășit adevărurile esențiale [...], ai trecut într-un spațiu la fel de suspect ca și cel anterior dobândirii oricărei cunoașteri sigure. Relativitatea adevărului (rod al cititului prea mult) e la fel de pernicioasă ca și ignoranța”<sup>42</sup>. Relativitatea adevărului este însă și o consecință a lichidității gândirii, obișnuită, prin practica limbajului (citit/scriș), să investigheze orice problemă din cât mai multe perspective.

De aceea, nici acest punct de vedere, potrivit căruia *litera* îi este inferioară *trupului*, nu este unul definitiv, iremediabil, deși devine aici emblematic. El reprezintă doar un moment de glorie, supus răsturnării în orice moment în care se reia reflecția, dintr-o altă perspectivă și pornind de la premise diferite: „mitul gândirii dincolo de cuvinte, iată ce ne inhibă și ne face superficiali și plicticoși. Pentru mine lucrurile sunt clare: numai prin asumarea limbajului se poate gândi și simți ceva cu adevărat”<sup>43</sup>.

Citatul care introduce *Caietul maro* aparține lui Ludwig Wittgenstein, filosoful care apare frecvent în reflecțiile lui Gheorghe Crăciun: „este cu neputință să scrii despre tine însuși mai autentic decât «ești» tu însuși. Aceasta este însă diferența dintre scrisul despre sine și cel despre obiectele exterioare. Despre tine scrii de la înălțimea ta. Nu stai pe catalige sau pe o scară, ci numai pe picioare”.

Nici această opinie nu este o recunoaștere a omnipotenței limbajului; autenticitatea stă în *trup*, iar *litera* poate cel mult să o redea, în niciun caz să o construiască. În mărturisirea lui Wittgenstein, scrierea autoreferențială este defavorizată deoarece nu beneficiază de perspectiva din afară, mai exact de deasupra. Numai că priveliștea din *extra muros* oferă obiectivitate, iar redarea maximei autenticități presupune surprinderea maximei subiectivități.

Fragmentul este însă important, deoarece readuce în discuție câteva coordonate importante pe care le dezvoltă relația *trup – literă* în viziunea lui Gheorghe Crăciun: limita superioară a potențelor limbajului fiind stabilită (acesta nu poate elimina *trupul* și nici nu poate suplini lipsa lui), rămâne ca autorul să mediteze asupra gradelor de intensitate prin care poate reda *trupul*. Moment ce declanșează fantasma scriitorului: aflarea aceluși limbaj care să îi descrie autentic (nu mai autentic) *trupul*, adică interioritatea unică, irepetabilă, inimitabilă.

Se poate spune că există la Gheorghe Crăciun o lege internă căreia trebuie să i se supună intertextul; mai exact, acesta trebuie să fie interiorizat, trecut prin filtrul propriei gândiri și sensibilități; și mai important, intertextul trebuie să-l reprezinte. Selecția lui se face în funcție de afinitățile personale și de coordonatele propriei gândiri. Acestei legi se supun și mottourile ce deschid cele trei caiete, motiv pentru care pot fi considerate repere sintetice ale traiectoriei pe care va evolua relația dintre *trup* și *literă* în jurnal.

### ***Trupul și litera – supratemă a operei***

Faptul că *trupul* și *litera*, ca limite între care se naște scriitura, rămân obsesiile principale și în acest jurnal este mărturisit chiar de autor. Numai că, spre deosebire de *Mecanica fluidului*, în *Trupul știe mai mult...* perspectiva este

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 161–162.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 111.

modificată. În primul rând, există această privire retrospectivă, cu tendință evaluatoare, care pare să declare eșecul demersului scriptural: „Am crezut la început că limbajul e totul, că adevărul, credibilitatea lumii stau în limbaj”<sup>44</sup>. Distanța temporală nu reprezintă un avantaj deoarece concluzia este negativă: „Astăzi totul mi se pare deriziune, spectacol, mistificare. Astăzi totul e artificiu”<sup>45</sup>.

Constatarea că „limbajul nu este totul” reprezintă mai mult decât consideră Adina Dinițoiu, „un drum, am zice, previzibil, de la superbia tinerească a investiției în limbaj la declinul iluziilor lingvistice de la maturitate”<sup>46</sup>. Este vorba despre o dramă a pierderii suportului intim care susținea credința în limbaj; drama degradării trupului, așa cum explică Dan-George Botezatu: „Trupul era garantul lumii, garantul sensului lumii. Dar falsul jurnal la *Pupa russa* va descoperi trupul care îmbătrânește, trupul obosit, trupul bătuit de boală și de moarte, trupul care se descompune, trupul cadavru. Odată cu el, atât lumea, cât și limbajul, vor intra într-un proces de degradare, de despiritualizare”<sup>47</sup>.

Dar chiar dacă atât *trupul*, cât și *litera* par să fi eșuat, ele continuă să funcționeze ca supratemă a jurnalului, contextualizată în funcție de noi centre de interes precum timpul, boala, bătrânețea sau moartea, pe un ton „pesimist, apocaliptic, aproape cioranian”<sup>48</sup>, cum ar spune Gheorghe Glodeanu. Scriitorul este încă obsedat de „acea relație care a devenit emblematică pentru opera lui Gheorghe Crăciun, relația dintre trup și literă”<sup>49</sup>; el încă studiază interacțiunea care naște scriitura, numai că acum o valorizează în mare parte negativ. Este timpul ca scrisul să fie investigat și din perspectiva inversă, iar funcțiile lui să se completeze cu intense accente thanatice, pentru ca tematica să fie epuizată.

Prin urmare, ne propunem în continuare să analizăm contextele în care sunt rediscutate conceptele pentru a evidenția sensurile cu care acestea se îmbogățesc.

### ***Trupul exterior și trupul interior. Trupul viu și trupul mort***

În continuitate cu viziunea din *Mecanica fluidului...*, trupul este asociat cu vietatea, cu starea de a-fi-viu, și rămâne, în același timp, indefinibil:

„Am vorbit deseori despre trup ca despre ceva invulnerabil, departe de pozitivismul anatomic, ca despre un dat misterios care se prezintă conștiinței într-o deschidere continuă, stranie, imposibil de cuprins în totalitate. Trupul este, de fapt, *indicibilul, ceea ce nu poate fi spus*” (subl. n. – C. P.)<sup>50</sup>.

Expresie a inexprimabilului, trupul ajunge, din dorința epuizării perspectivelor interpretative, și la polul opus, semnificând, așa cum observă Naomi Ionică, „ascunzișul unui adevăr personal, singurul care merită spus, după ce s-a vorbit totul”<sup>51</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>46</sup> Adina Dinițoiu, „*Limbaajul nu este totul*”: scriitura confundată cu biograful în *Pupa Russa* și *Fals jurnal la Pupa russa*, în vol. *Trupul și litera...*, p. 141.

<sup>47</sup> Dan-George Botezatu, *op. cit.*, p. 201.

<sup>48</sup> Gheorghe Glodeanu, *op. cit.*, p. 649.

<sup>49</sup> Dan-George Botezatu, *op. cit.*, p. 200.

<sup>50</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, pp. 19 – 20.

<sup>51</sup> Naomi Ionică, *Celălalt corp în ficțiunea lui Gheorghe Crăciun*, în vol. *Trupul și litera*, p. 126.

Dominanta rămâne însă condiția sa de entitate cu viață: „De fapt, nu trupul mă interesează, ci expresia lui, felul lui de *a fi viu* (subl. n. – C. P.), carnea care produce ceva, o senzație. O senzație mi se pare întotdeauna, atunci când o conștientizez, mai inexplicabilă decât un gând. Gândirea pare să funcționeze de la sine, ea e un sistem organizat de reacție la lume. Dar lumea e chiar senzația. Eu nu pot trece dincolo de ceea ce simt. [...] Ea se confundă cu ochii, auzul, limba, degetele mele”<sup>52</sup>. Disociat de gândire, trupul se identifică, în acest context, cu dimensiunea senzorială a ființei, cea mai în măsură să vorbească despre statutul de a-fi-viu.

Concepția exhibitată aici denotă, dacă ne este permis să spunem astfel, un solipsism de natură haptică, în sensul complex al hapticului pe care Gheorghe Crăciun îl folosește în accepția lui Herbert Read, ca „reprezentare(a) tactilo-vizuală-energetică”<sup>53</sup>. Așadar, hapticul nu mai este un simplu simț tactil, ci un simț de ordin superior, cel care înștiințează despre vietatea ființei și despre intensitatea vitalității sale. Or, prin identificarea lumii cu acest tip de senzație totală, inclusivă, scriitorul condiționează în mod solipsist existența realului de propria existență.

Numai că o astfel de viziune este posibilă doar în măsura în care *trupul* este pe deplin funcțional; odată cu degradarea lui se perturbă și concepția asupra lumii și ființei; eul nu mai este măsura tuturor lucrurilor, ci își pierde centralitatea și puterea de conținere a lumii: „Dar să revin la trup. Nu înțelegi nimic decât prin durere și degradare. Cât ești tânăr, viața e o sumă de suprafețe și nu crezi decât în palpabil”<sup>54</sup>. Însă, „când ești bolnav, nu te mai interesează mare lucru. (...) Nu mai pot să scriu, mi-e rău, simt cum mă usuc pe picioare, nu mai am chef de nimic, am uitat ce înseamnă plăcerile”<sup>55</sup>. *Trupul* nu mai înseamnă aproape nimic pentru că și-a pierdut vitalitatea, intensitatea trăirii; din această cauză nici lumea, nici scrisul nu mai înseamnă aproape nimic.

Conceptul de *trup* conține în sine, în afară de dialectica sănătate – boală, și o formă extremă a acesteia: opoziția viață – moarte, detectabilă mai ales în înțelegerea lui anatomică: „Da, sentimentul ăsta că trupul meu e altceva decât îmi arată anatomia l-am avut. (...) N-am văzut niciodată în trupul meu scheletul. Nu m-am surprins niciodată gândindu-mă la mine ca la o carne care învelește celebrul schelet, un simbol al morții de un sinistru prost gust”<sup>56</sup>.

Biologia nu-și propune să investigheze, așa cum promite prin etimologie, viața corpului; cel puțin nu în sensul vitalității, considerată definitorie de Gheorghe Crăciun. Deci corpul anatomic nu înseamnă viață, ci moarte, înseamnă cadavru (*corpse*), ca obiect al disecției. El este, mai mult decât „ultima frontieră» a postmodernității”<sup>57</sup>, cum crede Alexandru Mușina, „prima noastră limită, limita fundamentală”<sup>58</sup>.

Deși este orientată către funcționalitatea internă a organismului uman, biologia propune, în mod paradoxal, o abordare exterioară a acestuia. Or, condiția

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>53</sup> *Idem*, *Literatura și corpul* (anexa VIII), în vol. *Trupul și litera...*, p. 294.

<sup>54</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 19.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 19 – 20.

<sup>57</sup> Alexandru Mușina, *Gheorghe Crăciun: de la sintaxa realității la singurătatea ontologică*, în „Transilvania”, nr. 1/2013, p. 22.

<sup>58</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 63.

scriitorului este „a celui care încearcă să-și cunoască trupul din interior, ca un ignorant”<sup>59</sup>. O astfel de cunoaștere nu poate fi științifică, ci intuitivă, luciferică, cum ar spune Lucian Blaga, deci profundă. În același timp, nu poate fi nici definitivă, ci tranzitorie, contextuală, fulgurantă: „Există și o percepție interioară a chipului nostru. Ea e legată de stări, situații, momente. Te poți simți frumos, distrus, inteligent, idiot și ești convins că toate aceste stări ți se pot citi pe față. Dar și senzații care-ți spun că ai deodată capul mai mare, nasul mai umflat, ochii mai bulbucați, fruntea mai luminoasă etc.”<sup>60</sup>

Cunoscut din interior, *trupul* nu este o instanță stabilă, imuabilă și rezistentă la factorul timp. Dimpotrivă, „trupul este dispersia însăși”<sup>61</sup>, adică perisabilitatea. Ceea ce pare fix și definitiv în *trup*/chip ține de exterioritate, de anatomie și implicit de moarte: „Masca. Stările tale de spirit sunt de fapt niște măști care ți se lipesc în nesfârșite variante de față. În realitate, fața nu există. Ea e doar suportul măștilor. Acel visat grad zero al fizionomiei tale este o utopie. Fizionomia își garantează individualitatea doar prin continua ei putere de metamorfoză. Fără așa ceva, singura posibilitate care mai rămâne e masca morții. Gradul zero al fizionomiei este moartea”<sup>62</sup>.

### Raportul *trup* – gândire

Raportul dintre *trup* și *gândire* este la Gheorghe Crăciun la fel de complex ca și cel dintre *trup* și *literă*, cu care, în anumite contexte, se identifică. Însă ceea ce-l caracterizează în ansamblu sunt tocmai fluiditatea, instabilitatea, provizoratul. Faptul este explicabil tot prin tipul de gândire al autorului, predispusă a aplica oricărei dileme aceeași hermeneutică a suspiciunii. Relația dintre *trup* și *gândire* nu este înțeleasă în mod static, ci privită din cât mai multe perspective care să-i verifice consistența.

O primă astfel de perspectivă se referă la ceea ce criticii au numit „intuiția majoră” a prozei de ficțiune și de idei a lui Gheorghe Crăciun: „confirmată în tot mai mare măsură de cercetările contemporane din domeniul neuroștiințelor”, aceasta constă, așa cum spune Caius Dobrescu, în „caracterul distributiv al gândirii în raport cu corpul. Altfel spus, în centrul creației sale se află o provocare lansată imaginii clasice a unui *sediu* (cartier general) al gândirii sau, mai larg spus, lansată unei reprezentări a gândirii ca expresie prin excelență a centralismului ierarhic al conștiinței și ființei noastre. Ideea că întreg trupul participă la reflecție și că reflecția însăși este un proces distribuit între mai mulți centri somatici de comandă îl scoate, fără îndoială, pe Gheorghe Crăciun din orbita obsesiilor glossocentrice (ironizate și de Toma Pavel în *Mirajul lingvistic*) și îl proiectează în centrul viu al explorărilor cognitiviste contemporane”<sup>63</sup>.

Opinia este importantă, deoarece face parte din cele mai recente receptări critice ale operei lui Gheorghe Crăciun, expuse cu ocazia celei de-a doua ediții a

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>63</sup> Caius Dobrescu, *Tradiția plăcerii (de a gândi): Gheorghe Crăciun și continuitatea intelectuală dintre critica literară a generației '60 și creația literară a generației '80*, în vol. *Trupul și litera...*, p. 34.



Conferinței Naționale „Gheorghe Crăciun – Viața și opera”, organizată la Brașov, pe 12 iulie 2012, grație efortului depus de colegii săi universitari, în special Andrei Bodiu, Adrian Lăcătuș și Alexandru Mușina. În cadrul aceluiași eveniment, ideea descentralizării gândirii ca revelație ce îl pune pe scriitor în relație cu cele mai recente cercetări științifice revine prin expunerea lui Alexandru Mușina, care evidențiază nu numai originalitatea operei sale, ci și „plasarea sa în centrul explorărilor literaturii și științei de vârf din ultimele decenii”<sup>64</sup>. El accentuează în legătură cu prozatorul „intuirea unei noi dimensiuni pe care abia în ultimii ani o explorează cognitivismul și neuroștiințele: «perceperea» (și exprimarea) realității e condiționată și determinată de structura, patternurile din creierul uman, extensie și nex al unui corp «nou», care depășește pura animalitate”<sup>65</sup>.

Concepția pornește de la niște premise wittgensteiniene, potrivit cărora „gândirea este în esență activitatea de a opera cu semne. Această activitate este executată cu mâna, atunci când gândim scriind; cu gura și laringele, atunci când gândim vorbind. (...) Dacă vorbim iarăși despre locul în care se află gândirea, avem dreptul să spunem că acest loc este hârtia pe care scriem sau gura care vorbește”<sup>66</sup>.

Ideea dispersiei spațiale a gândirii enunțată de Ludwig Wittgenstein îl preocupă pe Gheorghe Crăciun încă din 1977, când nota: „În fond, Wittgenstein pune o problemă perfect legitimă: suntem într-adevăr convingși că locul unde se situează gândirea e capul?”<sup>67</sup>

În spiritul gândirii sale predispușe la epuizarea problemei, scriitorul pare să răspundă, în anumite contexte, afirmativ la această întrebare: „Corpul mi se adună în cap. Gesturi, gânduri, intenții, senzații, iluzii și nervi – toate acestea se regăsesc într-o tensiune dulce, energică, letală, ce-mi înconjoară craniul, pielea capului și se topește electrică în fiecare fir de păr”<sup>68</sup>. Nu numai gândirea este localizată în cap, ci întreg corpul, compus, pe lângă gândire, din *gesturi, intenții, senzații, iluzii, nervi*. Mai exact, întreaga ființă, cu toate dimensiunile sale, indiferent de perechea dihotomică cu care operăm; trup – suflet, trup – spirit, trup – minte, toate sunt prezente în sugestie în această pseudodefiniție enumerativă a *trupului*.

Or, tocmai aici este diferența; deși pare, la rigoare, să se dezică, susținând că locul gândirii este în cap, scriitorul investighează de fapt o altă perspectivă a paradigmei, combinând alte elemente pentru a construi o ipoteză diferită: poate fi capul locul unde se situează *trupul*?

În mod integral interogativ de astă dată, Gheorghe Crăciun continuă investigarea paradigmei, schimbând parametrii: „Sunt situații de tensiune intelectuală, când corpul pare să dispară ca prezență (nu-l mai simțim (...)), pentru că totul e în noi idei, încordare, actualitate a gândirii. Devine astfel corpul idee, se transformă el în gândire?”<sup>69</sup> Problema ridicată aici nu mai este de localizare spațială, ci de identitate structurală: se poate pune semnul egal între corp și gândire? În cazul

---

<sup>64</sup> Alexandru Mușina, *op. cit.*, p. 56.

<sup>65</sup> *Ibidem*”, pp. 52 – 53.

<sup>66</sup> Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru*, traducere de Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1993, p. 32.

<sup>67</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 70.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 35.

în care se poate, ne reîntorcem la ipoteza lui Wittgenstein, potrivit căreia gândirea este corporală, deci realizată corporal.

Într-o altă interpretare, gândirea se află într-un raport de complementaritate, de intercondiționare cu *trupul*, ceea ce, prin definiție, exclude identitatea dintre cele două dimensiuni: „Nici gândirea nu este independentă și pură. Ea e condiționată, în primul rând, de buna funcționare a trupului”<sup>70</sup>. E un alt fel de a spune că gândirea și *trupul* sunt entități distincte care depind una de cealaltă și, datorită acestei dependențe, se intersectează parțial și temporar, dar nu se suprapun.

Aceeași nonidentitate face posibilă diferența dintre om și animal: „Vorbesc atât de mult despre trup. Cred în corporalitate mai mult decât în orice altă dimensiune umană și totuși, faptul că există ființe care trăiesc fără nevoia unei conștiințe manifeste mă șochează de câte ori îl descopăr”<sup>71</sup>. Conștiința manifestă reprezintă aici gândirea, această complexă facultate umană prin care se înfăptuiește saltul de la natură la cultură și care, odată făcut, stârnește nostalgia regăsirii naturalului neperversit.

Cum ne-am obișnuit deja, nici nonidentitatea dintre *trup* și gândire nu este definitivă și imuabilă; este o nonidentitate sporadică, mereu susceptibilă de a se transforma în reversul său: „Și ce este gândirea, dacă nu tot atâtea forme de *înflorire* a trupului în fenomene imponderabile, abstracte?”<sup>72</sup> Înflorirea este o cale de metamorfoză, de transformare a *trupului* în gândire, prin schimbarea (al)chimică a stărilor de agregare ale eului. Însă ea reprezintă doar o stare din acelea care „fac viața”<sup>73</sup>, nu starea, unica, definitivă, ireversibilă. Starea este doar un moment punctual, un moment de sincronie din șirul celor care compun diacronia unei vieți și de aceea este fluctuantă.

Astfel, concluzia că, „de fapt, trupul nu poate gândi, cum îmi place mie să cred”, devine posibilă și rămâne creditabilă, întrucât introduce o nouă nuanță, investighează dintr-o nouă perspectivă, le chestionează pe cele anterioare și așteaptă la rândul ei să fie chestionată: „Sau ceea ce i se întâmplă lui (trupului, adăug. n. – C. P.) nu se poate numi gândire. Spun *gândire*, pentru că aș vrea să găsesc în trup ceva la fel de tare ca și gândirea”<sup>74</sup>.

Cauza acestor răsturnări analitice sau puncte de vedere paradoxale constă în relația dinamică în care intră subiectele gândirii. Ele se condiționează și se transformă reciproc, se combină și se permută, astfel încât curg unele din altele, iar această curgere este nesfârșită. „De fapt, totul trebuie privit în acțiune, în intercondiționare, în relația eului cu exteriorul. Corpul însuși e social, afectivitatea la fel. Să nu mai vorbim de gândire”<sup>75</sup>. Or, în condițiile în care atât parametrii externi, cât și cei interni sunt variabili, nici rezultatele nu pot fi definitive.

Într-una din paginile jurnalului, autorul mărturisește că nu poate înțelege teoria lui Gabriel Marcel despre *trup* datorită faptului că raportul trup – spirit este, din punctul său de vedere, singura cale de acces către Dumnezeu. Faptul se explică prin configurația demersului analitic, care este diferită, întrucât conceptele

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 36.

de trup și spirit intră într-o relație combinatorie distinctă, cu variabila numită Dumnezeu. Traectoria gândirii este redirecționată. În același timp, această viziune nu este decât una posibilă între multe altele. Autorul însuși ne atenționează: „chiar și viziunile pot să difere în cadrul unei mari paradigme”<sup>76</sup>, pentru a ne feri de riscul încarcerării în vreo formulă cu pretenții de ireversibilitate și exhaustivitate.

### **Litera ca sintaxă**

Unul dintre sensurile canonizate ale *literii* era în *Mecanica fluidului...* acela de sintaxă. El se păstrează și în *Trupul știe mai mult...*, urmând a fi secondat de altele. Cu avantajul distanței temporale și al privirii retrospective, scriitorul se confesează în legătură cu începuturile relației sale cu *litera*: „Marea mea revelație asupra a ceea ce trebuie să fac pentru a fi un scriitor adevărat s-a produs în anii studenției, grație cursurilor de lingvistică generală ale Sandei Golopenția. Atunci am simțit esențialul. Habar n-aveam ce vreau, dar am simțit plăcerea, fascinația mecanismelor limbajului, cu toată organicitatea lor funcțională”<sup>77</sup>.

Confesiunea este validată și de colegul său de generație Alexandru Mușina:

„Nu întâmplător, Gheorghe Crăciun și-a dat licența cu Sanda Golopenția-Eretescu, cu o lucrare de sintaxă generativ-transformațională (...). Mai mult, primele lui creații – poezii, dar și proză – își propun să exprime realitatea fără a face apel la metafore, utilizând dimensiunea strict denotativă a cuvintelor și explorând limitele și posibilitățile sintaxei. E o proiecție a metodei generativ-transformaționale asupra realității, din aplicarea ei rezultând o nouă formulă, un nou tip de literatură”<sup>78</sup>.

Așadar, începuturile scripturale, în care *litera* este asociată cu sintaxa, propun o valorizare pozitivă, o încredere majoră în potențele mecanismelor sintactice de a produce structuri noi și, în același timp, o intuiție a dimensiunii sistemice a limbajului. *Sistemul limbii*, așa cum este el teoretizat de Eugeniu Coșeriu, este, după cum am văzut deja, singurul în măsură să susțină relația dintre real(izat) și virtual în materie de tehnică lingvistică. Or, ambiția tânărului Gheorghe Crăciun este tocmai depistarea, prin supralicitarea proceselor sintactice, a acelor zone sistemice neconcretizate încă în vorbire. Totul, de dragul tranzitivității pe care o va teoretiza în *Aisbergul poeziei moderne*, ca o consecință a deferenței sale structurale față de real, fenomenologic și vizibil.

Ipoteza de la care pornește este, după Alexandru Mușina, „una realmente originală (cel puțin în spațiul nostru cultural)” și constă în credința că „la fel cum există o rădăcină, o sintaxă a limbii, există o sintaxă similară – dacă nu identică – a lumii vizibile, fenomenale, de care numai prima poate da seama cu adevărat”<sup>79</sup>. Ceea ce înseamnă că surprinderea autentică a lumii fenomenale este un act care trebuie să se consume în interiorul limbajului. Aceasta este intuiția care va declanșa o relație permanentă și permanent tensionată a autorului cu limbajul. Pentru că, vom vedea, nici în epoca decăderii sale, *litera* nu-l eliberează. Deși nu-l mai fascinează, deși și-a

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>78</sup> Alexandru Mușina, *op. cit.*, p. 52.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 52.

exhibit impotențele, limbajul rămâne un *modus vivendi*: boala, bătrânețea, iminența morții sunt experiențe ale *trupului*, dar și ale *literei*.

În mod dualist, Gheorghe Crăciun contrabalansează începuturile eroice cu eșecul ulterior: „De atunci și până azi n-am făcut nici măcar un pas mai departe. Am crezut într-o metafizică inexistentă. Totul trebuie construit, pus în termeni sintactici. Între filosofia de până la Wittgenstein și literatură nu e nicio diferență esențială. Diferă gradul de abstractizare a limbajului, atâta tot”<sup>80</sup>. Sintaxa limbii nu reușește să dezvăluie sintaxa lumii, astfel încât scriitura nu poate fi decât construcție, invenție, abstractizare. Mirajul tranzitivității absolute este demistificat: „Limbajul este imaginarul. Atunci de ce mai există literatura? Avem nevoie de o redundanță în plus?”<sup>81</sup>, se întrebă amar cel care, în ciuda a tot, continuă să scrie.

Continuă să scrie pentru că sintaxa (*litera*) supune și se impune în fața celui care doar aparent o mânuiește (dacă e să-i dăm crezare lui Ludwig Wittgenstein) atunci când scrie:

„De câte ori recitesc eseuri sau articole de-ale mele mai vechi, am senzația că nu eu am gândit acele propoziții, acele argumente. Ele par să aparțină unui implacabil retoric, logic, demonstrativ, ascuns în chiar sintaxa textului pe care l-am produs. Descopăr afirmații care mă miră, ca și cum ele ar aparține altcuiva, dar îmi dau seama că aceste afirmații *mi-au ieșit*, că ele stau bine acolo, în pagină, mă reprezintă ca stil. Senzația e că adevărul lor e mai degrabă unul formal. Substanța e importantă, dar pare inutilă. Poate că aș fi vrut să spun ce am spus cu totul altfel, să fiu mai simplu, mai spontan, mai consistent, mai puțin rigid, mai puțin deștept. Dar această retorică ce pare să gândească în locul meu există, funcționează tot timpul. (...) Ea, această retorică, operează selecția ideilor, le înlănțuie, le îngheață. Degeaba spontaneitatea gândurilor încearcă să lupte cu ea (...) Sunt de fiecare dată învins. Textul se construiește singur. Încet încet ideile devin necesare, încep să mă supună”<sup>82</sup>.

În fond, *litera* îl supune; *litera* câștigă, de data aceasta, în defavoarea *trupului*, în defavoarea lumii, în defavoarea fenomenalului interior și exterior, în măsura în care viziunea scriitorului permite această distincție. Pentru că „totul e învelit în pelicula implacabilă a limbajului, precum carnea în pieliță”<sup>83</sup>.

Până la urmă, este legitimă ipoteza pe care o sugera Alexandru Cistelean, „ipoteză conform căreia obstinată insistență exegetică/hermeneutică asupra temei «trupul care știe mai mult» ar putea conduce, la un moment dat, pe un drum închis. N-am putea interpreta proza lui Crăciun și – invers – din perspectiva unei (disimulate printre rânduri) obsesii a spiritualității?”<sup>84</sup> Nu neapărat datorită faptului că reciproca ar putea conduce pe un drum închis, ci mai ales pentru că este evident

---

<sup>80</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 22.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pp. 77 – 78.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>84</sup> Bianca Burța-Cernat, *Întâlnire cu Gheorghe Crăciun*, în „Observator cultural”, nr. 666/22.03.2013.

că obstinația de a scrie *trupul* este, mai întâi de toate, o obstinație de a scrie, deci o vocație a *literii*.

Oricât ar încerca să ne convingă de contrariu (sau cu atât mai mult cu cât încearcă), Gheorghe Crăciun nu alege să trăiască *trupul*, nu se rezumă la a fi un hedonist individualist și anonim, ci, dimpotrivă, alege să trăiască prin scris, în mod spiritualizat, luptându-se cu alteritatea limbajului în care încearcă să-și înscrie *trupul*:

„Dacă ești scriitor adevărat, limbajul nu te obsedează ca obiect improvizat al căutării tale, ca paleativ al adevăratelor teme. Dimpotrivă, mie mi se pare că *spunerea* e o temă care le condiționează pe toate celelalte. (...) Te concentrezi asupra limbajului atunci când i-ai simțit deficiențele, insuficiențele, neputințele, convenționalitatea mincinoasă. Îl examinezi cu speranța că este cu puțință să depășești limitările lui sintactice și lexicale, tot ceea ce în el ține de *déjà connu, déjà dit*. (...) Și nu poți să nu te oprești asupra limbajului atâta vreme cât simți că el nu e al tău, ci al celorlalți”<sup>85</sup>.

Depășind această digresiune, observăm că în *Trupul știe mai mult...* identitatea *literă* – sintaxă este, cel mai adesea, valorizată negativ. Uneori, se întâmplă datorită insuficienței de a reda latura durativă a lumii și a omului, cauzată de „opacitatea constitutivă a limbii, arbitraritatea semnelor ei și lipsa de procesualitate a sintaxei”<sup>86</sup>. Limbajul este astfel insuficient, echivoc și limitat, incapabil să cuprindă complexitatea și diversitatea realului, care se manifestă întotdeauna pe mai multe paliere.

Alteori, sintaxa este valorizată negativ pentru că are funcție eufemistică: „Am inventat sintaxa pentru a domestici nevoia noastră irepresibilă de exprimare. Orice sintaxă arată, de fapt, dorința de a îmblânzi ceea ce avem de spus”<sup>87</sup>. Fiind un bun comun, o cale a individului de a accede la ceilalți indivizi, sintaxa este și o măsură de protecție a celorlalți, vulnerabili, în propria lor unicitate, față de unicitatea celui care scrie. Domesticirea este un proces de adaptare a ființei proprii la ființa celorlalți; sintaxa este, de aceea, modalitatea de a verbaliza mai mult ceea ce ne aseamănă decât ceea ce ne diferențiază. În lupta cu *litera*, ființa iese deseori domesticită, iar individualitatea eufemizată, atenuată.

Indiferent de caz, invitația subtextuală de a citi și discursul ascuns, nu numai pe cel manifest, persistă și reamintește, atunci când e cazul, că *litera* este consubstanțială ființei scriitorului, un cromozom înscris în harta sa genetică, așa cum el însuși ne sugera în calitate de personaj al romanului *Frumoasa fără corp*. Sau cum ne mărturisește aici: „Scrisul face parte din sângele meu...”<sup>88</sup>

### ***Litera* – concept, „proteză culturală” sau aforism**

O altă ipostază depreciativă în care vedem *litera* din *Trupul știe mai mult...* este aceea de concept. Odată întâlnirea produsă, *litera* preia și semnificațiile sale

<sup>85</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, pp. 99 – 100.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 66.

principale: *abstracțiune, speculație, irealitate, uscăciune, imaginar, invenție, fals* etc. Incompatibilitatea cu *trupul* atinge, în astfel de momente, maxima vizibilității:

„Lumea va fi distrusă de concepte. Ele nu anulează viața, pentru că nu au cum. Dar îi transformă fenomenalitatea în logică, materia în abstracțiune, procesualitatea în eternitate noțională. Conceptul e o ficțiune grandomană, de care oamenii au nevoie pentru a putea închide liniștiți ochii în fața realității”<sup>89</sup>.

În același mod paradoxal cu care ne-a obișnuit, conceptualizarea lumii, deci distrugerea ei, nu este întotdeauna negativă. Sau, chiar dacă nu este valorizată pozitiv, conceptualizarea își justifică măcar prezența, căci „lumea materială nu este doar imposibil de suportat. Ea este și inferioară, vulgară, lipsită de sensul propriei existențe”<sup>90</sup>. De aceea „aspirația mea spre concepte” este „fuga mea de real”<sup>91</sup>.

Înțelegerea inconstantă, reversibilă a rostului conceptualizării ține de viziunea dualistă a celui care scrie, mai mereu supus clivajului între dimensiunea de prozator și cea de teoretician: „Viața prozatorului din mine e continuu bruiată de un gânditor mediocru, ambițios dar limitat, speriat de ideea că existența, propria lui existență, ar putea trece pe lângă el, fără să se transforme în concepte”<sup>92</sup>. Conceptualizarea devine astfel una dintre formele posibile de eternizare, de scoatere a subiectului uman în afara acțiunii timpului.

Referințele la cele două dimensiuni sunt frecvente în cadrul jurnalului și cel mai adesea prozatorul este mai important decât teoreticianul, care, dintr-un sever complex de inferioritate, își subminează în permanență dublul, sărăcind scrisul de seva vitală, accentuând limitele limbajului sau exacerbând voința ordonatoare din individ, responsabilă de schematizarea realului. În astfel de cazuri, ne vedem nevoiți în calitate de lectori să ne trădăm scriitorul și să nu recunoaștem însemnul mediocrității cu care se autoîvestește autorul *Aisbergului*.... Recunoaștem însă tensiunea ivită din confruntarea celor două dimensiuni și urmele pe care aceasta le lasă în scris.

Tot o evaluare depreciativă primește *litera* atunci când este asociată cu ceea ce Alexandru Mușina numea „«proteze» deja existente: figuri retorice, simboluri, coduri culturale etc.”<sup>93</sup> Gheorghe Crăciun mărturisește într-o pagină din jurnal: „Am devenit o brută livrescă, un monstru de lecturi și simboluri culturale, un om care poate vorbi despre orice. Nu mai sunt în stare să tac”<sup>94</sup>. Tăcerea este aici sinonimă cu păstrarea identității; într-o lume în care cultura a devenit a doua natură a omului, cum însuși spunea, identitatea naturală nu poate fi protejată decât prin tăcere, adică prin refuzul de a scrie și refuzul de a citi; căci știm, la Gheorghe Crăciun, lectura este o etapă premergătoare scrierii; ambele constituie un mod de a trăi.

Or, transformarea în brută livrescă este iminentă în aceste condiții. În mod paradoxal, dar inevitabil, scriitorul matur ajunge să pună în practică tocmai ceea ce

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, pp. 73 – 74.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>93</sup> Alexandru Mușina, *op. cit.*, p. 52.

<sup>94</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 18.

tânăru entuziașt voia să pună între paranteze. Intenția celui din urmă este explicată de Alexandru Mușina:

„Avem de-a face cu o transgresare a limitelor admise ale gramaticalității, pe care nici aparent radicalii tel-quel-iști nu au făcut-o. Gramaticalizarea, la ei, se referea la discursul teoretic; în literatură, gramaticalizarea era, mai degrabă, textuare, o țesătură care folosea «proteze» deja existente (...). Exact ceea ce Gheorghe Crăciun își propunea să pună între paranteze, să excludă din demersul literar-scriptural. (...) toate figurile retorice, simbolurile, codurile culturale preexistente sunt nu doar inutile, ci și sursă de eroare, sunt un balast în efortul de explorare a noii lumi”<sup>95</sup>.

Însă tocmai noua lume obligă la reconstrucția culturală a propriei identități. Natura este învelită în succesive straturi de cultură care încep să fuzioneze într-un intens proces de acomodare, până când simțul propriei substanțe este pierdut. Mai ales în cazul unui scriitor precum Gheorghe Crăciun, căruia îi lipsește dimensiunea ludică a intertextuării postmoderniste. Spre deosebire de Mircea Cărtărescu, spre exemplu, el își asumă la modul grav intertextul, îl internalizează, îl transformă în substanță proprie. Or, după o astfel de profundă consubstanțializare, este imposibil ca, retroactiv, natura să fie separată de cultură. *Post factum*, nu se mai pot distinge, la rigoare, protezele externe de grefele interne. Bruta livrescă reprezintă punctul maxim de culturalizare; este o cultură deposedată de natură.

Cu sensul de aforism *litera* se îmbogățește abia în acest jurnal, deși sugestiile unei preocupări pe tema gândirii speculative existau încă din *Mecanica fluidului...* Nici așa însă conceptul nu reușește o evoluție din punct de vedere axiologic: „Aforistica nu înseamnă înțelepciune, ci simț speculativ, uneori pur lingvistic. Neputințele noastre se văd cel mai bine aici, în această ambiție de a formula adevăruri profunde, fie ele și paradoxale”<sup>96</sup>.

Este în această mărturisire – care survine între câteva pagini bune de practică aforistică – un fel de resemnare gravă vizavi de posibilitățile omenești de a reda lumea prin cuvânt. Varietatea și diversitatea infinită a realului rezistă întotdeauna asaltului de a fi inventariate, clasificate și, inevitabil, schematizate prin limbaj. În pură descendență nietzscheeană (vizibilă și în deseale trimiteri din cărțile rămase în fază de proiecte manuscrise, și publicate în volumul *Trupul și litera...* grație efortului depus de Carmen Mușat, v. pp. 281 – 297), Gheorghe Crăciun este un pasionat observator al diversității fenomenale.

Pe urmele filosofului nihilist, și el susține că „tot ceea ce este simplu este numai imaginar, nu este «adevărat». Însă ceea ce este real, ceea ce este adevărat nu este nici unitate și nici nu poate fi redus la unitate”<sup>97</sup>. Cei doi adepți ai multiplicității se întâlnesc și în concepția nominalistă asupra limbajului. Pentru Friedrich Nietzsche, „unitățile, așadar, există în mod real numai ca organizări ale multiplului.

---

<sup>95</sup> Alexandru Mușina, *op. cit.*, p. 53.

<sup>96</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 59.

<sup>97</sup> Friedrich Nietzsche, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*, fragmente postume, traducere și studiu introductiv de Claudiu Băciu, Oradea, Editura „Aion”, 1999, p. 348.

În orice alt sens, ele au doar o existență nominală<sup>98</sup>. Ceea ce la Gheorghe Crăciun se exprimă astfel: „Orice există e mai mult decât se poate suporta. De aceea avem probabil limbajul, ca să simplificăm”<sup>99</sup>.

Evaluată când ca pedeapsă, când ca binecuvântare, simplificarea prin verbalizare atinge o cotă extremă în discursul de tip aforistic. De aceea el pare „cel mai insuportabil gen de discurs”<sup>100</sup>. Dar chiar și depreciaț, aforismul este un mod al viziunii dualiste prin care voința ordonatoare din ființă reacționează la multiplicitate, evitând, în același timp, să o reducă la unitate. Deși schematizant, aforismul încearcă, prin includerea paradoxului, să redea ambele fațete ale dilemei. Eroarea sa (inevitabilă) este că suspendă infinitatea de nuanțe posibile, punându-le între două limite extreme. Astfel, orice diversitate e făcută să încapă între termenii unei opoziții.

Neputința de a verbaliza diversitatea infinită a lumii este rudimentar reparată prin apelul la cuvinte duble, la formulări duale, la enunțuri paradoxale, care, deși reductive, nu neagă măcar că „tot ceea ce pare a fi «unul» – așadar unitatea, identitatea, simplitatea – este doar o iluzie, ceva derivat dintr-un fenomen complex. Orice doctrină despre «unul» este prin definiție «rea»”<sup>101</sup>.

De aceea, chiar dacă, aforistic vorbind, „adevărul stă în analiză. Orice sinteză e o speculație”, deseori scriitorului i „se pare că noțiunea de *gândire speculativă* spune totul despre noi. Alt tip de gândire nici nu există”<sup>102</sup>.

### **Panta rhei. Stările de agregare ale substanței umane și scrisul coloidal**

O primă concluzie care s-ar putea trage în legătură cu ocurența conceptelor de *trup* și *literă* în acest jurnal este că ele mai apar foarte rar în mod separat. Dacă *Mecanica fluidului...*, reprezentativă pentru începuturile scripturale și, implicit, pentru eforturile întru limpezirea conceptuală, mai oferea exemple de definiții, mai mult sau mai puțin riguroase, ale celor două noțiuni, în *Trupul știe mai mult...* astfel de cazuri sunt foarte rare. Cel mai adesea, conceptele sunt, fie prezente metonimic în text, numite prin trăsături ale lor, ca, de exemplu, *litera* prin sintaxă, retorică, aforism etc., fie topite, împreunate în noțiunea de scris, întotdeauna privită ca o încercare de a reuni *trupul* cu *litera*. Mai mult decât un fals jurnal despre *trup* și/sau *literă*, acesta este un jurnal despre scris.

Referințele la procesul de transformare a *trupului* în *literă* fac adesea apel la vocabularul chimic al stărilor de agregare ale substanțelor. Pornind de la premisa scriitorului potrivit căreia „stările (subl. n. – C. P.) noastre fac viața”<sup>103</sup>, se pot cerceta contextele în care sunt folosite astfel de vocabule pentru a vedea dacă scrisul nu este cumva, mai mult decât metaforic, un proces de agregare, de unire, de alipire a *trupului* cu *litera*.

În primul rând, știm din *Mecanica fluidului...* că eul e lichid, din moment ce scriitorul consideră, argumentându-și titlul, că „fluidul acesta e propria lui identitate,

<sup>98</sup> George Bondor, *Dansul măștilor. Nietzsche și filosofia interpretării*, București, Editura Humanitas, 1994 p. 52.

<sup>99</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 43.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>101</sup> George Bondor, *op. cit.*, p. 49.

<sup>102</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 52.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 35.



eul său, cum se spune<sup>104</sup>. Însă eul este o instanță superioară, imposibil de definit irevocabil. Pentru Gheorghe Crăciun, eul pare să aibă în scriitura sa două coordonate majore: *trupul* și gândirea.

Scriitorul apelează mai ales la vocabule ce trimit la starea solidă de agregare a substanței, atunci când se referă la *trup*, fie că o face în mod interogativ („Este corpul doar o specie de materie solidă, mai grea sau mai ușoară, pe care o tragem (o purtăm sau o târâm) după noi?”<sup>105</sup>), fie enunțiativ (*trupul* este „materia în care se învelesc stările noastre sufletești sau mentale”<sup>106</sup>).

În altă ordine de idei, atunci când se referă la gândire, există, cel mai adesea, sugestia imponderabilității, care ar putea trimite la starea gazoasă de agregare a substanțelor: „Și ce este gândirea, dacă nu tot atâtea forme de *înflorire* a trupului în fenomene imponderabile, abstracte?”<sup>107</sup> De aceea, starea gazoasă a gândirii are repercusiuni și asupra trupului solid: „Un om care gândește ar trebui să fie mai ușor. Iată doar populara convingere că mortul e mai greu decât omul viu. Cadavrul părăsit de spirit e redus dintr-o dată numai la ponderalitatea sa materială”<sup>108</sup>.

Pentru a completa tabloul (al)chimic, trebuie să observăm că scrisul, ca și eul pe care trebuie să-l fixeze, este mai ales un proces lichid. Încă din *Mecanica fluidului...*, „autorul ieșea din armura primei sale sintaxe, el căuta o scriitură mai fluidă, cu o lizibilitate sporită”<sup>109</sup>. În același sens, al curgerii scripturale, el se întrebă în *Trupul știe mai mult...*: „Nu te sperie viteza cu care cuvintele curg unul după altul, de parcă ele ar fi scrise deja aici, în pagină, invizibile, dar ghidându-ți gesturile? Nu te sperie senzația că nu mai gândești? Să iasă oare scrisul direct din carnea ta?”<sup>110</sup>

Nu putem răspunde la această întrebare, dar putem observa obstinația cu care autorul caută o metodă de a face posibil transferul, în sens denotativ, al eului în scris. Căci, deși viteza curgerii nu poate fi menținută constantă în permanență, demersul fluid este mereu practicat: „Am devenit un om mult prea încet pentru această lume extrem de dinamică. Scrisul meu cedează în fața ei. Lentoarea lui e anacronică”<sup>111</sup>.

Chiar și atunci când capătă nuanțe negative, scrisul își păstrează consistența lichidă: „Scrisul e un fel de vomă compusă din substanțe imposibil de digerat și de aceea eliminate prin spasme”<sup>112</sup>. Mai mult decât atât, dacă simte nevoia decorporalizării scrisului, autorul trebuie să recurgă la un gest de depozitare a textului de lichidul vital: „E în mine o grabă ininteligibilă de a mă abstractiza, de *a-mi deshidrata scrisul* (subl. n. – C. P.), de a fugi de imediat, de concret”<sup>113</sup>. Cât despre ininteligibilitatea acestei pulsioni, poate că ea apare ca dublu ascuns, recesiv,

---

<sup>104</sup> *Idem, Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri introduse în text*, Chișinău, Editura „Cartier”, 2003, p. 6.

<sup>105</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 34.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>109</sup> *Idem, Mecanica fluidului...*, p. 5.

<sup>110</sup> *Idem, Trupul știe mai mult...*, p. 62.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 98.

care sporadic iese în lumină și-și cere drepturile la vizibilitate, în virtutea funcționalității duale.

În aceeași ordine de idei, atunci când scrisul își trădează autorul și nu-i mai cuprinde lichiditatea vie „e doar un țesut uscat pe care îl îmbibă lichidul vital al celui care, întâmplător, a avut răbdarea să zăbovească în fața acestor propoziții”<sup>114</sup>.

Funcția cea mai importantă a scrisului este pentru Gheorghe Crăciun (re)câștigarea consistenței. Obsesiile inconsistenței, ale imaginarului, irealității lumii și ființei sunt prezente în orice tip de discurs. Limitându-ne la *Trupul știe mai mult...*, remarcăm regretul că „totul și-a risipit în ochii mei consistența”<sup>115</sup>. De aceea, „rostul acestui caiet? Consistența”<sup>116</sup>.

Ne putem întreba în acest moment dacă starea lichidă este cea mai în măsură să satisfacă nevoia de consistență și dacă nu ar fi fost mai nimerit să găsim în text vocabule ale stării solide drept indici ai consistenței.

În primul rând, trebuie avut în vedere faptul că lichiditatea este o metaforă a modernității, în sensul etimologic de *epocă a lui acum* (din adv. lat. *modo*). Din această perspectivă, Zygmunt Bauman se întreba retoric, într-o lucrare explicit intitulată *Modernitatea lichidă*, dacă „nu a fost modernitatea încă de la început un proces de «lichefiere»? (Dacă) «topirea solidelor» n-a fost tot timpul principala sa reușită? (Dacă), altfel spus, n-a fost modernitatea lichidă încă de la apariția ei?”<sup>117</sup>. Pe aceeași direcție, Horia-Roman Patapievicci consideră că „sunt două mari principii în lume: substanța și transformarea. Și două mari tipare după care se produce și reproduce oricare imaginație conceptuală: existența în spațiu și existența în timp”<sup>118</sup>. Bineînțeles, în opoziție cu epoca ce a precedat-o, modernității îi corespunde cea de-a doua categorie – metamorfoza și obsesia temporalității, ambele asociabile cu ideea de lichiditate. Căci, așa cum ne invită mai departe autorul, „să nu uităm că *Leviathan*-ul, figura simbolică a modernității politice, poartă numele unui animal marin, nu al unuia de uscat”<sup>119</sup>.

Restrângând însă perspectiva la viziunea particulară a lui Gheorghe Crăciun, trebuie evidențiat că, pentru un astfel de hermeneut al suspiciunii, faza lichidă, ca fază intermediară între solid și gazos, este maximul compromis care se poate face cu realitatea evidentă a precarității și temporarității omului.

În plus, lichidul cu care se asociază *trupul* este unul special, pe care însuși autorul îl numește „suspensie coloidală”. Coloidul, provenit din limba greacă (*Kolla* = clei și *eidos* = aspect), este un termen care satisface prin sugestia unui lichid ce lasă urme, prin care propoziția se poate apropia de „forma fixă, definitivă”<sup>120</sup>, cea care contează atât de mult pentru scriitor. Scrisul este actul prin care se poartă „lupta cu risipirea vieții mele, lupta cu dezintegrarea (asta și este viața, o continuă

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>117</sup> Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, trad. n., Polity Press in association with Blackwell Publishing Ltd., U.S.A., 2000, pp. 2 – 3.

<sup>118</sup> Horia-Roman Patapievicci, *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?”*, București, Editura „Humanitas”, 2006, pp. 151 – 152.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>120</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 99.

dezintegrare)<sup>121</sup>. Textul este rezultatul unui demers invers, de coagulare, de anulare a dezintegrării. Una dintre nuanțele thanatice ale scrisului care apare în acest jurnal despre iminența morții este deja vizibilă: dacă a te dezintegra înseamnă a trăi, atunci a te reintegra prin scris înseamnă a muri. Scrisul capătă deseori conotațiile morții în acest jurnal care valorifică multiple teme din același registru semantic: bătrânețea, boala, degradarea, oboseala.

Revenind, viața înseamnă risipire, dezintegrare, pentru că „trupul este dispersia însăși”<sup>122</sup>. Cu toate acestea, în stilul dualist care-l caracterizează, Gheorghe Crăciun mărturisește: „Nici acum, când am deja sentimentul că nu mai pot și nu mai merită să vorbesc despre trup, nu cred că există un element cu o mai mare forță de coagulare”<sup>123</sup>.

Coagularea, închegarea este însă posibilă doar prin scris, prin acest act care transformă ființa într-un hibrid solido-lichid, cleios, gelatinos, ce îi poartă urma. În *Mecanica fluidului...*, scriitorul explica în acest sens:

„Scrisul meu (...) n-are un subiect, în afară de propria materie somatică (...) Un fel de a fugi de sine și de ce e în jur, pentru a ajunge imediat să se lege de propria sa carne și de ceea ce o înconjoară, dar fundamental altfel, lăsând în urmă semne ale prezenței sale, ca un *melc*” (subl. n. – C. P.)<sup>124</sup>.

În ipostaza de dublu al *trupului*, scrisul (*litera*), născut ca o consecință a fricii de moarte, înregistrează o evoluție față de întruparea arhaică în formă de umbră, cum apărea în teoria lui Otto Rank: de la umbră, el accede la statutul de urmă, urmând un parcurs invers față de dublul arhaic, care tindea către decorporalizarea absolută, către suflet. Într-o contemporaneitate traumatizată de inconsistență, destabilizată de moartea lui Dumnezeu și saturată de periplituri metafizice inutile, sufletul-eter nu mai prezintă niciun interes. Orice promisiune a vieții de după moarte, care se vrea luată în seamă, trebuie să ofere o minimă garanție a concreteții materiale. Pentru Gheorghe Crăciun, aceasta este urma, dâra ce face dovada prezenței ființei în această lume.

Miza crește odată cu trecerea timpului și apropierea morții; urma trebuie să devină, în *Trupul știe mai mult...*, și mai consistentă, melcul trebuie să fie surclasat de o metaforă superioară – păianjenul:

„Și totuși, urmele mele sunt peste tot. Scriu și plasa ființei mele e tot mai întinsă, tot mai deasă. Să dispar așa, ca un păianjen care lasă în urma lui o plasă impenetrabilă, inutilă, în care cândva se va prinde o victimă pe care nu mai are cine să o devore”<sup>125</sup>.

Însă, înainte de a se prinde lectorul-victimă sau „hyphologistul”, dacă am deriva termenul de la *hyphologie* (căci *hyphos* este țesătura și pânza de păianjen), numele inventat de Roland Barthes pentru teoria textului, se prinde scriitorul: „cufundat în

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pp. 22 – 23.

<sup>124</sup> *Idem*, *Mecanica fluidului...*, p. 52.

<sup>125</sup> *Idem*, *Trupul știe mai mult...*, p. 34.

acest țesut – în această textură – subiectul se destramă, precum un păianjen care s-ar descompune el însuși în secrețiile constructive ale propriei pânze”<sup>126</sup>.

Dizolvându-se pe sine prin scris, textul devine o substanță coloidală, un lichid ferit de pericolul evaporării totale, un hibrid din care partea solidă rezistă, mai mult decât agenților termici, rezistă agentului timp. Sau, cum spune chiar scriitorul: „Ce altceva e scrisul dacă nu un lichid, chimic și organic în același timp, un fel de suspensie coloidală în care a fost macerată toată carnea trupului tău, cu creier cu tot!”<sup>127</sup>

### Bibliografie

- Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, ediția a II-a, București, Editura „Teora”, 2000.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, trad. n., Polity Press in association with Blackwell Publishing Ltd., U.S.A., 2000.
- Bondor, George, *Dansul măștilor. Nietzsche și filosofia interpretării*, București, Editura „Humanitas”, 1994.
- Botezatu, Dan-George, „Gheorghe Crăciun și limitele literaturii”, în vol. *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*. Conferința Națională *Gheorghe Crăciun – Viața și opera*, Brașov, 12 iulie 2012, Bodiș, Andrei; Moarcăș, Georgeta (coordonatori), Cluj-Napoca, „Casa Cărții de Știință”, 2012.
- Burța-Cernat, Bianca, „Întâlnire cu Gheorghe Crăciun”, în *Observator cultural*, nr. 666/22.03.2013.
- Coșeriu, Eugeniu, *Omul și limbajul său. Studii de filosofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală*, antologie, argument și note de Dorel Fînar, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.
- Crăciun, Gheorghe, *Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri introduse în text*, Chișinău, Editura „Cartier”, 2003.
- Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993 — 2000)*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2006.
- Delumeau, Jean, *Mărturisirea și iertarea. Dificultățile confesiunii. Secolele XIII — XVIII*, traducere de Ingrid Ilinca, Iași, Editura „Polirom”, 1998.
- Dinițoiu, Adina, „Limbajul nu este totul: scriitura confruntată cu biograficul în *Pupa russa* și *Fals jurnal la Pupa russa*”, în vol. *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, ed. cit.
- Dobrescu, Caius, „Tradiția plăcerii (de a gândi): Gheorghe Crăciun și continuitatea intelectuală dintre critica literară a generației '60 și creația literară a generației '80”, în vol. *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, ed. cit.
- Glodeanu, Gheorghe, „În căutarea trupului pierdut (Gheorghe Crăciun)”, în *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Iași, Editura „Tipo Moldova”, 2012.
- Horasangian, Bedros, „Fiziologia și etiologia scrisului la Gheorghe Crăciun”, în *Observator cultural*, nr. 329/iulie, 2006.

---

<sup>126</sup> Roland Barthes, *Plăcerea textului*, în *Romanul scriiturii*, antologie, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu, prefață de Adriana Babeți, postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, București, Editura „Univers”, 1987, p. 207.

<sup>127</sup> Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, p. 40.

- Ionică, Naomi, „Celălalt corp în ficțiunea lui Gheorghe Crăciun”, în vol. *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, ed. cit.
- Lăcătuș, Adrian, „Insinuată în fibra vieții lui zilnice...”, în *Vatra*, nr. 1 – 2/2007;
- Mușina, Alexandru, „Gheorghe Crăciun: de la sintaxa realității la singurătatea ontologică”, în *Transilvania*, nr. 1/2013.
- Nietzsche, Friedrich, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*, fragmente postume, traducere și studiu introductiv de Claudiu Baci, Oradea, Editura „Aion”, 1999.
- Patapievici, Horia-Roman, *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă?”*, București, Editura „Humanitas”, 2006.
- Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului?* (vol. I), ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig, *Caietul albastru*, traducere de Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, București, Editura „Humanitas”, 1993.



## Jocul de limbaj – „punere în scenă” a alterității

### Résumé

La définition de l'altérité à l'âge postmoderne est liée à la problématique des relations d'ordre linguistique instituées entre les acteurs de la communication sociale. Suivant le modèle instauré dans la philosophie du langage par Wittgenstein, Jean François Lyotard constate les jeux de langage propres à la dynamique de la société actuelle. Les jeux de langage sont, en fait, autant de projets discursifs suggérant des noyaux communicationnels au niveau des groupes humains: activités, acteurs, contextes, protocoles (rites) de communication.

**Mots-clés:** jeu de langage, communication, postmodernisme, altérité, réseau social.

### 1. Exotism și alteritate

Conceptul de alteritate subliniază o permanentă relaționare a *sinelui* cu *celălalt*, cu un *altul* diferit, la care se raportează în permanență, definindu-se și construindu-se<sup>1</sup>. Aflat în dialog cu Jean Baudrillard, Marc Guillaume afirmă existența unui nivel de alteritate constitutivă a omului, dar recunoaște o altă formă de alteritate, „radicală”, care se dovedește „inasimilabilă, incomprehensibilă și chiar inimaginabilă”<sup>2</sup>. Alteritatea radicală apare ca un corelativ al exotismului descris de Victor Segalen în *Eseu despre exotism* la începutul secolului XX. Pentru Segalen, exotismul nu se reduce la alteritatea îndepărtată, la clișeele asociate „tropicalismului”, ale cărui mărci erau „palmierul și cămila, casca colonială, pielea neagră și soarele galben”<sup>3</sup>. Autorul reface aria geografică și culturală a exotismului. Se poate vorbi, în opinia lui Segalen, și de alte forme de exotism: exotisme spațiale (Segalen remarcă insistența pe exotismul tropical, care pune într-un con de umbră „exotismul polar”), exotisme temporale (exotismul civilizațiilor de altădată), exotisme definite de grupul social sau cultural (chinezii, indienii, tahitienii prin raportare la europeni) ori de diferența biologică a genului (exotismul celuilalt sex resimțit - și exprimat - de către bărbați). Exotismul poate depăși frontierele umanului, incluzând aici sentimentele pe care le trezește interacțiunea cu mediul mineral, vegetal sau animal. O altă formă a exotismului este corelată cu experiența sensibilă: senzațiile vizuale sunt „străine” experiențelor auditive sau olfactive. De aici derivă, după Segalen, un exo-

---

<sup>1</sup>Termenii *celălalt* și *altul* din limba română, care, în afara diferențierii morfologice (pronume demonstrativ vs pronume nehotărât), trimit la două tipuri de alteritate, au drept corespondent, în limba franceză, pronumele *autrui* și *autre*. Traducătorul *Figurilor alterității* precizează într-o notă că *autrui* „nu cunoaște formă de plural, el desemnând un altul generic, fiind deseori sinonim cu *les autres*” și că termenul este utilizat numai în cazul ființelor umane sau al unor ființe (p. 10). De notat că Emanuel Lévinas desemnează prin *autrui* alteritatea absolută.

<sup>2</sup>Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2002, p. 6.

<sup>3</sup>Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1978, p. 22, *apud* Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éd. du Seuil, 1989, p. 357.

tism al artelor: muzicienii resimt pictura ca „exotică”. O variantă a acestei forme de exotism pătrunde în interiorul unei arte anume, în cadrul căreia se disting diferite stiluri de manifestare. Pentru Segalen, definiția lărgită a exotismului va include tot ceea ce e diferit, „exotismul universal” stând la baza „exotismului esențial: acela al obiectului pentru subiect”. Exotismul și alteritatea sunt, pentru Segalen, sinonime, după cum afirmă Tzvetan Todorov<sup>4</sup>.

Recunoașterea alterității în societatea actuală este, după Marc Guillaume, „spectrală”. Reducerea „diferențelor” în numele civilizației poate însemna, de fapt, rizibilitatea lor, anularea diversității autentice devenind un fenomen caracteristic pentru epoca globalizării, marcată de o expansiune a comunicării de masă, prin care *altul* este „redus” la *celălalt* (*autrui*)<sup>5</sup>. Tratate mecanicist, industrial, „diferențele” atestă mai curând o eliziune, dispariția *celuilalt*, decât prezența lui: „consumul, comunicarea, transportul și urbanizarea de masă obligă miriade de ceilalți să coabiteze, să se învecineze fără să se vadă, să facă schimburi fără să aibă de-a face unii cu alții, să se întâlnească fără să se înfrunte”<sup>6</sup>. Sinele este prins astfel într-o rețea complexă și mobilă a circuitelor de comunicare și se construiește, în fapt, prin interacțiunea „jocurilor de limbaj”<sup>7</sup>. *Logocentrismul* caracteristic, după Jacques Derrida, pentru societatea contemporană, se imprimă și asupra gândirii despre alteritate.

## 2. Alteritate, logocentrism și cultură postmodernă

Cultura postmodernă recunoaște disoluția subiectului autarhic al modernității, care s-a dezintegrat într-un „flux de intensificatori”, devenind „euforic și fragmentat”<sup>8</sup>. Caracterul fragmentat al experienței contemporane cuprinde și sfera vieții sociale. În ultimele decenii, diverse mișcări politice s-au ocupat de chestiunea rasei, a genului, a etnicității. Teoriile postmoderne vizează grupurile și indivizii marginalizați, arătând, pe de o parte, specificitatea poziției lor, pe de altă parte valorizând diferențele față de alte grupuri sau indivizi. Politicile postmoderne pot fi astfel grupate fie în jurul identității, fie în jurul diferenței. Asistăm la drumul invers, al muntelui către Mahomed: în societatea informațională, bazată pe cunoaștere și comunicare, activitatea economică este orientată către client, către servicii, activitatea medicală către pacient, organizația școlară este centrată pe elev, administrația locală se declară „în slujba cetățeanului”. „Condiția postmodernă” a afirmării identității se traduce fie prin construirea identității sociale sau politice pe fondul cultural și istoric

---

<sup>4</sup>*Ibidem*, pp. 358-359.

<sup>5</sup>Termenii *autre* et *autrui* trimit la regimuri de alteritate distincte: după Marc Guillaume, în fiecare *autre* există *autrui*, ceea ce este diferit de mine, dar pe care eu pot să-l înțeleg; Guillaume constată tendința de a face inteligibilă și comprehensibilă diferența radicală care separă oamenii (Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri...*, op. cit., p. 6). De altfel, în limba franceză, pronumele *autre* et *autrui* desemnează referința la alteritate în manieră diferită. În *Dialogiques*, Francis Jacques observă: „*autrui* apparaît comme cas régime indirect de l'indéfini *autre*, qui est formé par analogie au relatif latin *cui* puisque *alterui* aboutit à *autrui*”. Termenul *autrui* are „un sens indéfini et collectif”. Alteritatea personală este desemnată și prin apelativele *aproape*, *semen*, *apropiat* (pp. 15-16).

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 8.

<sup>7</sup>Jean-Francois Lyotard, *Condiția postmodernă*, Cluj-Napoca, Editura „Idea Design&Print”, 2003, p. 32.

<sup>8</sup>Mihaela Constantinescu, *Forme în mișcare. Postmodernismul*, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 1999, p.75.



al individului, respectând specificul de gen sau de etnie, fie prin clamarea unei identități represive ce transformă eterogenul în omogen, minimalizând diferențele radicale<sup>9</sup>.

Jean-François Lyotard califică epoca tradiției ca pe o epocă a marilor narațiuni, alcătuite, la rândul lor, din povestiri. Pentru Lyotard, proiectul postmodern este un proiect discursiv, discursul fiind o modalitate de cunoaștere, dar și un mod de existență. Știința postmodernă devine, ea însăși, discurs. Criza demersului științei este una de legitimare, pe care o dobândește la nivelul unui metadiscurs filosofic. Postmodernitatea se descrie prin „neîncrederea în metapovestiri”<sup>10</sup>, printr-o „pragmatică a particulelor lingvistice”.

Metoda propusă de Lyotard, jocurile de limbaj, este împrumutată de la Wittgenstein. În *Cercetări filosofice, jocurile de limbaj (Sprachspiele)* sunt prezentate, prin analogie cu alte comportamente umane, drept moduri de folosire a limbajului / a cuvintelor în contexte specifice, cu o intenționalitate particulară și de către utilizatori specifici: „eu voi numi și întregul: limbajul și activitățile cu care se împletește el, «joc de limbaj»”<sup>11</sup>. Limbajul verbal este doar unul dintre „materialele” care stau la baza comunicării umane: „expresia «joc de limbaj» trebuie să evidențieze aici că *vorbirea* limbajului este o parte a unei activități, sau a unei forme de viață”<sup>12</sup>. Precum în cazul dihotomiei saussuriene *langue / parole*, *vorbirea* limbajului trimite la paradigma acțiunii prin limbaj, așa cum te poți raporta la un *joc* fiind actor al său ori descriind-ul. Teoria actelor de limbaj, anunțată de filosofia târzie wittgensteiniană, va distinge între enunțurile care descriu realitatea și cele care o construiesc, performativ, prin acțiunea de limbaj (*performanță*). Inventarul jocurilor de limbaj propus de Wittgenstein include:

„A da ordine și a acționa potrivit ordinelor - A descrie un obiect după înfățișarea lui sau după măsurători - A construi un obiect pe baza unei descrieri (desen) - A relata un eveniment - A formula presupunerii despre un eveniment - A formula și testa o ipoteză - A prezenta rezultatele unui experiment în tabele și diagrame - A născoci o poveste și a o citi - A juca teatru - A cânta melodii ale unor dansuri - A dezlega ghicitori - A face o glumă; a o spune - A rezolva o problemă de aritmetică practică - A traduce dintr-o limbă în altele - A ruga, a mulțumi, a blestema, a saluta, a se ruga”<sup>13</sup>.

În fiecare dintre aceste moduri enunțiative se constată existența anumitor roluri, proprietăți și utilizări, tot așa cum funcționarea jocului de șah este reglementată după un set de reguli care descriu proprietățile pieselor.

Teoria *jocurilor de limbaj*, în accepțiunea conferită de Wittgenstein, pune accent pe latura pragmatică și pe contextul comunicațional, încorporând limbajul între formele de viață, „situațiile trăite” fiind concepute ca „situații lingvistice”<sup>14</sup>. Lyotard observă, în continuarea lui Wittgenstein, că jocurile de limbaj sunt guvernate de reguli a căror modificare implică modificarea jocului; că jocurile de

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, op. cit., p. 11.

<sup>11</sup> Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, București, Ed. „Humanitas”, traducere de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, p. 95.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>14</sup> Alexandru Boboc, *Limbaj și cunoaștere*, București, „Cartea universitară”, 2005, pp. 112-113.

limbaj presupun existența unui „contract”, explicit sau implicit, între cei care participă la ele și că un enunț poate fi considerat o „mutare” în cadrul unui joc<sup>15</sup>.

Diferitelor tipuri discursive pe care le constată în cadrul societății informaționale, Lyotard le asociază componenta pragmatică, ce include producătorii de mesaje și destinatarii acestora. Într-o societate în care acțiunea comunicațională devine din ce în ce mai importantă, are loc o diseminare a socialului în rețele suplă de jocuri de limbaj, în care atomii sunt plasați în intersecția de relații pragmatice. Construcția postmodernă a identității se revendică de la această structură relațională: „sinele (...) nu e izolat, ci e prins într-o textură de relații mai complexă și mai mobilă ca niciodată. El este situat întotdeauna, tânăr sau bătrân, bărbat sau femeie, bogat sau sărac, în «noduri» ale circuitelor de comunicare, oricât de infime ar fi ele”<sup>16</sup>.

În accepțiunea gânditorului francez și în viziunea postmodernismului, jocurile de limbaj se suprapun cu problematica legăturilor sociale. Structura minimală a unui joc de limbaj, care include actul de limbaj, pe cel care îl produce, pe cel care îl receptează și referentul său sugerează, deja, o rețea socială, în care individul e prins încă de la naștere. Legăturile din cadrul acestei rețele sunt legături lingvistice: „fie și numai prin numele pe care-l primește, copilul este plasat deja în poziție de referent al istoriei pe care o povestesc cei din jurul său și în raport cu care va trebui să evolueze mai târziu”<sup>17</sup>.

### 3. Alteritate socială și colaborativă

Experiențele trăite de individ se realizează în cadrul rețelei familiale, amicale sau de vecinătate, rețeaua permițându-i persoanei să nu își distrugă identitatea. Rețeaua socială presupune instalarea unui raport de recunoaștere activă și reciprocă între indivizi printr-o socializare continuă a membrilor ei. În cadrul societăților tradiționale, marcate de pauperitate, ca și în cadrul grupurilor marginale, periferice („băieții de cartier”, comunitățile de emigranți arabi sau asiatici din vestul Europei), rețelele sociale favorizează accesul la cunoașterea și participarea la activități multiple prin orientarea informației cu caracter formal înspre informal. Atmosfera colocvială ce caracterizează rețeaua socială, apartenența la grup ca și recunoașterea acestei apartenențe de către grup, climatul afectiv intens, toate acestea sunt susținute prin practici festive, sportive și ludice (meciu de fotbal duminical, o agapă cu prietenii). Rețeaua se constituie ca o alternativă a realizării sociale a persoanei: implicând solidaritate și complicitate, sentimentul apartenenței la grup poate genera siguranță în contextul unor realități materiale sau morale dificile<sup>18</sup>.

Sistemele colaborative instituie jocuri de limbaj (în sensul discutat de Lyotard) în care rețelele sociale sunt structurate cu ajutorul noilor tehnologii ale informației și comunicării. În acest context, *alteritatea colaborativă* definește modul în care *Celălalt* este construit utilizând sistemele colaborative. Mediul virtual antrenează, prin însăși structura sa, depersonalizarea și uniformizarea reprezentărilor alterității. *Alteritatea colaborativă*, concept operațional în sistemele colaborative

<sup>15</sup> Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, op. cit., p. 24.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>18</sup> André Lucrèce, „Excluderea și legătura socială în societatea din Martinica”, în Gilles Ferréol (coord.), *Identitatea, cetățenia și legăturile sociale*, Iași, Editura „Polirom”, 2000, pp. 159-172.

utilizate în educație, evidențiază polimorfismul reprezentărilor celui alt, care includ, alături de componentele informaționale, componente umane<sup>19</sup>.

Definirea identității și alterității în mediul virtual este un proces complex, incluzând elemente de ordin analogic și digital<sup>20</sup>. În spațiul virtual, o înfinitate de utilizatori simt că interacționează unii cu alții, construind un dialog similar celui real. Și, precum în dialogul real, nivelul cotextului, al coreferinței este actualizat prin utilizarea deicticelor. Formula „Dați click *aici*” se concretizează prin acționarea butonului corespunzător de pe ecranul utilizatorului. Sistemul deictic *aici* și *acum*, care delimitează reperele spațio-temporale ale utilizatorului real, descriu, în lumea virtuală, o situație de enunțare care se multiplică în alte universuri, în alte dimensiuni<sup>21</sup>.

În situația educației la distanță, *celălalt* apare ca un rol social și colaborativ, instituit, în manieră repetitivă, de student sau de profesor. Studenții pot colabora în vederea realizării unor proiecte comune în echipe virtuale, iar evaluarea realizată de profesor poate fi optimizată în urma monitorizării susținute a activității studenților.

Nodurile de rețea pot fi asociate rolurilor sociale cu care este investit individul. Dramaturgia socială promovată de Goffman ilustrează confruntarea dintre identitatea asumată și imaginea socială vizată. Rețeaua socială astfel descrisă este o entitate aflată în continuă mișcare și transformare, informațiile care străbat traseele comunicaționale influențând, în permanență, comportamentele subiecților. Rețeaua socială instituie plenar alteritatea.

### Bibliografie

- Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2002.
- Boboc, Alexandru, *Limbaj și cunoaștere*, București, „Cartea universitară”, 2005.
- Constantinescu, Mihaela, *Forme în mișcare. Postmodernismul*, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 1999.
- Jacques, Francis, *Dialogiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- Lévinas, Emanuel, *Totalitate și Infinit: eseu despre exterioritate*, Iași, Editura „Polirom”, 1999, traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazurca.
- Lytard, Jean-Francois, *Condiția postmodernă*, Cluj-Napoca, Editura „Idea Design&Print”, 2003.
- Lucrèce, André, „Excluderea și legătura socială în societatea din Martinica”, în Gilles Ferréol (coord.), *Identitatea, cetățenia și legăturile sociale*, Iași, Editura „Polirom”, 2000.

---

<sup>19</sup>Conceptul de alteritate colaborativă este dezvoltat în Cosmin Tomozei, Floria Florinela, Rodica Tomozei, „Quality Metrics of Distributed Collaborative Systems in Higher Education and Research”, in *Proceedings of the 6th International Seminar Quality Management In Higher Education – QMHE 2010*, 2010, vol II.

<sup>20</sup>Cea de-a treia dintre axiomele comunicării afirmă că procesul comunicațional se desfășoară sub două forme: analogică și digitală. Analogicul trimite la semnele motivate prin asemănare, precum iconii lui Peirce, în timp ce termenul *digital* trimite la acele sisteme simbolice care reprezintă realitatea într-un mod diferit de ele însele. Un astfel de sistem este limbajul verbal.

<sup>21</sup>Dan Stoica, „Interacțiunea cu calculatorul”, în Maria Carpov (coord.), *Ipostaze ale interacțiunii*, Bacău, Ed. Alma Mater, 2004, pp. 284-285.

Stoica, Dan, „Interacțiunea cu calculatorul”, în Maria Carpov (coord.), *Ipostaze ale interacțiunii*, Bacău, Ed. „Alma Mater”, 2004.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La reflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

Tomozei, Cosmin, Florinela, Floria, Tomozei, Rodica, „Quality Metrics of Distributed Collaborative Systems in Higher Education and Research”, in *Proceedings of the 6th International Seminar Quality Management In Higher Education – QMHE 2010*, 2010, vol II.

Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, București, Ed. „Humanitas”, 2004, traducere de Mircea Dumitru și Mircea Flonta.

## RECENZII

### O abordare teoretico-didactică a folclorului literar românesc

Dintre toate speciile epicii populare, basmul pare să întrețină interesul larg al cercetătorilor de pe toate meridianele și din toate timpurile. Motivația este de natură estetică în primul rând și se circumscrie atenției speciale acordate relațiilor, puțin vizibile, între culturi. Comparatismul, dependența și originea speciilor literare, viabilitatea filonului filosofic și capacitatea de a conserva și perpetua eșantioanele de oralitate au determinat multiplicarea și diversificarea studiilor în domeniul basmului în general.

La noi, informațiile primare nu sunt relevante sub raportul tipologiei esențiale (basm popular – basm cult) și nici sub raportul conținutului. DEX-ul (2012) și MDA-ul (2001) dau caracter facultativ primei categorii: „Narațiune (populară) cu elemente fantastice supranaturale...” MDE (1986) excludea categoria cultă, precum și varianta în versuri: „Specie în proză a epicii populare...” Mai aproape de adevăr e o lucrare de la mijlocul secolului trecut: „Narațiune (de obicei creație populară)...” (DLRLC, 1955). Cât privește orientarea faptică a personajelor, definiția ar fi trebuit să includă un coordonator disjunctiv și nu unul copulativ: „...forțele binelui și ale răului în lupta pentru și împotriva fericirii omului” (DEX, MDA), în loc de „sau împotriva...” Termenul *basm* e întâlnit la Grigore Ureche, dar și în „Chrestomația română” a lui M. Gaster (1891).

O teză de doctorat („Stilistica și poetica basmului popular românesc”), devenită acum lucrare editorială – „Basmul popular – orizonturi stilistice” (Bacău, Editura „Alma Mater”, 2012) –, vine să clarifice multe dintre elementele alcătuitoare ale conceptului de basm și să particularizeze cu pertinentță și acribie filologică expresivitatea corpusurilor de texte. Autoarea este pe deplin îndrituită să abordeze tema: lucrarea de licență a avut drept obiect o chestiune de etnologie – „Totem și tabu în *Căluș*” (coordonator, prof.univ.dr. Petru Ursache) –, pe baza a mai multe investigații pe teren, iar cea de disertație (din domeniul Literatură comparată și antropologie), „Elemente sacrificiale, în cadrul obiceiurilor populare” (coordonator, cerc.științ.princ. gr.I dr. Lucia Berdan).

Competențele științifice etalate au drept fundament și pregătirea din învățământul preuniversitar, cu dascăli precum Mariana Moldoveanu, dr. Aurel Stanciu (la Colegiul Național de Artă „George Apostu” Bacău – clasa de sculptură) sau Gheorghe-Jan Iscu, în gimnaziul de la Poduri.

Deși aflată pe teritoriul a două discipline – etnologia și teoria literaturii –, autoarea izbuteste să păstreze un echilibru constant în prima parte, pentru ca în final să privilegieze – cum era de așteptat – componenta pur artistică a subiectului. Au remarcat aceasta evaluatorii tezei, în 2009: coordonatorul secund, prof.univ.dr. Eugen Munteanu, președintele comisiei, prof.univ.dr. Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, precum și referenții științifici – conf.univ.dr. Lucia Cifor (Universitatea „Al. I. Cuza” Iași), prof.univ.dr. Mihai Moraru (Universitatea din București - Facultatea de Litere) și cerc.științ.princ. gr.I dr. Lucia Cireș (Institutul de Filologie Română „A. Philippide” Iași). Mai mult decât atât: abordarea teoretică a fost convertită, în cea

mai mare parte a lucrării, în manieră structuralistă, care la rândul ei se poziționează în vecinătatea formulilor didactice.

Un lector avizat va decodifica relativ ușor viziunea sistemică a actului de limbaj, fie el și artistic, ca în cazul basmului. Pentru început, identificăm ecouri din studiul lui Tudor Vianu „Dubla intenție a limbajului și problema stilului“, când se discută generalitățile supreme: „Prin dialog, personajele comunică și se comunică, stabilind relații între ele, cu naratorul și ascultătorul“ (3.2.2.). Același dialog, „dublat de elemente nonverbale, dinamizează acțiunea, are o funcție fatică și aduce explicații din partea naratorului cu privire la gesturile personajelor“ (ibidem).

Nu doar funcția fatică este actualizată, ci și celelalte cinci, așa cum le păstrăm de la Roman Jakobson, dar nuanțate prin contribuțiile semioticienilor (Rifaterre, D. Irimia ș.a.): „Folclorul ca act de comunicare presupune apariția și realizarea unei comunicări cu ajutorul unui *cod* tradițional alcătuit din: emițător (cântăreț, povestitor), receptor (publicul), mesaj (cântarea sau povestirea propriu-zisă), codul comunicării (formula)“ (2.2.). În afară de aceasta, importante în comunicarea narativă devin „funcția conativă (facilitează cunoașterea unor lumi și universuri umane noi) și funcția estetică (dialogul este și o modalitate artistică prin care se evidențiază trăsăturile personajelor“ (3.2.2.). Ierarhia se modifică în cazul basmului cult, unde „accentul se deplasează spre funcțiile cognitivă, metalingvistică și expresivă, iar în plan secundar trec funcțiile conativă și fatică“ (4.1.).

În diverse puncte ale lucrării, descoperim analize minuțioase, derulate în numele logicii nivelurilor limbii. Stratul fonetic, de pildă, este discutat în relație cu potențialul său expresiv, evidențiat de un semnal aparent neînsemnat: „lungirea vocalelor și a consoanelor cu rol afectiv, sugerând diferite stări sufletești și atitudini ale personajelor: ironie, nemulțumire“ sau, dimpotrivă, „satisfacție, admirație“ (4.2.) (în basmul cult). Schimbările fonetice (asimilarea, apocopa, sincopa, disimilarea, epenteza, afereza) pot reliefa „interesul povestitorului față de acțiunea basmului“ (2.4.).

Stratul morfologic are reprezentări globale sau particulare: „Adverbul de mod *bine*, precedat de conjuncția coordonatoare adversativă *dar* și urmat de o interogație retorică, prefațează exprimarea părerii diferite a împăratului la auzul rugămintii lui Făt-Frumos de a primi *darul* promis la naștere – tinerețea veșnică“ (3.3.1.).

Nivelul sintactic este strâns legat de fenomenul oralității (trăsătură distinctivă a basmului popular), prin forme specifice: construcții incidente, topica subiectivă, anacolutul, elipsa, clișeele propoziționale, construcțiile dubitative ori tautologice (2.4.). Regăsindu-le în economia generală a lucrării Elenei Simionescu-Zaharia, ni le-am amintit noi înșine când, în 1985, am participat la o culegere de folclor în Munții Apuseni. După câteva zile de căutări, am găsit o bătrână care, păzindu-și vacile, a avut vreme să ne povestească pe îndelete basme auzite de la bunicii ei. Banda magnetică e mărturie a originalității rostirii și a fenomenelor fonetice ori gramaticale discutate aici. Este punctat acest adevăr într-un capitol introductiv, în care se vorbește despre „informațiile referitoare la mediile de povestit legate de munca desfășurată la șezători, clăci, *păzitul animalelor*“ (subl. ns.) (1.1.3. Teoriile „originii“ – funcțiile basmului).

Lucrarea Elenei Simionescu-Zaharia este importantă din mai multe considerente. Mai întâi, pentru că este o contribuție demnă de luat în seamă în domeniul folcloristicii și, indisolubil legat de aceasta, al stilisticii. În condițiile în

care se caută instrumente pentru a susține viziunea integratoare în abordarea textului artistic (cartea lui Gabriel Țepelea „Corelația limbă - literatură“ este doar un început), autoarea demonstrează cu numeroase argumente că, de pildă, o consoană fricativă ori o vocală anterioară este suportul pentru a comunica spre cititor impresia derizoriului, a perisabilului ori chiar a amoralității. Dimpotrivă, o consoană ocluzivă (puternică, autoritară) ori vocala deschisă poate însoți o intenționalitate constructivă, optimistă. Din această perspectivă cercetătoarea nu se sfiește să se detașeze de poziția unor teoreticieni ai literaturii importanți: de exemplu, în „Estetica basmului“, George Călinescu „nu manifestă interes pentru o analiză stilistico-poetică aprofundată“ (1.1.3.).

Ceea ce rezultă este un tablou cvasicomplet al poeticității implicite în basmul popular, devenită explicită prin consecvența cu care autoarea se lasă condusă de logica subterană a discursului, în numele dublei identități a acestuia: coerența și coeziunea.

**Ioan Dănilă**

\* \* \*

### **Cartea cu ruși**

Preocupat de relațiile literaturii cu societatea și cunoscut îndeosebi prin volume de sociologie a literaturii – *Literatură și societate* (1982) și *Critica sociologică* (1983) –, Ion Vasile Șerban rămâne cel mai important teoretician român al criticii de această orientare. Din cauza morții sale relativ premature, au rămas nefinalizate câteva mari proiecte și neadunate între copertele unor cărți: numeroase studii asupra prozei ruse, introduceri la traduceri românești ale unor mari romane din ultimele două secole, precum și alte articole și eseuri diverse de mare actualitate nu numai la acea vreme, publicate în ziare și în revistele culturale. O bună parte dintre aceste texte, recuperate în culegerea *Studii despre literatura rusă și alte eseuri* (Ed. Universității din București, 2013), întregesc profilul intelectual al unuia dintre distinșii profesori ai universității bucureștene, grație eforturilor depuse de soția sa, Zemira Șerban, și de reputatul critic și istoric literar Ion Bogdan Lefter (care semnează și prefața).

Titlul ales de îngrijitorii ediției este motivat de faptul că Ion Vasile Șerban avea în intenție să-și publice în volum studiile despre prozatorii ruși. Dar, reținându-se pentru sumar și un text al profesorului despre poezia lui Serghei Esenin („*Sunt ultimul poet cu satu-n glas*”), s-a preferat extinderea referinței din titlu. Multe dintre articolele recuperate au apărut în volume colective, în revistele didactice și în cele literare și de cultură. Este prezent și un studiu inedit, scris de cândva proaspătul absolvent de facultate Ion Vasile Șerban, despre culegerea *Poezii populare din Transilvania*, alcătuită în 1893 de I.G. Bibicescu.

Textele alese de editori sunt grupate în șapte secțiuni, pe criterii de omogenitate tematică, și sunt intitulate adecvat: „Spiritul rus în timpuri mai vechi și mai noi” (L.N. Tolstoi, I.S. Turgheniev, Bulat Okudjava, Artiomi Vesiofii, Mihail Bulgakov, Alexandru Soljenișin, Valentin Rasputin); „Despre critici, istorici literari,

teoreticieni, comparatiști” (D. Caracostea, Emilian I. Constantinescu, Adrian Marino, Al. Piru, Dumitru Mîcu, Gelu Ionescu, Ion Coteanu); „Despre poeți și poezie” (Alfred de Vigny, M. Eminescu, Alexandru Vlahuță, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, Serghei Esenin); „Studii teoretice”; „Metodica predării literaturii în școală” (noțiuni de critică, teorie și istorie literară adecvate); „Istoriografie și folclor”; „Articole de opinie” (citez câteva titluri: *Ideea națională la românii din mileniul trei*, *Politică și tehnocrație*, *Orizontul ratării*, *Europa și cei șapte ani de-acasă*, *Rătăciți în tranziție*, *Între inerții și iluzii*).

Prefața la *Sonata Kreuzer și alte povestiri*, de L.N. Tolstoi (*De la romanul realist tradițional la începuturile prozei moderne*), unde sunt radiografiate marile crize de conștiință provocate marelui prozator de nedreptățile sociale, prevestește osatura a ceea ce Ion Vasile Șerban își numea în proiect „cartea cu ruși”. Studiile prezente în prima secțiune a culegerii – pe marginea căreia voi face un minimum de considerații – se remarcă prin documentarea cu acribie, prin interpretările pertinente și îndeosebi prin atitudinea simpatetică față de copleșitoarele realizări ale spiritului rusesc, ale literaturii ruse nu o dată aflate în cumpăna vremii. Prin consecințele sale dezastruoase pe plan social, politic și cultural, Marea Revoluție din Octombrie (să o numim tot astfel) a frânt destinul de excepție al literaturii ruse, care a rezistat totuși „unei asemenea hemoragii mortale” până la sfârșitul anilor '20, când s-au impus temeinic noile norme dirijate hege(de)monic din sfera a ideologiei. Dintr-o proză a lui Mihail Bulgakov (*Săptămâna de culturalizare*) aflăm că „De pildă, implementarea programului revoluționar de răspândire a culturii în mase duce la excluderea aberantă a știutorilor de carte din sălile de spectacol. Ridicolul izbucnește în contrastul dintre libertatea actului de cultură și desfășurarea cazonă a proiectului amintit, într-o cazarmă, unde soldații analfabeți sunt obligați să meargă săptămânal la operă, la concert și la teatru, opriți totodată să-și satisfacă dorința de a vedea un spectacol de circ” (p. 106).

Sinuciderea (potrivit unor cercetări și constatări), în 1930, a lui Vladimir Maiakovski este considerată pe drept cuvânt de Ion Vasile Șerban a fi o dată simbolică pentru literatura rusă, redenumită sovietică (am evitat cuvântul „rebotezată”, pentru a nu implica și gravele conotații mistice pe care le comportă, deloc pe placul ideologiei comuniste). Este anul după care se va intra în „hibernarea lungă”, presărată cu experiențe artistice novatoare, dar și cu situații tragice. Autorul studiilor conturează cu fidelitate atmosfera vieții literare sovietice/ruse, obligată să intre în iureșul unor transformări dureroase și încercând la modul disperat să supraviețuiască.

Astfel, celebrul roman *Arhipelagul Gulag*, al lui Alexandr Soljenițan, rămâne proba sigură – transpusă între coordonatele unui univers imaginar adevărat, închipuit ca o realitate certă – a acestei „excescente maligne a spiritului uman” întruchipată de comunism: „Sunt sigur că dialogul nostru despre *Arhipelagul Gulag* nu trece nefiresc *dincolo de literatură*.! Totuși, cineva ne-ar putea bănuși de o nu cu totul fondată rătăcire emoțională. Întâmplările din *Arhipelag* țin toate de cotidianul lumii noastre, mai mult sau mai puțin obișnuit, evocând stări și evenimente comune, deși nu fac parte dintr-o experiență proprie: arestări, anchete, sentințe judiciare nedrepte. Pe multe le știm din memoria unui trecut nu prea îndepărtat ca să intre efectiv în istorie, rămas ca un fel de prezent deja trăit, ale cărui consecințe le resimțim încă în viața de fiecare zi; în parte, sunt aici anii războiului cu toate nenorocirile lui, cu privațiunile de tot felul ce i-au urmat, între care mai ales



cutremurul politic și social al unei dictaturi necunoscute până atunci. Închisorile, deportările, fuga din țară, evacuările din case și domiciliile forțate, marginalizarea socială ca o moștenire de familie, sărăcia mai greu de suportat lângă îmbogățirile perverse, presiunea tăcută dar devastatoare a poliției cu fețe diferite au fost realitatea timpului nostru până nu demult: fără să fim implicați noi înșine (cei aflați direct sub tăvălugul mașinării rămân într-o altă clasă), n-a fost poate nimeni exclus de la canonul acestui destin colectiv./ Tocmai de aceea intrarea în *gulag* nu surprinde, iar drumurile lui le descoperim bătătorite de oameni aflați de atâtea ori în vecinătate. Diferența vine din impactul direct.” (p. 110).

Culegerea de față încearcă să completeze un profil de critic și teoretician al literaturii (preocupat în profunzime de concepte, curente, ideologii și genuri), restituind editorial, între coperte de carte, și texte publicate în periodice sau ca prefețe, postfețe ori contribuții în volume colective. Și totodată îl (re)legitimează ca pe unul dintre cei mai importanți exegeți români ai literaturii ruse, alături de Ion Ianoși, Valeriu Cristea și Lucian Raicu (exceptându-i, desigur, pe slaviștii de „meserie”).

Cunoscând, încă de pe când îi eram student, temeinica pregătire profesională, autoritatea scrisului, seriozitatea intelectuală și nejuțata modestie a exigentului profesor Ion Vasile Șerban, apreciez ca fiind binevenită publicarea – întru totul recuperatorie – a unor scrieri postume, cuprinse în culegerea *Studii despre literatura rusă și alte eseuri*, editată de Zemira Șerban și Bogdan Lefter.

**Vasile Spiridon**

