

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 31
2014**

Copyright 2014, 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

Imaginar și interculturalitate

2014

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, Florinela Floria

Redactori de număr: Petronela Savin, Adrian Jicu

Coordonator de număr: Nicoleta Popa Blanariu

Comitetul științific

Eugen Simion, Academia Română

Maria Carpov, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

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

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova

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

Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada

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

Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

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

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative București

Geoffrey Sykes, „Southern Semiotic Review”, University of Wollongong and University of Notre Dame Sydney, Australia

Caroline Ziolk, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, Franța

Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Ioan Sava, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

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: studiisicercetari@yahoo.com

Cuprins

Cuvânt-înainte	7
Alexandra Marina Gheorghe <i>Intelectualii români și imaginea Japoniei în prima jumătate a secolului al douăzecilea</i>	9
Antonia Gîrmacea <i>Asserting the empire: the reconstruction of cultural memory of the colonial other during the great exhibition of 1851 in New Zealand and Mauritius</i>	23
Cristinel Munteanu <i>Despre oameni și stiluri</i>	33
Petronela Savin <i>A methodological model of an electronic collection of widespread European food idioms</i>	41
Sorin Preda, Violeta Popa <i>Imaginarul virtual al locuinței vs. imaginarul locuinței virtuale în noua cultură media</i>	49
Ioana Boghian <i>Levels of semiosis with the Victorian house as a sign in 19th-century English novels</i>	61
Veronica Nanu <i>Obsesia „ușilor lăuntrice”. Motivul non-locului în scriitura carcerală a lui Paul Goma</i>	75
Cristina Scarlat <i>Pe urmele unui spectacol: „Uniforme de general”, de Mircea Eliade pe scenele din Franța. Convorbire cu regizorul Benoît Vitse</i>	89
Cristina Popescu <i>Hegemonia bovarismului sau mizele pactului Crăciun – Flaubert</i>	103
Adrian Jicu <i>Români și străini. Reprezentări ale alterității în opera lui Vasile Alecsandri</i>	111
Ana-Maria Ticu <i>Imaginarul diurnului și al nocturnului în proza scurtă a lui Fănuș Neagu</i>	119
Luminița Drugă, Nadia Nicoleta Morărașu <i>Reprezentarea binelui și răului în iconografia românească prin nume laice și portrete de personaje istorice</i>	123
Natașa Maxim <i>Magia neagră a confesiunii - Mituri, simboluri, complexe</i>	137

Recenzii	143
Violeta Popa, <i>Casa: Imago mundi</i> , Editura „Alma Mater”, Bacău, 2014 (Florinela Floria)	145
Violeta Popa, <i>Românii și imaginarul locuirii</i> , Editura „Alma Mater”, Bacău, 2014 (Florinela Floria)	146
Sădegh Hedāyat, <i>Îngropat de viu</i> , Editura „Polirom”, Iași, 2014 (Camelia Chelariu)	148
Gerald Durrell, <i>Familia mea și alte animale</i> , Editura „YoungArt”, București, 2014 (Otilia Cocuț)	149
Ioan Dănilă, <i>Româna corectă prin întrebări, răspunsuri și comentarii</i> , Craiova, „Scrișul Românesc” Fundația-Editura, 2014 (Petronela Savin)	150
Lia Faur, <i>Avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu</i> , „Vasile Goldiș” University Press, 2014 (Vasile Spiridon)	151

Cuvânt-înainte

Divers prin preocupările pe care le ilustrează, numărul 31 al revistei „Studii și cercetări științifice – seria Filologie” conține o bună parte a comunicărilor prezentate la Conferința Internațională „Image, imaginery, representation”, organizată în mai 2014 la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău. Plasate sub auspiciile *Plurilingvismului și ale interculturalității*, cu accent pe *Imaginar și interculturalitate*, articolele reunite în acest volum acoperă o gamă largă de preocupări, subsumate problematicii menționate.

În *Intellectualii români și imaginea Japoniei în prima jumătate a secolului al douăzecilea*, Alexandra Marina Gheorghe abordează problema reprezentărilor lumii nipone (cu mentalitățile și specificul ei) în cultura română, insistând asupra modului cum este reflectată imaginea ei în câmpul intelectual românesc. O problemă similară urmărește Antonia Gîrmacea, în articolul *Asserting the empire: the reconstruction of cultural memory of the colonial other during the great exhibition of 1851 in New Zealand and Mauritius*, care vizează felul în care imaginea Imperiului Britanic s-a modificat în permanență din dorința de a menține vie memoria culturală a coloniilor sale.

O modificare de perspectivă propune Cristinel Munteanu, al cărui articol, *Despre oameni și stiluri*, este un consistent exercițiu de stilistică funcțională, care își propune să reviziteze momente esențiale din cultura umanității, de la Antichitate la modernitate, pentru definirea conceptului de „stil”. De aici până la onomasiologie nu e decât un pas, pe care îl face Petronela Savin, prin articolul *A methodological model of an electronic collection of widespread European food idioms*, în care pledează pentru crearea unei colecții electronice de termeni/sintagme pentru domeniul hranei ca modalitate de conservare a moștenirii culturale europene. Mâncarea presupune (și) casă, despre care discută regretatul Sorin Preda și Violeta Popa, în articolul *Imaginarul virtual al locuinței vs. imaginarul locuinței virtuale în noua cultură media*, încercând un dialog între reprezentările tradiționale și cele contemporane ale locuinței. Aceeași problematică a locuirii constituie miza articolului Ioanei Boghian, *Levels of semiosis with the Victorian house as a sign in 19th century English novels*, care, însă, propune o analiză semiotică a reprezentărilor casei victoriene în romanul englez din secolul al XIX-lea. Articolul Veronicăi Nanu, *Obsesia „ușilor lăuntrice”. Motivul non-locului în scriitura carcerală a lui Paul Goma*, face trecerea de la spațiile exterioare către lumea interioară din romanele lui Goma, văzută din perspectiva metaforei „ușilor lăuntrice”.

O altă coordonată a volumului se deschide prin interviul Cristinei Scarlat, *Pe urmele unui spectacol: „Uniforme de general”, de Mircea Eliade pe scenele din Franța. Convorbire cu regizorul Benoît Vitse*, în care putem vedea o poetică a teatrului așa cum o înțelege regizorul francez. Cristina Popescu se oprește asupra cunoscutului pact ficțional, în versiunea Flaubert – Crăciun, analizând, în articolul *Hegemonia bovarismului sau mizele pactului Crăciun – Flaubert*, relația dintre cele două modele naratologice, definibile în termeni de gen proxim și diferență specifică. Adrian Jicu (*Români și străini. Reprezentări ale alterității în opera lui Vasile*

Alecsandri) propune o relectură a creației lui Alecsandri din perspectiva discursului identitar, pe care îl consideră definitoriu pentru poezia, proza, dramaturgia și corespondența scriitorului pașoptist. Despre imaginar scrie și Ana-Maria Ticu, într-o succintă analiză a *diurnului și a nocturnului* în proza scurtă a lui Fănuș Neagu. Imaginarul religios (mai exact reprezentările iconografice ale Răului și ale Binelui) devine miza articolului semnat de Luminița Drugă și de Nadia Nicoleta Morărașu, sub titlul *Representing good and evil in Romanian iconography through secular names and historical character portrayals*. Latura spiritual-magică a existenței îi oferă Natașei Maxim punctul de plecare pentru un exercițiu hermeneutic intitulat *Magia neagră a confesiunii – Mituri, simboluri, complexe*, în care intimismul este interpretată dintr-o perspectivă inedită, mitocritică și metafizică.

O secțiune de recenzii încheie acest volum, a cărui dominantă o constituie diversitatea preocupărilor și a abordărilor. Ele sunt semnate de Florinela Floria (la volumele *Casa: Imago mundi*, Editura „Alma Mater”, Bacău, 2014, și *Românii și imaginarul locuirii*, Editura „Alma Mater”, Bacău, 2014, ambele de Violeta Popa), Petronela Savin (la volumul *Româna corectă prin întrebări, răspunsuri și comentarii*, Craiova, „Scrișul Românesc” Fundația-Editura, 2014, de Ioan Dănilă), Vasile Spiridon (la volumul *Avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu* de Lia Faur, „Vasile Goldiș” University Press, 2014) și de două dintre masterandele Facultății de Litere, urmărind implicarea studenților în activitatea de cercetare: Camelia Chelariu (la volumul, *Îngropat de viu*, Editura „Polirom”, Iași, 2014, scris de Sădegh Hedāyat) și Otilia Cocuț (la volumul *Familia mea și alte animale*, Editura „YoungArt”, București, 2014, scris de Gerald Durell).

Adrian Jicu

Alexandra Marina Gheorghe
Universitatea din București

INTELECTUALII ROMÂNI ȘI IMAGINEA JAPONIEI ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL DOUĂZECILEA

Abstract

During the modern age, the Romanian image of the Japanese people and country undergoes a sustained positive evolution. It starts forming a specific frame around the end of the nineteenth century and it reaches a well attuned outline during the first half of the twentieth century. There are many economical, as well as social factors which justify this incredibly positive turn in the Romanian imaginary, yet among the most influential of all these aspects may also be taken into consideration the personal experiences of the intellectuals who had the opportunity to reach Japan, as well as the scholars' work, who undertook a privileged step towards the first aspect of presenting Japan by introducing the positive basic Japanese cultural aspects for the great public of this Eastern European culture. Well-known names like historian Nicolae Iorga (1871 – 1940), or less famous thinkers, writers, poets, travelers or linguists like Bazil Assan (1860 – 1918), Ioan Timuș (1890 – 1969), Ion Simionescu (1873 – 1944), Corneliu Diaconoviciu (1859 – 1923), Gheorghe Flaișlen (? – 1942), George Oprescu (1881 – 1969), General Ion Manolescu (1869 – 1946), General Constantin Găvănescu (1871 – 1942), General Gheorghe Băgulescu (1886 – 1963), Traian Chelariu (1906 – 1966), Alexandru Teodor Stamatiad (1885 – 1956) and Radu Flondor (1900 – 1956) make Japan a model state with an incredible strength, cohesion, moral excellence and a nationally spread taste for achieving beauty, no matter how trivial things may look like. The spectacular transformation of Japan from an agriculturally oriented state with very narrow political views into a strong, well acknowledged industrialized power, well respected all over East Asia and in the Western world as well, in less than half a century, is regarded with intense feelings of respect and it is always present in the Romanians' texts regarding the Far Eastern country. It is the aim of the present study to outline and analyze the methods used by the Romanian intellectuals of the first half of the twentieth century, in creating an ideal image of a distant land that is Japan.

Key-words: Japan, Romania, intellectuals, image, literature

România și Japonia sunt două state care, în procesul lor de modernizare, desfășurat începând cu secolul al nouăsprezecelea, au întâmpinat numeroase provocări similare. Există în cazul ambelor țări un grad sporit de ignoranță din partea Marilor Puteri ale Occidentului euro-american, care avea însă să cunoască transformări neașteptate imediat ce spațiile nipon și românesc vor atrage atenția asupra lor. Revoluțiile care transformă cea mai mare parte a Europei celei de-a doua

jumătăți a secolului al nouăsprezecelea vor crea premisele conturării unor noi granițe și regimuri politice. Primul stat românesc reprezentativ, apărut în urma unirii Munteniei cu Moldova în 1859, precum și sosirea celui care în 1881 avea să devină primul Rege al României, Carol I, avea să atragă atenția asupra schimbărilor care se anunțau radicale și profunde. La rândul lor, niponii își deschideau granițele în 1853, schimbările politice din această țară fiind în mare parte provocate de lipsa inițială de pregătire a regimului militar de la Edo, al cărui eșec în stabilirea unui regim politic intern stabil și credibil pe fondul deschiderii relațiilor cu Occidentul creează premisele Restaurației Meiji din 1868, precum și condițiile pentru redefinirea statului cu noi elemente prezente în conturarea identității politice, economice, sociale și culturale moderne. Odată stârnit interesul Marilor Puteri prin schimbări de formă și de fond, atât statul român, cât și statul japonez își vor crea propriile decupaje care vor consta într-o primă etapă în asimilarea unor modele politice, sociale, economice și culturale occidentale. Indigenizarea selectivă a fundamentelor politico-administrative, economice și sociale occidentale avea să contribuie la progresul rapid și la modernizarea considerabilă a celor două spații.

În ciuda faptului că elementele culturale și geografice care leagă România de Occidentul euro-american sunt mai numeroase, procesul de modernizare din Japonia avea să atragă atenția Marilor Puteri cu mult mai multă putere. Explicațiile legate de acest magnetism nipon variază. Pot fi invocate atât realitățile interne care sunt indiscutabil influențate de nivelul general al educației și de atitudinea cultivată în cele două spații pentru știința de carte (în Japonia perioadei premoderne proporția celor care știau să scrie, să citească și să socotească era mult mai mare decât aceea a românilor cu cunoștințe de bază), cât și importanța pe plan extern acordată celor două zone. Țările Române erau privite ca un spațiu periferic al Europei, o zonă a instabilității politice și a lipsei unor valori comune susținute printr-un discurs coerent, unificator, în vreme ce arhipelagul nipon, deși vreme de mai bine de două secole fusese o fortăreață bine păzită, în interiorul căreia nu putuseră pași decât olandezii, era perceput ca un spațiu unitar, coerent din punct de vedere politic și juridic, reacțiile față de străini fiind identice, indiferent de punctul cardinal al impactului cu aceștia.

Distanța geografică dintre Japonia și România în epoca modernă a constituit o realitate care, atunci când japonezul și lumea acestuia au devenit subiecte prezente în imaginarul românesc, a lăsat loc interpretărilor și, uneori, exagerărilor. Imaginile consacrate Japoniei și japonezilor au alcătuit în timp un tablou utopic, fundamental pozitiv, reiterând în această arie a modernității recente, modelul omului ales, un topos asociat Orientalului, prezent în imaginarul occidental mai cu seamă în secolul al optsprezecelea. Consecința însumării acestor imagini a fost, concret, tratatul de alianță încheiat între reprezentanții României și Puterile Axei dintre care făcea parte și Japonia, în timpul celei de-a doua conflagrații mondiale.

Vârstele imaginii Japoniei în lumea românească modernă și contemporană

Luând în considerare interesul constant manifestat de români pentru Japonia și japonezi începând cu perioada formării fundamentelor statului modern și până în contemporaneitate, distingem cinci etape diferite care marchează evoluția prezenței nipone în imaginarul românesc. Factorii determinanți în separarea etapelor

respective sunt condiționați de evoluția politico-economică și socială a României din acest interval.

O primă etapă rămâne în continuare relevantă pentru cercetători și, într-o măsură extrem de redusă, pentru publicul larg, fiind reprezentată de conturarea imaginii nipone prin medierea surselor iezuite și chineze, contextul în care este generată fiind dominat de China. Ultimul capitol al lucrării lui Nicolae Mănescu Spătaru (1636 – 1708)¹, boierul român trimis de Țarul Alexei (1629 – 1676) în misiune diplomatică la Curtea imperială chineză, este dedicat Japoniei și conține o serie de aprecieri legate de acest spațiu, care sunt condiționate de perspectivele religioasă și morală ale cărturarilor iezuți sosiți în acea parte a lumii cu mai bine de un secol înainte.

Cea de-a doua etapă este dominată de primele semne ale formării unui discurs identitar modern atât în Japonia, cât și în România. Marcante pentru această perioadă a anilor '70 ai secolului al nouăsprezecelea sunt schimburile de scrisori dintre suveranii celor două state – Domnitorul Carol (viitorul Rege Carol I al României) și Împăratul Japoniei.

Deși discontinue, cea de-a treia etapă este marcată de evenimentele cu caracter spontan – prelegeri de popularizare, monografiile nipone publicate în diverse orașe ale României, precum și articole conținând informații din presa sau literatura internațională cu tematică niponă – care apar în ultima decadă a secolului al nouăsprezecelea, precum și la începutul secolului al douăzecilea. Principalii factori ai acestui interes aparent neprevăzut sunt dați, de această dată, de divizarea publică a intelectualilor francezi, britanici, germani și ruși în două tabere opuse – de susținători sau detractori ai Japoniei implicată în două războaie de interes regional: conflictele sino-japoneze din 1894 – 1895 și ruso-japoneze din 1904 – 1905.

Cea de-a patra etapă a construcției unei imagini coerente a lumii japoneze în România este dominată de un optimism programatic și de un limbaj politic aflat sub atenta supraveghere a poliției politice și cenzurii din perioada comunistă, ceea ce, în pofida modului onest de descriere a Japoniei și a admirației sincere a autorilor români pentru spațiul nipon, afectează atât decupajele prezentate, cât și structurile profunde ale textelor publicate în această perioadă.

În cea de-a cincea perioadă a evoluției imaginarului românesc cu subiect nipon remarcăm o abundență de teme, relevante nu numai pentru publicul românesc matur, ci și pentru tinerii cititori, respectiv consumatori ai produselor culturii populare nipone – fie că este vorba despre *manga*, despre *animé* sau chiar despre filmele artistice realizate în ultimii ani. Remarcabilă pentru această etapă este capacitatea publicului românesc de toate vârstele de a interacționa în mod direct cu lumea japoneză², grație evoluției mijloacelor de comunicare și accesului nemijlocit la informație.

¹ Nicolae Mănescu Spătaru, *Descrierea Chinei*, Traducere, prefață și note de Corneliu Bărbulescu. Colecția *Biblioteca pentru toți*, București, Editura „Minerva”, 1975.

² Alexandra Marina Gheorghe, „*Manga, anime și blogosfera: lexicul japonez contemporan și fenomenul globalizării*”. În *Analele Universității „Dunărea de Jos” din Galați*, fascicula XXIV, anul II, Nr. 1 (2). *Actele conferinței internaționale Lexic comun / Lexic specializat. Ediția a II-a, 17 – 18 septembrie 2009*. Coordonatoare: Conf. dr. Doina

Oratorii români și primele texte cu tematică niponă

Factorii determinanți în conturarea unei imagini a Japoniei și japonezilor în România modernă este indiscutabil jucat de către intelectuali. Este important să observăm încă de la început faptul că, până la finalul veacului al nouăsprezecelea, interesul cultural manifestat de români pentru o cultură aflată cu mult în afara sferei cunoscute – fie ca vecinătate politică și geografică, fie ca etalon cultural nu include aproape deloc Japonia. De asemenea, acest tip de discurs diferă în funcție de mediul căruia i se adresează. În mediul urban sunt organizate conferințe cu tematică niponă încă de la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea³, în vreme ce în mediul rural imaginea japonezului pare să ajungă numai mediată de presa românească la care aveau acces doar cei care știau să citească. Pe de altă parte, elitele urbane reprezentate de intelectuali cu studii încheiate de multe ori la universități europene de prestigiu, cu deprinderi culturale diferite care constau în lecturi atât în presă, cât și ale unor documente în limbile germană, franceză și engleză, reușesc nu numai să se informeze asupra lumii japoneze, ci să o transforme într-un etalon cultural pentru românii confrunțați cu o serie de provocări geopolitice, atât pe plan intern, cât și pe plan extern.

În orice selecție românească a vârstelor imaginii lumii nipone, se pornește de la Nicolae Mănescu Spătaru al cărui jurnal de călătorie dedică ultimul capitol „vestitei și marii insule a japonezilor”⁴, a cărei populație este descrisă ca fiind „foarte curajoasă”⁵. Pentru o lungă perioadă de timp, cu excepția unor texte minore, cu un impact minim asupra publicului românesc, tematica niponă nu avea să mai fie abordată în lumea elitelor românești. Odată cu izbucnirea războiului sino-japonez din 1894-1895, cultura japoneză redevine interesantă pentru unii oratori ai sfârșitului veacului al nouăsprezecelea. Sunt grăitoare în acest sens conferințele organizate în 1894 la Galați și la Buzău de doi intelectuali ai epocii: profesorul George Mihăilescu⁶ și profesorul Constantin Georgescu⁷.

În 1904 Nicolae Iorga dedică o lucrare amplă războiului dintre Rusia și Japonia, pentru ca un an mai târziu, în urma victoriei răsunătoare a niponilor, Mihail

Marta Bejan, Asist. drd. Oana Magdalena Cenac. Galați, Editura „Europlus”, 2009, pp. 426 – 432.

³ Alexandra Marina Gheorghe, “Romanian Views on Japan. Major Topics in Less Known Discourses between 1894 and 1939” în *Chūō shokoku no Nipponjin to Nihongo. Japanese People & Language in Poland, Romania, Czech and Estonia*, Osaka International University, Osaka, 2008, pp. 87 – 95.

⁴ Nicolae Mănescu Spătaru, *Descrierea...*, op. cit., p.233.

⁵ *Ibidem*, p. 234.

⁶ Gheorghe Mihăilescu, *Din Țara Sorelui în Țara Dolarului. Conferință ținută la Ateneul din Galați în ziua de 6 februarie 1894*, Galați, Tipografia Ion G. Nebuneli, 1894.

⁷ Constantin Georgescu, *Priviri generale asupra României și Japoniei. Conferință publică ținută la Atheneul din Buzău în ziua de 11 Martie 1894*, Buzău, Tipografia Al. Georgescu, 1894.

Negreanu să țină o conferință dedicată valorilor umane ale lumii japoneze – loialitatea, educația, onoarea și curajul⁸.

„Trăsăturile deosebite ale caracterului poporului japonez sunt politețea și aptitudinea deosebită de a-și ascunde emoțiunea, calitate care se dezvoltă și mai mult sub influența religiunii, sunt persistenți, însușire pe care prin educațiune o scot mai în evidență, de o onestitate exemplară, foarte muncitori, sobri, au în cel maimare grad dezvoltat iubirea de patrie, și curagioși până la uitarea de sine.”⁹

În același an Mihail Gașpar dedică Japoniei o monografie¹⁰ bazată pe numeroasele sale lecturi în limbi de circulație europeană, reiterându-se în acest fel interesul pentru cultura niponă și elementele sale reprezentative.

Dintre textele cu caracter mai curând izolat se remarcă atât jurnalul de călătorie prezentat de inginerul Basil Assan (1860 – 1918) Societății de Geografie în 1899, cât și efortul lui Corneliu Diaconovich (1859 – 1923), secretar general al Societății ASTRA și editor al primei Enciclopedii Române, care aduc informații noi legate de Japonia. Absolvent al Școlilor Tehnice franceză și elvețiană, inginerul Assan călătorește în Japonia la sfârșitul veacului al nouăsprezecelea. Cu toate că unele dintre remarcile sale reiterează clișee inserate cu câteva decenii înaintea sa în sensibilitatea occidentală de către Louis Marie Jean Viaud (1850 – 1923), cunoscut sub pseudonimul literar Pierre Loti, originalitatea observațiilor sale primează. Una dintre aceste imagini-stereotip este aceea a dimensiunii aparent reduse¹¹ a locuitorilor arhipelagului, pe care și inginerul român îi descrie cu aceeași candoare ușor condescendentă ca autorul francez. Cu excepția luptătorilor de *sumo*, „totul e mic, drăguț delicat în Japonia. Chiar oamenii sunt de o talie inferioară staturii mijlocii a rasei omenești.”¹² În călătoriile sale prin orașele nipone „Nangasaki”, Kobe, Osaka, „Kioto”, „Iokohama” și „Tokio” inginerul român a avut ocazia să remarce ineditul drumului „de fer”¹³, precum și particularitățile scenei teatrului nipon modern: „în teatrul japonez nu jocă decât bărbați; sunt și femei actrițe, însă atunci tot personalul scenei se compune numai din femei, care fac și roluri de bărbați. Spectacolul începe la ora 10 dimineața și se termină la 8 ore séra.”¹⁴

⁸ Mihail E. Negreanu, *Câte-va cuvinte asupra poporului japonez. Conferință ținută la 2 martie 1905 la Ateneul din Călărași*, Călărași, Tipografia Constantin I. Șeicărescu, 1907.

⁹ *Ibidem*, pp. 19-20.

¹⁰ Mihail Gașpar, *Japonia*, Lugoj, Tipografia Carol Traunfellner, 1905.

¹¹ Pierre Loti, *Madame Chrysantheme*, Paris, Calman Levy, 1973 (ediția originală 1887), pp. 9-10.

¹² Basil G. Assan, *Călătorie înprejurul pământului. Conferință. Ținută în ședința din 6 (18) Martie 1899 de B. G. Assan (Extras din Buletinul Societății Geografice. Trimestrele II și III, 1899)*, București, Stabilimentul grafic I. V. Socecă, 1899, p. 47.

¹³ *Ibidem*, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*, p. 45.

Ecouri românești ale Războiului ruso-japonez din 1904 – 1905

Unul dintre oratorii români ai începutului secolului al douăzecilea, profesorul Mihail Negreanu, remarcă în discursul său calitățile manifestate de niponi în timpul războiului cu Rusia: „Curagiul lor s’a manifestat cu deosebire în războiul de acum, când atât ofițerii, cât și soldații au făcut minuni de vitejie.”¹⁵ În conferința susținută de acesta la 2 martie 1905, vorbitorul subliniază faptul că respectivul conflict l-a inspirat în susținerea prelegerii, concluzia sa referitoare la Puterea extrem-orientală câștigătoare în război constituind dovada conștientizării de către români a poziției de forță a Japoniei pe harta geo-politică a începutului secolului al douăzecilea: „acest popor [...] astăzi a luat loc în politica lumii, în rândul popoarelor celor mai vechi și mai puternice de pe pământ.”¹⁶ La rândul său, deși călătoria sa în Japonia precedă cu mai bine de șase ani deznodământul războiului, inginerul Assan scrie, anticipând atât izbucnirea acestuia, cât și victoria niponilor:

„Într’un conflict între Rusia și Japonia (conflict care era să izbucnească chiar când mă aflam eu acolo), Rusia ar trebui să poată conta mai cu deosebire pe neutralitatea Germaniei, Austriei și României, aceasta din urmă având a revendica Basarabia și fiind bine întărită prin fortificațiile de la Prut.”¹⁷

Părerile civile și militare legate de meritele și calitățile niponilor îi avantajează pe aceștia în defavoarea vecinilor noștri. Într-un raport detaliat al etapelor Războiului ruso-japonez din 1904 – 1905, Colonelul Ion Manolescu (1869 – 1946) scrie în 1921:

„Soldatul rus: ’nalt, voinic, curagios, îndrăzneț, tenace însă lipsit de limpeziciunea judecății, lipsit de inițiativă, nu putea lucra de cât (sic!) în jurul șefului, își perdea ușor sângele rece. Neglijent, neexact și nemoderat la băuturi... Soldatul japonez: mic de statură, deștept, vioi, întreprinzător, șiret, destoinic, exact, neobositor, multă stăpânire de sine, milos, iubitor de adevăr, credincios tronului. Frugal, abstinent, curat și cu simțul ordinei și al frumosului.”¹⁸

Nici Elie Bufnea (1897 – 1987), călător la rândul său pe meleaguri nipone, nu evită subiectul conflagrației ruso-japoneze, rezumându-l în 1933 dintr-o perspectivă proprie, urmată de comentarea deznodământului¹⁹ umilitor pentru o Mare Putere a Occidentului la acea vreme: „Căci drama sângeroasă din Extremul

¹⁵ Mihail E. Negreanu, *Câteva cuvinte ...*, op. cit., p. 20.

¹⁶ *Ibidem*, p. 4.

¹⁷ Basil Assan, *Călătorie ...*, op. cit., p.51.

¹⁸ Colonel Ion Manolescu, *Războiul ruso-japonez*, București, Institut de arte grafice *Sfinții Apostoli*, Tipografia „Răsăritul”, 1921, p.188.

¹⁹ Elie Bufnea, *Pe drumuri japoneze. Siberia – Mandjuria – Japonia – Havai*, București, Tipografiile Române Unite, pp. 67-68.

Orient, consolidând pentru vecie în coasta de răsărit a colosului rusesc un popor gelos de prestigiul disciplinei lui naționale, făurește un prieten al Țării noastre.”²⁰

Japonia călătorilor și erudiților români în anii '20 - '30 ai secolului al douăzecilea

În *Prefața* pe care Nicolae Iorga (1871 – 1940) o scria în 1924, pentru avocatul Ioan Timuș (1890 – 1969), recent întors din Japonia după aproximativ cinci ani petrecuți în Japonia, cercetătorul remarcă intensificarea, în numai două decenii, a interesului intelectualilor români pentru spațiul nipon, în prima jumătate a secolului al douăzecilea:

„Când, acum vre-o douăzeci de ani, pe o vreme când cunoștința lucrurilor din Extremul Orient era foarte puțin răspândită ori unde, iar la noi aproape de loc, încercam să interesez publicul nostru pentru civilizații și dezvoltări istorice către care mă ducea mai mult o mișcare de curiozitate, n’ăș fi crezut că, în neconținută creștere a interesului pentru China și mai ales pentru Iaponia, se va găsi, destul de curând, un Român care să poată vorbi din propria sa experiență, și dintr’una foarte serioasă, despre lucrurile extraordinare ale Împărăției fabuloase a lui «Soare-Răsare».”²¹

În aceeași „Prefață”, ca o precizare ce însoțește scurta descriere a cărții în care autorul descrie atât lumea japoneză din capitală înaintea cutremurului din 1923, cât și interacțiunile sale cu aceasta, istoricul apreciază textul ca fiind unul de „inițiere”²². Observația lui Nicolae Iorga, familiarizat cu toate textele reprezentative ale epocii sale, constituie o dovadă concretă referitoare la gradul redus de publicații cu subiect nipon care precedaseră textul lui Ioan Timuș. Același autor avea să completeze un an mai târziu tabloul japonez cu trei teme de interes pentru lumea românească a acelei perioade. Titlul era semnificativ: „Japonia. Arta, femeia, viața socială”²³.

Japonia constituie una dintre sursele de inspirație privilegiate în furnizarea unor impresii inedite în extrem de rarele jurnale ale călătorilor români care reușesc să încheie călătoria în jurul lumii. În cele cinci luni petrecute în cunoașterea ținuturilor accesibile doar *globe-trotterilor* români, unul dintre aceștia, Gheorghe Flaișlen (? – 1942), aduce în atenția publicului românesc „Extremisimul Orient”²⁴ prin prisma primirii călduroase de la Nagasaki și a celor observate în „Taihoku” – pe atunci colonie japoneză, unde fusese extrem de impresionat de curățenia locului, precum și de gradul sporit de confort al acelei zone, un merit atribuit de călătorul român colonizatorului nipon.

²⁰ *Ibidem*, p. 5.

²¹ Ioan Timuș, *Japonia. Viața și obiceiurile (cu o prefață de N. Iorga)*, București, Editura Casa Școalelor, 1924.

²² *Ibidem*, p. 3.

²³ Ioan Timuș, *Japonia. Arta, femeia, societatea*, București, Editura Casa Școalelor, 1925.

²⁴ Gheorghe Flaișlen, *De peste nouă țări și nouă mări... Note dintr-o călătorie împrejurul pământului*, București, Editura ziarului „Universul”, 1931, p. 56.

De altfel întreaga literatură de călătorie scrisă de românii care au ajuns în îndepărtata Japonie conține referiri la progresul tehnologic și la mijloacele de transport extrem de practice care o transformă într-una dintre cele mai avansate țări din acest punct de vedere. „Osaka, – scria inginerul Assan – de două ori cât Bucureștii, are 480.000 de locuitori; este supranumit Manchesterul Japoniei, din cauza numeroaselor fabrici.”²⁵ Trei decenii mai târziu, Elie Bufnea observa, la rândul său, avansul industrializării Japoniei:

„Cu mici întreruperi în întreaga împărăție a Fiului Soarelui se poate călători în tramvai. Iau deci tramvaiul pentru Osaka. Călătoresc mai repede decât cu trenul. [...] Tramvaiul aleargă cu o iuțea vertiginoasă. De-alungul (sic!) liniei, firele de telegraf și de telefon se întind ca o uriașe (sic!) pânză de păianjen. Și aceasta (sic!) este un semn că în Japonia electricitatea este utilizată cel puțin tot atât de mult ca și în țările europene.”²⁶

Forța cu care o imagine idealizată a unui ținut îndepărtat se impune în conștiința umană reiese din deprecierea propriilor trăsături culturale, pe fondul supraaprecierii acelei culturi și poate fi observată în cazul multor călători occidentali. Ideea de pervertire a purității unui individ sau ținut, ori prin extrapolare, a unei întregi culturi de către Occidentul modern, care prin generarea unui model civilizațional marcat de un grad avansat de evoluție a forței militare, industriei, economiei și culturii, creează premisele ce favorizează numeroasele procese de implementare a tehnologiei și modelului său politico-economic în culturile mai puțin avansate, în speranța obținerii unor rezultate similare statelor-model. În ceea ce îi privește pe călătorii occidentali, odată ajunși în zone cărora le este asociată o imagine feerică, evoluția dată de progresul sociopolitic și economic din ariile vizitate li se pare respingătoare, fiind destul de des asociată cu urătenia pângăririi unui loc sacru. Întâlnim o reacție de acest tip la Rudyard Kipling, dezamăgit de Japonia modernă, profund schimbată după câteva decenii de industrializare intensă²⁷, dar și la inginerul român Basil Assan:

„Împăratul actual Mutzu Hito este foarte modernizat. La curte s’a abandonat frumoasele costume japoneze pentru cele europene și poporul urmărește acest urât obicei, astfel că e un contrast a vedea pe stradă omeni în costume de mătase cu pălărie europeană și cu galenți de lemn în picioare.”²⁸

Situat la polul opus călătorului român, în volumul al treilea al lucrării intitulate „Istoria civilizației române moderne”, apărute în 1926, și care avea să constituie baza teoriei sincronismului, inspirată de sociologia franceză și conturată pe fondul necesității înțelegerii mai bune a mecanismelor care trebuiau adoptate în

²⁵ Basil Assan, *Călătorie ...*, op. cit., p. 28.

²⁶ Elie Bufnea, *Pe drumuri ...*, op. cit., pp. 123 – 124.

²⁷ Rudyard Kipling, *Letters From Japan*, edited by Donald Richie and Yoshimori Harashima, Tōkyō, Kenkyūsha, 1977.

²⁸ Basil Assan, *Călătorie ...*, op. cit., p. 29.

vederea aducerii României prea puțin avansate la nivelul statelor europene puternice, E. Lovinescu (1881 – 1943) transforma Japonia într-un exemplu al modernizării încheiate cu succes, diversele aspecte ale culturii sale contemporane conferindu-i toate atributele pentru a fi considerată „europenizată”. Pentru a accentua această turnură în percepția Japoniei ca stat care depășise etapele modernizării primare, profesorul Ion Simionescu (1873 – 1944)²⁹ publica în 1931 o monografie intitulată „Japonia – țara minunilor”³⁰. Cu admirație nedisimulată, la șase ani după publicarea volumelor lui Lovinescu, Simionescu avea să confirme teza acestuia legată de superioritatea niponă: „Când s-a întâmplat unirea Moldovei cu Muntenia, Japonia era o țară aproape tot atât de necunoscută ca și a noastră.”³¹ Spre deosebire de evoluția statului român, Japonia este văzută ca o țară cu o dinamică superioară, un posibil model, autorul apreciind avansul său tehnologic spectaculos prin expresii ca „minunea transformării repezi”³² sau „minunea prefacerilor iuți”³³.

În anul 1920, în perioada cuprinsă între 20 februarie și 21 septembrie, generalul Constantin Găvănescul (1871 – 1942) îl însoțea pe prințul Carol – viitor rege Carol al II-lea – într-o călătorie în jurul lumii. Ca istoric militar, ofițerul român a redactat un jurnal de călătorie extrem de detaliat care, în urma revenirii în țară, avea să fie publicat în șapte volume. Cel de-al cincilea volum este dedicat Japoniei. Atenția de care se bucură unul dintre membrii reprezentativi ai familiei regale a României este subliniată de către Găvănescul: „Se cunoaște că suntem oaspeții unui mare împărat și găzduiți de o țară mare care știe să-și cinstească musafirii.”³⁴ Dacă nivelul avansat al progresului tehnologic și viteza tramvaielor îi impresionau pe Basil Assan sau pe Elie Bufnea, siguranța automobilelor primează în fața oricăror calități, iar acest aspect este nu numai subliniat, ci și comentat de către ofițerul român:

„Automobilele noastre merg cu o viteză cu totul redusă, cam cincisprezece kilometri, maximum, pe oră. Colonelul Ogata îmi explică că toate mașinile imperiale sunt așa fel construite încât să nu poată face mai mult de cincisprezece kilometri pe oră, aceasta pentru a se evita accidente, iar azi se întrebuițează, aceste automobile, mergând încet, ca poporul să poată vedea pe Prințul României. Mă gândesc la deosebirea aceasta atât de mare, între judecata europeană, unde alegerea vehiculului – automobil, submarin sau aeroplan – și mai ales iuțea, întrece orice limită chiar pentru regi și prinți moștenitori, și între mentalitatea aceasta sănătoasă a japonezilor.”³⁵

²⁹ Viitor Președinte al Academiei Române – cf.

http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Ion_Simionescu#Activitate_.C5.9Ftiin.C5.A3ific.C4.83
consultat la 1.03.2013, orele 10:52.

³⁰ Ion Simionescu, *Japonia, țara minunilor*, București, „Cartea Românească”, 1931.

³¹ *Ibidem*, p. 3.

³² *Ibidem*, p. 15.

³³ *Ibidem*, p. 6.

³⁴ General Constantin Găvănescul, *Ocolul pământului în șapte luni și o zi. Călătorie făcută cu Principele Carol, fostul moștenitor al Tronului. Volumul V. Japonia*, București, Editura Academiei de Înalte Studii Militare, 2001, p. 68.

³⁵ *Ibidem*, p. 46.

Japonia deceniilor al doilea și al treilea era încă suficient de stabilă din punct de vedere politic pentru cei care o vizitau, progresul social nipon trimițând într-un trecut îndepărtat, fără drept de apel, stereotipuri ale imaginii care inundaseră o bună parte a literaturii europene și americane de călătorie din cea de-a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea. Pentru unii dintre călătorii români și intelectuali preocupați de Japonia, practici culturale precum eviscerarea – denumită de aceștia „hara-kiri” – sunt incompatibile cu lumea niponă evoluată a primei jumătăți a secolului al douăzecilea, acestea aparținând unui trecut³⁶ ce pare complet detașat de perioada contemporană acestora. Pe de altă parte, deși percepută ca un obicei relativ izolat, sinuciderea prin spintecarea pântecului este prezentată ca o modalitate încă acceptată de societate, de auto-pedepsire a unor lideri care nu reușiseră să își apere comunitățile suficient de bine³⁷.

Ecouri japoneze în literatura românească a primei jumătăți a secolului al douăzecilea

Deși monografiile dedicate Japoniei și literatura călătorilor români în spațiul nipon excludeau practici culturale precum cea a spintecării pântecului, literatura românească scrisă în spiritul acestei culturi era încă permeată de fascinația exercitată de forța cu care războinicul japonez domină deopotrivă viața, cât și moartea, prin hotărârea cu care își aplică acest final. Eviscerarea constituie o temă principală a romanului intitulat „Yamato Damashii (Suflet japonez)”, scris de către generalul Gheorghe Băgulescu (1886 – 1963) în 1938³⁸. Publicat inițial în limbile engleză și franceză, romanul avea să fie tradus în limba română un an mai târziu și în limba japoneză în 1943³⁹. Numit ambasador în Japonia în perioada celui de-al Doilea Război Mondial, acesta s-a remarcat ca un bun cunoscător al limbii și obiceiurilor japoneze prin numeroasele conferințe, studii și romanul menționat anterior, care aveau să fie premiate printr-o înaltă distincție acordată de către însuși Suveranul nipon – *Ordinul Tezaurului Sacru, clasa a treia*, în anul 1939⁴⁰.

În poezia românească se remarcă, pe lângă numele consacrate precum acela al lui Alexandru Macedonski (1854-1920) care scrie „Rondelul muzmei”⁴¹, „Rondelul apei din ograda japonezului”⁴², „Rondelul mării japoneze”⁴³, „Rondelul crizantemei”⁴⁴, „Rondelul Ioshiwarei”⁴⁵ și „Niponul”⁴⁶ sub influența lecturilor

³⁶ Basil Assan, *Călătorie ...*, op. cit., pp. 46 – 47, Mihail E. Negreanu, *Câte-va cuvinte ...*, op. cit., p. 19, Elie Bufnea, *Pe drumuri ...*, op. cit., pp. 206, 208.

³⁷ Ioan Timuș, *Caracterele civilizației japoneze*, Tokio, Kokusai Bunka Shikokai, 1942, p. 61.

³⁸ George Băgulescu, *Yamato Damashii, A Romance*, Tokyo, Kenkyusha, 1938.

³⁹ Marcel Mitrașcă, “Japan in Romanian Books before World War Two. Research Note”, în *Acta Slavica Iaponica*, Tomul 23, București, 2006, p. 245.

⁴⁰ Conform http://ro.wikipedia.org/wiki/Gheorghe_Băgulescu consultat la 29.11.2014, orele 11:17.

⁴¹ Alexandru Macedonski, *Excelsior. Poezii*, ediție îngrijită de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 267.

⁴² *Ibidem*, p. 266.

⁴³ *Ibidem*, p. 268.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 269.

⁴⁵ *Ibidem*.

franceze, a lui Pierre Loti și a altor autori pentru care exotismul extrem-oriental reprezintă o dimensiune încă insuficient explorată, scriitori ale căror creații reflectă la un nivel mult mai profund influența sensibilității nipone. Clișeul imaginii niponului veșnic surâzător macedonskian este înlocuit în anii '40 de poezia diafană a lui Alexandru Teodor Stamatiad (1885-1956):

Alexandru Macedonski (1892)	Alexandru Teodor Stamatiad (1942)
„Fantasmagoric de colori Cu coperișuri lucitoare, Sub largă purpură de flori Niponul magic râde-n soare. Idolatră de călători Pe marea lui străvăzătoare Scamatorie de colori Și jucărie răpitoare, Niponul magic râde-n soare.”⁴⁷	„Vântul de toamnă Împrăștie norii. Prin aburii lor transparenți, Ce minunate Sunt razele lunii.”⁴⁸

Premiul Academiei Române acordat pentru volumul de poezie *Eșarfe de mătase. Antologie japoneză* în care Stamatiad publică atât poezie proprie scrisă în spirit japonez, cât și traduceri de literatură japoneză din limba franceză, dovedește gradul înalt de absorbție a unei importante părți a sensibilității extrem-orientale în cultura elitelor române a anilor '40. La rândul său, bucovineanul Traian Chelariu (1906-1966) se remarcă prin traduceri de literatură japoneză din limba germană în limba română, în lucrarea intitulată *Suflet nipon*, publicată în 1937.

Aprecierea intelectualilor români pentru artele vizuale japoneze se manifestă sub diverse forme. Între intelectualii români interesați de arta grafică niponă se numără și Gheorghe Băgulescu, dar și George Oprescu (1881-1969), fondatorul Institutului Român de Istorie a Artei, din colecția căruia au fost donate Bibliotecii Naționale a României aproximativ 800 de stampe în 1965⁴⁹. Lucrări semnate de Hokusai, Hiroshige, Utamaro și alți artiști niponi ai veacurilor al optsprezecelea și al nouăsprezecelea și-au făcut în acest fel simțită prezența în colecțiile și expozițiile publice românești. Din cele aproximativ 1500 de lucrări aflate în fondul Bibliotecii

⁴⁶ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁷ Alexandru Macedonski, *Excelsior...*, op. cit., p. 144.

⁴⁸ Alexandru Teodor Stamatiad, *Din cântecele curtezanelor japoneze*, București, Vremea, 1942, p. 22.

⁴⁹ Cf. <http://www.bibnat.ro/Stampe-s117-ro.htm>, consultat la 1.03.2013, orele 17:56.

Academiei Române, o parte importantă provine din colecția particulară a lui Oprescu, un intelectual reprezentativ pentru diplomația românească interbelică⁵⁰.

Concluzii

Interacțiunile Japoniei cu România la nivelul imaginarului se întrepătrund cu memoriile de călătorie și decupajele alese de către cei care, influențați deopotrivă de propriile impresii, dar și de temele predilecte prezente în imaginarul euro-american. În pofida criticilor răzlețe⁵¹, Japonia este privită ca un etalon al onoarei, cinstei, curajului, curățeniei sociale și morale, rezultatul fiind unul ușor de anticipat. Publicarea la Tokyo în 1940, sub patronajul intelectual al Universității Waseda, a unui prim *Dicționar japonez-român*⁵², cu autori român (Radu Flondor (1900 – 1956) și japonezi (Kenzō Nezu, Kiyomatsu Aoyama și Fukashi Hayashi) reprezintă gradul înalt de întrepătrundere a celor două culturi, faptul că fiecare stat conștientizează nu numai existența, dar și valoarea celuilalt.

Bibliografie

- Assan, Basil G., *Călătorie înprejurul pământului. Conferință. Ținută în ședința din 6 (18) Martie 1899 de B. G. Assan (Extras din Buletinul Societății Geografice. Trimestrele II și III, 1899)*, București, Stabilimentul grafic I. V. Socecă, 1899
- Boeru, Ileana, coordonator, *Japonia, o continuă revelație. Reprezentări românești*, București, Editura „Fiat Lux”, 1997
- Bordas, Liviu, <http://convorbiri-literare.dntis.ro/BORDASfeb5.html>, consultat la 1.03.2013, orele 11:46
- Bufnea, Elie, *Pe drumuri japoneze. Siberia – Mandjuria – Japonia – Havai*, București, Tipografiile Române Unite, 1933
- Chelariu, Traian, *Suflet nipon. Florilegiu liric*, Cernăuți, Colecția „Junimea Literară”, 1937
- Detot, Mitică, *România și Japonia*, <http://www.scipio.ro/documents/173004/188849/16.+Mitica+Detot,+Romania+si+Japonia>, consultat la 1.03.2013, orele 11:26
- Epure, Mihai, *Din Carpați până la Fuji*, București, Editura „Cartega”, 2000
- Flaișlen, Gheorghe, *De peste nouă țări și nouă mări... Note dintr-o călătorie înprejurul pământului*, București, Editura ziarului „Universul”, 1931
- Flondor, Radu și Kenzo, Nezu, *Dicționar român-japonez*, Tōkyō, 1940
- Gașpar, Mihail, *Japonia*, Lugoj, Tipografia Carol Traunfellner, 1905
- Găvănescul, General Constantin, *Ocolul pământului în șapte luni și o zi. Călătorie făcută cu Principele Carol, fostul moștenitor al Tronului. Volumul V. Japonia*,

⁵⁰ Istoricul George Oprescu a fost Secretar al Comisiei de Cooperare Intelectuală a Ligii Națiunilor în intervalul 1923 – 1930.

⁵¹ Aici vorbim despre intervenția lui Nicolae Titulescu la Liga Națiunilor, în momentul în care a fost pusă în discuție problema ocupării Manciuriei de către japonezi, prin care diplomatul român menționa dreptul fiecărei națiuni de a-și controla destinul.

⁵² Dicționarele publicate la Tokyo și trimise în România pe un vas englezesc, au ajuns pe fundul Oceanului Indian, vasul fiind scufundat de un submarin german (Cf. Mihai Epure, *Din Carpați până la Fuji*, București, Editura „Cartega”, 2000, p. 242).

- Drobeta Turnu-Severin, Institutul de Arte Grafice „Ramuri” s. a. Sucursala Turnu-Severin, 1923
- Găvănescul, General Constantin, *Ocolul pământului în șapte luni și o zi. Călătorie făcută cu Principele Carol, fostul moștenitor al Tronului. Volumul V. Japonia*, București, Editura Academiei de Înalte Studii Militare, 2001
- Georgescu, Constantin, *Priviri generale asupra României și Japoniei. Conferință publică ținută la Atheneul din Buzău în ziua de 11 Martie 1894*, Buzeu, Tipografia Al. Georgescu, 1894
- Gheorghe, Alexandra Marina, “Romanian Views on Japan. Major Topics in Less Known Discourses between 1894 and 1939” în *Chūō shokoku no Nipponjin to Nihongo. Japanese People & Language in Poland, Romania, Czech and Estonia*, Ōsaka International University, Ōsaka, 2008, pp. 87 – 95
- Gheorghe, Alexandra Marina, „Manga, anime și blogosfera: lexicul japonez contemporan și fenomenul globalizării”, în *Analele Universității „Dunărea de Jos” din Galați*, fascicula XXIV, anul II, nr. 1 (2). *Actele Conferinței internaționale „Lexic comun / Lexic specializat”. Ediția a II-a*, 17 – 18 septembrie 2009. Coordonatoare: Conf. dr. Doina Marta Bejan, Asist. drd. Oana Magdalena Cenac, Galați, Editura „Europlus”, 2009, pp. 426 – 432
- Gheorghe, Alexandra Marina, *Elemente de cultură și civilizație japoneză*, București, Editura „Oscar Print”, 2004
- Gheorghe, Alexandra Marina, *Metamorfoze ale textului literar japonez de la „Kojiki” la „Murakami”*, București, Editura Fundației „România de Măine”, 2008
- Jansen, Marius B., *Japan and Its World. Two Centuries of Change*, Princeton, Princeton University Press, 1980
- Keene, Donald, *Modern Japanese Diaries. The Japanese at Home and Abroad as Revealed Through Their Diaries*, New York, Columbia University Press, 1998
- Loti, Pierre, *Madame Chrysantheme*, Paris, Calman Levy, 1973 (ediția originală 1887)
- Macedonski, Alexandru, *Excelsior. Poezii*, ediție îngrijită de Adrian Marino, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 266
- Manolescu, Colonel Ion, *Războiul ruso-japonez*, București, Institut de arte grafice *Sfinții Apostoli*, tipografia „Răsăritul”, 1921
- Mihăilescu, Gheorghe, *Din Țara Sôrelui în Țara Dolarului. Conferință ținută la Ateneul din Galați în ziua de 6 februarie 1894*, Galați, Tipografia Ion G. Nebuneli, 1894
- Milescu, Nicolae Spătaru, *Descrierea Chinei*, Traducere, prefață și note de Corneliu Bărbulescu. Colecția *Biblioteca pentru toți*, București, Editura „Minerva”, 1975
- Mitrașcă, Marcel, “Japan in Romanian Books before World War Two. Research Note”, în *Acta Slavica Iaponica*, Tomul 23, București, 2006, pp. 241 – 247
- Negreanu, Mihail E., *Câteva cuvinte asupra poporului japonez. Conferință ținută la 2 martie 1905 la Ateneul din Călărași*, Călărași, Tipografia Constantin I. Șeicărescu, 1907
- Oguma, Eiji, *Genealogy of Japanese Self-Images (Japanese Society)*, Melbourne, Trans Pacific Press, 2002
- Simionescu, Ion, *Japonia, țara minunilor*, București, „Cartea Românească”, 1931

- Stamatiad, Al. T., *Din cântecele curtezanelor japoneze*, București, „Vremea”, 1942
- Stamatiad, Al. T., *Eșarfe de mătase. Antologie japoneză*, București, Editura Contemporană, 1943
- Timuș, Ioan, *Japonia. Artă, femeia, viața socială*, București, Editura „Casa Școalelor”, 1925
- Timuș, Ioan, *Japonia. Viața și obiceiurile (cu o prefață de N. Iorga)*, București, Editura „Casa Școalelor”, 1924.

Antonia Gîrmacea
University of Bucharest

**ASSERTING THE EMPIRE: THE RECONSTRUCTION OF
CULTURAL MEMORY OF THE COLONIAL OTHER DURING THE
GREAT EXHIBITION OF 1851
IN NEW ZEALAND AND MAURITIUS**

Abstract

The primary focus of this paper is to explore the manner in which cultural memory was reconstructed during the Great Exhibition in two British colonies, New Zealand and Mauritius. The main argument is that, as a result of the propagandistic aspect of cultural memory, the British officials tasked with putting together these two exhibits overwrote the cultural memory of the communities they were representing. Furthermore, as one of the main purposes of the Great Exhibition was to showcase the power of the British Empire over its colonies, these particular reconstructions of cultural memory strip the colonized of their own identity and memory.

Key-words: cultural memory, colonialism, the Great Exhibition, Mauritius, New Zealand

The aim of this paper is to analyse the manner in which cultural memory was reconstructed during the Great Exhibition of 1851 by focusing on the exhibits which were brought from New Zealand and Mauritius, two important colonies of the British Empire. I will argue that, due to the propagandistic aspect of cultural memory, the British officials who were tasked with putting together these two exhibits employed a strategy which involved overwriting the cultural memory of those particular communities in order to promote the British Empire as an influential centre of power. This is a reconstruction of cultural memory in which the empire assigns its own interpretation on items from the marginal spaces which are under its authority.

According to Jan Assmann, the concept of cultural memory “has been explicitly developed only during the last twenty years”¹, and it is viewed as both an institution and a form of remembering, which takes the form of various objects that are passed on from generation to generation. Assmann highlights the fact that these objects are carriers of memory, due to the fact that they trigger the personal memories of those who come into contact with them. He also adds that, on a social level, these objects help communities who do not have a memory to create one.

¹ Jan Assmann, “Communicative and Cultural Memory”, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Berlin, Walter de Gruyter, 2008, p. 110.

These people create a memory by storing these objects in various institutions: libraries, galleries, monuments, archives, museums etc. Therefore, the act of preserving these objects in what Assmann calls “mnemonic institutions”² is defined as cultural memory.

In addition to this, Assmann also makes an important connection between memory and identity. He believes that people have different identities depending on the groups they belong to. Each group has its own system of beliefs to which the individual may or may not subscribe to, and the process of remembering is closely linked to that of belonging to that particular community. Therefore, the assimilation of one group by another often comes with an impetus to forget all the memories which were associated with the previous identity, a process which is often times dreaded by the individuals who are forced into the situation. Pascal Boyer further stresses the importance of identity and memory, stating that “memories sustain a distinctive identity, which is what social groups need, maintain, and transmit to future generations”³.

Consequently, the forcible removal of these memories affects the identity of the individual. These memories might be associated with an event in the past of the community, or the place which the community inhabits (the place is viewed as a container of memories). Boyer also mentions the deliberate creation and distortion of memories, a process that happens when a stronger group assimilates the weaker one. As a powerful institution, cultural memory can be used by these powerful groups to consolidate their status and assign a particular identity to the community they have assimilated.

Additionally, Assmann mentions the fact that each community has the right to choose the manner in which it wants to reconstruct its cultural memory. Each community should be able to choose the image it wants to present to the world. Stripping a community of the right to reconstruct its own cultural memory essentially means stripping it of its identity. Such is the case with Mauritius and New Zealand, two colonies of the British Empire who lose their right to reconstruct their own cultural memory as a result of colonial expansion.

Prior to Britain’s colonising efforts, there had been two other previous attempts to colonize Mauritius. The first effort took place in the seventeenth century, when the Dutch India Company “made the first of several attempts to colonise the island they named Mauritius in honour of Maurice of Nassau [...] to establish a refreshment station for its ships plying between Europe and East Asia”⁴. However, the Dutch were also interested in exploiting the island’s ebony forests. Nonetheless, they failed to successfully colonise the island due to the challenges they faced on the island, which include the unfavourable climate and various diseases. The second

² *Ibidem*, p. 111.

³ Pascal Boyer, “What Are Memories For? Functions of Recall in Cognition and Culture”, *Memory in Mind and Culture*, Ed. Pascal Boyer and James V. Wertsch, New York, Cambridge University Press, 2009, p. 9.

⁴ Richard B. Allen, *Slaves, Freedmen, and Indentured Labourers in Colonial Mauritius*. 2nd ed. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 9.

attempt was made by France and lasted for almost a century, though the colony faced numerous hardships in the first twenty years. Later on, the colony:

“became an important base from which French fleets attacked British possessions in India and French privateers preyed upon Anglo-Indian and allied shipping in the Indian Ocean during the War of Austrian Succession, the Seven Years War, the War of American Independence, and the revolutionary and Napoleonic eras”⁵.

However, a British expedition in 1810 resulted in Britain obtaining permanent possession of Mauritius, putting into motion “a series of profound transformations in Mauritian society and economy during the nineteenth and twentieth centuries”⁶, the most important being the transformation of the island into a successful sugar cane colony by the middle of the nineteenth century. By the time of the Great Exhibition of 1851, Mauritius had achieved recognition as a prosperous sugar cane colony, but efforts were made to develop other industrial areas, such as silk production, as evidenced by an entry in the Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851 which described one of the exhibits:

“A packet containing seven pounds of white silk, the produce of the Island of Mauritius, from silkworms reared in the district of Tamarin. The quality of the silk must not be taken as a criterion of what Mauritius will produce, as the manufacture is only in its infancy, and has only lately been commenced”⁷.

Another entry in the catalogue states that “about 300 acres of ground have been planted in the cooler districts of Mauritius with mulberry trees, which have rapidly grown up and are not fit for use”⁸ and that this endeavour will ultimately help in the economic development of the island, and that the favourable weather will improve trade relations even more. Thus, it can be seen that the colonization of the island had been a financial success, and that there were several efforts to develop other industrial areas. For this reason, the Great Exhibition was seen as an opportunity for the British Empire to promote its own colonial prowess and encourage further investments in its colonies.

Regarding the issue of colonization and the types of people who inhabited the island, it is worth noting that both French and British colonizers resided on the island and profited from the expanding industry. However, the population of Mauritius was, as a whole, diverse as a result of the slaves brought in from East African countries prior to the abolition of slavery, as well as indentured labourers

⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷ *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*, 1851, London, W. Clowes & Sons, 1851, p. 171.

⁸ *Ibidem*, p. 172.

who mostly came from India. Indian immigrants represented a significant percentage of Mauritius' population and "by 1846, Indian immigrants comprised more than 35 percent of the colony's total population"⁹, which further increased in the 1850's. However, there is no reference made to the existence of different communities and neither of them is represented at the exhibition through any items. The interest in the colony is purely economical. There is no cultural interest and the ethnic groups which make up a significant portion of Mauritius' population and contribute to its growing industry are not acknowledged.

New Zealand, on the other hand, was an underdeveloped colony at the time of the Great Exhibition. Various theories of colonization of the area had been proposed by Edward Gibbon Wakefield in 1829 in Letter from Sydney. He wanted to avoid rapid industrialization, which had lead to "the disaster of penal colonies such as Australia and what he perceived to be the raw, crude democracy of the United States"¹⁰ and visualized "an improved version of preindustrial Britain"¹¹ based around market towns and institutions that would consolidate the authority of the empire, with the number of male immigrants not exceeding that of women and children. He saw this balance as a solution in decreasing violence and increasing the number of settlers. This vision was very appealing to members of the middle-class, who felt that Britain was no longer providing them with land and suitable employment: "New Zealand provided such persons with a real chance to start again, marry, have large families and improve their lot"¹². Consequently, the decision to colonize New Zealand would have serious consequences to the native Maori population.

In 1840, 146 settlers arrived to New Zealand, but what they encountered was completely different from what had been advertised: "the settlement had been planned but not prepared in any tangible way. Instead of cultivated, smiling park land, they found steep and scarred hills, thick forest, and an apparently untamed country"¹³. The situation improved slightly by the end of the 1840s, with several settlers arriving in the Wellington and Auckland areas and farming lands which belonged to the native population. Nonetheless, the idealized images regarding the prosperous New Zealand land were debunked and "Wakefield's theories and his dream collapsed along with the New Zealand Company in 1850"¹⁴.

As far as the Great Exhibition is concerned, Ewan Johnston remarks that while trade was the main focus, the representation of New Zealand also involved promoting its "unique natural environment – including its geothermal wonders and its extinct giant flightless bird, the Moa – and the use of Maori people and cultural objects"¹⁵ to distinguish it from other colonies. The officials were particularly

⁹ Richard B. Allen, *Slaves, Freedmen...*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Tom Brooking, *The History of New Zealand*, Westport, Greenwood Press, 2004. p. 44.

¹¹ *Ibidem*, p. 44.

¹² *Ibidem*, p. 45.

¹³ *Ibidem*, pp. 45-46.

¹⁴ *Ibidem*, p. 46.

¹⁵ Ewan Johnston, "A Valuable and Tolerably Extensive Collection of Native and Other Products': New Zealand at the Crystal Palace", *Britain, the Empire, and the World at the*

focused on distinguishing New Zealand from neighbouring colonies in order to attract “emigrants, investment and trade”¹⁶. This is evidenced by a dramatic increase in New Zealand’s population in the mid 1850s, “as settlers came to outnumber Maori (about 56 000 Britons against 54 000 Maori)”¹⁷, and seized the lands of the native population, lands whose prices had been lowered by the administration.

Johnston highlights the fact that the exhibits from New Zealand, though few, firmly placed the colony under the authority of the British Empire, “with the emphasis firmly placed on the potential for profit in the natural resources of the new colony, notably in its minerals and its indigenous vegetation”¹⁸. As opposed to Mauritius, where economical endeavours were encouraged in other industries which were in an incipient stage of development, New Zealand was advertised as a colony with previously untapped potential. In Mauritius, the British had succeeded where previous empires had failed, whereas in New Zealand, they viewed themselves as pioneers of imperial expansion.

Furthermore, Johnston adds that in New Zealand’s exhibit “justifications for imperial expansion, the subjugation of indigenous peoples, and the consumption of their natural resources were appropriated”¹⁹. The empire offered its own reconstruction of Maori cultural memory by appropriating items which had been produced by the native population and relegating them as a curiosity. One entry in the Great Exhibition’s catalogue states the following: “flax prepared by the natives; native pattern and native dyes. Mat made of New Zealand flax; made by the natives, being their usual clothing”²⁰. Some native items were merely decorations used to support resources that would further the exploitation of the new colony: “specimen of sharks’ fin, in a native basket or kit”²¹, while others were simply put on display for the crowd “model of New Zealand war pa”²² to further highlight the barbaric image of the Other.

In Postcolonial theory, the concept of ‘worlding’ is mentioned to describe the process by which colonizers assigned names to colonial spaces, essentially claiming ownership of them: As Bill Ashcroft states, this term is an instance of Othering, which is used to signify the process of “inscribing imperial discourse upon the colonized space [...] carried out by activities such as mapping, both by putting the colony on the map of the world and by mapping it internally so as to name it, and by naming it to know it, and hence, control it”²³.

Great Exhibition of 1851, eds. Jeffrey A. Auerbach and Peter H. Hoffenberg, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 77.

¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹⁷ Tom Brooking, *The History of New Zealand...*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ Ewan Johnston, “A Valuable...”, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹ *Ibidem*, p. 79.

²⁰ *Official Catalogue of the Great Exhibition...*, *op. cit.*, p. 177.

²¹ *Ibidem*, p. 177.

²² *Ibidem*.

²³ Bill Ashcroft, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. 2nd ed, New York, Routledge, 2007, p. 226.



Fig. 1. Heaphy, Charles. *Whakari or White Island; view of the crater looking north-west from a crater margin*. 1850. National Library of New Zealand. Web. 20th May 2014.

Similarly, by assigning meaning to items which belong to native populations, the colonizers also engage in a process which resembles worlding, due to the fact that by assigning a purpose for an item, they claim ownership of it. Additionally, they claim ownership of a native item by copying it and assigning their own interpretations: “Reticule, made of New Zealand flax, dyed from New Zealand woods, the pattern and work copied from the mat of a New Zealander”²⁴. In this case, despite the fact that the object is made from raw materials found in the colony, it is a mere replica of a native item made to pass as a representation of the native population. The empire offers its own reconstruction of the native community’s cultural memory and, furthermore, the person receiving the recognition is the collector who brought the items to the exhibition, not the native who had produced them.

Regarding the geographical implications of the term ‘worlding’, it is important to know that New Zealand had not been explored in full at the time of the Great Exhibition of 1851: “The landscape was still in the process of being explored, mapped, catalogued, and thereby known and possessed”²⁵. Therefore, the British officials wanted to encourage prospective immigrants who would expand their pre-existing settlements in New Zealand and fully explore the territory. The romanticized view of New Zealand, which had been promoted by Wakefield throughout the third and fourth decade of the nineteenth century, was simultaneously being challenged by the fact that most of the territory still remained unexplored, and that several conflicts between the settlers and natives had begun to take place.

²⁴ *Official Catalogue of the Great Exhibition...*, op. cit., p. 177.

²⁵ Ewan Johnston, “A Valuable...”, op. cit., p. 79.



Fig. 2. Gilfillan, John Alexander. *Interior of a native village or pa in New Zealand, situated near the town of Petre at Wanganui*. 1850. National Library of New Zealand. Web. 20th May 2014.

Consequently, around the time of the Great Exhibition “the popular perception of New Zealand in Britain was somewhat confused”²⁶. Most of the exhibits came from the northern island, and were comprised of raw materials extracted from mines, native flax, Maori flour, and wood from various geographical areas, but also items which had been manufactured by natives and geological specimens intended to present New Zealand as an appealing colony filled with natural wonders.

In a revised edition of the Great Exhibition’s official catalogue, an entry for a drawing of White Island by Charles Heaphy is included. The drawing is meant to represent New Zealand as an idyllic place, a view which was also promoted by other artists, such as Professor Gilfillan, who submitted a “lithographic picture of a native village, or Pah, in New Zealand [...] after a large original, now in London”²⁷. Heaphy’s drawing depicts two natives who are pointing at two European settlers. The European men are inspecting and throwing rocks in a different direction. They are all facing a lake and a geyser, which are both surrounded by steep hills. The drawing highlights the natural wonders of New Zealand, which have entranced the European men, as shown by the rocks they are examining.

²⁶ Ewan Johnston, “A Valuable...”, *op. cit.*, p. 80.

²⁷ *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851: Second Corrected and Improved Edition*, London, W. Clowes & Sons, 1851. p. 183.

The second drawing depicts the interior of a traditional Maori village which is enclosed by a wooden fence. The natives are engaged in regular daily activities, such as weaving, taking care of the children, or preparing a meal. Existing tensions between the natives and the colonizers largely influence the decisions of prospective colonizers, so it was important to depict these two communities as having a peaceful relationship. Even though there had been several conflicts between the Maori population and the colonizers, officials were preoccupied with attracting more settlers to New Zealand, so the drawing reflected their intentions. The natives are depicted as peacefully conducting domestic activities, while being contained in a particular space. Leonard Bell, for example, states that the image is meant to promote “the belief that successful colonization required the civilising of Maori, their amalgamation into European socio-economic structures”²⁸. Therefore, the fact that they are enclosed within the walls of a village, while simultaneously going about peaceful daily activities, is meant to suggest that the colonizers have already begun the civilizing process, and that more settlers were welcome to come to New Zealand without fearing the Other.

The exhibits from Mauritius and New Zealand, two well-known British colonies, served as a way for the empire to assert its own political, economic, and cultural authority. Due to their important role in submitting and selecting the exhibits from various colonies, British officials and aristocrats assigned their own interpretations on the items of their choice, while simultaneously offering their own reconstruction of cultural memory, instead of the members of the communities they have authority over. Additionally, the objects which they selected for the exhibition highlight the propagandistic aspect of cultural memory, as the empire was either using the exhibited items to celebrate and assert its success in a colonized space, or promote new colonies and attract prospective settlers.

Bibliography

- *** *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851*, London, W. Clowes & Sons, 1851
- *** *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851: Second Corrected and Improved Edition*, London, W. Clowes & Sons, 1851
- Allen, Richard B., *Slaves, Freedmen, and Indentured Labourers in Colonial Mauritius*. 2nd ed. Cambridge, Cambridge University Press, 2003
- Ashcroft, Bill. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. 2nd ed. New York: Routledge, 2007
- Assmann, Jan, “Communicative and Cultural Memory”, *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin, Walter de Gruyter, 2008, pp. 109-118
- Boyer, Pascal, “What Are Memories For? Functions of Recall in Cognition and Culture”, *Memory in Mind and Culture*, Ed. Pascal Boyer and James V. Wertsch, New York, Cambridge University Press, 2009, pp. 3-29

²⁸ Ewan Johnston, “A Valuable...”, *op. cit.*, p. 84.

- Brooking, Tom. *The History of New Zealand*, Westport, Greenwood Press, 2004.
- Gilfillan, John Alexander. *Interior of a native village or pa in New Zealand, situated near the town of Petre at Wanganui*. 1850. National Library of New Zealand. Web. 20th May 2014. <
<http://natlib.govt.nz/records/22758270?search%5Bi%5D%5Bcentury%5D=1800&search%5Bi%5D%5Bdecade%5D=1850&search%5Bi%5D%5Bsubject%5D%5B%5D=Pa&search%5Bi%5D%5Bsubject%5D%5B%5D=Pataka&search%5Bi%5D%5Bcategory%5D=Images&search%5Bpath%5D=items> >
- Heaphy, Charles, *Whakari or White Island; view of the crater looking north-west from a crater margin*. 1850. National Library of New Zealand. Web. 20th May 2014 <
<http://natlib.govt.nz/records/22884923?search%5Bi%5D%5Bcentury%5D=1800&search%5Bi%5D%5Bsubject%5D=Heaphy%2C+Charles%2C+1820-1881&search%5Bpath%5D=items> >
- Johnston, Ewan., “‘A Valuable and Tolerably Extensive Collection of Native and Other Products’: New Zealand at the Crystal Palace”, *Britain, the Empire, and the World at the Great Exhibition of 1851*, Eds. Jeffrey A. Auerbach and Peter H. Hoffenberg, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 77-91.

DESPRE OAMENI ȘI STILURI

Abstract

Buffon is the author of the most famous definition of style: *Le style c'est l'homme même* (Style is man himself). Referring to individual style as well, Nicolae Manolescu inverted this sentence, asserting that the statement *Man is style (itself)* is also valid in some situations. In this paper I aim at showing the extent at which the inverted formula can be applied to functional or collective styles, too. It seems that the way in which the great rhetors described the three types of style theorized in Antiquity (the plain, the middle and the grand), with reference to some human examples of excellent orators, offers us the proofs we were looking for.

Key-words: individual styles, functional styles, types of logos, rhetors, orators

1. Fără îndoială, cea mai faimoasă (și cea mai lapidară) definiție a stilului este cea care îi aparține naturalistului și scriitorului francez George-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788), potrivit căruia *Le style c'est l'homme (même)*¹. Ideea în sine, adică observația că stilul este expresia unei individualități, nu este nouă, de vreme ce, într-o formulare asemănătoare (ca *sentință*), poate fi descoperită la mimograful latin Publilius Syrus: *Sermo imago animi est: vir qualis, talis est oratio* („Vorba este imaginea sufletului: cum e omul, așa e și discursul”)².

1.1. Ca orice clișeu arhicunoscut, și definiția lui Buffon a fost supusă modificărilor de tot felul (cele mai frecvente fiind substituirile), în spatele acestora aflându-se fie dorința de a-i contesta adevărul exprimat, fie nevoia de a-i corecta sau de a-i particulariza conținutul în funcție de contextul discuției; desigur, uneori transpare și o intenție ludică³.

1.2. Un exemplu rar, de permutare (*transmutatio*, după Quintilian), ne-a atras atenția în mod special. Într-un scurt eseu intitulat chiar *Omul e stilul*, Nicolae Manolescu inversează formula lui Buffon pentru a dovedi că și reciproca este valabilă (în sensul că „omul devine stilul”): „Și anume că dacă scrisul exprimă pe cel care scrie, la rândul lui, cel care scrie ia cu timpul chipul scrisului său”⁴. Demonstrația se face în jurul lui G. Călinescu, despre care se afirmă că și-a creat mai

¹ Buffon a rostit aceste cuvinte în 1753, în discursul său de recepție la Academie intitulat *Discours sur le style*.

² Publilius Syrus, *Sententiae/Maxime*, Ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Traian Diaconescu, București, Editura „Saeculum I.O.”, 2003, p. 135.

³ Pentru mai multe exemple de modificare a acestei formule, vezi Cristinel Munteanu, *Exerciții de stil pe tema discursului repetat*, în „Limba română” (Chișinău), anul XVIII, nr. 5-6, 2008, pp. 8-12.

⁴ Vezi Nicolae Manolescu, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Brașov, Editura „Aula”, 2003, p. 249.

întâi un stil, pentru ca apoi personalitatea lui să-l copieze. Mai mult decât atât, adaugă Manolescu, „*omul e stilul* și din unghiul lecturii. Ce știm noi despre omul Eminescu este o proiecție a stilului lui: melancolia, romantismul, patosul, langoarea. [...] Ne-am făurit despre poetul național o imagine pe care o datorăm versurilor lui învățate din clasele primare”⁵.

1.3. Se știe că în literatură, ca peste tot în artă, autorii urmăresc originalitatea. Scriitorii (chiar și atunci când pot) nu doresc, cu adevărat, să copieze stilul altor confrăți. (Pastișa și parodia reprezintă realizări minore în raport cu operele de creație autentică.) Vorbim aici de așa-numitul „stil individual”⁶. Firește, prin opoziție cu acesta, specialiștii deosebesc și un „stil colectiv”, înțelegând prin respectivul concept mai ales stilurile funcționale. Întrebarea care mă preocupă în acest articol este dacă putem spune, asemeni lui Nicolae Manolescu, că „omul este stilul” și în cazul stilurilor colective. Și dacă da, în ce sens se justifică o atare afirmație?

2. Cred că Antichitatea greco-romană, prin teoretizarea și ilustrarea celor trei stiluri fundamentale (*simpliciter*, *mediu* și *sublim*), ne îndreptățește să susținem o astfel de judecată. Atât de mare era, în acele timpuri, prestigiul unor oratori sau scriitori, încât aceștia ajunseseră să fie socotiți drept personificări ori întruchipări perfecte ale unora dintre stilurile menționate. De pildă, C. Balmuș notează un amănunt surprinzător: vechii greci inventaseră chiar și un verb, *gorgiázēin*, însemnând ‘a se exprima ca Gorgias’⁷. Într-adevăr, spre deosebire de stilurile individuale (ale scriitorilor din zilele noastre⁸), cele trei stiluri, ca „moduri de a vorbi”, ajunseseră să țină de varietatea internă a limbii; se explică de ce vorbitorii doreau să le învețe cât mai bine, pornind de la marile modele ale oratoriei. În cele ce urmează, este normal să prezint mai întâi respectivele stiluri, așa cum le vedeau retorii antici.

2.1. Ca și în alte dăți, când ne oferă excelente sinteze ale chestiunilor de retorică de până la el, Quintilian face o foarte bună descriere a celor trei stiluri:

„Există o altă diviziune, tot în trei părți, prin care se pare că putem deosebi corect diferitele genuri ale elocinței. S-a stabilit un gen oratoric simplu numit ἱσχυρός, un al doilea, amplu și puternic, denumit ᾠδρός, și s-a adăugat un al treilea gen numit de unii intermediar, de alții înflorit (i se zice ἀνθηρός). Natura acestor genuri este aproximativ următoarea: primul gen e considerat că țințește să lămurească, al doilea să miște, al treilea, oricum s-ar numi el, să delecteze sau să câștige simpatia auditorilor. S-ar părea că pentru

⁵ *Ibidem*, p. 250.

⁶ Bunăoară, la școală, la orele de literatură, am învățat că Ion Creangă are un stil „inconfundabil, inimitabil și intraductibil” („cei trei de i”, cum ni se sugera din rațiuni mnemotehnice).

⁷ Demetrios, *Tratatul despre stil*, Traducere, introducere, comentariu de C. Balmuș, Iași, Tipografia Alexandru A. Țerek, 1943, p. 36 (notă de subsol).

⁸ Vorbesc despre situația vremurilor noastre, întrucât anticii nu erau la fel de preocupați ca noi de chestiunea originalității. Ei obișnuiau (încă din școală, prin exercițiile pregătitoare numite *progymnasmata*) să imite exprimarea marilor scriitori (printre care figurau și filozofii, și istoricii etc.), pe care îi luau ca model.

a lămuri se cere finețe, pentru a câștiga simpatiile, blândețe, pentru a mișca, vigoare. Astfel, primul gen, cel simplu, va fi potrivit mai ales în narațiune și în argumentare, deși adeseori prin sine însuși, chiar fără a fi ajutat de celelalte stiluri, are destulă forță. Genul intermediar recurge mai des la metafore. Mai vesel, datorită figurilor, e plăcut prin digresiunile sale, îngrijit ca armonie, gustat pentru sentințele sale, destul de lin totuși, asemenea unui curs de apă transparent, umbrit pe ambele maluri de păduri înverzite. Iar stilul ultim, capabil să rostogolească stânci, să «se înfurie împotriva podului» [citat din Vergilius, *Eneida*, n.m. Cr.M.], să-și croiască o albie, abundent și năvalnic, va răpi cu el pe judecător, chiar dacă acesta i se opune, și îl va constrânge să meargă pe unde îl va târî.» (Quintilian, *Arta oratorică*, XII, 10, 58-61).

2.1.1. Fără îndoială, modelul teoretic al lui Quintilian este Cicero, care în *De oratore* și, mai cu seamă, în *Orator* (21, 69 și urm.) făcuse o prezentare a celor trei stiluri⁹ atât din punct de vedere „formal” (de fapt, „substanțial”, aristotelic vorbind, fiindcă sunt luate în calcul inventare de mijloace expresive/de expresie)¹⁰, cât și din perspectivă „funcțională”:

“In addition to this formal classification Cicero also defines the three styles functionally. Identifying each style with one of the *officia oratoris*, which are similar to the three modes of persuasion identified by Aristotle (*Rhet.* 1.2.) – the logical, the ethical, and the pathetic – he argues (69) that the plain style should be used to instruct (*probare*), the middle to please and charm (*delectare*), and the grand to arouse the emotions (*flectere*).”¹¹.

⁹ În cultura latină, cele trei stiluri apar prima dată descrise în *Rhetorica ad Herennium* (IV, 11-16), scriere atribuită (o vreme) lui Cicero. După cum se poate lesne observa, stilurile (sau modurile de expunere) erau desemnate cu diverși termeni sinonimi, care puteau varia chiar în cadrul operei unui singur teoretician (fie acesta grec sau roman). La Cicero, bunăoară, teoria celor trei stiluri se prezintă astfel: *genera dicendi* – *genus grande* (stilul înalt), *genius medium* (stilul mediu) și *genus tenue* (stilul simplu) (vezi Cicero, *Arta oratoriei*, Ediție bilingvă. Text latin și traducere, însoțite de studiu introductiv, note și indice de Traian Diaconescu, București, Editura „Saeculum Vizual”, 2007, p. 11). Traducând *Arta oratoriei* a lui Cicero, Traian Diaconescu precizează într-o notă: „Am tradus termenul polisemantic *genus* cu termenul polisemantic *gen*, dar, în context, acest termen are înțeles de stil, direcție literară sau specie a unui discurs” (*ibid.*, p. 134).

¹⁰ Demetrios – influențat de ideile retorice ale lui Aristotel și ale lui Teofrast (la care a avut acces indirect, prin intermediul peripateticilor și al stoicilor) – prezintă/discută stilurile din trei puncte de vedere: 1. după gândire sau cuprins (*diánoia* sau *prágmata*), 2. după structura frazei (*synthesis*) și 3. după expresie (*léxis*). În ultimă instanță, distincția tripartită a lui Demetrios se reduce la deosebirea pe care Teofrast o făcuse între *pragmatikòs tópos* și *lektikòs tópos* (vezi C. Balmuș, în *Introducere la Demetrios*, *op. cit.*, pp. 10-11).

¹¹ *Hermogenes' On Types of Style*, translated by Cecil W. Wooten, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1987, p. 132. Vezi și Harry Caplan: “...each of the styles represents a function of the orator, the plain (*subtile*) serving for proof (*probare*), the middle (*modicum*) for delight (*delectare*), and the vigorous (*vehemens*) for swaying the hearers (*flectere*).” (într-o notă de subsol la [Cicero] *Ad C. Herennium*, *De*

La fel procedează și Quintilian, scoțând în evidență și natura funcțională a celor trei stiluri: „primul gen e considerat că țintește *să lămurească*, al doilea *să miște*, al treilea, oricum s-ar numi el, *să delecteze* sau *să câștige simpatia auditorilor*”¹².

2.1.2. Deși – din cele spuse de Quintilian – se înțelege că logosul pragmatic uzează de toate cele trei stiluri/genuri, preferința oratorului trebuie să meargă spre cel numit *hadrós* (amplu și puternic): „De aceea, dacă va fi absolut necesar să alegem unul singur dintre aceste trei genuri, cine va sta la îndoială să-l prefere tuturor pe cel din urmă, care, de altminteri, e și cel mai puternic și cel mai acomodat pentru orice cauză foarte importantă?” (*ibid.*, XII, 10, 63).

2.2. Va fi sesizat oare Quintilian și ceea ce ne interesează aici, în legătură cu tema „omul e stilul”? Se pare că da. Iată – cu referire la cele trei stiluri – ce scrie Quintilian: „Homer i-a dat lui Menelau o elocvență concisă dar plăcută, cu termeni preciși (căci aceasta înseamnă expresia «care nu greșește în cuvinte», dușmană a tot ce e inutil; acestea sunt calitățile genului prim. Tot Homer spune că din gura lui Nestor «curgeau vorbe mai dulci ca mierea» și, desigur, nu se poate închipui ceva mai agreabil. Dar voind el să arate, în Ulise, culmea oratoriei, îi atribuie o voce puternică și o vorbire viguroasă, comparând-o pentru bogăția și avalanșa de cuvinte cu ninsorile iernii: «Cu el niciun muritor nu-și va încerca puterile; oamenii se uită la el ca la zeu.» Această vigoare și această rapiditate o admiră Eupolis la Pericle; iar Aristofan o compară cu fulgerul. Aceasta este adevărata elocință.” (Quintilian, *Arta oratorică*, XII, 64-65).

3. Am folosit mai sus (2.1.2.) sintagma „logos pragmatic” pentru a încadra discursul oratoric. Sintagma ține de terminologia aristotelică privitoare la taxonomia discursurilor. Trebuie spus însă că o asemenea clasificare a *logoi*-lor la Aristotel nu există într-un loc anume din vreo lucrare a Stagiritului. Meritul clasificării (și explicării) acestora îi revine lui E. Coșeriu, într-un exemplar efort hermeneutic, recuperatoriu, desfășurat asupra operei filozofului grec. Așadar, la Aristotel, *limbajul semantic* (*lógos semantikós*) este limbajul în esența sa (adică limba ca atare), fără alte determinări ulterioare, în timp ce (1) *limbajul apofantic* (*lógos apophantikós* – enunț, judecată; poate fi „adevărat” sau „fals”), (2) *limbajul poetic* (*lógos poietikós* – uzul limbii ca expresie a imaginației) și (3) *limbajul pragmatic* (*lógos pragmatikós* – uzul limbii ca formă de acțiune) sunt, de fapt, tipuri de *discurs*, adică „limbaj determinat ulterior”¹³.

ratione dicendi (*Rhetorica ad Herennium*), with an English Translation by Harry Caplan, London, William Heinemann Ltd., 1954, pp. 252-253).

¹² În original: “Quorum tamen ea fere ratio est, ut primum *docendi*, secundum *movendi*, tertium illud, utroque est nomine, *delectandi* sive, ut alii dicunt, conciliandi praestare videatur officium, in docendo autem acumen, in conciliando lenitas, in movendo vis exigi videatur. Itaque illo subtili praecipue ratio narrandi probandique consistet, estque id etiam detractis ceteris virtutibus suo genere plenum.” (Quintilianus, *Institutio oratoria*, XII, 10, 59).

¹³ Pentru o prezentare *in extenso* a concepției Stagiritului privind limbajul, vezi Eugeniu Coșeriu, *Istoria filozofiei limbajului. De la începuturi până la Rousseau*, Versiune

3.1. Stilurile „colective” sau funcționale, ca expresie lingvistică, reprezintă un fel de „materie prefabricată”, un inventar de mijloace, adică de unități și de reguli de combinare pe care le avem de-a gata, la dispoziție, spre a le folosi în acord cu intențiile noastre comunicative. Dacă luăm în considerație criteriul unei adecvări „imEDIATE”, atunci devine evident că discursului apofantic i se potrivește, în primul rând, stilul simplu, discursului po(i)etic, stilul mediu, iar discursului pragmatic, stilul sublim. Mă întreb, totuși, dacă nu ar putea rezulta și o ipoteză de lucru, potrivit căreia cele trei stiluri fundamentale (*simplu*, *mediu* și *sublim*) să se regăsească în fiecare dintre cele trei tipuri de discurs (*apofantic*, *po(i)etic* și *pragmatic*). Ne putem întreba, de asemenea, dacă nu cumva cei vechi, din antichitatea greco-latină, vor fi avut și ei o asemenea idee, fie și la nivel de intuiție. Altfel spus, dacă nu cumva vor fi consemnat și ei (într-o formă mai mult sau mai puțin explicită) distribuția celor trei stiluri în cadrul fiecăruia dintre cele trei tipuri de discursuri aristotelice. Sunt semne că o astfel de presupunere nu este lipsită de temeii. Am văzut deja (vezi *supra*, 2.2.) că retorul Quintilian ne-a lăsat o mărturie pentru așa ceva în cazul logosului pragmatic.

3.2. Încă și mai util perspectivei adoptate aici se dovedește a fi Aulus Gellius, care, în *Noptile atice*, face, la rândul său, o sinteză (și mai concentrată) a trăsăturilor celor trei stiluri¹⁴, dar care, în plus, sporește numărul „personificărilor” stilistice. Gellius amintește cele trei personaje legendare (menționate de Quintilian) pentru a-l completa pe M. Varro, care afirmase că „în limba latină se găsesc exemple de aceste feluri de stil în forma desăvârșită și nealterată și anume Pacuvius are bogăție de stil, Lucilius simplitate, Terențiu stil temperat.” (*Noptile atice*, VI, 12, 2 – 14, 6). Chiar dacă sunt personaje (probabil) imaginare, luate din opera lui Homer, cei trei, Nestor, Menalau și Ulise, ilustrează tipuri de oratori, de vorbitori în public, altfel spus de reprezentanți ai *lógos*-ului *pragmatikós*. În schimb, Pacuvius (poet tragic), Lucilius (poet satiric) și Terențiu (poet comic) sunt scriitori în toată puterea cuvântului, deci reprezentanți ai *lógos*-ului *poietikós*.

Tot A. Gellius ne mai oferă un exemplu care ne îndeamnă să credem că împărțirea în cauză era valabilă și pentru *logós*-ul *apophantikós*:

„Acest caracter tripartit al modului de expunere îl găsim reprezentat și la cei trei filozofi pe care atenienii i-au trimis ca delegați la Roma la senat să le

românească și indice de Eugen Munteanu și Mădălina Ungureanu, București, Editura „Humanitas”, 2011, pp. 99-150. Mai multe informații cu privire la utilitatea unor distincții aristotelice pentru studiile de stilistică se găsesc în articolul meu, *Despre concepția stilistică a lui G. Ivănescu (sau despre justetea unei recomandări privind cercetarea stilurilor)*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, Tom LIII (2013), Număr special: *G. Ivănescu – 100 de ani de la naștere*, București, Editura Academiei Române, 2013, pp. 185-204.

¹⁴ Iată sinteza respectivă: „Și în poezie și în proză trei sunt modurile de expunere admise, pe care grecii le numesc *χαρακτῆρες* (forme, trăsături, caractere) dintre care unul e numit de ei *ὑδρὸς* (plin, abundent), al doilea *ἰσχνός* (delicat, simplu), iar al treilea *μέσος* (intermediar). Noi spunem celui dintâi *uber* (bogat), celui de-al doilea *gracilis* (simplu) și celui de al treilea *mediocris* (mijlociu). Stilul bogat se caracterizează prin demnitate și amplitudine, cel simplu prin farmec și subtilitate, cel mijlociu este intermediar între ele și cată a avea din însușirile amândurora.” (Aulus Gellius, *Noptile atice*, VI, 12, 2 – 14, 1-3).

reducă amenda la care fuseseră impuși pentru devastarea orașului Oropos. [...] Filozofii trimiși au fost academicul C a r n e a d e , stoicul D i o g e n e și peripateticul C r i t o l a u . Introduși în senat, le-a servit ca interpret senatorul C. Acilius; dar înainte de aceasta ei au ținut conferințe în fața unei asistențe numeroase, pentru a-și arăta talentul oratoric. Atunci, precum spun Rutilius și Polibiu, fiecare din cei trei filozofi au stârnit admirație pentru un fel deosebit de elocință. Carneade – spun aceștia – vorbea repede și energic, Critolau vorbea fin și cu spirit, Diogene măsurat și sobru.” (*ibid.*, VI, 12, 2 – 14, 8-10).

Nu știm care vor fi fost subiectele demonstrațiilor oratorice ale celor trei filozofi. Ele ar fi putut avea o temă nu neapărat „politică” (de vreme ce cauza Atenei ar fi urmat să fie susținută în Senat), ci, de pildă, una științifică sau filozofică. În orice caz, se cuvine să subliniem faptul că cei trei erau exponenții/conducătorii unor importante școli filozofice (diferite) din Grecia, ilustrând, pesemne, și stilul practicat pe atunci în comunicarea orală (și scrisă, poate) – adică în *lógos*-ul *apophantikós* – de către toți membrii acestor școli. Tabelul pe care l-am întocmit organizează sintetic cele redate mai sus.

„Stilul și omul” după Quintilian și Gellius

STIL/GEN	SIMPLU ἰσχνός (lămurește)	SUBLIM ἄδρός (mișcă)	MEDIU ἀνθιρός/μέσος (delectează)
LOGOS			
PRAGMATIC	Menelau	Ulise	Nestor
POIETIC	Lucilius	Pacuvius	Terențiu
APOFANTIC	Critolau	Carneade	Diogene

De altfel, Dionis din Halicarnas, în tratatul său *Despre potrivirea cuvintelor*, a încercat să încadreze în fiecare dintre cele trei stiluri diverși autori, de la poeți și istorici până la oratori și filozofi (vezi cap. XXII-XXIV). Iată ce personalități erau considerate a fi reprezentative pentru stilul mediu: „...dintre poeții melici Stesihor și Alceu, din rândul tragicilor Sofocle; dintre istorici Herodot, din rândul oratorilor Demostene; iar dintre filozofi, după părerea mea, Democrit, Platon și Aristotel.” (cap. XXIV)¹⁵.

¹⁵ Despre cât de nimerită era o astfel de repartizare în cazul filozofilor amintiți, vezi comentariul traducătorului Mihail Nasta, dintr-o notă la tratatul lui Dionis din Halicarnas: „Ca și Sofocle sau Demostene, Platon îmbină în expresia literară elemente foarte diferite și poate fi considerat un reprezentant al stilului mediu numai în măsura în care scrisul său dozează în mod aproape inefabil familiaritatea, registrele *umile*, și avântul *exprimării sublime* (uneori un «patos» lipsit de măsură, după părerea aticizanților; vezi și *Tratatul despre sublim*, cap. XIII). Aristotel reprezintă caracterul expresiei *temperate* (stilul *mediu*), mai ales prin claritatea frazelor sale (uneori eliptice, mai puțin explicate din punct de vedere gramatical), totdeauna sobre, folosind expresiile figurate numai pentru a formula clar ceea ce a fost schițat într-un enunț anterior.” (în *Arte poetice. Antichitatea*, Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, București, Editura „Univers”, 1970, pp. 297-298).

În consecință, ne convingem astfel că în toate cele trei tipuri de discurs (*lógoi*) pot fi identificate cele trei stiluri (*characteres*).

4. Am văzut deja (*supra*, 2.1.) că Cicero și apoi Quintilian au caracterizat cele trei stiluri și din perspectivă funcțională, adică luând în considerație funcția lor determinantă. Rezultă de aici că stilurile în cauză pot fi văzute ca niște instrumente. Or, în cazul acestora (ca, de altfel, și în cazul organelor, în biologie¹⁶), esența (forma) se identifică tocmai cu funcția pe care o au, altfel spus – cu scopul lor imediat. Nu altfel gândea Aristotel însuși când aprecia că uneori cauza formală se contopește cu cauza finală (în *Fizica*, II, 3, 194 b și II, 7, 198 a-b).

4.1. Considerate (încă) din punct de vedere material, ca substanțe/expresii (deja) formate, stilurile – luate izolat – reprezintă niște posibilități/virtualități (în sensul aristotelicului concept *dýnamis*). În viziunea celor vechi, ele erau similare – ca să prelungească analogia Stagiritului – unor materiale prefabricate întrebuințate la construcția caselor. S-ar putea continua spunând că, în principiu, cele trei tipuri de materiale prefabricate erau astfel proiectate (făcute să reziste), încât să corespundă celor trei tipuri de case¹⁷ menite să servească drept adăpost oamenilor din cele trei mari regiuni climatice: cea rece, cea caldă și cea temperată.

4.2. În definitiv, discuția se poate reduce la chestiunea adecvării/potrivirii (*tò prépon*)¹⁸. Numai că oamenii moderni, spre deosebire de cei vechi, nu mai au aceeași credință cu privire la așa-zisa „legătură intimă și necesară” dintre limbaj și lucruri, legătură pe care anticii încercau să o conserve și prin intermediul discursurilor.

5. Am pornit de la Buffon și stilul individual, dar aș dori să închei cu Buffon și stilul funcțional. Chiar și în cazul acestui savant s-ar putea spune că „omul este stilul”, adică un anumit stil funcțional: stilul științific. Pesemne că puțini mai știu că marele naturalist ieșea într-adevăr în evidență printre contemporanii lui – oameni de știință – grație unui stil aparte, caracterizat prin precizie și concizie. Astăzi vedem în aceste virtuți trăsăturile obligatorii ale stilului științific, însă, în secolul în care scria Buffon, cei mai mulți dintre colaboratorii săi¹⁹ utilizau un stil înflorit, aproape literar²⁰, ceea ce nu era deloc pe gustul autorului nostru.

¹⁶ Un cunoscut principiu al biologiei spune că „funcția creează organul”, idee preluată, prin analogie, și de stilistica funcțională (reprezentată la noi, în primul rând, de Ion Coteanu).

¹⁷ În imaginea creată de această analogie, casele pot fi de diverse mărimi, fiindcă pe vechii greci nu-i interesa cantitatea ori mărimea, ci calitatea, esența ori forma.

¹⁸ Pentru lămuriri suplimentare despre *tò prépon*, vezi ampla notă de subsol a lui C. Balmuș, în Demetrios, *op. cit.*, pp. 28-30.

¹⁹ De exemplu, pentru *Oiseaux*, o lucrare vastă, elaborată în mai multe volume, Buffon i-a avut drept colaboratori pe Guéneau de Montbéliard, pe Daubenton și pe Bexon, cărora le corecta în permanență contribuțiile și în privința exprimării. Dintre aceștia, Bexon se detașa prin exasperantele sale descrieri poetice.

²⁰ Vezi, în acest sens, pentru o argumentare convingătoare, Remy de Gourmont, *Le Problème du Style*, Paris, Mercure de France, 1938, pp. 131-136.

Bibliografie selectivă

- [Cicero] Ad C. Herennium, *De ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, with an English translation by Harry Caplan, London, William Heinemann Ltd, 1954
- Cicero, *Arta oratoriei*, ediție bilingvă, text latin și traducere, însoțite de studiu introductiv, note și indice de Traian Diaconescu, București, Editura „Saeculum Vizual”, 2007
- Coșeriu, Eugeniu, *Istoria filozofiei limbajului. De la începuturi până la Rousseau*, ediție nouă, augmentată de Jörn Albrecht, cu o remarcă preliminară de Jürgen Trabant, versiune românească și indice de Eugen Munteanu și Mădălina Ungureanu, cu o prefață la ediția românească de Eugen Munteanu, București, Editura „Humanitas”, 2011
- Demetrios, *Tratatul despre stil*, traducere, introducere, comentariu de C. Balmuș, Iași, Tipografia Alexandru A. Țerek, 1943
- Dionis din Halicarnas, *Despre potrivirea cuvintelor*, traducere și note de Mihail Nasta, notiță introductivă de D.M. Pippidi, în *Arte poetice. Antichitatea*, Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, București, Editura „Univers”, 1970, pp. 227-303.
- Gellius, Aulus, *Noaptea atice*, traducere de David Popescu, introducere și note de I. Fischer, București, Editura Academiei R.S.R., 1965
- Quintilianus, M. Fabius, *Arta oratorică* (traducere de Maria Hetco), vol. I-III, București, Editura „Minerva”, 1974
- Hermogenes' On Types of Style*, translated by Cecil W. Wooten, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1987

Petronela Savin
“Vasile Alecsandri” University of Bacău

A METHODOLOGICAL MODEL OF AN ELECTRONIC COLLECTION OF WIDESPREAD EUROPEAN FOOD IDIOMS

Abstract

The present paper aims at presenting the research methodology for creating an electronic collection of widespread European food idioms, corresponding to the shared European cultural heritage. This study intends to make use of digital scientific lexicographical methods in the field of phraseology, providing an answer to the challenge regarding the research strategies of studying language from the perspective of cultural universals. Even if the cross-linguistic similarities of idioms according to their cultural foundations seem to gain ground in today's research, the electronic collections are less convincing. In response to the current situation of the onomasiological cross-linguistic corpus of idioms, our study's main objective is the elaboration of a methodological model of an electronic collection of widespread European food, which exceeds the perspective of a simple compilation of phrasemes that are separately treated and alphabetically ordered, but organised as organic elements related to a coherent system.

Key-words: electronic methodological model, food idioms, European cultural heritage

1. Introduction

Over the last decade, phraseology has represented a subdomain of linguistics which actually witnessed a real expansion. A frontier domain, it is connected with vocabulary studies, as it explores the stable combinations of words, characterised by a unitary meaning, it is related to syntax because phraseological phenomena are defined by syntactic relations of various types, which are established on the syntagmatic axis and also to stylistics, due to the expressive nature of the phraseological phenomena; however, phraseology is considered an autonomous discipline, with its own investigation methods.

The idioms are the central category of phraseology, distinguished from other categories such as proverbs and less idiomatic restricted collocations. Conceived as a subtype of phraseme, its meaning is not the regular sum of the meanings of its components (Mel'čuk 1995). Unlike proverbs, sayings and quotations which differ from idioms by always making up an entire sentence, an idiom is a structure in which the words develop a specialized meaning as an entity.

Phraseological research has taken note of certain similarities between idioms of various languages (mainly of European languages), but such discoveries did not have as a result the development of multilingual electronic collections. At present, E. Piirainen manages the research project “Widespread idioms in Europe and Beyond” which aims at creating an inventory of existing widespread idioms. The total set of

idioms is subdivided into smaller groups on the basis of their cultural foundations (intertextuality, history, material and social culture, nature and the human body), thus becoming comparable across a great variety of languages; more than 80 languages and dialects have been involved so far (Piirainen 2005: 45-76). The first volume which resulted from this project had been published in 2012 (E. Piirainen, *Widespread Idioms in Europe and Beyond: Toward a Lexicon of Common Figurative Units*, Peter Lang International Academic Publishers).

Assuming the achievements in the field of phraseography up to this point, we shall propose a methodological model of an electronic collection of the phraseologisms related to feeding from the European languages. This article is a continuation of the initiative taken by publishing the conference paper *Proposal for a Cross-linguistic and Cross-cultural Research Project on Idioms of Food in Europe*, in the proceedings "Computers and simulation in modern science", vol. V, WSEAS Press, 2011.

2. Problem Formulation

Lexicography in general and phraseography in particular benefits from the evolution of linguistic research using the new IT&C technologies (Rothkegel, 2007; Dziemianko, 2010); thus, electronic dictionaries have emerged; all over the world, electronic dictionaries have been made by using relational databases, markup languages, professional dictionary writing system, wordnets (lexical databases) (Chen, 2010).

Even if the cross-linguistic similarities of idioms according to their cultural foundations seem to gain ground in today's research, there is no computerized electronic instrument to reflect the widespread European idioms of an onomasiological field.

3. Problem Solution

In response to the current situation of the onomasiological cross-linguistic studies of idioms, our paper's main objective is the elaboration of a methodological model of an electronic collection of widespread European food, which will be organized as a web oriented a database which takes into account the new (digital) methodologies in text editing and in modern phraseology. We consider that, due to the essential position that food idioms hold in the reflection of the mechanisms of language expressivity, compiling an European collection of food idioms whose resources could be enhanced by means of software instruments is very productive.

The implementation of this methodological model requires substantial empirical preliminary work, which cannot be carried out by a single researcher. An international, multi-language cooperation team of linguists will be necessary to organize the corpus of food idioms in as many European languages as possible.

4. Arguments for an electronic collection-dictionary of widespread European food idioms

The modern lexicographical theory of functions, cf. Bergenholtz-Tarp (2003: 171-196), considers that dictionaries have to meet the communicative needs as well as the cognitive needs of the users. By satisfying the communicative needs, it

is meant to support the solving of problems related to text production, reception, translation, whereas by satisfying the cognitive needs it is meant to help in achieving systematic knowledge about a linguistic phenomenon or a non-linguistic phenomenon or context. An electronic collection of widespread European food idioms responds to the cognitive needs.

A collection of food idioms, as a complex database, will illustrate the main dimensions of the phrasemes which reveal, on the one hand, conceptual structures and metaphorical modes of conceptualizing the world (Lakoff/Johnson 1980; Liu 2002), and, on the other hand, “cultural taxons” based on social interaction, phenomena of material culture, intertextual phenomena, fictive conceptual domains, cultural symbols (Dobrovol’skij 1998, Teliya 1998; Piirainen 2007, Mieder 2008). The Eurolinguistic approach of this project, focusing the attention on Europe as a whole, enables us to answer more precisely various questions concerning the linguistic situation of Europe and questions regarding potential explanations of cross-linguistic similarities of idioms – be they genetic affiliation, the increasing influence of English on other languages or the “common European cultural heritage” and to define the theoretical and methodological questions more clearly.

5. Methodology

The methodology for achieving an electronic collection of widespread European food idioms entails the following stages:

5.1. Fundamental research

a) Inquiring into the works on general and European linguistics regarding the study of contrastive phraseology, as well as into the lexicographic sources of the European languages

b) Analysing the methods of computerized representation of electronic dictionaries

5.2. Applied research

a) Selecting the phraseological corpus of food idioms in four European languages, English, German, French and Russian, the first criterion for being supposedly “widespread”, and organising it into phraseological nuclei;

At this stage, each term-food image, with its phraseological usage, will be extracted from the lexicographic source of English, German, French and Russian. We will compare the structures from different sources and we will write down the meaning and register the differences, if need be. We will choose idioms that share the same lexical and semantic structure and we will directly organize the extracted material according to the above-mentioned phraseological nuclei: NOURISHMENT/FOOD, BEVERAGES, CHARACTERISTICS, ACTIVITIES, ORGANS, INSTRUMENTS, PROCESSES regarding human feeding.

b) Identifying the structure of each phraseological nucleus;

We will elaborate a *map* of the onomasiological field of human nourishment, for the selected European languages, making reference to all the subordinating levels up to the food image which is rendered by a title-word.

In order to accurately illustrate the role of the food image at the level of the phraseological structure, we will identify the subsections of the phraseological nuclei. For instance, the NOURISHMENT/FOOD nucleus will be composed of the categories *Edible plants and plant dishes*, *Milk and milk dishes*, *Honey*, *Meat and meat dishes*, *Eggs*, *Spices*. In its turn, the section *Edible plants and plant dishes* can be subdivided into *Vegetables and fruits* and *Cereals and cereal dishes*. This subdivision can be motivated by the nature of the two items. The phraseological units based on images of fruits and vegetables can illustrate the picker's perspective, while units referring to cereals reveal the grower's perspective. Even these preliminary delineations are illustrative of the degree of expression of the primary mental patterns related to general human or regional structures at the level of idioms based on food images.

c) Drawing up a list of potential widespread food idioms, organized according phraseological nuclei

d) Designing questionnaires (according to the target group, drawn up in English, German, French or Russian)

Examples of questionnaire items:

FOOD

1. Edible plants and plant dishes

1.1. Vegetables and fruits

grapes

English *sour grapes*

German *jmdm./dem Fuchs sind die Trauben zu sauer/ hängen die Trauben zu hoch*

French *les raisins sont trop verts*

Russian (-)

'sb. is only pretending not to desire sth. that s/he actually desires but is unable to reach'

Your language: _____

ACTIVITIES

to swallow

English *to swallow the/a bitter pill/ a bitter pill to swallow*

German *die (bittere) Pille schlucken*

French *avalier la/une pilule*

Russian *глотать горькую пилюлю*

'to be obliged to accept a great disappointment or humiliation'

Your language: _____

e) Administating preliminary tests

The potentially widespread food idioms will be sent for further examination to experts of geographically and genetically diverse languages. They will be pre-tested for *Bulgarian, Estonian, Hungarian, Italian, Polish, Portuguese and Spanish*. The result will remain the core set of actually widespread food idioms which will afterwards be reviewed by experts of many other languages.

f) Making a network of competent collaborators to represent major national and small or regional languages within Europe's various language families

The project of this collection should include as many European languages as possible. Therefore, it has to rely on the assistance of just as many native speakers and linguists interested in phraseology.

The Europe's languages taken into consideration are:

I. Indo-European languages in Europe

a. Germanic: *Icelandic, Faroese, Norwegian, Swedish, Danish, Dutch, German, English, Frisian, Letzebuergesch, Yiddish*

b. Celtic: *Irish, Scottish Gaelic, Welsh, Breton*

c. Romance: *Sardinian, French, Occitan (or Provençal), Italian, Friulian, Ladin, Romansh, Spanish, Catalan, Galego (or Galician), Portuguese, Romanian (with dialects Aromanian/Macedo-Romanian, Megleno-Romanian, Istro-Romanian)*

d. Baltic: *Latvian, Lithuanian*

e. Slavonic: *Russian, Belorussian, Ukrainian, Czech, Slovak, Polish, Slovene, Croatian, Serbian, Bosnian, Bulgarian, Macedonian*

f. Albanian

g. Greek

II. Uralic (finno-ugric) languages in Europe

a. Ugric languages: *Hungarian, Mansi*

b. North-Finnic languages: *Finnish, Karelian, Estonian, Vepsian*

c. Permic languages: *Udmurt, Komi-Zyrian*

d. Volgaic languages: *Mari, Moksha Mordvin, Erzya Mordvin*

e. Saami languages: *Inari Saami*

III. Altaic languages in Europe

a. Turkic languages: *Karaim, Turkish, Tatar, Gagauz, Azerbaijani*

IV. Caucasian languages: *Georgian*

V. Semitic languages in Europe: *Maltese*

VI. Basque: *Basque*.

g) Sending the questionnaires to collaborators

The questionnaires will be sent via e-mail to experts of many languages, asking them to answer questions based on both their own competence with regard to idioms and discussions within their circle of colleagues.

They will be asked to write the equivalents in their native language of food idioms suspected of being widespread across many languages. "Full equivalents" means idioms with almost the same words, and an identical meaning. An additional word for word translation in an international language (English by preference) is also necessary. Any further information (such as "archaic/ outdated" or "known in another meaning", etc) is appreciated.

h) Receiving questionnaire surveys

We should be able to receive data for 65 languages and 3 dialects. Indo-European is represented by languages accessible to research, but for the Uralic and Altaic or Caucasian languages spoken in Europe data collection will be difficult.

5.3. Deliverable Development

a) Elaborating of each collection article, accompanied by a map representing the spread of idioms in the European languages

At the level of each section, we will elaborate each collection article accompanied by a map representing the spread of idioms in the European languages.

We will register the food images which present phraseological illustration. Each food image, for instance, **to eat**, incorporated into the section IV. ACTIVITIES, is investigated in a separate article, where all its phraseological units will be presented.

Each article is a collection of the idiom data as given by the native speakers questioned. These data will be arranged according to the language families in question. This arrangement has been chosen for the sake of clarity and for a better correlation with the maps; it does not imply that the genetic affiliation influences the spreading of the idioms. If a given idiom type does not exist in a particular language, it is marked by (-). The idiom data as given by the native speakers questioned are interpreted by means of cartographic representations. The spread of each food idiom is registered by maps which have been produced by plotting the idiom data onto the map of Europe. Because of the geographical overlap between many languages, the maps will have to be schematic. Nevertheless, the projection of the idioms data onto the map often shows a clear picture and enables us to draw conclusions from these maps.

An inventory of widespread food idioms in the form of a reference dictionary with maps is an urgent necessity in order to provide researchers with information that goes beyond the scope of just a few languages. It will be useful for a great deal of further research. More than any contrastive approach arbitrarily selecting one European language as a basis for comparison, an inventory of widespread food idioms could be helpful for analyzing languages that are new to phraseological research.

b) Elaborating of the formal computerized model for the representation of the electronic collection of widespread European food idioms

The solutions to the different tasks of the achievement of this collection reflect the state of the art concerning the modern achievements of text editing and phraseologic research in the Digital Age.

We will build an online and digital portal giving access to the collection that the project is aiming at. It will annotate the text with standard Markup and phraseological tags and it will make it accessible and searchable on the web. Furthermore, an online research infrastructure is taken into account to manage and analyze the data, as there is a big quantity and heterogeneity of data to be treated. This question and also that of the sustainability of the data were taken into consideration. In fact, the project aims to shape the data in such a way that it can be made fruitful for further research on European phraseology and interlinked with other phraseologic material from other collections. This project will be fully developed in terms of a relational database, both as a means of work and as a way of presenting the results. A data base enables, among other things, the basic conditions for a full exploitation of the material, while keeping the needs of maximum transparency of data.

c) The drawing up of the contents, bibliography, and the titles indexes

d) The drawing up of a user's manual for the electronic collection, with details about its specificity, about the way in which the lists of abbreviations, logos and other figurative elements used in the dictionary were drawn up.

e) Final revision of the contents of the project output and its submission to international lexicographer

scientific reviewers and implementation of suggested modifications

f) Publication of the project output in on-line, DVD, and printed formats at one of the internationally-recognized publishing houses.

6. Degree of originality/novelty/innovation and expected impact of the collection

An electronic collection of widespread European food idioms, which is more than a simple compilation of phrasemes, organised as organic elements associated to a coherent system, represents the first study of this kind in European linguistics.

The main novelties, the original elements of the methodological model of the collection proposed are:

a) it has an innovative and integrative character, as it systemically articulates theoretical founding principles of lexicography with the most recent phraseological research and IT&C techniques.

b) it has an operational character, as it offers the possibility of further development of phraseological dictionaries for various domains and starting from miscellaneous types of corpora

c) it has a complex character, because it is interdisciplinary, pluridisciplinary, and transdisciplinary, as it combines linguistic research methods with those used in anthropology and informatics;

d) it has a formative character as it encourages the use of modern lexicographical tools, and develops lexicographers' competences and abilities.

This electronic collection can be a useful research tool for linguists, anthropologists and for the general public interested in the European languages taking into account their expressiveness and documentary significance which occasions the spotlighting of some fundamental constructs of the European mentality.

Bibliography

- Bergenholtz, H., Tarp, S., *Two opposing theories: On H.E. Wiegand's recent discovery of lexicographic functions*, in "Hermes – Journal of Language and Communication", no. 31, pp. 171-196, 2003
- Chen, Y., *Dictionary Use and EFL Learning. A Contrastive Study of Pocket Electronic Dictionaries and Paper Dictionaries*, "Int J Lexicography", no. 23(3), pp. 275-306, 2010
- Dziemianko, Anna, *Paper or Electronic? The Role of Dictionary Form in Language Reception, Production and the Retention of Meaning and Collocations*, in "Int J Lexicography", no. 23(3), pp. 257-273, 2010
- Dobrovol'skij, D., *On cultural component in the semantic structure of idioms*, in Đurčo, P. (ed.), *Europhras 97: International Symposium. September 2-5, 1997, Liptovský Jan. Phraseology and Paremiology*. Bratislava, pp. 55-61, 1998
- Lakoff, G., Johnson, M. *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980
- Liu, D., *Metaphor, culture and worldview. The case of American English and the Chinese language*, Lanham, Maryland, University Press of America, 2002

- Mel'čuk, Igor A., *Phrasemes in language and phraseology in linguistics*, in Everaert, Martin, van der Linden, Erik-Jan, Schenk, André and Schreuder, Rob (ed.) *Idioms: Structural and Psychological perspectives*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, pp. 167-232, 1995
- Mieder, W., *Strategies of wisdom: Anglo-American and German proverb studies*, New York, Peter Lang Publishing, 2008
- Piirainen, Elisabeth, *Europeanism, internationalism or something else? Proposal for a cross-linguistic and cross-cultural research project on widespread idioms in Europe and beyond*, "Hermes - Journal of Language and Communication Studies", no. 35, pp 45-76, 2005
- Piirainen, E., *Phrasemes from a cultural semiotic perspective*, in Burger, H. et al. (ed.). *Phraseologie/Phraseology: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung/An International Handbook of Contemporary Research*, vol. 1, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 208-219, 2007
- Rothkegel, Annely, *Computerlinguistische Aspekte der Phraseme*, in Harald Burger, Dmitrij Dobrovol'skij, Peter Kühn, Neal R. Norrick (ed.) *Phraseologie: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, vol. 2, Berlin-New York: Walter de Gruyter, pp. 1027-1035, 2007
- Teliya, V.N., *Phraseological Entities as a Language of Culture (Methodological Aspects)*, in Eismann, W. (ed.) *Europhras 95. Europäische Phraseologie im Vergleich: Gemeinsames Erbe und Kulturelle Vielfalt*, Bochum, Brockmeyer, pp. 783-794, 1998

Sorin Preda

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Violeta Popa

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

IMAGINARUL VIRTUAL AL LOCUINȚEI VS IMAGINARUL LOCUINȚEI VIRTUALE ÎN NOUA CULTURĂ MEDIA

Abstract

One of the most sophisticated symbolic buildings of humanity is the shelter. The very moment of projecting its image – from a functional and aesthetical point of view – coincides in fact, with the instant when man chose to live / understood that he has been living in a figurative universe, a universe without which the individual can not survive anymore.

Leaving Gutenberg age and entering the Marconi one, man has been letting himself seduced by the new lifestyle. Thus, he starts to perceive himself in a new way and to cultivate a new vision of the entire world. This revelation is projecting in all areas of daily, social, political, religious life and especially in all types of manifestations of national and world culture. This return to an oral culture, this time transmitted on a digital media, requires a new type of individual, of settlement and story.

Key-words: house, magic objects, virtual environment, architectural circumambience, interior design.

Omul, ca entitate psihosocială, nu poate ființa în afara mediului locuit. Relația dintre el și spațiul ocupat (habitatul natural) sau cel creat de el (casa de locuit, ambientul arhitectonic și implicit universul estetic, etic, religios etc.) este una sincretică, organică, de influențare reciprocă și de interdependență. Analizând atât structura caselor cât și tipul de așezare în perspectivă diacronică, observăm că atenția acordată esteticii ambientale locative a evoluat diferit în funcție de perioada istorică, gradul de educație/cultură a persoanei/grupului, sistemul ideologic/politic, religios al comunității etc.

Etnograful Julius Lips, după numeroase expediții în Africa de Nord și Africa apuseană, după studierea comportamentului indienilor din SUA, urmărind acest fenomen în rândul populațiilor primitive, consideră că în aceste culturi, ideea de „acasă” nu coincide cu cel de „adăpost”, ci de „tot întinsul teritoriului tribal” perceput drept sacru și interzis străinilor. Astfel, „nu locul unde s-a așezat întâmplător familia, ci pământul tribului este căminul ei. Pământul este al tuturor și toți sunt ai pământului tribal”¹. Cu timpul, partea din față a unor peșteri, paravanele sau apărătorile de vânt (în țările calde), corturile, bordeiele semiîngropate, colibe

¹ Julius Lips, *Obârșia lucrurilor. O istorie a culturii omenești*, traducere de L. Jaeger, București, Ed. Științifică, 1958, p. 32.

semisferice, în formă de stup de albine, dreptunghiulare – uneori îndeajuns de mari pentru a adăposti și câteva familii au fost alese, gândite și mai apoi construite drept adăposturi și case de locuit.

Cercetarea psihianalitică a popoarelor primitive arată că oamenii sunt dominați în primul rând de naiva credință în atotputernicia ideilor. Relația omului cu zeul în care crede într-o perioadă istorică anume se regăsește în modalitatea de a-și imagina un *sălaș* – fie că ne referim la casa omului viu ori *casa aeterna*, asociată întoarcerii defunctului în pântecul mamei-pământ sau revenirii la ipostaza de „strămoș”, a confundării cu spiritul strămoșului dendromorf, litomorf sau zoomorf². Actul de locuire este deci unul de recunoaștere, acceptare și venerare a zeului sau strămoșului.

Ion Ghinoiu³, analizând izvoarele antice scrise ale religiilor vechi, observă că celor patru tipuri de sălaș (cosmic, subpământean, terestru, acvatic) le corespund tot atâtea locuri de reședință ale zeilor supremi și astfel explică modificările și înlocuirile riturilor funerare în interiorul aceleiași grup etnic: „De pildă, dacă zeul adorat locuiește în înaltul cerului, ritul funerar va urmări propulsarea sufletelor oamenilor morți în sus (incinerarea, expunerea cadavrelor pentru a fi devorate de păsările cerului), dacă zeul își are reședința sub pământ sau în ape, trupurile vor fi înhumate sau depuse pe ape”⁴.

Scurte repere etnice. Noncasa

Analiza tipurilor de așezământ dintr-o perspectivă diacronică oferă o cheie de înțelegere a mentalității și sensibilității unui anume grup – constituit pe criterii etnice ori religioase etc. Pentru țigani, în special pentru cei nomazi, spațiul locuinței este unul total lipsit de importanță. Fie că este reprezentat de „camera pe roți” (căruța cu coviltir) care face parte dintr-un angrenaj domestic mobil (caravana țiganilor), ori de felul special de a construi cortul (docul așezat ceva mai sus pentru ca locatarii să poată privi afară sub cort) și de a așeza șatra (cortul bulibașei în centru)⁵, el nu reprezintă un spațiu „viu” ori respectat. Această stare – observa un cercetător al culturii romilor – nu se datorează „lipsei mijloacelor materiale, cât unei anumite atitudini față de locuință: nu se fac eforturi pentru înfrumusețarea locuinței, întreținerea împrejurimilor (curte, gard, grădină cu flori, pomi fructiferi etc.)”⁶. Alegerea unui tip de viață nomad reprezintă și îmbrățișarea unui stil de viață fără „temelie”, fără reguli stricte, dar compensat de o stare de libertate și de apropiere nemijlocită de natură. Această credință și nevoie de libertate (de mișcare, de acțiune, chiar de gândire) precum și plăcerea explorării necunoscutului au fost percepute drept adevărate valori ale spiritului uman și au fost împărtășite de grupuri profesionale precum actorii ambulanti ori circarii, dar au fost preluate de mișcări

² Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1997, p. 428.

³ Ion Ghinoiu, *Casa românească. Plecarea și sosirea sufletelor*, în „Ethnos. Revistă științifică de etnografie, folclor, artă populară”, nr. 1, București, Ed. „Museion”, 1992, p. 73.

⁴ *Ibidem*, p. 74.

⁵ Mihai Merfea, *Cultură și civilizație romani*, București, E.D.P., 1998, p. 214.

⁶ *Ibidem*, p. 211.

social-culturale, dintre care cea mai cunoscută este cea din anii '70, a stilului de viață „flower-power”.

În cazul „evreului rătăcitor”, cel blestemat să rătăcească pe lume și nu-și afle pacea niciunde, casa nu reprezenta atât un spațiu de locuit cât mai ales, o formă de a-și câștiga traiul, ca negustor, meseriaș, cămătar ori cârciumar⁷. Astfel, casa construită de evreul negustor avea două intrări și în cel mai bun caz era plasată drum sau la răspântie de drumuri, având o intrare principală în prima odaie, unde se afla prăvălia, iar locul de locuit se afla în spatele casei⁸. Importanța dată de populațiile sedentare spațiului ambiant se transferă în cazul Țiganilor asupra mâncării, iar în cazul evreilor acumulării materiale. Ambele grupuri etnice ce trăiesc sub semnul provizoratului sunt percepute drept „străine” și astfel, se găsesc într-o stare de vulnerabilitate. Această stare de fapt îi determină pe membrii grupului nomad să fie mai uniți, să „facă zid” în jurul membrilor ei.

În lumea Japoniei, casa de locuit încetă parcă a mai fi un loc securizant. Aici, pereții ușori, de hârtie, poți fi glisați oricând, deschizând spațiul spre grădina interioară și transformând totul într-o formă de primenire a ideii de apropiere și de tandrețe cu natura. Arhitectura islamică „reprezintă religia Islamului tradusă în realitate”⁹ – un loc în care trupul, mintea și spiritul se regăsesc în mod armonios și în proporție potrivită. Casa este personificarea cultului religios în sine ce înseamnă mai mult decât „credință, filosofie abstractă”, înseamnă „fapte, acțiune și strategie de viață”. Mentalitatea islamică presupune o acțiune continuă, dedicată, asumată și percepută plenar la nivel mental realizată în acord cu inspirația divină. Elementele arhitecturale fac parte dintr-un limbaj islamic complex și complet spiritual care ocrotește familia și stilul ei de viață: zidurile din fața curții casei, ferestrele elevate și parțial sau complet acoperite, ancandramente joase și curbate, camera oaspeților aproape de intrarea în casă și mult îndepărtată de centrul casei etc.¹⁰

Casele românești, fie ele țărănești, boierești, negustorești, domnești sau mănăstirești, dezvoltă valoroase tradiții constructive și decorative ale arhitecturii autohtone și sunt percepute drept ființe. Ele au ochi (ferestrele), căciulă (acoperiș), fruntare. Ele provin din construcții semiîngropate numite „bordeie” cu până la șase încăperi ce au fost înlocuite în timp de așa-numitele „cenușare” și abia mult mai târziu s-a trecut la locuințele de suprafață¹¹. Formele caselor variază de la o zonă etnografică la alta iar titulaturile lor se modifică și ele în funcție de forma și de mentalitatea oamenilor. În Oltenia și Muntenia vorbim de o casă *deasupra*, pentru a le deosebi de cea îngropată, iar casa *înaltă*, este cea cu etaj ce a apărut relativ târziu în arhitectura populară românească¹². Casa cu *foișor* și casa cu *legătură* sunt

⁷ Andrei Oișteanu, *Imaginea evreului în cultura română*, București, Ed. „Humanitas”, 2001, pp. 127-183.

⁸ Constantin Călin, *Dosarul Bacovia. Eseuri despre om și epocă*, vol. I, Bacău, Ed. „Agora”, 1999 p. 25.

⁹ Omer Spahic, *Towards Understanding Islamic Architecture*, în “Islamic Studies”, Vol. 47, No. 4 (Winter 2008), p. 484.

¹⁰ *Ibidem*, p. 491.

¹¹ Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocșe, *Dicționar de artă populară*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1985, p. 188.

¹² *Ibidem*, p. 103.

tipuri de case întâlnite destul de rar în Moldova și Transilvania. Interesant este faptul că românii numesc *casă* și încăperile ce poartă o anume semnificație: *casa mică* „desemnează încăperea destinată locuirii de zi cu zi în care se află locul vetrei sau al focului în genere”, *casa mare*, *casa curată sau casa de paradie*, *casa frumoasă* sunt expresii care denumesc încăperile în care se țin hainele de sărbătoare și în care nu se face focul¹³. Planurile caselor vechi sunt cele cunoscute pe tot teritoriului locuit de români: „casă cu tindă și cameră mare, cu intrarea prin tindă și casa cu tindă, cu cămară în fund și cameră mare, intrarea făcându-se tot prin tindă”¹⁴.

Mistica materialului de construcție

Materialul din care e construită casa românească de locuit cât și casa sfântă (biserica) este lemnul. Sacralitatea lemnului, derivată dintr-o religie cu puternice accente dendrolatrice, se manifestă în acest spațiu încă de la geto-daci¹⁵. Nu e întâmplător faptul că cele mai frumoase biserici se realizau din anumiți arbori, câteodată o întreagă biserică era construită dintr-un singur trunchi (Mănăstirea dintr-un lemn, Frâncești, Vâlcea) sau că la alegerea și tăiatul lemnului pentru construcția unei case se respectau o serie de credințe și superstiții: „Când dintr-o pădure se taie lemne pentru făcut casă, nouă lemne se lasă cioplite în pădure, ca să putrezească: acesta e lemnul păduchilor de lemn, acesta al cariilor etc., ursindu-și astfel fiecare lemn; apoi se iau lemne pentru casă, nu însă din cele ursite”¹⁶. Cel mai falnic trunchi, provenit de la un arbore totemic (fag, stejar, frasin) va fi folosit drept grindă casei (*dulap*, *meșter-grindă*). De această grindă vor fi prinse farfuriile, ștergarele și ulcelele și toate vor avea o certă semnificație simbolică. Aici va fi „răstignit fluturele de noapte numit *strigă* sau alte întruchipări ale sufletelor morților, pentru a deveni păzitorii casei”¹⁷. Până la această grindă se vor ridica, pe rând, toți copiii familiei, urându-li-se să crească „mare-mare!” („tâta mare!”). În fapt toate obiectele din lemn ce se află în interiorul casei țărănești sunt realizate din arbori benefici, sacri (teiul, bradul etc.) primind din mâna omului și ornamente cu efect apotropaic.

Impactul consumismului și a integrării globaliste

Într-un timp foarte scurt consumerismul a reușit schimbarea de mentalitate a individului din mai toate zonele lumii, indiferent de tradițiile populare ori de gradul de educație. În ciuda diverselor mișcări ideologice mai mult sau mai puțin extremiste ce au sesizat un anume pericol și au militat împotriva unui atare tip de societate-mod de viață (conceptul de „Simple Living”, Freganismul, Consumerismul etic, Mișcarea Anti-globalizare, Enviromentalismul etc.) tipul de existență care are ca prim scop acumularea (de obiecte, de proprietăți etc.) este tot mai prezent. Încurajarea omului de a munci tot mai mult, pentru a obține tot mai mulți bani cu care să cumpere tot

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 79.

¹⁵ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 224.

¹⁶ Artur Gorovei, Gh. F. Ciușanu, *Credințe și superstiții românești*, ediție de Irina Nicolau și Carmen Hulață, București, Ed. „Humanitas”, 2000, p. 45.

¹⁷ Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 224.

mai multe lucruri – de cele mai multe ori inutile, a transformat omul dintr-o ființă gânditoare, într-una „executoare”.

Acceptând definiția de dicționar a muncii drept o activitate conștientă îndreptată spre un anumit scop, în procesul căreia individul efectuează, reglementează și controlează prin acțiunea sa schimbul de materii dintre el și natură pentru satisfacerea trebuințelor sale, observăm că tocmai această dimensiune logică ce vine să controleze acest „schimb de materii” își pierde tot mai mult substanța iar trebuințele omului – ce ar trebui să fie simple și „necesare” – au început să capete proporții ridicole sau oricum, nefirești. Omul, nu e doar produsul cultural al unui grup și al său personal, este și suma tuturor schimbărilor din jurul său. Toate modificările în comportamentul nutritiv (calitatea și tipul alimentelor consumate, numărul meselor pe zi chiar și ritualul ingurgitării), schimbările climatice și procesul mondial de migrare a populațiilor, afectează nu doar mentalitatea omului ci și structura ADN-ului. Analiza limbajului istoric al genelor diversității umane arată faptul că mișcările demografice ale diferitelor grupuri etnice a influențat și continuă să influențeze într-un ritm tot mai rapid și într-o măsură copleșitoare însăși tipologia umană. Mișcările masive ale oamenilor în căutare de muncă („chain migration” sau „serial migration”), dintr-o țară în alta, de pe un continent pe altul, „ultima mare explozie” din istoria omenirii, așa cum o numesc geneticienii, a creat și „un context cultural în care istoria speciei este una comună”¹⁸, un spațiu în care populații locale întregi se amestecă și își pierd identitatea lingvistică și culturală.

Mai mult, din cauza „naturii industriale a traiului modern, membrii acestor comunități migrează constant spre orașe, unde markerii lor se vor topi în creuzetul cosmopolit”¹⁹. Acest proces năucitor de întoarcere într-un „mare sat global” unde toată lumea va vorbi aceeași limbă, va folosi aceleași instrumente, va avea aceleași aspirații, va munci în același loc-perpetuu schimbător, va privi același ecran (sau va fi privit ca în utopia lui Orwell) și va practica același tip de religie consumeristă este ușor de previzionat în chiar alterarea conceptului de a „face casă”²⁰ și de „acasă”, care, inițial însemna rost, „a întemeia o familie, a odrăslî”, a fi „în rînd cu lumea”. Astfel, locuitorul lumii noi părăsește statutul de culegător și se întoarce la rolul de vânător. Un vânător flămînd și „eliberat” tot mai mult de orice constrângere, fie ea morală, spațială ori chiar intelectuală. Omul modern nu își mai dorește să prindă rădăcini, să „facă casă” – adică să se căsătorească, să aibe copii și să *locuiască* într-un singur loc, un spațiu familiar și familial în care să trăiască, să acumuleze experiențe, să le lase moștenire și să moară. Modul modern preferă să zăppeze, să schimbe necontenit, să migreze fără încetare.

Noua magie virtuală

Prin promovarea mediului virtual, se face trecerea de la o eră agnostică la una magico-virtuală. În virtual, totul devine posibil. Interiorul ambiental poate fi generat de calculator, chiar și oamenii pot dobândi puteri divine: se pot transforma,

¹⁸ Spencer Wells, *Omul. O aventură genetică*, traducere de Ioana Costache, București, Ed. „CD Press”, 2009, p. 185.

¹⁹ *Ibidem*, p. 184.

²⁰ I. Ghinoiu, *op. cit.*, p. 38.

pot inventa/accepta noi mituri ce servesc „afirmării relațiilor” cu divinitatea – o nouă divinitate corporatistă – și evident, crează, „modele de comportament exemplare”. Toate acestea se întâmplă fără a încerca – așa cum vechile mituri obișnuiau în trecut – să „explice fenomenele înconjurătoare”, să elibereze omul de „pulsuni instinctive dăunătoare”, să perpetueze tradițiile, dar și să ofere o justificare a ordinii și instituțiilor sociale etc.”²¹.

Construcția modernă începe prin dezavuarea magicului din arhetipul sălașului și instaurarea unui nou tip de confort și farmec. Respectul față de natură, frica și iubirea față de zei, Dumnezeu și strămoși, toate acestea sunt părăsite și, în locul lor, sunt instaurate alte valori raționale. Dacă vechiul așezământ presupunea un sacrificiu, pornind de la ideea că sălașul avea nevoie de un transfer energetic vital pentru a începe să trăiască, în prezent casa de locuit contemporană își devorează stăpânul sau îl așteaptă să o locuiască ca să îl devoreze (a se vedea cazul românilor ce trimit bani în țară, ridică vile și acestea rămân goale). Lumea modernă aduce o serie de transformări ce pot fi depistate la toate nivelurile, în special în cazul riturilor de trecere dar și în cazul celor de întemeiere. Dintre acestea cea mai importantă este slăbirea și chiar eliminarea însemnelor *sacru*ului²² dublat de instaurarea unei noi ordini sociale și un nou tip de casă. O casă fără vatră, fără suflet, pe verticală, ruptă de fluxul vital al pământului. Dacă în prima jumătate a secolului al XX-lea, mentalul colectiv încă mai percepea conceptul abstract de casă în ipostaze ale femeii casnice ce gătea și deretica având în jurul său un soț și copii fericiți²³, în prezent starea de a fi acasă apare de cele mai multe ori la singular, având drept mesaj dorința de relaxare – de cele mai multe ori în fața televizorului ori libertatea de a cumpăra cu un card ceva ce aduce un plus de excentricitate spațiului de locuit.

Timpul liber ce este al odihnei, al relaxării și el devine automat magic, iar spațiul performării este aproape mereu în casă. În arsenalul obiectelor magice moderne, folosite de oamenii moderni, supuși vrăjitoriei virtuale, se află ecranul și cardul bancar. Ecranul, sub toate formele lui (telefon mobil, televizor, monitor, bookreader, tabletă), funcționează ca “un gârlici al pământului”, o poartă magică ce face legătura cu o lume virtuală, mereu surprinzătoare și plurală. Cardul are puterea să îndeplinească orice dorință printr-o simplă atingere și substituie vechea baghetă magică. Ambele fac parte dintr-un nou univers magic al omului. Nu întâmplător, sociologul francez Lipovetsky²⁴ se întreba, observând rapiditatea cu care omenirea a trecut de la ecranul-spectacol la ecranul-comunicare: „Care sunt efectele acestei proliferări a ecranelor în cea ce privește raporturile cu lumea și cu ceilalți, cu trupul și cu senzațiile? Care e forma de viață culturală și democratică anunțată de triumful imaginilor digitale? Care e destinul gândirii și al expresiei artistice în acest context?

²¹ Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Iași, „Polirom”, 2008, p. 39.

²² P. Centlivres, *Rites de passage: changement, opposition et contre-culture*, în Pierre Centlivres, Jacques Hainard (coord.), *Les rites de passage aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 194 apud Mihai Coman, *Introducere în sistemul mass-media*, Iași, „Polirom”, 2007, p. 173.

²³ http://www.advertisingarchives.co.uk/index.php?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=home; 29.01.2014.

²⁴ Gilles Lipovetsky, *Ecranul global*, Iași, „Polirom”, 2008, p. 8.

În ce măsura această pletoară de ecrane restructurează viața însăși a omului contemporan? Odată cu instaurarea epocii ecranului global, este pe cale a se produce o imensă mutație cultruală care afectează tot mai multe aspecte ale existenței înseși”. Afectează cel mai vizibil, adăugăm noi, spațiul casnic, spațiul intimității și al retragerii din vacarmul social.

Actul locuirii include în mod simbolic și actul esențial al hrănirii, al odihnei, cât și alte nevoi esențiale: nevoia de a se simți în siguranță sau de a se simți înconjurat de ceilalți. Sentimentul apartenenței la ceva – la un anumit popor, la un spațiu cunoscut din copilărie (încărcat cu amintiri și valorizat prin legături afective) suferă astăzi diverse transformări. Astfel, dacă în trecut „casa bătrânească” era percepută nu doar ca un acoperământ vremelnic al părinților – trecuți prin tinerețe ori chiar prin viață – ci și ca o entitate vie ce avea menirea să ducă mai departe un stil de viață tradițional, sfânt, plin de înțelepciune și secrete. Deasemenea, dacă în trecut datoria celui mai mic (a celui mai mare) dintre frați era de a păstra gospodăria din moși-strămoși, în prezent oamenii percep casa ca pe o formă provizorie de locuire. Sentimentul provizoratului, a eternei schimbări, a lipsei de statornicie este o marcă a secolului al XX-lea. Acest sentiment se manifestă atât în perceperea tot mai degradată a conceptului de familie, a unității ei (un număr în continuă scădere a căsătoriilor și în continuă creștere a divorțurilor²⁵ pe plan mondial), a funcțiilor sale (biologică, economică, socială, culturală, educativă) cât și în transformarea arhitectonică a spațiului de locuit. Casa actuală, casa postmodernă, oferă în prezent aproape totul. Ieșirile în natură, mișcarea în aer liber pot fi simulate chiar în interiorul casei. Același mediu virtual o transformă oricând în orice, chiar și în grădină ori teren de sport²⁶ prin intermediul televizoarelor 3D (2011) sau a jocurilor Wii (2006). Sociologii²⁷ vorbesc despre „epoca ecranului ubicuu”, cel care impune o reconfigurarea a trăirii directe, trăire înlocuită de o second life virtuală și de o exacerbare a spectacularului existențial. Nu mai e nicio îndoială că deja „televiziunea s-a strecurat în viața noastră, în gena cotidianului nostru”. Lumea ca spectacol continuu și uimitor nu mai poate fi gândită în afara primatului imaginii și a democratizării fără limite a mijloacelor media, a on line-ului mai ales. „Lumea aparențelor se scaldă în prezent într-un glamour legitim aproape pentru orice vârstă. Imaginea și televiziunea și-au impus legea. Oamenii vor să fie văzuți așa cum sunt idolii lor ce strălucesc în plin cadru pe ecran (...) Până nu demult, rochiile erau prezentate în discreția marilor case de modă. Astăzi totul are loc în cadrul unui hiperspectacol, cu instalații, decoruri și muzică hi-fi. Chiar și arhitecturile comerciale procedează la fel: mall-urile, restaurantele, locurile în care se întâlnesc

²⁵ http://www.cdc.gov/nchs/nvss/marriage_divorce_tables.htm;
http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/Marriage_and_divorce_statistics; 30.01.2014.

²⁶ “The green returns home. Don’t go outside for golf, just enjoy it at home with Golfzon. Golfzon is the three-dimensional golf simulator merged with high-tech audio and video system. It’s easy to have a round like a real golf game at anywhere such as a driving range, golf café, and home”. Advertising Agency: TFCC, Seoul, South Korea, Creative Director: Kyeongsoo Seon, Art Directors: Wooseok Park, Hyunkan Cho, Namchul Cho, Songmi Jung, Copywriter: Junhyuk Choi, Published: June 2009; 30.01.2014.

²⁷ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 302.

oamenii sunt organizate ca niște decoruri de film, de televiziune (...) Până și centrele marilor orașe sunt tratate ca niște decoruri, luminate prin jocuri de proiectoare și finisate de urbaniști-scenografi”.



Relația ecran-spațiu de locuit este câteodată sinergic. Televiziunea sau receptacolul său concret aparatul TV – nu mai constituie un accesoriu opțional al casei „confortabile”. Ecranul este o fereastră nouă, obligatorie și firească a noului tip de sălaș. Prin ea se poate călători, se poate visa ori chiar juca (Wii) și prin această funcție devine magică. Prin ea însă, se disipă însăși una din cele mai importante calități ale umanului: generozitatea și dimensiunea socială a existenței. O imagine folosită la o reclamă pentru un televizor 3D se folosește de această analogie-dihotomie actuală: un altfel de „Nicăieri nu e mai bine ca acasă”. „There’s no place like home”. There’s no tv like home. Nici o casă fără ecranul ei.



Ceremonia și omagierea spectacolului

Studiul de până acum al influențelor TV asupra consumatorilor de media arată că micul ecran acționează cel mai mult la nivelul relațiilor părinți/copii. Televiziunea este în familie, media cea mai supusă interdicțiilor. Controlul este exercitat mai mult de mamă decât de tată și acest lucru se petrece în familiile medii

și mai puțin în cele sărace, unde TV-ul devine sursă ieftină de cunoaștere. În orice caz, dacă pentru părinți TV-ul implică o relație cu un ideal educativ, pentru tineri TV-ul este semn al dorinței de independență. Prin calitățile sale (dinamic, ieftin, acaparator, variat ca ofertă), TV-ul e legat de multe aspecte sociale, cum ar fi un fenomen analizat de Dayan și Katz²⁸: *ceremoniile televizate*, cum ar fi vizita Papei, funeraliile lui Kennedy sau Diana, Olimpiadele, Suuniturile, războaiele în direct etc.. Ceremoniile formează un ansamblu eterogen de evenimente, în funcție:

- de gradul de programare: ciclic (campionat de fotbal) sau „la cald” (răzoi, deces);

1. de proximitatea temporală: prezent, viitor (campanii electorale), trecut (comemorări);

2. de natura scenariului propus, de dramatismul epic, suspans samd.

Toate presupun: *spectacol* (fast), *noutate* și mai ales *conflict* (confruntări). Mai presupun, în unele situații, o poziționare emoțională anume a receptorului: *înduioșare*, *indignare*, *reflectare de sine* (apropiere). Propensiunea publicului spre evenimentele grave și sângeroase este în creștere. Dacă în aprilie 1986, 2,1 milioane de americani au urmărit atacul asupra Libiei la postul CNN, câțiva ani mai târziu (16 ianuarie 1991) când s-a declanșat războiul din Golf, 61 milioane de familii americane au urmărit cuvântarea președintelui George Bush pe diferite posturi de televiziune²⁹. Fără să-și propună neapărat să demonstreze acest lucru, studiile de până acum se întreabă de fapt în ce măsură TV-ul s-a infiltrat în viața noastră, modificându-ne comportamentul și reacțiile afective sau realitatea tehnologică, consumistă a secolului actual. Pentru a răspunde cât de cât corect, trebuie să avem imaginea unei societăți tot mai globalizate, indiferente, grăbite, atentă nu la individ, cât la masă, la interesul comun. Parte din succesul OTV și a emisiunilor de „micro-trotuar” așa se explică – prin confesiuni, acuze sau declarații, individul își redefinește importanța (fie și iluzoriu), iar televiziunea dă o nouă identificare socială *intimității*. În opinia sociologului Dominique Mehl, pe micul ecran coabitează mai multe modele TV, *de mesaj*, *de relaționare*, *de mediere*, *de impunere*³⁰. Oamenii învață un anume comportament social (bun sau rău), se identifică cu modelele, își rezolvă unele frustrări și neîmpliniri. Din păcate, totul stă sub semnul ficționalului. „Crezi ceea ce vezi și vezi ceea ce crezi”. Mergând mai departe, putem spune că toate genurile presei TV sunt hibride. Acest amestec premeditat îl regăsim oriunde – în emisiunile tip „magazin” de pildă sau în comentariul pe seama unui rezumat al știrilor dintr-o zi sau dintr-o săptămână; în dezbaterile cu insert de microreportaj, urmată apoi de o analiză în platou („Evoye special”) sau în orice interviu. Nu mai vorbim despre „Reality shows”-ul care amestecă reportajul cu reconstruirea faptelor prin intermediul unor actori, despre dezbaterile de platou sau despre „Talk shows” care amestecă analiza politică cu divertisment, umor și mici reportaje. Și totuși, un televizor aprins nu e obligatoriu privit. Studiul nostru, realizat prin mai multe chestionare adrestate la 100 de subiecți din orașul Bacău, duc la concluzia, printre altele, că TV-ul s-a banalizat. Mai nou a devenit *un radio cu imagini*. Merge fără a fi privit. Emite programe de știri sau muzică, în timp ce gazda se întreține cu

²⁸ Mihai Coman, *Introducere în sistemul ...*, op. cit., p. 38.

²⁹ *Ibidem*, p. 83.

³⁰ *Ibidem*, p. 62.

musafirii, mănâncă sau se confesează. Uneori, subiecții recunosc că ascultă emisiunea tv, citind ziarul sau privind dezbaterile politice în timp ce citesc în burtieră fluxul de știri. S-ar putea ca cineva să spună că lumea postmodernă în ansamblul ei este o imagine vivantă a amestecului; că ziarele și programele tv în sine sunt un furt al conținuturilor mozaicate. Să nu confundăm însă lectura în salturi cu varietatea tematică. Mozaicul editorial nu e totuna cu zăpparea – cu lectura fragmentară. „Televiziunea, radioul, presa, publicitatea sunt un discontinuum de semne și mesaje (...) o înșiruire în care istoria lumii alternează cu figurarea unor obiecte. Din fericire, jurnalul radiofonic nu este un ghiveci, așa cum pare. Alternanța lui sistematică impune o schemă unică de receptare, aceea a consumului jurnalistic”³¹.

În concluzie, studiul nostru probează faptul că, sub influența dinamismului și practicilor de consum media, casa își pierde tot mai mult din importanță. Sub presiunea consumistă a globalizării, casa devine un construct repetitiv, executat din module și soluții arhitectonice stas³². Dincolo de valoarea ei de inventar sau de vânzare, casa nu mai reprezintă, în adevăratul sens al cuvântului, *acasă* – dovadă răspunsurile repondenților noștri, pentru care casa e un „simplu loc de adăpostire” (62%), iar 43% dintre ei s-ar muta în altă loc fără niciun regret. Din atitudinea repondenților (preponderent a celor tineri, până în 30 de ani), deducem că spațiul de locuit al omului modern este asemenea unui cort automatizat și aproape volatil, aspirând să încapă în cipul unei cartele de telefon.

Bibliografie

- Baudrillard, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, București, „comunicare.ro”, 2005
- Călin, Constantin, *Dosarul Bacovia. Eseuri despre om și epocă*, vol. I, Bacău, Ed. „Agora”, 1999
- Centlivres, Pierre; Hainard, Jacques (coord.), *Les rites de passage aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 1986
- Coman, Mihai, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Iași, „Polirom”, 2008
- Coman, Mihai, *Introducere în sistemul mass-media*, Iași, POLIROM, 2007
- Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara, Ed. „Amarcord”, 1998
- Freud, Sigmund, *Opere IV*, cu o prefață postumă de Vasile Pavelcu, traducere de Leonard Gavrilu, București, Ed. Științifică, 1996
- Gorovei, Artur, Ciușanu, Gh. F., *Credințe și superstiții românești*, ediție de Irina Nicolau și Carmen Hulață, București, Editura „Humanitas”, 2000
- http://www.cdc.gov/nchs/nvss/marriage_divorce_tables.htm;
- http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/Marriage_and_divorce_statistics
- <http://www.housingcare.org/downloads/kbase/2545.pdf>

³¹ Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, București, Comunicare.ro, 2005, p. 154.

³² Cf. George Ritzer, *Globalizarea nimicului*, București, Ed. Humanitas, 2010.

- <http://www.physorg.com/news165838640.html>
http://www.stpro.ru/smart_house_e.htm,
Lipovetsky, Gilles, *Ecranul global*, Iași, „Polirom”, 2008
Lipovetsky, Gilles, *L’Impire de l’ephemere. La mode et son destin dans les societes modernes*, Paris, Gallimard, 1987
Lips, Julius, *Obârșia lucrurilor. O istorie a culturii omenești*, traducere de L. Jaeger, București, Ed. Științifică, 1958
Merfea, Mihai, *Cultură și civilizație romani*, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1998
Oișteanu, Andrei, *Imginea evreului în cultura română*, București, Ed. „Humanitas”, 2001
Omer, Spahic, *Towards Understanding Islamic Architecture*, în “Islamic Studies”, Vol. 47, No. 4
Ritzer, George, *Globalizarea nimicului*, București, Ed. „Humanitas”, 2010
Stoica, Georgeta, Petrescu, Paul, *Arta populară românească*, București, Ed. „Meridiane”, 1981
Stoica, Georgeta, Petrescu, Paul, Bocșe, Maria, *Dicționar de artă populară*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1985
Wells, Spencer, *Omul. O aventură genetică*, traducere de Ioana Costache, București, Ed. „CD Press”, 2009

LEVELS OF SEMIOSIS WITH THE VICTORIAN HOUSE AS A SIGN IN 19TH CENTURY ENGLISH NOVELS

Abstract

This paper is an attempt to illustrate the lexico-semantic level of semiosis, that is, we shall mention the synonymous terms relating to the concept of ‘house’, those terms embodying the representamen/sign vehicle/signifier, together with their semantic significations, so that we may illustrate the vast material that 19th-century English novels offer for our present approach. In order to understand the way in which the concept of the “house” signifies on the pragmatic level of semiosis, we should take into consideration such aspects as: who uses the house, how the house as an object is used by various subjects (owners, inhabitants, guests, servants) and the specific purposes for which the house is used. In order to better understand the way in which the pragmatic level of the semiotic process works, we should also include the syntactic level of signification, a level that helps us establish the relations between object (house) and (humans) subjects, relations mainly based upon the paradigms of “need”, “desire” and “power”.

Key words: semiosis, sign, Victorian house, lexico-semantic level, pragmatic-syntactic level

I. Semiosis – a special type of interaction

Peirce defines semiosis – ‘semeiosis’ in his own term – as the interaction between the *representamen*, the *object* and the *interpretant* (*apud* Chandler 2007: 30); an interesting illustration for the process of semiosis offered by Roderick Munday, one of Chandler’s students, is as follows: the three elements making up the sign function like a label on an opaque box that contains an object; first of all, the simple fact that there is a box with a label on it suggests the fact that it contains something and by reading the label we discover what that something is. In the process of semiosis – or of decoding the sign – the first noticeable thing is the box and the label (the *representamen*), which prompts the realization that something is inside the box (the *object*); this realization, as well as the knowledge of what the box contains is provided by the *interpretant*; and the act of reading the label is just a metaphor for the process of decoding the sign. The important idea is that the object of a sign is always hidden and we cannot actually open the box and inspect it directly because if the object could be known directly, there would be no need of a sign to represent it:

“We only know about the object from noticing the label and the box and the ‘reading of the label’ and forming a mental picture of the object in our mind. Therefore the hidden object of a sign is only brought to realization through

the interaction of the representamen, the object and the interpretant” (apud Chandler 2007: 31).

On the other hand, while making the difference between semiosis, representation and interpretation, Marcel Danesi (2004: 16) defines ‘semiosis’ as the brain’s capacity to produce and understand signs, while *representation* is the knowledge-making activity that this capacity allows all human beings to carry out. He further defines *representation* as the use of signs (pictures, sounds, etc.) to relate, depict, portray or reproduce something perceived, sensed, imagined, or felt in some physical form, in other words, it is the “process itself of putting *X*’s and *Y*’s together.”¹ It is not easy to figure out the meanings of *X* and *Y*: for example, the intention of the form-maker, the historical and social contexts in which the representation was made, are complex factors contributing to the picture, and one of the main objectives of semiotics is to study precisely these factors:

“Peirce called the actual physical form of a representation, *X*, the *representamen* (literally ‘that which does the representing’); he termed the *Y* to which it calls attention, the object of the representation; and the meaning or meanings that can potentially be extracted from the representation (*X=Y*), the *interpretant*. The whole process of deciding the meaning of the representamen is, of course, called *interpretation*.”²

Ch. W. Morris defines semiosis as ‘a process in which something is a sign to some organism;’³ like Peirce, he identifies a threefold operation of semiosis consisting of the *sign vehicle* – acting as a sign, the *designatum* – what is referred to, and the *interpretant* – the effect of, and the effector of the relationship between the other two (equivalent to representamen, object and interpretant). His work represents a good example of how simple sign relations entail semiotic complexity, and he distinguishes three realms of semiosis:

he gives the name of *syntactics* (or syntax) to the relations between sign vehicles;

the relations between each different sign vehicle and its designatum are named *semantics*;

the relations between signs and their users is called *pragmatics*.

This triad of approaches to semiosis has also provided the agenda for much of modern linguistics. One should also note the relations between the terms ‘semiosis’ and ‘communication’ with Morris, whereas Peirce is known to have seldom referred to concepts of ‘communication’ and ‘intentionality’; however, these

¹Marcel Danesi, *Messages, Signs and Meanings. A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory*, Toronto, Canadian Scholar Press, 2004, p. 16.

²*Ibidem*.

³Paul Copley, (ed.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, London and New York, Routledge, 2005, p. 259.

are taken as axiomatic in anthroposemiotics (the study of the human use of signs): the emphasis on the ‘success’ of human semiosis characterizes communication theory, and most human communication is intentional for two good reasons:

“by producing direct evidence of one’s informative intention, one can convey a much wider range of information than can be conveyed by producing direct evidence for the basic information itself and, the second reason for which humans communicate is to modify and extend the mutual cognitive environment they share with one another.”⁴

We shall analyse the “house” as a sign according to Morris’s levels of semiosis – and try to reconstruct meanings resulted from this interaction between the *representamen/sign vehicle*, the *object/designatum* and the *interpretant*.

II. The lexico-semantic level of semiosis

In the current section of the paper, we shall attempt to illustrate the lexico-semantic level of semiosis, that is, we shall mention the synonymous terms relating to the concept of ‘house’, those terms embodying the *representamen/sign vehicle/signifier*, together with their semantic significations, so that we may illustrate the vast material that 19th-century English novels offer for our present approach.

In Morris’s theory of semiosis, the semantic dimension of the functioning of signs pertains to “the relation of signs to the objects to which the signs are applicable”, the study of this dimension being called semantics.⁵ Linguistics views semantics as the component of a linguistic theory dealing with meaning, either at the word level (lexical semantics) or at the sentence or propositional level. It is often said that semantics studies meaning out of context, while pragmatics studies meaning in context (Levinson: 1893, apud Copley 2005: 258). However, most sentences can be understood only against a set of background assumptions which effectively define a context (Searle 1978, apud Copley 2005: 258). It would, therefore, be more useful to regard the field of semantics as the properties of the language system that directly enable the generation of meaning in language use, a process which is itself within the realm of pragmatics. (Copley 2005: 258).

An analysis of the ‘house’ as a sign on the semantic level of semiosis means that we shall direct our attention towards the relation between the sign and the object to which it refers. The context of such an analysis implies the fact that we shall also refer to the way in which characters in 19th-century English novels experience the space of the house.

The way in which one perceives space determines the significance of that space. This perception of space depends on the way in which it is used (and felt), and the relationships established between and/or among those who use it. According to Bachelard (1969: xxxi), the sorts of space that may be grasped, that may be defended against adverse forces, the space one loves is called *felicitous space*. It is

⁴ Sperber and Wilson 1995, p. 64, apud Copley, Paul, (ed.), *op. cit.*, p. 260.

⁵ Paul Copley (ed.), *The Routledge Companion ... op. cit.*, p. 258.

also called eulogized space due to its poetic shadings; attached to its protective value (which can be a positive one), are also imagined values which soon become dominant. But space, once it has been seized upon by imagination,

“cannot remain indifferent space subject to the measures and estimates of the surveyor. It has been lived in, not in its positivity, but with all the partiality of the imagination. Particularly, it nearly always exercises an attraction. For it concentrates being within limits that protect. In the realm of images, the play between the exterior and intimacy is not a balanced one” (Bachelard 1969: xxxii).

Bachelard sets to analyse only spaces that attract – based on images –, leaving the hostile space of hatred and combat hardly mentioned. But, he says, no matter the images, the house always intrinsically bears, besides other significations, the signification of home.

The most frequently found term in 19th century English novels is that of “house”⁶.

On the semantic level, houses may signify power, authority and independence, the right to bully others, including members of one’s family, as is the case of, for example, John Reed in *Jane Eyre*: “you are a dependant, mamma says [...] Now, I’ll teach you to rummage my bookshelves: for they are mine; all the house belongs to me, or will do in a few years” (*JE*, p. 6).

For Jane, on the other hand, Gateshead Hall signifies dependence, lack of freedom which, together with physical and mental tortures resemble the treatments suffered by prisoners; the fact that she has been more than once mistreated in that house is clearly suggested: “Habitually obedient to John, I came up to his chair [...] I knew he would soon strike” (p. 6). Nevertheless, the exclamation she utters after checking whether the door of the red-room is really locked – “Alas! Yes: no jail was ever more secure: (p. 9) – has a double signification: while the red-room is used to lock her up as a punishment, there is also another meaning implied: her desire for a place of her own where she could be free to think and do whatever she likes. This

⁶ The word “house” (from ME *hous*, from OE *hūs*, house, dating from before the 12th century) has the following meanings: 1. a building that serves as living quarters for one or a few families; 2. a shelter or refuge (as a nest or den) of a wild animal; a natural covering (as a test or shell) that encloses and protects an animal; a building in which something is housed (e.g. a carriage house); 3. one of the 12 equal sectors in which the celestial sphere is divided in astrology; a zodiacal sign that is the seat of a planet’s greatest influence; 4. a household, meaning those who dwell under the same roof and compose a family or a social unit composed of those living together in the same dwelling; a family including ancestors, descendants, and kindred (e.g. the house of Tudor); 5. a residence for a religious community or for students; the community or students in residence; 6. a legislative, deliberative, or constructive assembly: *especially* one constituting a division of a bicameral body; the building or chamber where such an assembly meets; a quorum of such an assembly; 7. a place of business or entertainment (e.g. a movie house); a business organization (e.g. a publishing house); a gambling establishment; the audience in a theatre or concert hall (e.g. a full house on opening night) (*SOEDHP*, p. 927).

place of solitude, isolation and alienation, this ‘cage of the bird’, is later contrasted in the novel when Jane – during her period spent with the Rivers family – describes her home as container of simple material, things but also of tranquillity: “My home, then – when I at last find a home – is a cottage; a little room with whitewashed walls and a sanded floor” (p. 317). The physical and mental afflictions suffered with the Reeds find an alleviating space within this one.

In *Great Expectations*, Satis House signifies isolation, but also death and the stopping of time. Miss Havisham herself sees the house as a tomb already, with all the little light there is coming from candles and with the picture of the bride-cake overhung with cobwebs: “ ‘This,’ said she, pointing to the long table with her stick, ‘is where I will be laid when I am dead. They shall come and look at me here’ ” (*GE*, p. 113). She speaks as if she would be laid there forever, as in a vault, with people coming to see her and lighting their candles there, in that house, not at an ordinary tomb in a churchyard.

The boathouse or houseboat⁷ has at least two different meanings: that of shelter and homely comfort in *David Copperfield*, and that of prison – which it actually is – in *Great Expectations*, where it is called ‘the Hulks’. Nevertheless, while David enters the houseboat and ‘experiences it’ from the inside as well as outside, Pip’s experience of the Hulks is made from afar and indirectly, through Magwitch. Pip’s obsessive fear of the Hulks is rendered at the beginning of Chapter 3, as an ironic anticipation (what one fears the most, one cannot escape) of the risk that Pip later runs of being sent to the debtor’s prison which he escapes due to Joe: “and the marsh-mist was so thick, that the wooden finger on the post directing people to our village – a direction which they never accepted, for they never came there – was invisible to be until I was quite close under it. Then, as I looked up at it, while it dripped, it seemed to my oppressed conscience like a phantom devoting me to the Hulks” (*GE*, p. 48).

In *David Copperfield*, the Rookery – the house where he was born – signifies a space of comfort and protection, maternal love and care; but as soon as his mother marries Murdstone, the Rookery turns into a tomb (for his mother), and a prison for him where “firmness” is the first law and the word of each day. Pegotty’s boat – to which David will return several times – captivates David as a “perfect abode” (*DC*, p. 41):

There was a black barge, or some other kind of superannuated boat, not far off, high and dry on the ground, with an iron funnel sticking out of it for a chimney and smoking very cosily; but nothing else in the way of a habitation that was visible to me [...] If it had been Aladdin’s palace, roc’s egg and all, I suppose I could not have been more charmed with the romantic idea of living in it. There was a delightful door cut in the side, and it was roofed in, and there were little windows in it; but the wonderful charm of it was, that it was a real boat which had no doubt been upon the water hundreds of times, and which had never been intended to be lived in, on dry land. That was the captivation of it to me. (*DC*, p. 41).

⁷A “houseboat” (dating from 1790) is a boat fitted for use as a dwelling; *especially*: a pleasure craft with a broad beam, a usually shallow draft and a large superstructure resembling a house (*SOEDHP*, p. 927).

Justifying the captivating effect through the fact that it had never been meant to be lived in, in which case he would have thought it small, renders David's lack of a home where the exercise and the benefits of imagination and children's play were not allowed; just like Jane, he is locked in his room at the Rookery by Murdstone – for five days –, as a punishment for not being able to conform to Murdstone's views on education. On the other hand, David's bedroom in Pegotty's boathouse represents a realm of fantasy and dreams, a child's universe where he feels comfortably "at home": "It was the completest and most desirable bedroom ever seen – in the stern of the vessel; with a little window, where the rudder used to go through; a little looking-glass, just the right height for me, nailed against the wall, and framed with oyster-shells; a little bed, which there was just room enough to get into; and a nosegay of seaweed in a blue mug on the table. The walls were whitewashed as white as milk, and the patchwork counterpane made my eyes quite ache with its brightness" (DC, p. 42).

The mirror is significantly placed just at the right height for David to see his own reflection: it is a symbol of knowledge and self-knowledge, not of a direct type of knowledge but of a reflected, mediated knowledge, the mirror is a foreign "eye" where one searches the truth about oneself (Evseev 2007: 294). Not surprisingly, David will return to Pegotty's boathouse as frequently as possible, as this boathouse offers him a means of identifying and defining himself. David's satisfaction with the small bedroom is, in fact, the pleasure that he takes in finding a kind of the lost Rookery (the charming universe of his childhood before the appearance of the Murdstones into his life), but also a sense of rootedness (be it only transitory).

The house in *Dombey and Son* is a family affair, a firm⁸, a business for Mr. Dombey, a tomb for the first Mrs Dombey and little Paul, and a place of isolation and loneliness for Florence. Death and stealthy escape seem to be the only ways out of a house where any display of affection is forbidden. Mrs Dombey's face suggests great surprise when, after giving birth to a son, is addressed by Mr Dombey – who knows after how many years – as: "Mrs Dombey, my – my dear" (DS, p. 6). For Edith however, the house stands as a reminder of her being 'purchased' by Dombey, in fact pushed out on the marriage market by her mother, and 'bought' by Mr Dombey; in the impossibility of revolting, her only response is pride, and later escape: "The mimic roses on the walls and floors were set round with sharp thorns, that tore her breast; in every scrap of gold, so dazzling to the eye, she saw some hateful atom of her purchase-money" (p. 392).

In Hardy's *The Return of the Native*, the house is also a place of loneliness and isolation – this time self-imposed isolation since Eustacia isolates herself from the country people, which she considers inferior and therefore, unworthy of her company; what she does not realise is the fact that in her proud, contemptuous

⁸ The "firm" (from German *Firma*, from Italian, signature, ultimately from Latin *firmare* to make firm, confirm, from *firmus*, dating from 1744) means: 1. the name or title under which a company transacts business; 2. a partnership of two or more persons that is not recognized as a legal person distinct from the members composing it; 3. a business unit or enterprise (SOEDHP, p. 704).

aspiration towards town life and town society, she fails to understand the protective, comforting and felicitous space that her grandfather's house at Mistover is, and also that in which she and Clym live after they get married. She recognises the house as a fortress, a temple able to protect her, but the reasons for which she leads an isolated life is, after all, snobbism and selfishness: it is significant that she does not even let Wildeve in, although she signals and waits for him outside: "At this hour the lonely dwelling was closely blinded and shuttered from the chill and darkness without [...]" Wildeve was never asked into the house by his proud though condescending mistress. She showed no sign of coming out in a hurry" (*TRN*, p. 115).

Grassdale Manor⁹ is a physical, mental and moral disempowering and bullying space for Helen in *The Tenant of Wildfell Hall*. Although she is "the mistress" of the house, the way in which the house is used and populated by other people and their acts and words (including her husband) turn the hall into a life-sucking stifling place: "everything I saw and heard seemed to sicken my heart – the hall, the lamp, the staircase, the doors of the different apartments, the social sound of talk and laughter from the drawing-room" (*TWH*, p. 239). On the other hand, Wildfell Hall¹⁰ signifies the chance of a new beginning, but also Helen's troubled past life; for Gilbert, it is nothing but an old, dark, cold and dilapidated house, mounted on the top of a steep acclivity: "the wildest and the loftiest eminence in our neighbourhood, where, as you ascend, the hedges, as well as the trees, become scanty and stunted, the former, at length, giving place to rough stone fences, partly greened over with ivy and moss, the latter to larches and Scotch fir trees or isolated black thorns" (*TWH*, p. 17). For Helen, Wildfell Hall is the place where she can really be her own mistress and impose her own rules, although this implies living

⁹ The word "manor" (from ME *maner*, from Old French *manoir*, from *manoir* to sojourn, dwell, from Lat. *manēre* to remain, dwell, dating from the 14th century) means: the house or hall of an estate, mansion; a landed estate; manor house: the house of the lord of a manor; 2. a unit of English rural territorial organization; *especially*: such a unit in the Middle ages consisting of an estate under a lord enjoying a variety of rights over land and tenants including the right to hold court; a tract of land in north America occupied by tenants who pay a fixed rent in money or kind to the proprietor; an expression worthy to be noticed: 'to the manor born': born into circumstances of wealth and privilege (*SOEDHP*, p. 1201). The word "mansion", almost synonymous with "manor", (from ME, from Anglo-French, from Lat. *mansion-*, *mansio*, from *manēre* to remain, dwell, akin to Gr. *menein* to remain, dating from the 14th century) is defined as: 1. *obsolete*: the act of remaining or dwelling; stay; *archaic*; dwelling, abode; 2. a manor house; a large imposing residence; a separate apartment or lodging in a large structure; 3. a house; one of the 28 parts into which the moon's monthly course through the heavens is divided (*SOEDHP*, p. 1202).

¹⁰ The word "hall" (from ME *halle*, from OE *heall*; akin to Old High German *halla* hall, Lat. *cella* small room, *celare* to conceal, dating from before the 12th century) has the following meanings: 1. the castle or house of a medieval king or noble; the chief living room in such a structure; 2. the manor house of a landed proprietor; 3. a large, usually imposing building for public or semipublic purposes; 4. a building used by a college or university for some special purposes; a dormitory; a college or a division of a college at some universities; the common dining room of an English college; a meal served there; 5. the entrance room of a building, a lobby; a corridor or passage in a building; 6. a large room for assembly, auditorium; 7. a place used for public entertainment (*SOEDHP*, p. 857).

under a false name, and although it sometimes seems and feels a lonely place, it is, nevertheless, a shelter, an asylum: "Indeed I cannot be too thankful for such an asylum, while it is left to me" (*TWH*, p. 43). From Gilbert's perspective, Wildfell Hall is a sanctum, a hermitage to be invaded on "selfish" grounds and according to some apparently subtle strategy:

My first pretext for invading the sanctum, was to bring Arthur a little waddling puppy [...] My second was to bring him a book, which, knowing his mother's particularity, I had carefully selected [...] Then I brought her some plants for her garden, in my sister's name – having previously persuaded Rose to send them. [...] But an apology for invading the hermitage was still necessary (*TWH*, pp. 57-8).

The semantic significations of the house seem to spin particularly around the meaning of prison and shelter/home. *Oliver Twist* also depicts the passing of Oliver from the imprisoning workhouse¹¹, to the Sowerberries (where he is again ill-treated and locked up in the cellar), then to Fagin's den of a house, and to Mr Brownlow's warm, protective home. The meaning implied by the workhouse is that of a "social prison": the conditions were not too different from those in a debtor's prison; men, women and children were accommodated separately and thus families were separated; the human being was no more than a mere object to be selected, sorted out and categorized according to sex and age, like animals in a farm:

It cannot be expected that this system of farming would produce any very extraordinary or luxuriant crop. *Oliver Twist*'s ninth birthday found him a pale thin child, somewhat diminutive in stature, and decidedly small in circumference (*OT*, p. 6).

The workhouse was a "farm" where children were raised either with the purpose of being later sold on the work market or with that of being starved to death. In a workhouse, the struggle was against starvation itself.

In both *Great Expectations* and *David Copperfield*, the word "cottage"¹² signifies a place one can call "a home", but also a space yet uncorrupted by conventionalities and snobism; "cottages" described as pure, countryside houses surrounded by natural landscapes and as containers of simple but true happiness, are contrasted with the great wealthy mansions of the rich which, despite their luxury, do not offer the same comforts:

I had believed in the best parlour as a most elegant saloon; I had believed in the front door, as a mysterious portal of the Temple of State whose solemn opening was attended with a sacrifice of roast fowls; I had believed in the kitchen as a chaste though not magnificent apartment (*GE*, p. 134).

¹¹The "workhouse" (dating from 1630) means: a house of correction for persons guilty of minor law violations; *British*: poorhouse, a place maintained at public expense to house needy or dependent persons (*SOEDHP*, p. 2653).

¹² The word "cottage" (from ME *cotage*, from Anglo-French, from ME, from OE; akin to Old Norse *kot* small hut, dating from before the 12th century) has the following meanings: 1. the dwelling of a farm labourer or small farmer; 2. a usually small frame one-family house; 3. a small detached dwelling unit at an institution; 4. a usually small house for vacation use (*SOEDHP*, p. 403).

This is how Pip used to “experience” Joe’s cottage before the seed of snobbism and the aspiration to gentlemanship has been planted inside him by Miss Havisham and Estella. In Chapter 55, Pip finally recognizes that his apartment in London never deserved the name of “home”¹³: “for it was now no home to me, and I had no home anywhere” (*GE*, p. 461). Only when Pip is in debt and ill does he recognize Joe’s voice as belonging to “home”: “ ‘Is it Joe?’ And the dear old home-voice answered, ‘Which it air, old chap.’” (*GE*, p. 472). The same forge which would have made Pip feel ashamed in front of Estella and Miss Havisham before his leaving to London, is now acknowledged as “the dear old forge” (p. 481). Pip’s sense of disrootedness will also be enhanced by his thwarted expectations concerning Biddy: “But, the house was not deserted, and the best parlour seemed to be in use, for there were white curtains fluttering in its window, and the window was open and gay with flowers” (p. 487). The simple, pure happiness embodied by Joe’s cottage is denied to him as a kind of punishment for his former rejection of this same house.

In *David Copperfield*, the cottage of David’s aunt that David manages to find after a troublesome and tiring journey, offers him a second chance of finding his sense of rootedness: after having been sent away from home – now “confiscated” by Murdstone – to work in Murdstone and Grinby’s warehouse, his aunt becomes a second mother to him, and her cottage a true “home” for himself: “I followed the young woman, and we soon came to a very neat little cottage with cheerful bow-windows: in front of it, a small square gravelled court or garden full of flowers, carefully tended, and smelling deliciously” (*DC*, p. 200). The pleasant room at his aunt’s house is significantly situated “at the top of the house, overlooking the sea” (*DC*, p. 209): his aunt’s cottage – together with her act of re-naming him Trotwood (p. 225) – represents a first stage in David’s process, and also struggle, of defining himself; it is a house of comfort and of parental affection and kindness.

The school¹⁴ in 19th-century English novels is presented and functions particularly as a hot-house, a structure kept artificially heated for the growth of

¹³ The word “home” (from ME *hom*, from OE *hām* village, home; akin to Old High German *heim* home, Lithuanian *šeima* family, servants, Sanskrit *kṣema* habitable, *kṣeti* he dwells, Greek *ktizein* to inhabit, dating from before the 12th century) means: 1. one’s place of residence, domicile, house; 2. the social unit formed by a family living together; 3. a familiar or usual setting; a congenial environment; also: the focus of one’s domestic attention (e.g. home is where the heart is); habitat; 4. a place of origin; one’s own country; 5. an establishment providing residence and care for people with special needs (e.g. homes for the elderly) (*SOEDHP*, p. 914).

¹⁴ The word “school” (from ME *scole*, from OE *scōl*, from Latin *schola*, from Greek *scholē* leisure, discussion, lecture, school) means: 1. an organization that provides instruction such as an institution for the teaching of children, college, university; a group of scholars and teachers pursuing knowledge together that with similar groups constituted a medieval university; an institution for specialized higher education often associated with a university (e.g. ‘the school of engineering’); an establishment offering specialized instruction; 2. the process of teaching or learning at a school; attendance at a school; a session of a school; a school building; 3. a source of knowledge (e.g. ‘experience was his school’); 4. a group of persons who hold a common doctrine or follow the same teacher (as in philosophy, theology,

plants of warmer climates, or of flowers and fruits out of season (*SOEDHP*, p. 926); while *Dombey and Son* presents a type of school for children of the rich, *Jane Eyre* depicts the system of a school for orphans; one major feature that these two different schools have in common is the absurdity of the way in which subjects are taught, and also the feeling of imprisonment that school-boys and school-girls experience; most of the times teachers act as fierce guardians and severe judges of a child's personality and temper, while children are called by their family names, a sign that familiarity is not allowed and that all school-children should be "toasted" and "turned" in the same way, i.e. educated according to the same principles, with no regard to their unique personalities.

In *Dombey and Son*, the school where Paul is sent to be educated is a "farm" of young gentlemen: Paul's bed is identified by the name of Dombey "beautifully written on a card in round text" (*DS*, p. 145). The young gentlemen are treated according to their status, and the rooms are decorated accordingly:

Grace having been said by the Doctor, dinner began. There was some nice soup; also roast meat, boiled meat, vegetables, pie, and cheese. Every young gentleman had a massive silver fork, and a napkin; and all the arrangements were stately and handsome. In particular, there was a butler in blue coat and bright buttons, who gave quite a winy flavour to the table beer; he poured it out so superbly" (*DS*, p. 147).

Paul will, of course, be sickened to death by this system (the questions he asks his father about money have already , but Dickens presents a reality of the time: the minds of the Victorian children had to be "cultivated" in Latin Grammar, Virgil and Maths (pp. 143-5), but the marks they received concerned the child's "natural capacity", "general disposition to study", "violence, selfishness, inclination to low company [...] gentlemanly demeanour" (p. 174), together with a child's "singularity" or "what is usually termed old-fashioned" (p. 175).

In *Jane Eyre*, Lowood Institution is a "charity-school", a house where orphans are accommodated and educated through the mercy of "benevolent-minded ladies and gentlemen" (*JE*, pp. 41-2). Just like the school in *Dombey and Son*, there are strict rules to be obeyed, but the daily meals are not only scarce and insufficient, they also taste awful; the rooms are cold and the water for washing in the morning frozen; school-girls are called by their family names and the punishments seem primitive, as for example, being sent to stand in the middle of the schoolroom (p. 43). This is a "farm" similar to the workhouse, it is rather destined to starve the orphan girls to death, or to make them give in to the slightest illness, than to really help them get an education.

We should note the fact that the house's meaning of prison (implying feelings and positions of slavery, dependence, isolation, alienation, loneliness) is associated particularly with women and children, and it is women and children those

or medicine); *also*, the doctrine or practice of such a group; a group of artists under a common influence; a group of persons of similar opinions or behavior; *also*, the shared opinions or behavior of such a group (e.g. 'other *schools* of thought); the regulations governing military drill of individuals or units; the exercises carried out (e.g. 'the *school* of the soldier) (*SDOEHP*, p. 1805).

who are often seen shifting houses and places in their struggle and desire to find a comforting home. With men, houses signify independence, power over everything that is in the house (including human beings); but there are men, too, described as experiencing feelings of incarceration and loneliness, for example Heathcliff in *Wuthering Heights*, or Dombey in *Dombey and Son*. However, unlike women and children, they do not seem to rebel openly, on the contrary, they seem to tacitly accept the imprisoning power of the house as a mark of their social status and financial position.

III. The pragmatic-syntactic level

In order to understand the way in which the concept of the “house” signifies on the pragmatic level of semiosis, we should take into consideration such aspects as: who uses the house, how the house as an object is used by various subjects (owners, inhabitants, guests, servants) and the specific purposes for which the house is used. In order to better understand the way in which the pragmatic level of the semiotic process works, we should also include the syntactic level of signification, a level that helps us establish the relations between object (house) and (humans) subjects, relations mainly based upon the paradigms of “need”, “desire” and “power”.

According to Greimas (1975: 187-196), on the syntactic level of communication, actants are no longer conceived as operators performing certain actions, but as some positions where value-objects can be situated, where they can be brought or from where they can be taken. In this case, the transfer of objects is susceptible of being simultaneously interpreted as a privation or disjunction, and as an attribution or conjunction: applying this to the concept of the Victorian house, subjects/humans turn into positions according to whether they are deprived of the object of their desire or, on the contrary, they are attributed the object of their desire. The result of the transfer is, however, not a simple acquisition of some value, but a transfer of value: if the value-object is attributed to the dominant subject, this is due to the fact that at the same time, the dominant subject is deprived of the value-object (in our case, owning a house implies a previous state of not owning it). The Russian folk-tale manifests a circular transfer of values by successively using two performative subjects and by giving value only to the hero's space, to the detriment of the traitor. We shall see that within 19th-century novels, the house as a value-object will oscillate particularly between male and female characters, these being not necessarily in opposing roles but in similar positions (we may call it a pair of subjects) of striving for the sought-for-object. Most often, it is the woman who is given the valueless space, and she is the one who must strive harder in order to obtain some house imbued with certain values. Nevertheless, the Russian narrative model survives throughout Victorian novels: acquiring values is done through one way: there cannot be two subjects in possession of the desired object at the same time: value-acquisition for one subject implies deprivation of value for the other subject. Thus, the novel is simultaneously a telling about victory and defeat at the same time.

Greimas (1975: 192) further defines syntactic operators as subjects endowed with a particular virtuality of the order of ‘to do’, which will make them susceptible

of completing the envisaged transfer operation; this virtuality is nothing else but a modality – ‘to know’ or ‘to be able to’. This virtuality can be formulated in two different ways:

either as a modal utterance representing the relation between ‘to know’ and ‘to do’, or the relation between ‘to be able to’ and ‘to do’, or
as an attributive utterance signalling the acquisition of a modal value by the subject.

A particular narrative unit called *contract* is responsible with conferring desire upon the subject by the distribution of the “to want” modality, an updating of “to make want” emitted by the original sender. For now, it is enough to know that the subject becomes able to fulfil the first performance, marked by the modal attribution of ‘to know’ or ‘to be able to’ due to a certain ‘to want’ which is a characteristic of itself. This determines a first modal hierarchy which orients the entire syntactic itinerary: ‘to want’ → ‘to know’ → ‘to be able to’ → ‘to do’, where: ‘to want’ is a condition of ‘to know’, which, in turn, is a condition of ‘to be able to’, and which finally leads to ‘to do’. Nevertheless, it seems that ‘to know’ is not necessarily required for all subjects: there are ‘all-knowing’ subjects, whose ability to do performances comes from an initially acquired skill, and subjects ‘powerful’ by nature. For example, Victorian novels present masters already in possession of the object, but also owners who come into possession of the object not necessarily by means of ‘to know’ which leads them to ‘to be able to’ and then ‘to do’, but as a result of ‘to want’ → ‘to know’ → ‘to do’ (as is the case of inherited fortunes).

In *Wuthering Heights*, it seems that the ‘know’ modality is excluded from the modal hierarchy presented above: with Heathcliff, there are only the stages of ‘to want’, ‘to be able to’ and ‘to do’/‘to have’. What has been considered either an element of mystery or a flaw in the plot of the novel – the way in which Heathcliff becomes rich – is actually the absence of ‘to know’ from our modal hierarchy; this is also supported by his interrupted education. It seems that with the Victorians, the modality of ‘to know’ was not a requirement for the realisation of ‘to do’/‘to have’: money was the main pivot which supported the ‘be able to’ modality. Thus, Heathcliff disappears from *Wuthering Heights* and then comes back with nothing else but that which will allow him achieve ‘the doing’ and ‘the having’ (the actions which will turn him into owner of both *Wuthering Heights* and *Thrushcross Grange*).

IV. Conclusions

Within 19th-century novels, the house as a value-object oscillates particularly between male and female characters, these being not necessarily in opposing roles but in similar positions (we may call it a pair of subjects) of striving for the sough-for-object. Most often, it is the woman who is given the valueless space, and she is the one who must strive harder in order to obtain a house imbued with certain values. Nevertheless, the Russian narrative model survives throughout Victorian novels: acquiring values is done through one way: there cannot be two subjects in possession of the desired object at the same time: value-acquisition for one subject implies deprivation of value for the other subject. Thus, the novel is simultaneously

a telling about victory and defeat at the same time. We should note the fact that the house's meaning of prison (implying feelings and positions of slavery, dependence, isolation, alienation, loneliness) is associated particularly with women and children, and it is women and children those who are often seen shifting houses and places in their struggle and desire to find a comforting home. With men, houses signify independence, power over everything that is in the house (including human beings); but there are men, too, described as experiencing feelings of incarceration and loneliness, for example Heathcliff in *Wuthering Heights*, or Dombey in *Dombey and Son*. However, unlike women and children, they do not seem to rebel openly, on the contrary, they seem to tacitly accept the imprisoning power of the house as a mark of their social status and financial position.

Bibliography

- Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press, 1969
- Brontë, Anne, *The Tenant of Wildfell Hall*, Introduction and Notes by P. Merchant, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2001
- Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1992
- Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, London, Penguin Books, 1985
- Chandler, Daniel, *Semiotics. The Basics*, London, Routledge, 2007
- Cobley, Paul (ed.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, London, Routledge, 2005
- Danesi, Marcel, *Messages, Signs and Meanings. A Basic Textbook in Semiotics and Communication Theory*, Toronto, Canadian Scholar Press, 2004
- Dickens, Charles, *Dombey and Son*, Introduction and Notes by K. Smith, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2002
- Dickens, Charles, *David Copperfield*, Introduction and Notes by J. Tambling, London, Penguin Books, 2004
- Dickens, Charles, *Great Expectations*, London, Penguin Books, 1983
- Dickens, Charles, *Oliver Twist*, Introduction and Notes by E. Westland, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 2000
- Greimas, Algirdas-Julien, *Despre Sens. Eseuri semiotice*, Translation and preface by M. Carpov, București, Editura „Univers”, 1975
- Hardy, Thomas, *The Return of the Native*, London, Penguin Books, 1994
- Little, W., Fowler, H., W., Coulson, J., *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, 3rd Edition, Vol. 1 A–M, Vol. 2 N–Z, Revised and edited by Onions, C., T., Oxford, Clarendon Press, 1968.

Veronica Nanu
Universitatea „Alec Russo”, Bălți

OBSESIA „UȘILOR LĂUNTRICE”. MOTIVUL NON-LOCULUI ÎN SCRITURA CARCERALĂ A LUI PAUL GOMA

Abstract

In *The obsession of the "inner doors": The motif of non-place in Paul Goma's prison writing* there are highlighted the main theoretical ideas related to Heidegger's concept of "place-of-opening", which became the *sine qua non* condition of being. At the same time, the interpretation of correlative couple existential significance "here-there" is emphasized as a mark of the relation place / non-place. The impact of the phenomenon on writing Romanian dissident since 1945, is being studied as one of the few opportunities to escape from communist totalitarian space.

The option to interpret the work of Paul Goma is the fact that his destiny is an emblematic case of dissent of the Romanian culture. In this context, the study of the novel "The obsessive decade", which describes the picture of a devourer of space, will outline the split image of the personality, driven by the passion of writing, caught in its path of transition from a world subject to terror, towards a possible "paradise" which remains always suspended.

Beyond the theoretical components, text analysis is imperative of the novels *Ostinato*, *Ușa noastră cea de toate zilele*, and *În cerc*, where the narrative technique and logic of the included Third, the irreparable destruction of the identity is revealed. The physical confinement outlines a parabolic path, determined by the necessity of forcing the inner "doors" and the creation of others, by returning to his own inner self. The research will highlight dissent chimerical image re-entry into freedom, emphasizing, through interdisciplinary philosophical and literary analysis, the problem of non-place. Enclosed in the "interior" in search of that "dwell-in" the gomian ego endures a psychological space and time, building under the eyelids "o imago mundi".

Key-words: place, non-place, freedom, inner „doors”, obsession.

Imaginea disidenței ca fenomen apare în diferite cadre politice, atât temporale cât și spațiale, dictând o listă de diverse constrângeri sau posibilități accesibile pentru fiecare spirit protestatar. În plus, relevarea condiției intelectualului disident în România din perioada comunistă presupune o reflecție asupra trecutului apropiat, întru recuperarea și reconstituirea valorilor etice din sfera politică, întrucât disidența ca fenomen este inseparabilă de regimul totalitar, devenind replica asumării etico-politice a unor gesturi față de sistem. Oriunde, susține Hannah Arendt, „totalitarismul deține controlul absolut, el înlocuiește propaganda cu încredințarea și folosește violența nu atât pentru a-i speria pe oameni (lucrurile acesta

se face doar în faza inițială, când mai există, însă opoziție politică), cât pentru a realiza constant doctrinele sale ideologice și minciunile sale practice”¹. În cele din urmă, regimul totalitar, în viziunea exegetei, creionează două valențe: propaganda și teroarea.

Închisoarea, menționează Dragoș-Mugurel Cristea, în chip paradoxal, devine „un spațiu deosebit care filtrează moralitatea și caracterul oamenilor”². Nu putem nega faptul că spațiul carceral a fost dintotdeauna un loc al intimidării, al claustrării și al abuzurilor, acționând ca o forță de masacrare a „eului” și de dezolare a personalității. Perioada dictaturilor totalitare, însă, ascunde o altă imagine a închisorii, ca mijloc de represiune, anihilare, și nu în ultimul rând, de distrugere, imagine care, grație literaturii de sertar: a jurnalelor, și memoriilor celor care au suferit caută să deschidă „oblonul”. Hannah Arendt definește acest călău prin două caracteristici fundamentale: pe de o parte – o atracție maladivă față de rău, iar pe de altă parte – un dispreț total față de viața umană. Cu alte cuvinte, totalitarismul se orientează nu doar spre o exterminare a dușmanului, ci și a memoriei sale, transformând deținutul într-un „mort viu, un nenăscut, un neconceput, [...] căruia i se interzice de a fi existat vreodată”³, strigoi înstrăinat de identitatea sa, de familie, de societate, de propria sa viață, păstrând incertitudinea revenirii în locul pe care l-a pierdut. Acest malaxor al justiției comuniste are ca obiectiv transformarea omului și crearea așa zisului *homo sovieticus*, a unui om nou, reeducat, robotizat, lipsit de orice personalitate, un ne-om. Existența lui este legiferată prin ne-ființare, definită de Martin Heidegger în *Introducere în metafizică* ca o „materie care nu și-a primit forma de materie, care nu-și poate da sie înseși forma și pentru a oferi, astfel, un aspect”⁴, plasat într-un non-loc și non-timp, plăsmuind imaginea perfectă a individului colectiv, pictată corespunzător moralei comuniste.

Condiționată de experiența dramatică, aproape înjositoare a torturii totalitariste, literatura română a păstrat relativ puține documente referitoare la teribila imagine a spațiului carceral. Totuși, în ciuda controverselor iscate în jurul persoanei sale, Paul Goma rămâne una dintre figurile marcante ale disidenței române. Devenind un personaj incomod, Goma are „experiența de a nu mai aparține unei lumi, unui topos”⁵, care intră într-o cursă febrilă de căutare a umanului, a libertății supreme, prin desființarea „ușilor lăuntrice”- anunțând în acest sens, în și prin romanul său, formele revoltei din spatele gratiilor, care transcend dincolo de spațiul închis al penitenciarului, zdruncinând „sentimentul de dezrădăcinare și inutilitate”⁶. Adevărata valoare de document al unei epoci de mărturie artistică a

¹ Hannah Arendt, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura „Humanitas”, 2006, p. 424.

² Dragoș-Mugurel Cristea, *O scurtă introducere în memorialistica detenției românești*, în „Philologica Jassyensia”, An IV, Nr. 2, 2008, p. 25.

³ Ruxanda Cesereanu, *O călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p.123.

⁴ Martin Heidegger, *Introducere în metafizică*, traducere în română de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Editura „Humanitas”, 1999, p. 48.

⁵ Ancuța Marin Coza, *Paul Goma. Destinul unui disident*, Iași, Editura „Tipo Moldova”, 2011, p. 15.

⁶ *Ibidem*, p.15.

scrisului lui Paul Goma este patima de a pune „pe hârtie” tot ce a văzut, tot ce a „simțit”⁷. Edificator în acest sens este romanul *Ostinato*, calificat drept „roman de export”, care „reflectă tribulațiile unui personaj, trăind în lumea halucinantă a închisorii”⁸, unde pentru prima dată, Gulagul comunist este înfățișat la noi, în „partea lui hidoasă, monstruoasă, de dobitocire a omului”⁹, romanul *Ușa noastră cea de toate zilele* unde, potrivit ziarului *Süddeutsche Zeitung* nr. 264 din 16 noiembrie 1972, Paul Goma „vizează urmările psihice și existențiale ale perioadei staliniste în țara sa, el a construit o „societate închisă” ca exemplu și simbol al unei situații sociale actuale” și romanul *Gherla-Lătești* - conceput ca o memorare târzie a primei experiențe penitenciare. Romanul, care poartă „numele terifiantei închisori inventariază locul, topografiază universul carceral, definește această lume supusă terorii”¹⁰, pe care Goma o „ne-uită” și o „ne-tace”.

Personajul lui Paul Goma „pregustă” sentimentul non-locului, devenind conștient de faptul că între imaginea lumii și a întregului univers carceral nu se poate sesiza nici o diferență: „[...] lumea demult nu mai are ferestre. Doar ușă, ca celula; cu clanță pe dinafară”¹¹, reprimând orice tentativă de evadare. Romanul *Ostinato* îl găsește pe Ilarie Langa, în debut, în ipostaza de analist ce surprinde tabloul non-locului în cele trei dimensiuni ale sale: spațiul, timpul și sistemul de relații inter-umane, care „primește în cazul Gulagului aspectul specific concentraționar”¹². Paul Goma optează pentru reprezentarea unui spațiu sinistru, măsurat în „[...] cinci pași, nu mai mult de cinci, totdeauna cinci, de la ușă”¹³, unde timpul își pierde din valoare: „[...] și nu e prea devreme și nu prea târziu”¹⁴, obținând, grație scriitorului, posibilitatea de a se dilata sau a se comprima, în dependență de necesități. Spațiile de detenție, subliniază Hannah Arendt, sunt „găuri de uitare în care oamenii se poticnesc din întâmplare, fără să lase urme obișnuite ale existenței lor trecute, cum ar fi un cadavru sau un mormânt”¹⁵. În aceste „găuri” sistemul de relații inter-umane este unul uniformizat, unde individul este privat de orice personalizare atât a sa proprie, cât și a referentului, calitate, pe care antropologul Marc Augé o va atribui non-locului. Fiind tentat să redea fluxul de intensitate al sentimentului non-locului, autorul aduce în prim-plan „nefirescul” situației lui Ilarie, care se află:

„alături de cuvintele răspicate fără grabă fără grabă aglutinate le văd cu coada ochiului fără să le privesc nu arată a cuvinte și le știu și nu pot ieși din așa nu sunt chiar ele ci imaginea lor răsfrântă în oglinda paralelă cu drumul mă înfig în ele cu lopata să le împrăștii să le trimit pe calea cea bună dar

⁷ Paul Goma, *Ostinato*, București, Editura „Anamarol”, 2007, p. 264.

⁸ Mircea Popa, *Paul Goma-avaturile afirmării*, în „Continuități”, Cluj-Napoca, Editura „Dacia XXI”, 2010, p.249.

⁹ *Ibidem*, p.249.

¹⁰ Ancuța Maria Coza, *Paul Goma..., op. cit.*, p. 182.

¹¹ Paul Goma, *Ostinato...*, *op. cit.*, p. 3.

¹² Ruxanda Cesereanu, *op. cit.*, p. 12.

¹³ Paul Goma, *Ostinato...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵ Hannah Arendt, *Originile...*, *op. cit.*, p. 564.

lopata e furcă de nuci nu reușesc să le zornăi pe loc în morman vin încoace în șir strâns [...] alunecă de când le știu curg pe urma adânc săpată”¹⁶,

Întru a sublinia imaginea detașării de la biografia personajului și dificultatea adevărării scriiturii la condiția de deținut a acestuia. Drama lui Ilarie Langa se amplifică pe măsură ce protagonistul recunoaște continuitatea trăirii non-locului în interiorul „celulei de eliberare” și în afara acesteia. Obsesia „ușilor lăuntrice” devine centrul de mediere a lumii dinăuntru și a celei din afară – o întruchipare relativă a locului. Paul Goma îl alege simbolic pe Ilarie Langa, un inacceptat, interiorizat, „cel mai deținut dintre toți deținuții, învelit în cea mai închisoare, înlănțuit în cele mai lanțuri”¹⁷ pregătit să caute liberarea, să bată „o(b)stinat(o)” la propriile „uși lăuntrice”¹⁸, încercând să regăsească matricea rupturii și atribuindu-i imaginea mitologică a Ithacai, a locului originar, deci a lumii de „acasă”, ca o posibilitate de a reveni la propriul sine, nealterat, neînrobit. Autenticitatea reprezentării locului devine una himerică, întrucât „[...] Ithaca odată atinsă se dovedește a nu fi cea căutată”¹⁹.

Drumul eliberării fizice din celulă este un traseu de natură psihică, pe care Ilarie îl parcurge în sens invers, conjugând-ul cu cel de închidere:

„– Libertatea să-ți fie mai închisoare decât închisoarea [...] – Sau altfel: Libertatea să fie pentru totdeauna amenințată, minată, să conțină viermele îndoielii și în același timp să fie viermele, să trăiască din viitoarea închisoare [...]”²⁰.

Întru realizarea unei eliberări din celulă, marcă a „resimțirii” locului autentic, traseul va continua cu o eliberare din închisoare, o suprimare a sentimentului non-locului. Ușa „cea de toate zilele” va deveni, în acest caz, unica promisiune a acestei eliberări, dar și primul obstacol spre atingerea liberării obsedante. În esență, semnalează Goma: „Liberarea se va face din afara înăuntrului în afara adevărată, nu din celulă, trebuie să trec prin purgatoriul curții – ei și?, aceea va fi altă liberare, asta, adevărată se face de-aici, direct” (idem). De fapt, autorul recurge la intonarea la unison a trei note, unde prima reflectă imaginea non-locului, (înăuntrul celulei), cea de-a doua surprinde tabloul locului în accepțiunea sa relativă (în afara celulei) și nota de vârf reconstituie contururile locului originar autentic în cele mai îndepărtate amintiri, insistând cu „o(b)stinație”, în toate cele trei cazuri, asupra ideii de desființare a „ușilor lăuntrice”²¹.

¹⁶ Paul Goma, *Ostinato...*, op. cit., p. 48.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹⁸ Anca Hațiegan, *Bătând, o(b)stinat(o), la ușa noastră cea de toate zilele*, în „Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist”, Cluj-Napoca, Editura „Limes”, 2010, p.12.

¹⁹ Paul Goma, *Ostinato...*, op. cit., p. 148.

²⁰ *Ibidem*, p. 41.

²¹ Anca Hațiegan, *Bătând ...*, op. cit., p. 12.

Prima treaptă de eliberare este nașterea veritabilă, una imaculată și cea de-a doua, una coruptă, care de fapt va întruchipa „nașterea din infern”. Se recurge la utilizarea acestei metafore, desprinsă din textul scriitorului, pentru a sublinia momentul evadării din celulă, pe de o parte, precum și momentul expulzării din uterul matern, pe de altă parte, simțit și acesta ca o evadare. Imaginea parabolică a peregrinărilor lui Ilarie din înăuntrul non-locului spre o afară relativă, zugrăvește un adevărat purgatoriu coborât în infern. Un purgatoriu unde se exclude orice tentativă de revendicare a realității: „– Să tac. Să nu mai am memorie. Să ne luăm pe după cap și să uităm cu toții, să jucăm Hora Amneziei”²². Protagonistul romanului țese definiția locului, sau mai bine a esenței acestuia: „[...] locul cel mai neprimejdut: cel mai din adânc, din inima fundului, din fundul inimii primejdiei [...] acolo de unde nu poți coborî, unde nu mai ai ce pierde...”²³. Totuși Ilarie Langa părăsește „Țara lui Lucifer”, prin deschiderea ultimei uși, a celei lăuntrice, ce îl va duce dincolo, într-o lume primordială. Descoperirea locului autentic devine catharsis, împlinind suprema condiție a liberării interioare: posibilitatea de scrie.

Conform taxonomiei realizate de către Jung Wunenburger, casa este un simbol al sinelui, iar ușa, în acest context, integrându-se cu personalitatea construcției, se identifică cu ea întru totul, purtând încărcătura matricei spirituale a locatarului. Desființarea sau mai bine deschiderea ușii este pigmentată de dorința de acceptare necondiționată, nevoia de comunicare prin liniște și lumină, devenind, în acest sens, aliata libertății proprii. Percepția ca atare a „ușilor lăuntrice” devine marcă a intrării într-un alter-ego, ca o consecință a dorinței de a se libera din interior, descoperindu-și sinele. Prin urmare, ușa se face parte din instrumentul de expresie al ființei umane.

Desprins din corpul romanului *În cerc*, romanul lui Goma, *Ușa noastră cea de toate zilele*, prezintă totodată multe elemente de continuitate cu *Ostinato*. În acest sens, obsesia „ușilor lăuntrice”, spre deosebire de alte scrieri ale lui Paul Goma, reflectă în structura de parabolă a romanului un stil digresiv. Narațiunea extrem de comprimată și concisă, plasată într-un spațiu închis, în odaia dintr-o cabană de munte în care se trezesc blocate cele patru personaje feminine din *Ușa noastră cea de toate zilele*, surprinde imaginea unei potențiale închisori. Reconstituirea mental-sentimentală a unui spațiu de carceră este de fapt o autoînchidere, stare provocată de momentul de criză, unde se modifică ființa, se acumulează tensiunile. Apariția celor patru protagoniste într-un cadru unic nu se pare deloc accidentală, fiind totuși reprezentată ca o simplă întâmplare. Raporturile instaurate între protagonistele narațiunii (Alice Dudescu, actriță; Sofia Arsene, învățătoare de țară; Florica Iosub, activistă de partid, fostă ilegalistă; Viola Bizim, fiică de nomenclaturist, ajuns și acesta într-un „lanț al slăbiciunilor”²⁴ pendulează între un „aici”- cabană, și un „acolo” – timpul și locul din afara ei, care, bine strânse, formează un veritabil „cerc” vicios, o împletire de relații din care nu se mai poate ieși. Clausturarea fizică determină replierea mentală a personajelor asupra propriei interiorități: acolo se

²² Paul Goma, *Ostinato...*, op. cit., p. 42.

²³ *Ibidem*, p. 41.

²⁴ Paul Goma, *Ușa noastră cea de toate zilele*, București, Editura „Cartea Românească”, 1992, p. 53.

găsesc multe „uși” închise, care vor fi forțate, dar în locul lor vor apărea altele noi: „[...] să-și țină gura, să nu mai spună la nimeni să uite ce-a văzut și ce știe [...]”²⁵. Pe de altă parte, ușa, care se interpune între cele patru personaje și exterior, devine proiecția materială, sau mai bine, obiectivarea „ușilor lăuntrice”. Romanul e construit contrapunctic, prin intercalarea vocilor, schimbarea punctelor de vedere, culminând cu o răsturnare completă a perspectivei.

Fiind atestată pentru prima dată în romanul *Ostinato*, imaginea claustrării sinelui, este reluată în romanul *Gherla*, unde se pune în prim-plan teoria naratorului participativ. Naratorul creionează într-un plan al observației imaginea celui care mărturisește că este obsedat de tabloul ușii închise, de condițiile subumane ale detenției, tablou conceput de către „păpușarii” statului totalitar ca agresiune.

Observarea, în sensul său existențial, poate fi tradusă prin termenul privire. Martin Heidegger în *Ființă și timp* pune în discuție noțiunea de „privire - ambientală”²⁶, ca „fapt-de-a-fi-în-lume”²⁷. Potrivit studiului lui Heidegger cuplul corelativ existențial „aici” și „acolo” denotă, transferul de accent de la personalitatea naratorului spre imaginea poporului român, de la el, spre ei, și de la un „aici” (acasă), la un „acolo” (adverb de loc, cu o semnificație deloc ambiguă pentru cazul scriiturii lui Paul Goma, prin care se înțelege: celula ca spațiu al ființării, claustrat și lipsit de orice personalizare: „[...] acolo unde-l pusese [...], în Camera de liberare la Gherla [...]”²⁸. Cu alte cuvinte, adverbele „aici” și „acolo” adaugă semnificației sale primordiale de pure determinări locale, „caracteristici ale spațialității originare”, devenind „așa zisele determinative ale eului”²⁹. Imaginea lui „aici”, ce surprinde tabloul casei din Mana, contopit cu lumea proprie eului – „calidorul”, nu se mai adresează sieși, ci devine un vector cu sens opus, orientat fiind de la sine, către un „acolo”, al „ființării la-îndemână, accesibilă privirii ambientale [...], având totuși în vedere *pe sine* în spațialitatea existențială”³⁰, care pentru eul narator al lui Paul Goma ființează grație propriilor sale legi ontice:

„[...] deținuții aflați în afara celulei [...] când se întâlnesc cu alți deținuți[...] trebuie să se așeze „în alarmă” uite-așa: te-ntorci cu fața spre cel mai apropiat perete, zid, gard, stâlp, îți pui mâinile la ceafă, încheștate cu coatele mult împinse înainte, alcătuiind un fel de ochelari de cal, ca să nu poți vedea în lături [...]”³¹.

„Aici-ul” eului gomian, sau în sensul existențial, locul, trebuie perceput printr-o raportare la un „acolo”, care din punct de vedere antropologic denotă

²⁵ Paul Goma, *Ușa noastră...*, op. cit., p.82.

²⁶ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere în română de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura „Humanitas”, 2003, p.94.

²⁷ *Ibidem*, p. 4.

²⁸ Paul Goma, *Gherla-Lățești*, București, Editura „Humanitas”, 1990, p. 164.

²⁹ Martin Heidegger, op. cit., p. 164.

³⁰ *Ibidem*, p. 164.

³¹ Paul Goma, *Gherla...*, op. cit., p. 138.

conceptul de non-loc, vidat de orice personalizare. Spațialitatea existențială care determină locul personajului/naratorului se întemeiază ea însăși pe condiția suigeneris a „faptului-a-fi-în-lume”, în cazul disidentului, echivalentă cu patima scrisului: „Și m-am hotărât să nu-i uit în vecii vecilor, să nu mă răzbun, ci mai crunt: să nu-i ui să-i neuit eu într-o carte și, mai ales: să nu-i tac, să-i netac”³². Cu alte cuvinte schema existențială a lui Descartes „ego cogito – ergo sum” este tradusă de către Goma prin: eu scriu – eu sunt. Eul narator, în acest sens, are ca miză o ființare, unde ființa consistă în a avea propriul său loc, personalizat.

Paul Goma aduce în fața lui însuși, aflarea de sine, nu printr-o accepție de ordin perceptiv și printr-o regăsire de sine total afectivă. Frica, susține Heidegger, devine „un mod al situării afective”, reprezentând „ființarea intramundănă” într-un sens amenințător. În acest context, sentimentul fricii creează condiții pentru recrearea mintal-sentimentală a locului:

„Ți-am spus că mi-e frică. Tocmai pentru că mi-e foarte frică, nu tac – n-ai băgat de seamă că tăcerea alimentează frica? Pe întuneric, noaptea, ca să-ți faci curaj, vorbești singur, cu cât vorbești mai tare, cu atât îți e mai puțin frică”³³.

Vorbirea, ca acțiune, în scrierea lui Goma, devine marca unei stări de deschidere autentică, de desființare a ușilor închise, bogată de sine însuși. Exteriorizarea prin vorbire în momentul actualizării discursului, ce construiește un fel specific mundan de a fi, în accepție existențialistă, este limba. Limbajul lui Paul Goma, „exilat și ca scriitor”³⁴, cum susține Alexandru Laszlo, „nu seamănă prin nimic cu ceea ce se scria”³⁵ până atunci. Goma introduce în textul său limba vorbită, („așa cum este ea”³⁶) de către membri aparatului de represiune. Este un limbaj smuncit, un rest de limbă murdară, prin care se ghicește o „limbă de lemn”, actuală pentru perioada comunistă. Françoise Thom în studiul *Limba de lemn* se referă la „o limbă alienată, goală, nov-limba, ideologizată”³⁷.

Drama protagonistului este dictată de prelungirea sentimentului de obsesie, în interiorul spațiului carceral, cel preconizat pentru plimbare:

„Țarcul era... ce era țarc, adică loc îngrădit, închis Într-un fel e mult mai greu de suportat, decât celula – cu cei șase pereți , aia este un mormânt cinstit, cu capacul ținut. Țarcul însă... Are numai cinci pereți, îi lipsește tavanul, are deci o fereastră deschisă (și neoblonită), spre cer, spre aer, spre soare – spre libertate. Dar prin acea fereastră libertatea ți se închide cu o

³² *Ibidem*, p. 168.

³³ *Ibidem*, p. 138.

³⁴ Alexandru Laszlo, *Viceversa! Polemici pro și contra lui Paul Goma*, Timișoara, Editura „Bastion”, 2008, p. 120.

³⁵ *Ibidem*, p.120.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Françoise Thom, *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, București, Editura „Humanitas”, 1993, p. 119.

mână și ți se ia cu celelalte [...] cerul era prea cer, aerul prea aer, lumina din cale –afară de luminoasă, torturantă”³⁸,

dar și după ieșirea din închisoare, fără termen clar de expirare:

„Raza era fructul oprit, care niciodată nu mă tentase. Să ies din rază? [...] Unde să mă duc? Casa mea aflându-se nu în afara razei, ci în afara țării, în afara Europei, în afara lumii, la mama dracului, pe planeta Rusia. Dacă părinții s-ar fi mutat, cum aveau de gând în raionul Slobozia, firește aș fi dat și eu o fugă până acolo. Deși... ar fi construit locuința aceea, din satul acela, din raionul Slobozia, o acasă? Ce să mă fi atras acolo? Locurile, oamenii? Dar locuri nu mai avem demult, din martie 44, de la refugiu, dar oamenii erau în total doi: mama și tata”³⁹.

Personajul obsedat de faptul că existența sa a fost deturnată de la cursul său normal, privit ca un „[...] vierme un nimic, un ăla asupra căruia partidul îi dăduse drept de viață și de moarte”⁴⁰, încearcă să reintre în posesia propriului sine, nealterat, nedespicat: „eu sunt român, am și eu un punct de vedere”⁴¹. Or, momentul crucial al mărturisirii eului narator, resimțit în calitate de martor, dar și implicat în același timp, în activitatea de actor al evenimentului din 19 noiembrie 1958 devine aducător de o suferință greu cuantificabilă:

„[...] eu plângeam, ar fi fost bine să pot plânge, nu loviturile, nu ele mă atingeau, plângeam pentru că, pentru că [...] și atunci prima dat de la arestare, pentru prima oară în viață, am spus, mi-am spus, le-am spus: EI LASĂ... EI LASĂ! [...] Fusesem despicat, jumătate din mine fusese trimis cu totul, mutat acolo, la gaură”⁴².

Autorul reușește să-și adecveze scriitura la condiția protagonistului, prin dese schimbări de perspectivă, prin planurile prospective și retrospective intercalate, prin alternanța și interferența a trăirilor unui spațiu claustrat, carceral, amintiri sau transpunerea stărilor de spirit ale eului narator/personaj. „Eul” gomian devine unica exteriorizare a conștiinței de sine și a tuturor conceptelor sale. Din el nu rezultă nimic altceva decât un subiect „transcendental”⁴³ al gândirii. Prin rostirea pronumelui personal „eu”, naratorul optează pentru o ființare ce are în vedere pe sine însuși. Cu toate că semnificația acestui cuvânt pare a fi destul de simplă, abordarea lui din punct de vedere existențialist îi oferă alte valențe semantice, descriindu-l pe „sinele însuși”⁴⁴ și nimic altceva decât „subiectul absolut”⁴⁵, acel

³⁸ Paul Goma, *Gherla... op. cit.*, p. 136.

³⁹ *Ibidem*, p. 257.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 106.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 102.

⁴² *Ibidem*, p. 146.

⁴³ Martin Heidegger, *Ființă...*, *op. cit.*, p. 421.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 421.

„ceva”⁴⁶, care rămâne identic cu sinele lăuntric, schițând imaginea locului interior al naratorului/personajului: „[...] în închisoare deținuții nu au voie să rostească pluralul noi. În închisoare ești singur, ești unu ești: eu [...], soliciți în numele tău și nu al unui grup”⁴⁷. Și mai mult, apariția „eului” pe tabloul pigmentat de totalitarism, trebuie înțeleasă în sens kantian cu multe rezerve, dacă nu într-unul diametral opus, întrucât el nu mai este „eul care gândește” – un subiect logic în devenire, cu o conștiință de sine și de modificările sale existențiale, ci un om nou, „[...] un deținut, un vierme, un nimic, un ăla asupra căruia partidul îi dăduse drept de viață și de moarte”⁴⁸. „Eul” echivalează cu a fi într-o lume, sau mai bine zis în matricea originară care te definește. În paginile romanului Gherla „eul” apare mutilat, transformat într-un „ăla” (varianta vorbită a pronumelui demonstrativ de depărtare), care vine să echivaleze ființarea sinelui narator cu o „non-ființare”, lipsit de propriul său „loc-de-deschidere”⁴⁹, incapabil de „a gândi ceva”⁵⁰.

Obținem o nouă schemă a faptului de a fi, construită în conformitate cu ideologia totalitaristă: eu sunt – dar nu gândesc. Obsesia „ușilor lăuntrice” este surprinsă de către personajul lui Paul Goma, tocmai în momentul refuzului de a se conforma cu noua schemă “inventată” de către sistemul de tortură. Deținutul, în imaginea eului narator, fiind suspendat între două sisteme: cel comunist și cel capitalist, transcende cu luciditate imaginea lumii care i se impune: „Atunci când le-am auzit, le-am tratat cu neîncrederea lucidului [...], al celui care-și dă seama de deosebiri dintre adevărul din afară și adevărul din pușcărie [...], dar nu aș face eu, cum faci tu, cum ar face muritorii de rând – nu!”⁵¹. Deși obsesia favorizează o extensiune a conștiinței prin trăirea simultană pe mai multe planuri ale sale, personajul o resimte în primul rând ca o traumă, cu atât mai dureroasă cu cât pare de nedepășit. Această extensiune, este pigmentată, în termeni antropologici, de imaginea „excesului de spațiu”⁵², căruia, Marc Augé în studiul *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, îi imprimă caracteristica de bază a non-locului:

[...] aerul curat, poate prea curat, prea tare pentru plămâni ca ai noștri, obișnuiți cu puțin și prost pentru carnea noastră de... ciupearcă, de Rigă Crypto – aerul îmi îndurera pe dinăuntru răsuflarea, pe dinafară îmi urzica pielea, îmi ustura vederea”⁵³.

Paul Goma descrie imaginea unui spațiu psihologic, ce poate fi definit drept o entitate rezultată prin reflectarea subiectivă a lumii externe (lumii din afara celulei – țărucul de plimbare). Spațiul psihologic este sesizat prin intermediul sensibilității și

⁴⁵ *Ibidem*, p. 421.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 421.

⁴⁷ Paul Goma, *Gherla...*, op. cit., p. 53.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁹ Martin Heidegger, *Ființă...*, op. cit., p. 182.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 424.

⁵¹ Paul Goma, *Gherla...*, op. cit., p. 163.

⁵² Marc Augé, *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p.

45.

⁵³ Paul Goma, *Gherla...*, op. cit., p. 142.

experienței, accesibil grație percepției senzoriale, fiind supus subiectivității personajului:

„[...] țarul mă făcea să sufăr, [...] Am început, ca de obicei să tremur. [...] De un frig... Dar nu din acel moment, ci de un alt frig, frigul care-mi rămăsese în carnea memoriei”⁵⁴.

Imagina non-locului este determinată și de „excesul de timp”⁵⁵, susține Marc Augé. Operei lui Paul Goma îi este caracteristică disjuncția valorilor temporale: timpul social, precum și cel creator se reduc, iar deținutul „rămâne ancorat într-un timp biologic al ființelor rudimentare, deprimare, dezumanizate”⁵⁶, menționează Alexandru Laszlo. Timpul istoric nu-i mai este accesibil deținutului politic, întrucât din lipsa de informații, nu poate urmări succesiunea acestuia. Autorul pictează imaginea timpului psihologic, al cărui caracter subiectiv este destul de evident. Cercetătorul Vittorio Benussi relevă ideea că imaginea timpului subiectiv depinde de „umplerea” acestuia cu evenimente. Sporirea fluxului de informație creează condiții pentru extensiunea timpului psihologic, care este creionată de către Goma în momentele „spectacolului” de la anchetă, de la purgatoriu, în care se „dilată” însemnările obsesive și rememorările experiențelor existențiale ale personajului din afara Gulagului. Conștiința timpului psihologic se trezește cu aviditate la recuperarea celor mai mici momente desprinse din biografia protagonistului. Nu este vorba despre o trăire imaginară, ci de o „percepție senzorială conservată ca atare”⁵⁷, susține Ruxanda Cesereanu. Cu alte cuvinte, posibilitatea de a substitui timpul biografic, cel din exterior, unul punitiv, prin cel psihologic, de natură lăuntrică vine să descopere spirala interiorității. În acest sens, imaginea timpului personalizat prinde contururi.

Fiind tentat să redea fluxul de intensitate al sentimentului non-locului, autorul aduce în prim-plan „nefirescul” situației eului, al cărui sistem de relații interumane, devine în interiorul carcerii un simbol al singurătății, orice tentativă de a întreține relații în spațiu, precum și apelul la personalizare prin rostirea numelui se nivelează: „Cu toate că eram doi, Șomlea zise, nu: Voi! (dacă tot nu rostea numele nostru), ci Tu și tu”⁵⁸. Prozatorul vine cu o explicație a motivului imposibilității utilizării pronumelui personal de persoana I, numărul plural „noi”: „Simplu, în închisoare deținuții nu au voie să folosească pluralul noi. În închisoare ești singur, ești unu, ești eu [...] soliciți decât în numele tău, nu în al unui grup”⁵⁹. În acest sens, Hannah Arendt menționează că spațiul de detenție devine o gaură de uitare „în care oamenii se poticnesc din întâmplare, fără să lase urme obișnuite ale existenței lor trecute”⁶⁰.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 142.

⁵⁵ Marc Augé, *Introduction...*, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁶ Alexandru Laszlo, *Viceversa! Polemici...*, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁷ Ruxanda Cesereanu, *O călătorie...*, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁸ Paul Goma, *Gherla...*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 53.

Sentimentul dezolării produce o metamorfoză a tabloului lăuntric al naratorului/personajului. Aceasta înseamnă că eul se simte alienat de starea dezolării. Paul Goma schițează inițial imaginea unui eu ce se opune și rezistă: „[...] nu mă lăsam, mă zbăteam, mă lăsam la pământ, mă suceam și rămâneam mereu protejat”⁶¹, ca să picteze apoi figura unui „ăla” obsedat de necesitatea deschiderii lăuntricului, fiind capabil a-și asuma golul, a și-l obiectiva, ca într-un coșmar în care decorul, epica, deznodământul țin de emanația eului străin sieși: „[...] nu puteam rosti nici un cuvânt, nu puteam face nici un gest, nici măcar cu ochii nu mă puteam ruga frumos, eram un sac de antrenament, un sac de fasole care nu vorbește, nu urlă, nu roagă, nu se apără [...]”⁶². Eul își reconstruiește propriul abis, de care ia cunoștință cu stupefacție: „Fuseam despicat, jumătate din mine fusese trimis cu totul, mutat acolo, la gaură [...]”⁶³. În cele din urmă, autorul încearcă să suprapună dăinuirea autoironică într-un actant fără chip, pulverizat sufletește: „[...] a născut un om, nu, o dreanță umană, o... o lepădătură a societății, o drojdie dujmănoasă!”⁶⁴. Cu toate acestea, Paul Goma optează pentru reprezentarea unui personaj care speră să-și recupereze condiția de nedespicat, insistând asupra recreării locului, restabilirii relațiilor inter-umane în spațiu: „prin urlat să stabilească legătura cu ai lui de care fusese despărțit [...]. Fiindcă urlatul e o punte care-ți dă iluzia că nu ești singur [...] apoi urli și pentru că te știi mai tare decât cei care te bat”⁶⁵. Interiorizată, închisoarea, prin reprezentarea imaginii simbolice, auditive a urlatului – devine un dublu ecou al spiritului eului narator/personaj, aflat la gradul superlativ al libertății interioare, pe de o parte: „puteam urla nestingherit, deci mă puteam exprima, am început să răspund: Nu taaaac, Nu taaaac, Eu nu voiam – nu mai voiam-și urlând, le spuneam că nu mai tac!”⁶⁶, și despicat, pe de altă parte:

„[...] simt cum glasul mi se subțiază, se împuținează, se întrerupe, se rupe [...] și glasul: îl văd – capătul lui, rupt, atârână, se scufundă, încet, înapoi, de unde pornise, ca un jet de arteziană, într-un bazin, după închiderea lentă a robinetului [...] nu mai urlu”⁶⁷.

Volumul lui Paul Goma este un binom compus din Gherla, care evocă expresia detenției propriu zise, și Lățești, manuscris neterminat, suspendat în mijlocul unei fraze, care reia anii domiciliului obligatoriu la Bărăgan, unde libertatea „se arată a fi un regim îmbunătățit de nelibertate”, după cum susține Radu Ciuceanu⁶⁸. Cu toate acestea libertatea, fiind egală cu sine și absolut necesară sau iremediabil pierdută, devine condiția sine qua non a ființării în „locul-deschidere” (termenul îi aparține lui Martin Heidegger). Or, „ce fel de libertate-i asta, dacă ies

⁶¹ Paul Goma, *Gherla...*, op. cit., p. 151.

⁶² *Ibidem*, p. 169.

⁶³ *Ibidem*, p. 146.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 174.

⁶⁸ Radu Ciuceanu, *Intrarea în tunel*, prefată și note de Octavian Roske, București, Editura „Meridiane”, 1991, p. 62.

de-aici și intru dincolo?”⁶⁹. Personajul lui Paul Goma ajunge un obsedat de libertatea care seduce fără de precauție trupul nelibertății. În acest sens, el refuză recompunerea drumului, al cărui punct de plecare a fost celula: „Nici mai târziu n-am încercat să-l refac, să-l reconstitui, pentru asta ar fi trebuit să mă re-apropii de închisoare”⁷⁰. Imaginea domiciliului obligatoriu conturează prin definiție un minus de statut al deținutului liberat:

„Cu buletin în regulă. Având chiar și fotografie! Buletin absolut identic cu al cetățenilor (aici merge) liberi ai RPR, deosebirea stând în „micul amănunt”: sub fotografie, o ștampilă a aplicat două litere: D.O.”⁷¹

Intrarea protagonistului în așa zisa libertate, sau mai exact reintrarea în ea se realizează cu precauție. Vorbind despre această nouă intrare, Radu Ciuceanu este de părerea că reluarea aceluiași lucru nu este o reîterare, ci o nouă cunoaștere:

„Oricât ar părea de bizar, a face din nou un lucru, nu înseamnă a-l repeta, ci a-l reînvia, reactualizând un gest, o acoladă. Ceva atât de simplu, care prin absență, a devenit cu timpul incomprehensibil. Libertatea constituie pentru fostul încarcerat o terra incognita, unde mișcările înaintază inocent și timid”⁷².

Suferința personajului gomian este provocată tocmai de această necesitate de a se reiniția în „locul-de-deschidere” al ființării aparent libere, unde jertfa torturii neîncarcerată trupește, rămâne cu sufletul dezolat de regimul „schizoid de falsificare”⁷³, căci omul nou „nu are nevoie de adevărul concret, ci doar de unul ideal teoretic, corespunzător moralei comuniste”⁷⁴. Paul Goma transcrie această stare în felul următor: „ai fi suferit, fiindcă nu ai fost nici deținut, nici liber”⁷⁵.

Cu alte cuvinte, traseul personajului lui Goma nu este deloc unul al mântuirii, grație deschiderii ultimei uși, a celei lăuntrice, odată scufundat în infernul torturii totalitariste va simți necesitatea reconstruirii tabloului utopic al matricei originare ca „loc-de-deschidere”. Etapa salvării din detenție nu va avea loc decât parțial, prin descoperirea de sine, pe când imaginea paradisului casei din Mana nu va fi regăsit niciodată.

⁶⁹ Paul Goma, *Gherla...*, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 202.

⁷¹ *Ibidem*, p. 242.

⁷² Radu Ciuceanu, *Intrarea...*, *op. cit.*, p. 62.

⁷³ Ruxanda Cesereanu, *O călătorie...*, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁵ Paul Goma, *Gherla...*, *op. cit.*, p. 244.

Regăsit în ipostaza de model veridic al scriiturii carcerale, și proiectând în spațiul literaturii române al exilului o „nouă dimensiune”⁷⁶, Paul Goma denotă în și prin textul său semnificația toposului detenției comuniste. Specificul operei scriitorului, prin subiectivitate și imperativul dezvăluirii, deschide „oblonul” spre o lume aproape necunoscută până în 1971. În lucrarea de față s-a insistat asupra revelării imaginii eului obsedat de imaginea ușii închise, devorat de spațiul purgatorului, fiind surprins în postura de actant al torturii comuniste și observatorul ei deopotrivă, surprins în momentul ispășirii prin desființarea „ușilor lăuntrice”, ca marcă a necesității regăsirii locului său autentic. Revelatoare în acest sens, furnizoare de imagini sunt romanul *Ostinato*, *Ușa noastră cea de toate zilele* și *Gherla-Lătești*.

Specificul romanului *Ostinato* stă în prezentarea, în debut, a imaginii absenței locului autentic, nedefinit, nici identitar, nici relațional. Libertatea, „pigmentată” cu nuanțe obsesive devine singura mediere între tabloul locului și cel al non-locului, între „înăuntru” și „în afară”. Prezența locului în accepțiunea sa relativă este surprinsă în tabloul purgatorului. Eliberarea, pentru Ilarie, devine o modalitate de revenire „acasă”. Personajul este conceput ca un Ulise, ce rătăcind prin memorie, întru regăsirea Ithacăi, trăiește psihologic locul, doar din amintiri. Plăsmuirea acestui loc nou devine o revelație în momentul deschiderii ultimei „uși” lăuntrice, ca imagine a ieșirii din infern.

Parabola din romanul *Ușa noastră cea de toate zilele* devoalează modul inedit în care Goma tratează problema constrângerilor din perioada comunistă menită cu precădere să modifice nu numai ființa ci și conștiința, întrucât forțarea „ușilor închise” nu asigură desființarea lor totală, ci, dimpotrivă, crearea unor spații noi de transcendere lăuntrică. În acest sens, procesul transformării existenței în comunism „dintr-o închisoare potențială într-una efectivă”, notează Al. Cistelean, este un fapt posibil să se petreacă „în orice clipă și dincolo de orice motivație”, găsind „victimele gata instruite pentru a-l accepta”⁷⁷.

Romanul *Gherla-Lătești*, însă prezintă, în debut, imaginea absenței „locului-de-deschidere” autentic, precum și suprimarea liberei expresii a gândirii, sfidând, în acest sens, teoria kantiană a ființării: ego sum – cogito sum. „Faptul de a fi în lume”, dacă e să vorbim în termeni heideggerieni, este minată de patima scrisului. În acest context, lumea „din afară” este substituită cu o capsulă lăuntrică, unde eul gomian descoperă spirala interiorității, construind imaginea mentală a matricei sale organice. Goma apelează la această idee existențialistă, introducând în textul său cuplul corelativ „aici” - „acolo”. Plăsmuirea utopică a unei „imago mundi” devine echivalentă cu trăirea de către eul narator într-un timp psihologic: comprimat și dilatat deopotrivă. În acest context, subliniem ideea, că eul narator nu enunță o trăire imaginară, ci una de ordin afectiv perceptibilă, fiind conservată prin scriere.

Bibliografie

Arendt, Hannah, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu,

⁷⁶ Mircea Popa, *Paul Goma-avaturile...*, op. cit., p. 246.

⁷⁷ Alexandru Cistelean, *Ușa și mentalitatea*, în *Vatra*, 22, nr. 6 (225), 1992, p. 9.

- București, Editura „Humanitas”, 2006
- Augé, Marc, *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992
- Azoitei, Mihaela, *Totalitarism și rezistență în România comunistă. Cazul Goma*, București, Editura „Paideia”, 2002
- Cesereanu, Ruxanda, *O călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conștiința românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, V: 2-3, București, Editura „Artemis”, 1995
- Cistelean, Alexandru, *Ușa și mentalitatea*, în „Vatra”, 22, nr. 6 (225), 1992
- Ciuceanu, Radu, *Intrarea în tunel*, prefață și note de Octavian Roske, București, Editura „Meridiane”, 1991, pp. 283-285.
- Corfas, Iosif, *Secvențe din fostele închisori politice*, București, Editura „Humanitas”, 2003
- Coza, Ancuța Maria, *Paul Goma. Destinul unui disident*, Iași, Editura „Tipo Moldova”, 2011
- Cristea, Dragoș-Mugurel, *O scurtă introducere în memorialistica detenției românești*, în „Philologica Jassyensia”, An IV, Nr. 2, 2008
- Goma, Paul, *Gherla-Lătești*, București, Editura „Humanitas”, 1990
- Goma, Paul, *Ușa noastră cea de toate zilele*, București, Editura „Cartea Românească”, 1992
- Goma, Paul, *Ostinato*, București, Editura „Anamarol”, 2007
- Hațiegan, Anca, *Bătând, o(b)stinat(o), la ușa noastră cea de toate zilele*, în „Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist”, Cluj-Napoca, Editura „Limes”, 2010
- Heidegger, Martin, *Introducere în metafizică*, traducere în română de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Editura „Humanitas”, 1999
- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere în română de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura „Humanitas”, 2003
- Laszlo, Alexandru, *Viceversa! Polemici pro și contra lui Paul Goma*, Timișoara, Editura „Bastion”, 2008
- Popa, Mircea, *Paul Goma-avaturile afirmării*, în „Continuități”, Cluj-Napoca, Editura „Dacia XXI”, 2010
- Thom, Françoise, *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, București, Editura „Humanitas”, 1993
- Wunenburger, Jean Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Editura „Dacia”, 2001

Cristina Scarlat

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

**PE URMELE UNUI SPECTACOL:
UNIFORME DE GENERAL, DE MIRCEA ELIADE PE SCENELE DIN
FRANȚA. CONVORBIRE CU REGIZORUL BENOÎT VITSE¹**

Abstract

The show *Uniformes de général* staged by Stéphane Verrue en 1984, en France, an adaptation by Benoît Vitse of Mircea Eliad's homonymous text, represents one of the successful examples of translating a literary text into the language of the theatre show. The interview with Benoît Vitse is an almost archaeological investigation, one of reconstruction of this/his show and of the atmosphere inspired by the original text.

Key-words: Mircea Eliade, Benoît Vitse, *Uniforme de general*, performance, Paris.

***Uniforme de general*. Scurt istoric:**

1971 – text scris în decembrie, la Chicago și New York.

1984 – adaptare scenică de Benoît Vitse în regia lui Stéphane Verrue, Franța.

Fișa tehnică: *Uniformes de général*, traducerea: Alain Paruit, cu: Christian Baggen (Ieronim), Jacques Bourdat (Vladimir), Charles-Antoine Decroix (Antim), Marie Maffre (Maria), Benoît Vitse (servitorul). Decoruri și costume: Roby Comblain. Lumini și sunet: Serge Barbier. Afiș: Bernard Nicolino. O coproducție a Companiei Guillaume Cale, Méru cu Teatrul Hypocrite, Bruxelles.

1996 – *Uniforme de general*, teleplay difuzat de TVR la 11 noiembrie. Regia: Constantin Dicu.

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

– *Domnule Vitse, cum a avut loc contactul cu opera lui Mircea Eliade?*

– Îi cunoșteam puțin opera, fiindcă la Universitate am lucrat pe *Aspecte ale mitului*. Îmi amintesc această frază: *mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al „începuturilor”*. (Eliade, 1978, 5-6) Apoi am ajuns într-o perioadă în care căutam texte scrise de autori români și nu prea erau în vremea aceea. Atunci am găsit *Uniforme de general*, titlu care mă intriga, fiindcă nu înțelegeam de ce *uniforme* este la plural și *general* la singular. Din 1980 am descoperit un interes special pentru România și, mai ales,

¹ Dialogul a avut loc în limba franceză. Traducerea: Cristina Scarlat. Textul a apărut în nr. 1-2-3/2014 al revistei „Hyperion”, fără niciunul din documentele inedite inserate în corpul lui, deși condiția publicării textului a fost aceea a apariției lui integrale. Reluăm aici textul în varianta avută în vedere în momentul gândirii lui, considerând-o mai mult decât un gest reparatoriu: documentele inedite aduc unele completări în zone care țin de istoria receptării literare.

pentru literatura ei. Am început să învăț româna la Universitatea Paris IV, cu doamna Vultur, care era oarecum contrariată de dezinteresul studenților de a învăța această limbă. Trebuie să menționez că la cursul de limba română se înscriu în special cei care au probleme la limbile așa-numite *principale*: engleză, germană, spaniolă. Cât despre mine, m-a pasionat această cultură, care părea nouă și bogată. Am citit mult din autorii români, mai întâi în franceză, apoi în română. Mai ales Caragiale, din care am montat *D'ale carnavalului* cu o trupă de liceeni. Am citit Paul Goma, Virgil Tănase, Marin Sorescu, ceea ce am găsit în librăriile din Paris. Am găsit destul de puține texte în traducere franceză și, în final, am dat de Mircea Eliade. Într-o primă etapă, credeam că aceste nuvele sunt o ilustrare a teoriilor despre mituri. Dar chiar de la începutul textului mi-am spus că aveam acolo un scenariu posibil pentru o scenă de teatru. Pe de o parte, pentru că dialogurile erau deja scrise și, pe de alta, pentru că scena inițială (doi tineri într-un pod, cu o lanternă de buzunar) putea constitui un debut dramaturgic dintre cele mai interesante și surprinzătoare. Am fost surprins și mișcat de mesajul dumneavoastră, pentru că spectacolul îmi trezește amintiri foarte plăcute. Eram pe atunci director al Companiei Guillaume Cale și acest spectacol a fost al doilea din carieră.

– *Cum vă definiți în relație cu opera lui Mircea Eliade?*

– Când montăm un autor a cărui operă este atât de importantă și prolifică în atâtea domenii, este complicat să faci un studiu exhaustiv, cu atât mai mult cu cât în 1980 nu găseam tot ce a scris Mircea Eliade. Totuși, am citit tot ce mi-am putut procura și în special cele trei volume din *Istoria religiilor*, fiindcă mi s-a părut că-mi lipseau câteva chei pentru a înțelege cum trebuie comportamentul personajelor. Știu că Eliade voia să se impună ca scriitor și nu numai ca istoric al religiilor sau cercetător. Și sunt de această părere că merita un alt loc, pur și simplu, ca autor. Și am fost tot timpul mai interesat de operele sale de ficțiune decât de eseurile pe care le găsesc uneori repetitive sau rebarbative.

– *Cum ați ales acest text al lui Eliade și nu, de exemplu, piesele sale de teatru? Vă erau cunoscute, în perioada în care ați locuit în România, ca director al Ateneului din Iași?*

– Nu am avut cunoștința pieselor de teatru ale lui Eliade (am văzut că există o *Iphigenia* în bibliografia sa, dar n-am citit-o).

– *Care sunt textele lui Eliade pe care ați dori să le transpuneți în limbajul teatrului?*

– Nu mi-am propus niciodată să transpun în teatru alte texte de-ale sale, chiar dacă romane precum *Maitreyi* sau *Domnișoara Christina* ar putea face obiectul unor adaptări reușite. De asemenea, *Romanul unui adolescent miop*. Dar în general nu ne specializăm, nu ne focalizăm asupra unui autor, când conducem o companie de teatru. Trebuie lăsată ușa deschisă și să spunem că ne pot intra și alții în repertoriu. În ceea ce privește *Uniforme de general*, trebuie spus că originalitatea trupei noastre era să nu montăm decât texte care nu au mai fost prezentate publicului.

– *Cine a avut ideea punerii în scenă a textului?*

– În Franța, în general, directorul companiei este cel care hotărăște ce operă va fi montată într-o stagiune. Pentru asta, are actori, un regizor, un scenograf etc. Am hotărât, deci, să fac adaptarea și să joc un mic rol (cel al servitorului) și am

încredințat regia lui Stéphane Verrue, pe care îl cunoșteam și căruia îi apreciam activitatea la Lille. A acceptat, după lectura scenariului, să vină în Oise și să facă regia. Ceea ce a fost un gest elegant din partea sa, deoarece câștiga mai puțin decât în Nord venind în foarte tânăra noastră trupă. Opțiunile sale, în ceea ce privește regia, erau destul de simple. Cum textul făcea trimitere la mituri, la fantasme, la vis, dorea un anume realism pe platou. În orice caz, a respectat cu scrupulozitate adaptarea pe care am făcut-o, necerându-mi decât modificări minore.

- *Care este povestea desenului – schița de decor pe care ne-ați pus-o la dispoziție?*
- Referitor la acest desen... Am format o echipă de actori francezi și belgieni. Aceștia din urmă mi l-au prezentat pe Roby Comblain, scenograf cu care lucraseră deja și care locuia la Bruxelles. I-am cerut deci să citească adaptarea și să-mi propună o schiță de decor, ceea ce a și făcut destul de repede. În perioada aceea aveam obiceiul să colaborăm în acest mod cu scenografi. Cu un astfel de proiect puteam imediat afla dacă suntem pe aceeași lungime de undă cu cel care urma să realizeze decorul. De altfel, acest desen este foarte fidel decorului pe care l-am avut imediat și care a fost realizat în atelierele Méru - l'Oise. Singurul lucru care nu apare este podul, care se găsește la primul etaj.
- *Ați păstrat raportul cu textul lui Eliade?*
- Raportul cu textul lui Eliade este evident. Am avut nevoie de scene de exterior (cafeneaua, în special) și scene de interior (casa lui Antim), astfel trebuia o scenografie deschisă și destul de elaborată pentru a trece din unele în altele folosind doar eclerajul.



Fig. 1. Roby Comblain, schiță decor pentru spectacolul *Uniformes de général*, de Mircea Eliade, regia Stéphane Verrue, adaptare de Benoît Vitse.

- *Cum s-a petrecut contactul/dialogul cu Eliade?*
- Am cerut drepturile de adaptare a textului, prin intermediar, Editurii Gallimard. Am

trimis textul meu lui Alain Paruit (traducătorul) care mi-a aprobat intențiile și am primit toate autorizațiile.

Alain Paruit
34, rue Clisson
75013 Paris
Tél. 656.17.69

Paris, le 1^{er} octobre 82

Monsieur,

J'ai fait part à M. Mircea Eliade de votre souhait de mettre en scène "Uniformes de général". Il m'a donné son accord de principe. Il vous reste à prendre contact avec Mme Suzanne Deybach, chez Gallimard, pour les droits (je lui adresse une copie de votre courrier).

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.



² Scrisoare adresată de Alain Paruit lui Benoît Vitse, datată 1 octombrie 1982, Paris: «Monsieur, J'ai fait part à M. Eliade de votre souhait de mettre en scène *Uniformes de général*. Il m'a donné son accord de principe. Il vous reste à prendre contact avec Mme Suzanne Deybach, chez Gallimard, pour les droits (je lui adresse une copie de votre courrier). Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués». Copie pusă la dispoziție de B. Vitse.

Editions Gallimard



Monsieur Benoît VITSE
Compagnie Guillaume CALE
Mairie de Méru
60110 MERU

Paris, le 26 Novembre 1982

Mircea ELIADE : "Uniformes de général"

Monsieur,

Pour faire suite à notre échange de correspondances et à nos différents entretiens téléphoniques, nous vous confirmons notre accord et celui des auteur et traducteur pour que vous réalisiez une adaptation théâtrale de l'oeuvre sous rubrique, à partir de la traduction française d'Alain PARUIT.

Cette autorisation vous est accordée aux conditions suivantes :

Toutes les sommes à provenir des représentations de ce spectacle seront partagées dans la proportion de :

50% pour vous-même en tant qu'adaptateur

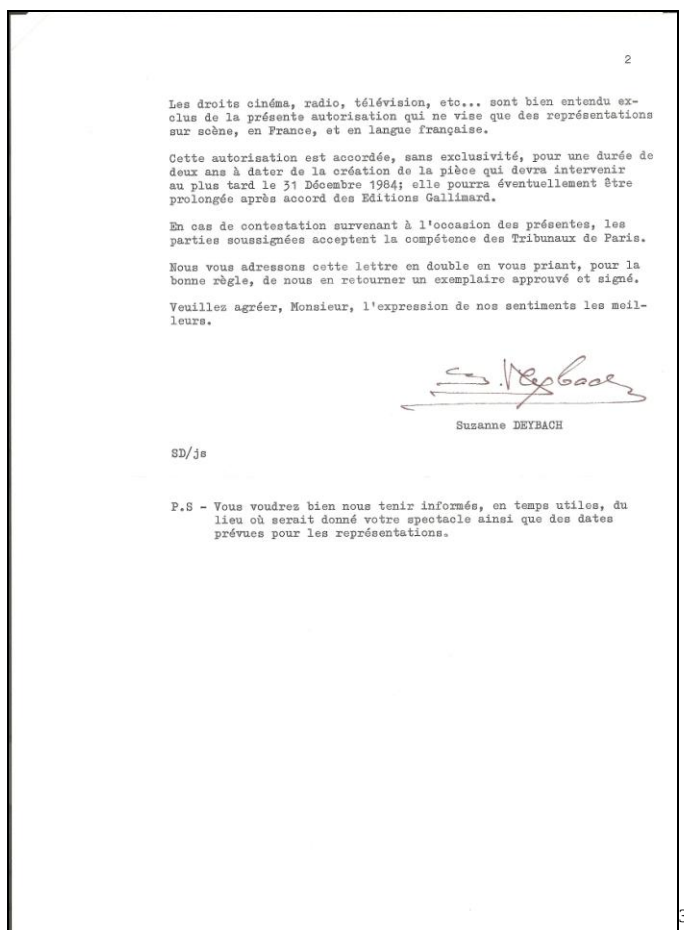
50% pour l'auteur et le traducteur que nous représentons

Il est toutefois précisé que les droits globaux ne seront jamais inférieurs à 12% des recettes, telles que déterminées par la SACD pour les représentations données à Paris et à 11,5% pour celles données en banlieue parisienne et en province. Ces recettes sont, soit constituées par le prix des entrées, soit correspondent à la notion dite de "prix de vente du spectacle", c'est-à-dire à tout cachet forfaitaire reçu en échange de votre participation de la part de l'organisme invitant. Il est bien entendu cependant qu'en présence de deux chiffres (recette au sens habituel du mot et prix de vente du spectacle), le plus élevé serait retenu.

Selon l'usage, un bulletin de déclaration S.A.C.D devra être signé par vous-même et les Editions Gallimard; les droits perçus par la S.A.C.D seront versés aux Editions Gallimard par l'intermédiaire de la S.C.E.L.F.

.../...

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 11914506 F SIÈGE SOCIAL 5 RUE SÉBASTIEN-BOTTIN 75011 PARIS CEDEX 01
RCS PARIS B 572296753 TÉLÉPHONE 544 39 19 TÉLÉGRAMME ENEREFENE PARIS 041 TELEX GALLIM 204121 F



³ «Monsieur, Pour faire suite à notre échange de correspondances et à nos différents entretiens téléphoniques, nous vous confirmons notre accord et celui des auteur et traducteur pour que vous réalisiez une adaptation théâtrale de l'oeuvre sous rubrique, à partir de la traduction française d'Alain PARUIT. Cette autorisation vous est accordée aux conditions suivantes: Toutes les sommes à provenir des représentations de ce spectacle seront partagées dans la proportion de : 50% pour vous-même en tant qu'adaptateur, 50% pour l'auteur et traducteur que nous représentons. Il est toutefois précisé que les droits globaux ne seront jamais inférieurs à 12% des recettes, telles que déterminées par la SACD pour les représentations données à Paris et 11,5% pour celles données en banlieue parisienne et en province. Ces recettes sont, soit constituées par le prix d'entrées, soit correspondent à la notion dite de "prix de vente du spectacle", c'est-à-dire à tout cachet forfaitaire reçu en échange de votre participation de la part de l'organisme invitant. Il est bien entendu cependant qu'en présence de deux chiffres (recettes au sens habituel du mot et prix de vente du spectacle), le plus élevé serait retenu. Selon l'usage, un bulletin de déclaration S.A.C.D devra être signé par vous-même et les Editions Gallimard; les droits perçus par la S.A.C.D seront versés aux Editions Gallimard par l'intermédiaire de la S.C.E.L.F. Les droits cinéma, radio, télévision, etc. sont bien entendu exclus de la présente autorisation qui ne vise que des représentations sur scène, en France, et en langue française. Cette autorisation est accordée, sans exclusivité, pour une durée de deux ans à dater de la création de la pièce qui devra intervenir au plus tard le 31 Décembre 1984; elle pourra éventuellement être prolongée après accord des

Am o singură scrisoare (în engleză) de la Mircea Eliade. În 1983 scria deja cu dificultate, din cauza artritei. Scrisoarea a fost scrisă de soția sa, el doar a semnat-o.⁴

– *Ce reacție a avut la ideea montării textului său ?*⁵

– Mi-a acordat drepturile pentru adaptarea nuvelei și chiar mi-a scris că eram primul care făcea o adaptare teatrală a uneia din operele sale.

– *A fost la premiera spectacolului ?*

– Am primit de la el un telefon scurt, călduros, după premieră. Voia să știe cum a fost premiera și dorea, într-adevăr, să vină să vadă piesa, dar sănătatea nu i-a permis deplasarea în Europa.

– *Care sunt, în opinia dumneavoastră, calitățile operei lui Eliade care ne permit să le dăm alte veșminte, alte sonorități lingvistice, alte partituri de interpretare?*

– Nu sunt un specialist în opera lui Eliade, ci un simplu cititor. Ceea ce mi-a reținut atenția pentru a face adaptarea a fost tocmai faptul că puteam realiza un spectacol deschis. Altfel spus, el se deschide spre diverse interpretări, în timp ce finalul rămâne un mister. Acest lucru asupra misterului ne-a permis să plecăm, cu regizorul, pe o pistă care convenea perfect pentru o dramatizare care-l putea atinge pe spectatorul francez. Mă gândesc că, dacă aş remonta astăzi spectacolul, cu trecutul pe care-l am și cu cei cincisprezece ani petrecuți în România, aş face altceva. Neîndoindu-mă, calitățile acestui text rămân universale și accesibile oricărei culturi.

Editions Gallimard. En cas de contestation survenant à l'occasion des présentes, les parties soussignées acceptent la compétence des Tribunaux de Paris. Nous vous adressons cette lettre en double en vous priant, pour la bonne règle, de nous en retourner en exemplaire approuvé et signé. Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments les meilleurs. Suzanne DEYBACH. P. S. – Vous voudrez bien nous tenir informés, en temps utiles, du lieu où serait donné votre spectacle ainsi des dates prévues pour les représentations ». Document pus la disposition de B. Vitse.

S.A.C.D. = Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

S.C.E.L.F. = Société Civile des Auteurs de Langue Française.

⁴ Vezi epistola lui Eliade din 18 martie 1984.

⁵ « Méru, le 26 février 1984. Monsieur Eliade, C'est avec beaucoup de plaisir que nous vous annonçons la première de *Uniformes de général* pour 22 mars prochain. Nous avons essayé de réunir la meilleure équipe possible pour cette création, et l'enthousiasme né de la lecture de la nouvelle n'est pas retombé lors des répétitions. Chacun est persuadé que nous réussirons à mener la pièce le plus loin possible tant est grande notre foi dans ce prochain spectacle. Nous le jouerons dans le Nord de la France, du 22 mars au 2 juin, et nous attendons les réponses de Paris et Bruxelles. Dès qu'une décision sera prise, je vous en informerai, de même que je vous enverrai les critiques. Bien sûr, notre rêve serait qu'un jour vous soyez présent à l'une des représentations... Je vous joins une petite documentation sur "notre" *Uniformes de général*, en espérant que vous aurez une petite pensée pour nous dans cette difficile période de répétitions, nous qui voudrions tant savoir ce que la générale sur son lit de mort a dit à Ieronim. En vous remerciant encore d'avoir répondu favorablement à notre jeune compagnie, je vous prie de croire, Monsieur Eliade, en l'expression de nos sentiments admiratifs et enthousiastes. Benoît Vitse, directeur de la Cie. ». Epistolă pusă la dispoziție de Benoît Vitse.

COMPAGNIE GUILLAUME CALE

MAIRIE DE MÉRÜ
60110 MÉRÜ
(4) 422 30 11

Mérü, le 26 février 1984

Monsieur Eliade,

C'est avec beaucoup de plaisir que nous vous annonçons la première de Uniformes de général pour le 22 mars prochain. Nous avons essayé de réunir la meilleure équipe possible pour cette création, et l'enthousiasme né de la lecture de la nouvelle n'est pas retombé lors des répétitions. Chacun est persuadé que nous réussirons à mener la pièce le plus loin possible tant est grande notre foi dans ce prochain spectacle.

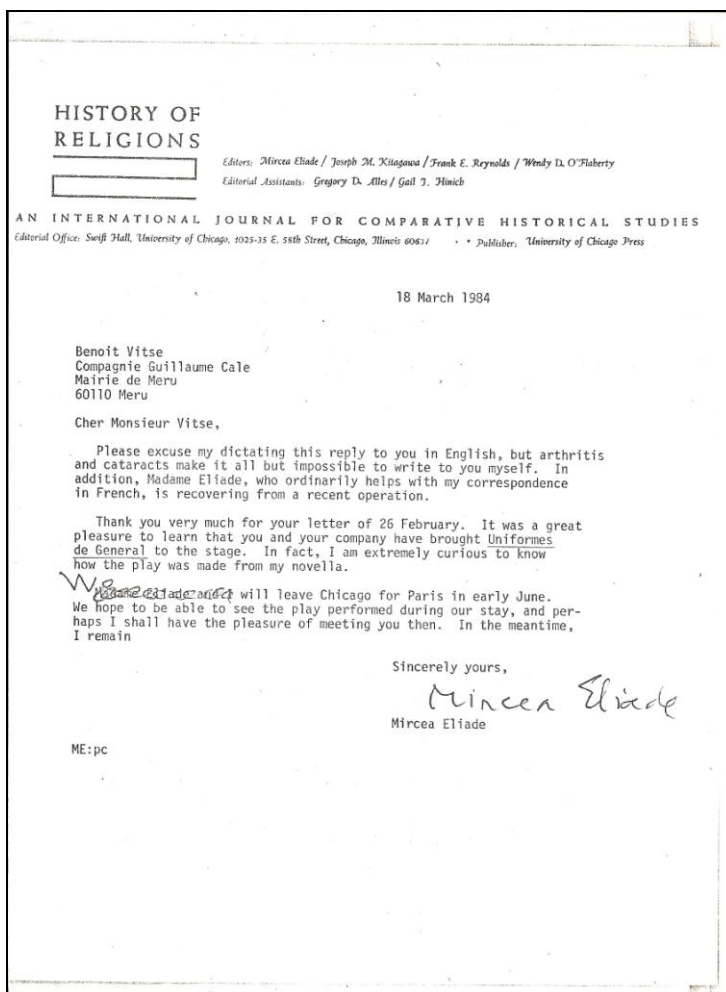
Nous le jouerons dans le Nord de la France, du 22 mars au 2 juin, et nous attendons les réponses de Paris et de Bruxelles. Dès qu'une décision sera prise, je vous en informerai, de même que je vous enverrai les critiques. Bien sûr, notre rêve serait qu'un jour vous soyez présent à l'une des représentations...

Je vous joins une petite documentation sur "notre" Uniformes de général, en espérant que vous aurez une petite pensée pour nous dans cette difficile période de répétitions, nous qui voudrions tant savoir ce que la générale sur son lit de mort a dit à Ieronim.

En vous remerciant encore d'avoir répondu favorablement à notre jeune compagnie, je vous prie de croire, Monsieur Eliade, en l'expression de nos sentiments admiratifs et enthousiastes.



Benoît Vitse
directeur de la Cie



– Eliade a scris puține texte dramatice, dar problematica spectacolului, raportul stabilit între actor și rolul căruia îi dă viață este una din temele fundamentale pe care le regăsim în textele sale literare. Care este impactul acestei opere asupra activității dumneavoastră în domeniul teatrului?

– Cred că Eliade s-a preocupat de teatru plecând de la studiile sale asupra religiilor. A văzut foarte repede că primele reprezentații teatrale se legau de ceremoniile pentru

⁶ Mircea Eliade către Benoît Vitse, epistolă datată 18 martie 1984 [Chicago]: „Cher Monsieur Vitse, Please excuse my dictating this reply to you in English, but arthritis and cataracts make it all but impossible to write to you myself. In addition, Madame Eliade, who ordinarily help me with my correspondence in French, is recovering from a recent operation. Thank you very much for your letter of 26 February. It was a great pleasure to learn that you and your company have brought *Uniformes de General* to the stage. In fact, I am extremely curious to know how the play was made from my novella. We will leave Chicago for Paris in early June. We hope to be able to see the play performed during our stay, and perhaps I shall have the pleasure of meeting you then. In the meantime, I remain sincerely yours, Mircea Eliade.” Prin amabilitatea lui Benoît Vitse.

celebrarea zeilor. Și, efectiv, se simte în opera sa o mare atracție pentru arta dramatică în legătura sa cu sacrul.

–*Ați găsit răspunsuri privind domeniul spectacolului, în textele sale?*

– Pot spune că opera lui Eliade a făcut parte din formarea mea, din moment ce am abordat-o deja, ca student, prin *Aspecte ale mitului*. Dar, evident, nu este singura care m-a influențat. Când ești tânăr, prinzi tot ce poți, în toate direcțiile posibile. Textul *Adio!...* m-a amuzat, fiindcă aveam un proiect de spectacol, câțiva ani înainte, care s-ar fi jucat în spatele cortinei, fără ca aceasta să se ridice deloc în timpul spectacolului. Era un fel de provocare, cum se practica la vremea respectivă. Din partea mea, era mai mult o glumă, dar Eliade reia aceeași idee cu o altă forță simbolică.

– *Putem considera teoriile lui Eliade privind spectacolul, arta dramatică, așa cum le-a abordat în texte precum* *Uniforme de general*, *Dayan*, *Incognito la Buchenwald*, *Adio!...–tradus în franceză*⁷) *ca rețete de revigorare spirituală, de revitalizare, în sensul sacrului?*

– În *Incognito la Buchenwald* este de asemenea ceva uimitor. La un moment dat: „Cineva din capul mesei, nu mai știu cine era, a voit să intensifice spectacolul și s-a dus repede să stingă luminile” (Eliade, 1994, 330). Regăsim, deci, această idee de a-l menține pe spectator în ignoranță, să nu știe ce se întâmplă, de fapt, pe scenă. Și această convingere că asta *intensifică* spectacolul. De fapt, publicul trebuia ținut la distanță. Eram departe de această idee în 1970, când au înflorit teoriile (puțin naive) privind participarea spectatorului care se voia, practic, urcat pe scenă. Atunci, revigorare, revitalizare, sensul sacrului, sunt de acord cu ele, cu această rezervă, totuși, că n-ar trebui să transformăm actul teatral în ceremonie. Am asistat și la aceste derive.

– *Care este rolul jucat de opera lui Eliade, legat de activitatea dumneavoastră în domeniul teatrului?*

– *Uniforme de general* a reprezentat un moment important în viața tinerei companii de teatru. Ne-a permis să ne înscriem în cadrul restrâns al trupelor profesioniste din regiune și ne-am putut continua activitatea artistică, cu o mai mare râvnă. În plus, actorii au rămas atașați trupei și au participat la spectacolele următoare. Despre mine, lectura textelor lui Eliade continuă și azi.

–*În scrisoarea din 10 mai 1984, îi scriați lui Eliade : «C'est avec beaucoup de plaisir que je vous envoie ces quelques extraits de presse concernant Uniformes de général. Partout où nous avons joué, nous avons reçu un accueil qui nous a comblé et les comédiens sont vraiment très heureux d'avoir participé à ce spectacle.» Care a fost răspunsul?*

–Nu am primit răspuns la această a doua scrisoare.⁸

⁷ Mircea Eliade, *Incognito à Buchenwald... précédé de Adieu!...*, traduit du roumain par Alain Paruit, dans le recueil *Les Trois Grâces*, Éditions Gallimard, Collection *Du monde entier*, 1984.

⁸ Benoît Vitse către Mircea Eliade, epistolă datată 10 mai 1984, Méru, aflată în fondul *Mircea Eliade Paper*, 91.2, arhiva Eliade, Universitatea Chicago: « Cher Monsieur Eliade, C'est avec beaucoup de plaisir que je vous envoie ces quelques extraits de presse concernant *Uniformes de*

Cie Guillaume Cale

mairie de Méru
60110 MERU
tel. (4) 422 30 11

Méru le 10 mai 1984

Cher Monsieur Eliade,

C'est avec beaucoup de plaisir que je vous envoie ces quelques extraits de presse concernant Uniformes de général. Partout où nous avons joué, nous avons reçu un accueil qui nous a comblé et les comédiens sont vraiment très heureux d'avoir participé à ce spectacle. Malheureusement il apparaît difficile de jouer cette pièce à Paris, car il faudrait louer une salle et cela est très cher.

Aussi il est vraisemblable que nous terminerons cette tournée en juin. Si vous pouviez nous dire quand vous comptez venir en France, nous nous arrangerions pour jouer tout spécialement le jour qui vous conviendrait.

En espérant votre présence très prochainement, je vous dis au nom de la compagnie toute notre admiration et je vous prie de croire, cher Monsieur Eliade, en l'expression de nos sentiments les plus enthousiastes.



Benoît Vitse

10.

général. Partout où nous avons joué, nous avons reçu un accueil qui nous a comblé et les comédiens sont vraiment très heureux d'avoir participé à ce spectacle. Malheureusement il apparaît difficile de jouer cette pièce à Paris, car il faudrait louer une salle et acela est très cher. Aussi est vraisemblable que nous terminerons cette tournée en juin. Si vous pouviez nous dire quand vous comptez venir en France, nous nous arrangerions pour jouer tout spécialement le jour qui vous conviendrait. En espérant votre présence très prochainement, je vous dis au nom de la compagnie toute notre admiration et je vous prie de croire, cher Monsieur Eliade, en l'expression de nos sentiments les plus enthousiastes. Benoît Vitse». Prin amabilitatea lui Liviu Bordaș.

–Care a fost reacția publicului din Liancourt, Pont-Saint-Maxence, Compiègne, unde s-a jucat spectacolul?

– Îmi amintesc că piesa a avut peste tot o primire excelentă, în special la Casa de Cultură din Amiens. Trebuie spus că acest gen de text nu era curent în Franța și că surpriza a fost de proporții pentru spectatori.

–De ce nu s-a jucat și la Paris? Doar din cauza faptului că închirierea unei săli de spectacol era foarte scumpă, cum îi scriați lui Eliade în epistola din 10 mai?

– Aveam un proiect, să jucăm piesa la Bruxelles, unde deja lucrasem. Din nefericire, teatrul unde trebuia să jucăm s-a desființat cu câteva luni înainte și a fost transformat în garaj. Trupa era încă prea tânără pentru a avea mijloacele necesare să joace la Paris. Puteam eventual găsi o sală interesată de proiect, dar, cum știți, să joci în capitală presupune și un buget consistent alocat promovării spectacolului, dacă nu, acesta s-ar juca în fiecare seară în fața a cinci-șase spectatori.

– Care este parcursul spectacolului și destinul său?

– Din nefericire, parcursul a fost destul de scurt: o stagiune. N-a fost posibilă prelungirea din cauza câtorva actori care aveau deja alte contracte.

– Vă gândiți să „recidivați” cu Eliade? Să puneți în scenă un alt text?

– Nu, nu sunt, cum am spus, un specialist în Eliade și, apoi, îmi place să explorez cele mai variate culturi.

– În argumentul dumneavoastră privind adaptarea, justificați: «*Comment dans une nouvelle, aborder tous les problèmes que pose le théâtre, à savoir: son origine, son actualité et son devenir, son public et son pouvoir. Comment dès lors ne pas être tenté de transposer (ou de tenter de transposer) cette nouvelle sur la scène, de manière à ce que le théâtre soit abordé au théâtre.*»⁹ Cum ați lucrat un text despre teatru, pentru a-l pune în scenă, fără ca acest text să respecte regulile teatrului: fragmentarea, didascaliile, raportul actorilor cu personajele, replicile etc.?

– Am făcut multe adaptări pentru teatru. În acest moment, de altfel, montăm o adaptare după un roman al scriitorului american John Fante. Fiecare caz este, evident, unul special. Dar în cazul *Uniformelor...*, erau deja dialogurile, absolute transpozabile pe scenă, fără nicio modificare. Am putea spune că didascaliile există, fiindcă avem indicațiile lui Eliade. Vă citez un singur exemplu: «*Ne me remerciez pas, dit-il. Vous ne savez pas ce qui suivra. Il eut un sourire mystérieux, puis ôta son écharpe, sortit son mouchoir et essuya ses lunettes. Le garçon lui demanda s'il ne voulait pas retirer son pardessus.*» (Eliade, 1981, 30) Cu greu am putea fi mai exacti. În general, greutatea vine din faptul că povestim într-o oră și jumătate ceea ce romanul sau nuvela poate povesti despre mulți ani. Dar la Eliade avem unitatea de timp. Totul se petrece în câteva ore.

– « Dans une mise en scène chaleureuse et évocatrice de Stéphane Verrue, ces personnages très slaves – interprétés avec sensibilité par cinq jeunes comédiens – se livrent aux délices» (B.V., 1984, 20). Cum ați lucrat cu actorii?

–« ...se livrent aux délices de l'introspection, passant de la quête de la femme idéale

⁹ Text pus la dispoziție de Benoît Vitse.

aux controverses sur la nature du génie. » (B.V., 1984, 20) Actorii erau tineri, dar în special cel care-l juca pe Vladimir. Toți aveau, însă, experiența scenei. Împreună cu Stéphane Verrue, a fost o frumoasă aventură, căreia toată lumea îi păstrează o profundă amintire. Munca s-a prelungit la o lună, din cauza celor două sau trei repetiții zilnice (cinci zile pe săptămână). Seara vorbeam cu Stéphane de munca de peste zi și pregăteam repetițiile din ziua următoare.

– *Care este întrebarea care ați fi vrut să vi se adreseze? Și răspunsul dumneavoastră?*

– Sunt obsesii care revin în mod regulat în acest text, în special cele despre nenoroc. Ieronim vrea să transforme neșansa în spectacol și îi spune lui Antim: «...*connaître la malchance* ne suffit pas. (...) *Il est inutile de la connaître si nous ne savons qu'en faire, si nous n'osons pas l'assumer* » (Eliade, 1981, 49). Mi-am pus adesea problema acestui nenoroc ca atu în viață. Și cred că de-a lungul vieții echilibrul se realizează între șansă și neșansă. Numai că trebuie să știm să le *folosim*, atât pe una, cât și pe cealaltă, în etapele vieții pe care le traversăm. De exemplu, contrar a ceea ce se crede, este o șansă să nu cunoști celebritatea. Liniștea este mai importantă.

– *Vă mulțumim!*

Bibliografie

- B. V., « Uniformes de général » d'après Mircea Eliade, *Le Nouvel Observateur*, vendredi, le 11 mai 1984, p. 20.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, în românește de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Editura „Univers”, 1978
- Eliade, Mircea, *Incognito à Buchenwald... précédé de Adieu!...*, traduit du roumain par Alain Paruit, dans le recueil *Les Trois Grâces*, Paris, Éditions Gallimard, 1984
- Eliade, Mircea, *Integrala prozei fantastice. Pe strada Mântuleasa, II*, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura „Moldova”, 1994
- Eliade, Mircea, *Uniformes de général. Nouvelles*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Éditions Gallimard, 1981

Documente inserate în text:

1. Roby Comblain, schiță decor pentru spectacolul *Uniformes de général* de Mircea Eliade, regia Stéphane Verrue, adaptare de Benoît Vitse, 1984 – fotocopie pusă la dispoziție de Benoît Vitse, cu acordul scris pentru publicare.
2. Scrisoare adresată de Alain Paruit lui Benoît Vitse, datată 1 octombrie 1982, Paris – fotocopie pusă la dispoziție de Benoît Vitse, cu acordul scris pentru publicare.
3. Epistolă, Suzanne Deybach, 26 noiembrie 1982, Paris, către Benoît Vitse – fotocopie pusă la dispoziție de Benoît Vitse, cu acordul scris pentru publicare.
4. Epistolă, Benoît Vitse, 26 februarie 1984, Méru, către Eliade – fotocopie pusă la dispoziție de Benoît Vitse, cu acordul scris pentru publicare.
5. Epistolă, Eliade, 18 martie 1984, [Chicago], către Benoît Vitse – fotocopie pusă la dispoziție de Benoît Vitse, cu acordul scris pentru publicare.
6. Epistolă, Benoît Vitse, 10 mai 1984, Méru, către Eliade – fotocopie pusă la dispoziție de Liviu Bordaș.

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

Cristina Popescu
C.N. „Grigore Antipa”, Bacău

HEGEMONIA BOVARISMULUI SAU MIZELE PACTULUI CRĂCIUN – FLAUBERT

Abstract

As he publicly acknowledged, Gheorghe Crăciun intended to write a flaubertian novel, composing his *Pupa russa* as a response to the notorious *Madame Bovary*. In his opinion, the bovaric phenomenon is present where there can be detected ‘a certain form of insatiety towards life’. Considering Jules de Gaultier’s philosophical approach, the bovarism can be defined as ‘the power that has been given to man which allows him to perceive himself different than he really is’. Further more, the philosopher establishes two essential trajectories that derive from the human being: first of all, the individual’s genetical map, his hereditary predisposition, and, second of all, the image that the individual, confronted with the environmental influences and the exterior constraints, creates of himself, of what he wants/must become. Whenever a considerable distance can be detected between the two trajectories, the bovaric phenomenon is completely installed.

Under these circumstances, the present paper intends to ‘calculate’ the main character’s bovaric index, analysing the differences between what the young Leontina Guran promises to become and what she turns out to be, as an adult living in the carceral, mean, communist world. Further more, it is challenging to notice that the bovaric phenomenon is also present at a superior level, that of the author. Insatiable towards life, as he is an intellectual male living in an insipid, oppressive world, Gheorghe Crăciun pictures himself different than he really is, as a fictional, controversial woman, compensating therefore the unpalatability of reality with the flavour of literature.

Key-words: bovarism, insatiety, bovaric index, communism, compensation.

Apărut în 2004, *Pupa russa*, de Gheorghe Crăciun, este un roman bine accesoriizat din punct de vedere poetic, el întregindu-se în 2006 prin concursul *Falsului jurnal la „Pupa russa”*, un text diaristic paralel care, deși nu este exclusiv construit ca un laborator de creație, oferă suficiente mărturisiri din culisele crizelor de inspirație sau ale maratoanelor scriitoriale din care se va țese povestea Leontinei. Alături de acesta, act principal al nașterii romanești, mai trebuie menționate cel puțin câteva alte documente poetice: cele patru *Note* inserate de către autor în corpul romanului, fragmentul intitulat *Confessio (III)* și introdus de Carmen Mușat în cea de-a doua ediție, un articol, *Utopia mea*, publicat în 1993 în revista „Dilema” și reprodus în subsolul *Falsului jurnal...*, care vorbește despre proiectul flaubertian, alături de un interviu acordat lui Ovidiu Șimonca, după apariția romanului.

Utopia mea începe cât se poate de clar: „Vreau să scriu o Doamna Bovary”¹. Leontina este, încă din primele momente ale existenței sale potențiale, o marcă flaubertiană. Ulterior, după apariția romanului, atingerile reale și vizibile dintre cele două opere fac subiectul studiilor critice de întâmpinare. Sanda Cordoș, spre exemplu, într-un articol deloc întâmplător numit *Din renta lui Flaubert*, reluat apoi în mare parte într-un capitol din volumul *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura postbelică*², punctează cele mai proeminente argumente ale „faptului” că *Pupa russa* este o replică omagiantă la *Doamna Bovary*³: mai întâi, incipitul romanului propune o rescriere răsturnată a sosirii lui Charles Bovary în internatul liceului; apoi, „soțul eroinei lui Crăciun se numește, în omofonie, doctorul Darvari, iar fiica ei – Berta, în vreme ce copila primei doamne Bovary poartă numele de Berthe”. Nu în ultimul rând, este remarcat și faptul că există „clare trimiteri flaubertiene”⁴ în numirea dimensiunii masculine a protagonistei, sugerându-se, prin Léon-Tina, o recuperare, în realitatea ficțională, a întregului la care Emma putea doar să viseze cu ochii deschiși.

Mergând dincolo de trama narativă, „printr-o lectură dublă, comprehensivă”, Georgeta Moarcă consideră că pot fi identificate „obsesii asemănătoare care circumscriu o paradigmă în cadrul căreia se produce întâlnirea lor, și care îi poate cuprinde deopotrivă pe un Flaubert crăciunian sau pe un Crăciun flaubertian”⁵. Dincolo de aversiunea instinctuală a amândurora față de formula realismului sub care sunt, fatalmente, reuniți, autoarea face referire și la invocata fascinație pentru fantasma totalității, alături de „vocația arhivistică” sau condiția de tezurizatori, de „căutători ai senzațiilor”, grație căreia cele două proze se aseamănă. În final, „identificarea scriitorului cu personajele sale este un alt punct comun al poeticii celor doi autori, o identificare trăită până la nivelul prim, cel corporal”. Structuri proteice, ambii recurg la o asumare carnală a identității feminine, în vederea redării maximei autenticități, căreia îi sunt deopotrivă fideli, considerând conceptul de autenticitate din perspectiva a ceea ce el „păstrează ca valori tari din moștenirea romantismului”⁶.

Însuși Gheorghe Crăciun încearcă să-și explice, încă din faza în care *Păpușa rusească* e doar o *utopie*, un proiect mental, „de ce o nouă Doamnă Bovary? De unde obsesia asta atât de anacronică, nu cumva din lumea în care trăiesc, în care am trăit?”⁷. Așadar, romanul este, *in nuce*, proză autobiografică, născută din memoria anilor de internat, ai celor de studenție, de navetă și de existență provincială în

¹ Gheorghe Crăciun, *Utopia mea*, în *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa* (1993 – 2000), Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 23.

² Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura postbelică*, București, Editura Cartea Românească, 2012.

³ Sanda Cordoș, *Din renta lui Flaubert*, în „Vatra”, nr. 9 – 10/2007, p. 90.

⁴ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁵ Georgeta Moarcă, *Provocări ale poeticii mimetice: Gustave Flaubert și Gheorghe Crăciun*, 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; Moarcă, Georgeta (coordonatori), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012, p. 162.

⁶ *Ibidem*, pp. 167, 166, 170, 171.

⁷ Gheorghe Crăciun, *Utopia mea...*, *op. cit.*, p. 24.

perioada comunismului; pe scurt, „materia cărților mele ruptă din lumea devălmașă și primitivă a satului Nereju”⁸.

În cadrul documentelor poetice puse de către scriitor la îndemâna cititorului revine obsesiv ideea că flaubertianismul *Pupae russae* este, mai întâi de toate, o chestiune ce ține de un anumit tip de provincialism. Dincolo de „bovarismul funciar al ființei”, a cărui existență Crăciun o admite fără rezerve, el încearcă, practicând catharsisul scriitural, să „ajung(ă) la cătușele din creier de care vorbea Zinoviev, la morbul comunist al erosului de culise, la componenta totalitară și multilateral dezvoltată a adulterului”. Încercând să pună în scenă „bovarismul femeii ca secreție a unei lumi bolnave”⁹, autorul se apropie frontal de o zonă sensibilă „de obsesii personale și colective, pe care n-a(m) avut nici maturitatea, nici curajul, nici... pregătirea strategică s-o abordez(e) înainte de 1994”.

Totuși, mai mult decât un act de deculpabilizare „politică” prin scris, bovarismul romanului, a cărui temă comunistă este cel mult una secundară, trebuie cercetat în dimensiunea lui *funciară*, antropologică sau general-umană. Definit de autor din această perspectivă, „bovarismul e o formă de insațietate în fața vieții”¹⁰. Ceea ce s-ar putea explica astfel: pentru că viața, în irealitatea și inconsistența ei, este insuficientă, ființa recurge la fabricarea unor pseudorealități, forme existențiale alternative, care să-i satisfacă apetitul exacerbat de a trăi. Se poate observa că nu avem de-a face cu o definiție propriu-zisă, ci mai degrabă cu o enunțare a cauzei profunde care declanșează fenomenul bovaric. Faptul, deloc surprinzător, se ivește ca o prelungire a obsesiei auctoriale potrivit căreia prezența umană în lume este prea puțin pregnantă, iar destinul se derulează, fără îndoială, mult prea repede pentru a putea lăsa urme relevante. În consecință, fantazarea de tip bovaric funcționează ca demers cu valoare compensatorie, prin care individul își potolește foamea de a trăi.

Fără a se opune acestei accepții, bovarismul devine, prin abordarea lui Jules de Gaultier, o temă de meditație filosofică. Pornind de la personajele flaubertiene în general și de la Emma Bovary în particular, acesta decupează un tip de comportament specific, generat de „puterea acordată omului de a se concepe altul decât este”¹¹. Din perspectiva filosofului, două traiectorii majore derivă din ființa umană: una reprezentând tot ce este real și virtual în același timp”, adică hartă genetică, predispoziția ereditară sau „tot ce fixează nativ direcția unei energii”, și cealaltă „figurând imaginea pe care, sub stăpânirea mediului și a circumstanțelor exterioare (exemplu: educație, constrângere), aceeași ființă și-o formează despre sine însăși, despre ce trebuie să devină, despre ce vrea să devină”¹².

Când cele două traiectorii, pe care suntem invitați să le vizualizăm sub forma unor linii, se distanțează suficient una de cealaltă, astfel încât să alcătuiască „un unghi mai mult sau mai puțin obtuz”, putem discuta despre instalarea fenomenului

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰ Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, op. cit., p. 11.

¹¹ Jules de Gaultier, *Bovarismul. Filosofia bovarismului de Georges Palante*, traducere de Ani Bobocșa, Iași, Institutul European, 1993, p. 10.

¹² *Ibidem*, p. 11.

în cauză. Pregnanța lui este direct proporțională cu mărimea unghiului, considerat un veritabil „indice bovaric”¹³.

În astfel de condiții, devine provocatoare depistarea indicelui bovaric al Leontinei. Aptitudinal, fetița ageră, neastâmpărată, ba chiar băiețoasă, care se joacă în grădina bunicilor sau în pădure, dezgropând parașute inamice, se transformă firesc în adolescența sportivă de mai târziu, mai ales că „a început să facă sport și a intrat în echipa de baschet a școlii pentru că nu voia să semene cu mama ei”. Neiubită de părinți („pentru că n-au avut timp s-o iubească”), însingurată și „mereu cu aceeași dorință să se desprindă de matcă, să ia lumea în piept”¹⁴, ea are toate șansele să devină o „sportivă cu un destin de excepție”¹⁵, femeie independentă, a cărei soartă să nu fie stabilită de o forță superioară și, în plus, masculină. Și totuși, fetița, al cărei nume este moștenire de la mătușa plecată în patria libertății absolute, va ajunge la maturitate un simbol al prizonierei absolute: prizonieră a propriului trup athletic și senzual, a bărbaților care au posedat-o, a regimului care a îngenunchiat-o, a timpului care i-a distrus frumusețea, a autorului care a decis s-o ucidă. Ratând ocazia de a rămâne în străinătate, „tovarășa instructor Leontina Guran (...) a terminat facultatea și a ales. I s-a părut că decât profesoară de sport în vreo mizeră școală comunală, la dracu-n praznic, mai bine activistă UTC. (...) O energie inconștientă care o mâna înainte” sau „poate natura ei prea disponibilă, poate credința ei că plăcerile vieții sunt totul” o transformă în „țestoasa din acvariu, hamsterul din borcan, păianjenul din cutiuța de sticlă”¹⁶. Determinată de nevoia interioară de a trăi cât mai senzorial cu putință, dar și presată de anomaliiile sistemului totalitar, ea „trăia și se adapta. Intrase în politica lor de curve și trebuia să devină și ea o curvă”¹⁷. Căci, așa cum mărturisește autorul în jurnal dinainte de nașterea ei, „Leontina e curvă, mincinoasă, profitoare, pentru că ea încearcă tot timpul să se apere, să scape din malaxoarele vieții. Păcatele ei nu sunt cultivate ca niște scopuri. Trecând prin ele, ea fuge de ceva și caută altceva, nu știi ce”¹⁸.

Astfel, se observă că *există în ea*, ca și în cel care îi dă viață, „un gol de existență, un gol de sens pe care nu-l poate umple nimic, nicio fericire imaginabilă”¹⁹: profesional, „se prostitua cu bună știință”, îndeplinindu-și inerțial sarcinile oficiale, iar în relația cu bărbații, „voia mai mult, altceva, o beție adevărată, nu un simplu orgasm. Ea nu voia expediente, plăceri scurte și ieftine, ea voia totul. Totul”²⁰. *Insașietatea în fața vieții* este declanșată de inconsistența experiențelor care-i compun existența. Sau survine ca o chestiune de predestinare: având la îndemână documentele poetice, știm că Leontina nu poate fi altfel decât insașioasă în fața vieții, deoarece prin ea scriitorul vrea să demonstreze că „există o Emma

¹³ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴ Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, ediția a II-a, augmentată, studiu introductiv de Caius Dobrescu, dosar de receptare critică, addenda, cu desene ale autorului și prefață de Carmen Mușat, București, Grupul editorial „Art”, 2007, pp. 169-170.

¹⁵ *Ibidem*, p. 286.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 192, 203, 199.

¹⁷ *Ibidem*, p. 223.

¹⁸ Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, op. cit., pp. 10-11.

¹⁹ *Ibidem*, p. 204.

²⁰ Gheorghe Crăciun, *Pupa russa...*, op. cit., pp. 194, 216.

Bovary a provinciei românești din ultimii 50 de ani, există această păpușă a sorții, făcând eforturi disperate să-și tot schimbe desuurile, rochiile și identitățile, cu sentimentul perpetuului eșec și iluzia minimei salvări, există această femeie precară, frivolă, nestatornică, vie, *speriată că simulacrul ei de viață îi scapă printre degete* (subl. n. – C. P.), strivită în cele din urmă de avalanșa propriilor ei trădări la care s-a simțit obligată de senzația clară că dragostea ar trebui să fie altceva, ca în filmele occidentale. Există acest prototip feminin al păcălitorului păcălit, pe care l-a produs comunismul”²¹.

Numai că, revenind la funcția terapeutică, ba chiar exorcizantă a romanului despre care vorbea însuși autorul, înțelegem că există și un prototip masculin al intelectualului provincial, oprimat de ticăloșiile regimului, limitat de legea nescrisă a uniformizării sociale, obligat la simularea normalității și disimularea patologiei unei lumi aflate în fază avansată de cangrenă morală. Fapt, de altfel, mărturisit: „Iar, pe de altă parte, exist eu, autorul, cu ipotezele mele verificabile doar prin substanța acestei cărți ce așteaptă să fie scrisă, un cetățean al provinciei, un locuitor al acestei imense provincii din cealaltă parte a Europei, un ins care timp de 39 de ani a cunoscut pe propria-i piele binefacerile viitorului luminos de factură ruso-sovietică, cu dubla, tripla, cvadrupla sa identitate ideologică și unica-i limbă de lemn”²². Insațietatea în fața vieții este cu atât mai mare cu cât societatea în care ea se consumă nu oferă decât o existență ternă, perfidă și duplicitară, dominată de un sistem politic paranoid ce predispune la cultivarea civică a unei angoase cronice. Or, într-un astfel de context, linia care descrie constrângerea exterioară nu poate forma împreună cu linia unei predispoziții native accentuat intelectuale decât un unghi realmente obtuz, indicând prezența unui indice bovaric peste medie.

Revenind la Leontina Guran, protagonista romanului deja scris, nu mai surprinde faptul că, aruncată într-o asemenea societate, ea „se abandona cu disperare în cărți. Căuta ceva care să semene cu viața ei. Nu era seară în care să nu deschidă o carte, orice carte, extrasă din bibliotecă absolut la întâmplare”²³. Doar că citim la rândul-ne, printre rânduri, că cel veșnic îndrăgostit de *frumoasa fără corp*, cu *trupul* posedat de pasiunea *literei* (din moment ce „chiar și nevoia de sex e tot o nevoie de text”²⁴), își însoțește progenitura de hârtie în plonjonul printre cărți. Căci bovarismul, fenomen general-uman, nu se manifestă numai la nivelul personajului, ci și la nivelul superior al autorului, care reacționează la golul existențial, în virtutea propriei insațietăți. „Nu este, în fond, se întreabă el în jurnal, scrisul o monstruoasă formă de bovarism? Nu scriem oare tocmai pentru că ne sperie precaritatea noastră morală, intelectuală, senzitivă și volitivă?”²⁵ Scrisul, ca veritabil exercițiu de vizibilitate, este practic un act fundamental de imaginație, grație *puterii date omului de a se concepe altfel decât este*. Iar această putere devine, în astfel de cazuri, sinonimă cu puterea de a sonda prin scris, în adâncimile ființei, imaginile propriei potențialități și de a scoate la iveală diverse personaje, măști prelucrate ale propriei

²¹ Gheorghe Crăciun, *Utopia mea...*, op. cit., p. 26.

²² *Ibidem*, p. 27.

²³ Gheorghe Crăciun, *Pupa russa...*, op. cit., p. 203.

²⁴ Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...*, op. cit., p. 242.

²⁵ *Ibidem*, p. 37.

identității. Până la urmă, așa cum explică Georges Palante, „personalitatea bovarică nu este decât prelungirea personalității reale sau pretinse astfel; ea nu face decât să-și exprime anumite virtualități și anumite tendințe refulate de împrejurări”²⁶. În acord cu acesta, ba chiar plusând către o teorie a identității plurale („Vorbirea dezintegrează, ea îți revelează propria pluralitate. Te numești eu, în măsura în care ești plural. Pluralitatea este singura formă de unitate posibilă.”²⁷), Gheorghe Crăciun re trăiește prin Leontina o altă viață, mai mult sau mai puțin diferită de cea reală. Trecând în ficțiune, el modifică unii parametri (identitatea sexuală) și păstrează alții (habitatul comunist), realizând un experiment concomitent existențial și literar. Și, bineînțeles, asumându-și-l în mod complet, deoarece atât în viață, cât și în ficțiune „întotdeauna ceva trebuie epuizat până la capăt”²⁸.

Comentând abordarea filosofică a bovarismului de către Jules de Gaultier, Georges Palante observă ambivalența axiologică a fenomenului care „figurează într-adevăr în numărul lucrurilor «ambigui și cu dublă folosință» de care vorbește Platon. El poate să încurajeze și răul și binele; poate să fie (...) un principiu de înălțare și progres, dar și un principiu de decădere, de mizerie și ruină”²⁹. Nici Gheorghe Crăciun nu crede altceva; din punctul său de vedere, „natura umană (reală sau ficțională, adăug. n. – C. P.) e un dat care trebuie să-și urmeze completa împlinire. Până la desăvârșire sau până la anulare”³⁰. Așa cum Leontina își urmează completa împlinire până la desăvârșirea romanului ca operă și, implicit, anularea ei ca personaj, autorul, aflat în pragul morții, se reîntoarce la viață pentru a urma completa împlinire a operei, întru desăvârșirea sa ca prozator și anularea ca om. Mărturisindu-i lui Mircea A. Diaconu că *Pupa russa* l-a salvat literalmente de la moarte, el adaugă: „Am revenit din coridorul cu lumină albă (prin care am trecut la propriu), am terminat romanul și, deși refuz și acum să cred că am îmbătrânit fără scăpare, sunt un bătrân urât, epuizat, fără chef”³¹.

Bibliografie

- Bodiu, Andrei, Moarcăș, Georgeta, *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012
- Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura postbelică*, București, Editura „Cartea Românească”, 2012
- Cordoș, Sanda, *Din renta lui Flaubert*, în „Vatra”, nr. 9 – 10, 2007, p. 90
- Crăciun, Gheorghe, *Pupa russa*, ediția a II-a, augmentată, studiu introductiv de Caius Dobrescu, dosar de receptare critică, addenda, cu desene ale autorului și prefață de Carmen Mușat, București, Grupul editorial „Art”, 2007

²⁶ Georges Palante, *Filosofia bovarismului*, în Jules de Gaultier, *Bovarismul...op. cit...*, p. 187.

²⁷ Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993 – 2000)*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, pp. 185 – 186.

²⁸ *Ibidem*, p. 11.

²⁹ Georges Palante, *Filosofia...*, op. cit., p. 184.

³⁰ Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult... ..*, op. cit., p. 11.

³¹ Gheorghe Crăciun, *apud* Mircea A. Diaconu, *Cu Gheorghe Crăciun despre imnul închinat deșertăciunii în Trupul și litera...*, op. cit., p. 173.

Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993 – 2000)*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2006.

Gautier, Jules de, *Bovarismul*, traducere de Ani Bobocșa, Iași, „Institutul European”, 1993.

ROMÂNI ȘI STRĂINI. REPREZENTĂRI ALE ALTERITĂȚII ÎN OPERA LUI VASILE ALECSANDRI

Abstract

Taking into account the latest trends in interpreting Vasile Alecsandri's work and the tendency of moving it from the centre to the outskirts of the aesthetic and didactic canon, the present paper aims at re-reading his creation as a cultural representation of identity. Having as a starting point the idea that his activity consists of more than creating descriptive poetry or writing comedies that gave birth to original theatre, I believe that his whole activity (be it literary or political) must be placed under the sign of national identity. This is why the analysis should focus on the identity dimension, approach that might bring back to life an old-fashioned work.

One of the aspects closely connected to this identity pattern dominating his work is the image of the Other as it shapes itself in Alecsandri's poetry, prose, dramaturgy or journalism. When it comes to the relation Romanians-foreigners, Alecsandri favours the former category, thus trying to make them proud of themselves, while foreigners are seen as a threat to our fragile national identity. In this context, the analysis reveals that alterity is seen in dark shades, while identity turns into an ideal representation of basic Romanian values. The so-called Anti-Semitism or alien hatred is, in fact, a defensive reaction, an example for Appadurai Arjun's theory regarding "fear of small numbers".

Key-words: identity, alterity, representation, nationalism, literature, Appadurai, small numbers

Înțelegerea modului cum privește Vasile Alecsandri relația dintre români și străini ar putea porni de la un text conjunctural, scris cu prilejul revoluției din Transilvania, care a pus față în față pe români și pe maghiari. Există în acest dialog versificat un reflex al rivalității istorice între cele două popoare, dar și o încercare a poetului de a insufla românilor sentimentul demnității naționale: „MAGHIARUL: Moțule,/ Măi hoțule!/ Nu tot trage-n carne vie/ Și mai trage-n cea pustie./ Nu tot bate-n pieptul meu/ Că-i păcat de Dumnezeu!// ROMÂNUL: Puiule,/ Secuiule!/ Ce cați tu la noi în munte?/ Lance-n coaste, bardă-n frunte,/ Ori un plumb vrăjit în piept./ Să te duci în rai de-a drept?/ MAGHIARUL: Moțule,/ Măi hoțule!/ Tu ești tare, eu sunt tare;/ Bun e Dumnezeu și mare!/ De te-aș prinde-n mâna mea,/ Zile tu n-ai mai avea.// ROMÂNUL: Puiule,/ Secuiule!/ Eu sunt tare, tu ești tare,/ Dar ți-e

lauda prea mare!// De-alde tine, fătul meu,/ Mulți viteji ucis-am eu.// MAGHIARUL: Moțule,/ Măi hoțule!// Sai din munte, dă-te-n vale,/ Ca să-mi mai scurtezi din cale./ În cea vale de-ai sălta,/ Vai ș-amar de viața ta!// ROMÂNUL: Puiule,/ Secuiule!/ Nici eu să robesc la tine,/ Nici tu să robești la mine./ Vrei, nu vrei dintr-un cuvânt?/ Că te sting de pe pământ!// MAGHIARUL: Moțule,/ Mai hoțule!// Tu n-ai nume, tu n-ai țară,/ Asta-i patria maghiară./ Tu se cade să-mi robești/, Căci tu om încă nu ești.// ROMÂNUL: Puiule,/ Secuiule,/ Na! te du pe ceea lume/ Ca să afli de-al meu nume./ Spuie-ți morții din mormânt/ De sunt om sau de nu sunt!”

Apărând valorile românești, Alecsandri ajunge, inevitabil, la problema spinoasă a relației între specificul național și influențele străine. Nici nu putea fi altfel într-o societate conservatoare, nedeprinsă cu mecanismele democratice pe care abia le împrumutase. Din acest motiv mitul străinului va acționa consistent în mentalul colectiv ca o amenințare latentă, pe care omul simplu o va taxa prin apelativul frecvent folosit în lumea satului de „venetic”.

Spaima aceasta difuză se va concretiza în discuțiile în jurul cosmopolitismului, care constituie una dintre mizele majore ale disputelor intelighenției, care se poziționează critic în problema relației cu Occidentul. Elitele românești sunt prinse astfel într-un joc dublu, căutând pe de o parte să promoveze valorile culturii și civilizației europene, dar pe de altă parte să vegheze ca importul de forme să nu fie excedentar și să amenințe fragila identitate românească. În acest context, constatăm apariția unei falii între naționaliști și internaționaliști, dar și câteva mutări semnificative. N-a scăpat din acest pat al lui Procust nici „Junimea”, acuzată de cosmopolitism și nevoită să se apere prin Maiorescu, care se declară adeptul „naționalității în marginile adevărului” și care critică el însuși abuzul de forme împrumutate neselectiv, formulând cunoscuta teorie a formei fără fond. Antagonismul avea să se radicalizeze în deceniile următoare, când, din cauza aflului de străini stabiliți în Principate, chestiunea trece din domeniul teoretic în cel practic, păstrând însă o importantă doză imagologică. Ca voce publică, Alecsandri nu poate rămâne imun la aceste realități lingvistice, sociale, demografice etc. și satirizează ceea ce, în opinia sa, amenință identitatea românească. De aceea, multe dintre piesele sale combat latinismul, franțuzismul sau grecismul, căpătând note xenofobe.

Două sunt momentele distincte în atitudinea lui Alecsandri față de români și străini. Într-o primă fază, el satirizează apetitul pentru tot ce e străin, combinat cu un sentiment de rușine față de valorile românești. Combătându-l cu succes, scriitorul se vede apoi chemat să se pronunțe într-o chestiune mai stringentă, aceea a prezenței străinilor (greci, evrei, bulgari, ruși, țigani, nemți, unguri etc.) O va face în termeni incompatibili cu corectitudinea politică de astăzi.

S-a discutat într-o vreme despre xenofobia și chiar despre antisemitismul lui Alecsandri, cu precizarea că, în ultima vreme, subiectul s-a tabuizat din pricina corectitudinii politice. Lucrurile ar trebui totuși lămurite. Ne place sau nu, texte precum *Ion Păpușarul* și mai ales *Herșcu boccegiul* abundă în stereotipii de tip antisemit, așa cum le-a descris Andrei Oișteanu în *Imaginea evreului în cultura română*. Când rostește în fața publicului tirade precum „Am avut odinioară/ Dulce și

frumoasă țară./ Acum țara-i jidovită/ Și amar precupețită./ Parapanghelos!”¹, Ion surprinde aflul de refugiați evrei din Galiția, Polonia și Rusia. Numărul crescând de izraeliți care se stabilesc în Principate după 1848 provoacă o reacție de îngrijorare a românilor care își văd amenințată identitatea. Iar intelectualii epocii nu fac altceva decât să preia această îngrijorare și să o valorifice în ceea ce scriu, avertizând în legătură cu pericolul deznaționalizării. Așadar, nu despre ură împotriva străinilor este vorba, ci despre teamă.

Această teamă există și în alte piese ale lui Alecsandri. Printre păpușile lui Ion apar și țigani, și greci, și ruși, semn că nu neapărat etnia celui vizat conta, ci pericolul simbolic pe care îl întruchipează. La fel stau lucrurile în *Surugiul*, unde monologul vizează percepția ironică a alterității. *Surugiul* sancționează mândria neamțului care a înghețat pe capră, delicatețea grecului care leșină la auzul veștii că va mânca doar mămăligă, frica proverbială a evreului și răutatea ciocoiului român: „Ticălosu! În loc să aibă milă, el pune pe arnăutul lui de-mi dă vreo câteva bice și-i poroncește să mă croiască tot drumu cu un harapnic de pe capră.”²

Herșcu boccegiul surprinde și el o realitate socială caracteristică epocii: negoțul ambulant practicat de evrei. Asemenea mici comercianți care străbăteau satele Moldovei erau o imagine tristă a alterității generatoare de spaimă în sânul unei majorități care a oscilat permanent între dispreț și teamă, reacție explicabilă psihologic pentru o lume închisă, conservatoare, cum este satul tradițional românesc. Este motivul pentru care Alecsandri se face oglinda unei atitudini de respingere pe care doar raportarea la contextul care a generat-o o poate explica astăzi.

Barbu Lăutarul, Ion Păpușarul sau Stan Covrigarul deplâng, de fapt, ruina vechilor meșteșugari și mici breslași, anticipând articolele eminesciene și teoria golurilor economice. Monologul lui Stan surprinde o realitate socio-economică pe care statisticile o confirmă: „Ai pățit-o și tu, Stănică, ca cei mai mulți breslași români care nu-și mai găsesc chip de hrană în țara lor... Lume pe dos... ce să faci?... În Moldova ovreii, aice sârbii, grecii și patrioții cei în șapte luni ne-au luat înainte.”³ Pentru a înțelege cum a acționat teatrul lui Alecsandri asupra mentalităților epocii este suficient să ne oprim asupra reprezentării piesei *Ieșii în carnaval*, care a stârnit un scandal de proporții, în momentul când marionetele din actul III au declamat în fața publicului următoarele: „Într-a păpușelor țară/ La mulți cinstea-i chiar de ceară./ Cât rușetul se ivește/ Pe loc cinstea se topește/ Unii, vrednici patrioți,/ Dar mai vrednici patri-hoți,/ Latră, urlă furios/ Pân' ce apucă vreun os./ În cea țară de păpuși/ Tălharii poartă mânuși/ Și se jură pe dreptate/ Că le-s mâinele curate.” Asemenea versuri au provocat indignarea boierilor prezenți în sală, care au cerut agiei să intervină, moment în care publicul (format preponderent din tineri) a protestat vehement, silindu-i pe reprezentanții agiei să renunțe. Era, practic, o nouă victorie a spiritului nou, care a demonstrat că încercările dramatice ale lui Alecsandri veneau în întâmpinarea opiniei publice. Dramaturgul a simțit bine tensiunea epocii, reușind să se plaseze în sensul curentului și nu împotriva sa, ceea ce i-a asigurat succesul.

¹ Vasile Alecsandri, *Ion Păpușarul*, în *Opere*, vol. V, București, Editura „Minerva”, 1977, p. 81.

² Vasile Alecsandri, *Surugiul*, în *Opere*, vol. V, București, Editura „Minerva”, 1977, p. 75.

³ *Idem*, *Stan Covrigariul*, în *Opere*, vol. V, București, Editura „Minerva”, p. 133.

E multă „mitologie” în abordarea problemei spinoase a relației autohtoni-alogeni. „Blajinul” Alecsandri contrariază când e vorba despre străini. E de mirare cum pot coexista în scrierile sale simpatia pentru ȣiganii oropsiți (vezi *Vasile Porojan* sau povestea tristă a Zamferei din *Istoria unui galben și a unei parale*) și disprețul față de evrei, indignarea față de aerele austrieclilor și teama față de sălbăticia rușilor. Le-a inventariat, cu acribia-i cunoscută, Andrei Oișteanu, care a urmărit, în detaliu, ocurențele care sugerează, în opinia sa, antisemitismul lui Alecsandri.

Trebuie însă disociat între discursul literar (încărcat ideologic, în care străinul este văzut ca amenințare la adresa românității) și ura propriu-zisă, care nu l-a caracterizat niciodată pe primul proprietar din Moldova care și-a eliberat robii ȣigani, într-un gest umanitar ostentativ. Dacă adăugăm la toate acestea, ipotezele care vorbesc despre originea evreiască a lui Alecsandri⁴, lucrurile se complică, dovedind, încă o dată, că scoaterea din context a unor replici sau personaje nu e în spiritul adevărului. Atitudinea disprețuitoare față de unele personaje de origine străină nu înseamnă ură pe criterii religioase sau raseologice, ci doar teamă față de pericolul (inițial ipotetic, apoi tot mai real) reprezentat de străinii care nu voiau să se lase asimilați, străduindu-se, la rândul lor, să-și păstreze identitatea.

Să ne amintim că ne aflăm într-un moment delicat al istoriei, în care o bună parte a păturii conducătoare este de origine străină (fanarioți), iar după 1848 în Principate (și mai ales în Moldova) pătrund valuri succesive de imigranți evrei, siliți să se refugieze din Galiția și din Rusia. O imagine a acestui exod ne-a dat Andrei Oișteanu, care a descris fenomenul nu doar statistic, ci și imagologic sau mentalitar. Acești refugiați vor genera o reacție de teamă, pe care aș numi-o nu antisemitism și nici măcar „antisemitism defensiv” (cum încearcă să demonstreze Mihai Iovănel, în cartea sa despre Sebastian⁵), ci, apelând la o sintagmă propusă de Arjun Appadurai,

⁴ Pusă în circulație pe la 1859, în preajma Unirii, pentru a-l discredita pe posibilul candidat la tron, chestiunea evreității lui Alecsandri a continuat să suscite interesul gazetarilor și al istoricilor literari. Susținută de G. Sion, de ziarul „Lupta” (în numărul din 8 decembrie 1891), de M. Canini, de Nicolae Beldiceanu sau de Ilarie Chendi, originea evreiască a lui Alecsandri avea să îl preocupe și pe N. Zaharia, unul dintre primii biografi serioși ai poetului, care, în 1919, scotea lucrarea *Vasile Alecsandri. Vieța și opera lui*, unde combate toate aceste speculații, bizuindu-se pe demonstrația făcută de Nicolae Iorga și invocând o scrisoare a doamnei Maria Bogdan, fiica poetului, trimisă lui Al. T. Dumitrescu, în 1905. La 1921, cu prilejul centenarului nașterii scriitorului, intervine și H. Sanielevici, iubitor de polemici, care, în articolul *Originea lui Alecsandri* (inclus în volumul *Literatură și știință*, București, Editura „Adeverul”, 1930) reia ipoteza, bazându-se pe o serie de deducții din care, cu imaginația sa bogată, construiește o „demonstrație” care nu rezistă. Am arătat eu însumi, într-un articol publicat în „Vitaliu”, în 2006 („Vasile Alecsandri, evreu sau antisemit?”), inconsistența ambelor presupuneri. Chiar presupunând că ar fi avut ascendenți izraeliți, Alecsandri s-a manifestat în spiritul valorilor românești, așa cum au făcut-o și scriitori de alte origini ca Bolintineanu, Pann, Macedonski, Caragiale etc.

⁵ Mihai Iovănel, *Evreul improbabil: Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București, „Cartea Românească”, 2012

„fear of small numbers”⁶. Incorectă politic, această teamă de minorități este explicată de sociologul indian ca reacție generată de o amenințare percepută la nivelul mentalului colectiv. Minoritățile dau sentimentul pericolului. E o teamă subconștientă, o amenințare difuză, care răzbate și în dramaturgia lui Alecsandri, inspirată, desigur, din climatul tensionat al epocii sale.

Reală, xenofobia lui Alecsandri este dovada că scrisul său se înscrie în spiritul luptei pentru promovarea identității românești pe care și el o vedea amenințată de elementele alogene al căror număr era în creștere în Principate. Critica lui Alecsandri nu e raseologică, străinii fiind satirizați în corpore, după cum a arătat G. Ibrăileanu: „În *Iorgu de la Sadagura* – întâia manifestare critică a lui Alecsandri – el a criticat aproape tot ce avea să critice în viața sa. A criticat și restul de fanarioți, în comisul Agamemnon Kiulafoglu, grec de 45 de ani, care, după regulă, ca meridional libidinos, e însurat cu o româncă de 22 de ani. [...] Alecsandri n-a uitat, în *Iorgu de la Sadagura*, nici pe evrei (Ițic zaraful, care se laudă că are «perciuni sudiți», supus străin), nici pe nemți (baron von Klaine Swabe. La C. Negruzzi, e baron Flaimuc), care, la începutul civilizației țării, au fost printre acei care au importat această civilizație, ca medici, ingineri și alte profesii mai modeste.”⁷

Printre puținii care au abordat (fie și în treacăt) problema „antisemitismului” se numără și Theodor Codreanu, care contestă ipoteza unui Alecsandri care să-i urască pe evrei pe criterii raseologice: „Inițial, evreii au fost percepuți sub spectrul antitezei economice și morale, în niciun caz rasist sau religios, rasa fiind invocată doar în sensul integrării în ritmurile națiunii.”⁸ La Alecsandri, luările de poziție în chestiunea evreiască sunt soft, cu accente preponderent persuasive, căci discursurile sale parlamentare nu sunt nici pe departe de factura celor ținute de Hașdeu, de A. D. Xenopol sau de Vasile Conta.

În schimb, invocându-l pe George Panu, Marta Petreu extrage din *Amintirile de la „Junimea”* așa-zise dovezi ale antisemitismului junimiștilor, incluzându-l în lista sa neagră și pe Alecsandri: „...Eminescu, «natură impulsivă, era teribil când îl puneai pe această temă»; Maiorescu, care nu prea vorbea despre asta, dar și-a «dovedit» antisemitismul «cu ocazia revizuirii articolului 7»; Pogor, care «se dezinteresa de chestie, dar nu iubea pe evrei»; nejunimistul Alecsandri, vizitator al cnaclului, care «era un antisemit vesel și glumeț», ca dovadă piesa *Lipitorile satului*; Negruzzi, care se singulariza pentru că «era antisemit pasionat, neastâmpărat»; Conta, junimist târziu, de după plecarea lui Maiorescu la București, era un antisemit «ireductibil», «îndârjit», și, deși în rest conciliant, «când venea vorba însă de evreu, nu-l mai cunoșteai», din bun și blând el devenea rău... Adunase un material vast în contra evreilor, pune la contribuție toate scrierile cunoscute și-și

⁶ Arjun Appadurai, *Fear of small numbers (an essay on the geography of anger)*, Durham and London, Duke University Press.

⁷ G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română.*, în *Opere*, vol. I, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefăță de Al. Piru, București, Editura „Minerva”, 1974, pp. 95-96.

⁸ Theodor Codreanu, *A doua schimbare la față (o cercetare transdisciplinară a civilizației române moderne)*, București, Editura „Scara”, 2013, p. 94.

formase o doctrină implacabilă.”⁹ „Dovada” irefutabilă a Martei Petreu, piesa *Lipitorile satului*, nu-i altceva decât unul dintre textele dramatice în care, după cum vom vedea, Alecsandri sancționează, aspru, probleme sociale ale epocii, conform convingerii că menirea teatrului este tocmai aceea de a îndrepta reaua alcătuire a țării. Cât privește eticheta de „antisemit vesel și glumeț”, ea este de două ori nepotrivită. Să ne amintim întâi o nuanță filologică: „anti-” înseamnă, în orice dicționar, „împotriva”. Or Alecsandri nu este împotriva evreilor, nu instigă la ură împotriva lor, ci, în realitate, manifestă teamă față de consecințele pe care le putea avea numărul mare de refugiați, dezechilibrând demografic, social și politic fragilul stat românesc. Reacția lui Alecsandri (ca de altminteri a intelighenției românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea) este una defensivă. Așadar, evreofobie, dar nu antisemitism. Cât privește cea de-a doua slăbiciune, ea derivă din faptul că ura (în acest caz așa-zisa ură împotriva evreilor) e incompatibilă cu veselie, presupunând încrâncenare, îndârjire, violență, attribute străine pașnicului Alecsandri.

Extrem de importantă este o precizare din discursul ținut la Cameră, în 30 mai 1869, când Alecsandri readuce la adevăratele-i dimensiuni dezbaterile legate de străini și de rolul lor în țară. Într-un context dominat de un naționalism fervent, în care noțiuni ca „patrie”, „românism” sau „națiune” erau pe buzele tuturor, deputatul de Roman condamnă atitudinile xenofobe, dovedindu-se un parlamentar echilibrat. Alecsandri subliniază meritele Occidentului în modernizarea Principatelor. Discursul său înseamnă o recunoaștere a meritelor contactului cu Europa, fără să devină însă xenofil: „Până a nu sfârși, domnilor, permiteți-mi a face o mică observație în privința strigătelor ce aud ridicându-se contra străinilor. S-a zis de mai multe ori că străinii vin să se îmbogățească în țara noastră. Nu cumva, domnilor, s-ar pretinde ca străinii să vină în țara noastră ca să se calicească? Nu cumva am pretinde ca străinii să vină la noi cu știința, cu capitalurile lor, numai și numai pentru binele nostru? Ei să nu tragă nici cel mai mic profit? Ei cu știința, ei cu banii, ei cu lucrul, și noi, de-a gata, cu tot folosul! Vedeți, domnilor, că simțul de dreptate ar trebui să ne oprească de a tot striga în contra străinilor.”¹⁰ Cu un umor subțire, specific prozei, dar utilizat, iată, și în discursurile parlamentare, scriitorul ia peste picior ideea discriminării străinilor, opunându-se aici teoriei eminesciene a protecționismului. Atitudinea sa amintește de discursurile lui P. P. Carp în legătură cu controversatul articol 7 din Constituție, când, junimistul îndemna pe români la concurarea capitalurilor evreiești nu prin opreliști legislative, ci prin muncă susținută.

Cât de influentă era în epocă retorica naționalistă se vede din același discurs din 22 iunie 1875, în care Alecsandri avertizează asupra pericolului înțelegerii greșite a iubirii de țară. Cu o remarcabilă luciditate, oratorul subliniază discrepanța dintre vorbe și fapte, pledând pentru pragmatism: „Să nu ne măgulim, domnilor, cu cuvinte care strălucesc ca niște jucării pe dinaintea ochilor; destule exclamații de

⁹ Marta Petreu, *De la „Junimea” la Noica. Studii de cultură românească*, Iași, „Polirom”, 2011, p. 29.

¹⁰ *** *Discursuri parlamentare junimiste*, ediție îngrijită de Liviu Papuc, Iași, „Timpul”, 2000, p. 26.

naționalitate, de românism etc., cel mai bun românism consistă întru a servi bine interesele României pe calea cea practică și producătoare de rezultate folositoare.”¹¹

Se pune întrebarea dacă în această chestiune delicată opinia publică a modelat discursul elitelor sau invers. Oricât de mare va fi fost autoritatea scriitorului, înclin să cred în prima variantă și să spun că discursul identitar al lui Vasile Alecsandri e permanent adaptat în funcție de așteptările și de dezbaterile publice. De aceea, opinia lui față de străini suportă o dublă tensiune: una internă (o reacție la ceea ce el credea a fi o amenințare la adresa fragilei identități românești, care abia fusese acceptată în context european) și alta externă (presiunea publică). Când oboseala și surescitarea îl copleșesc, Alecsandri pierde totuși din diplomația-i proverbială și, cu ocazia dezbaterilor despre ratificarea tratatului cu Austro-Ungaria (care echivala cu un prim pas în recunoașterea independenței României), vorbește deschis despre problema evreiască. Atitudinea lui față de situația evreilor din Principate nu poate fi înțeleasă decât prin raportare la context și prin trimitere la discursul 29 iunie 1875. Un discurs de independent, cum ține să precizeze vorbitorul: „Vin aici ca român, din partea aceea a României năvălită de jidani, ca să vă vorbesc în deplina independență a poziției mele.”¹² Luarea sa de poziție în dezbaterile interminabile privind semnarea convenției comerciale cu Imperiul Austro-Ungar (care prevedea, la articolul IV, acordarea dreptului de a cumpăra imobile evreilor din România) este pusă pe seama unei conspirații care urmărea deznaționalizarea și transformarea statului român într-un „ghetto gigantic”.

Neafilierea devine, pentru Alecsandri, un atu care îi permite să exprime un punct de vedere propriu. În condițiile unei prăpăstii între antisemiți (majoritari) și filosemiți (minoritari), Alecsandri adoptă o poziție echilibrată, pe care o precizează clar: „Domnilor, fiindcă abordez chestiunea evreilor, vă rog să credeți că nu sunt nici evreo-fil, nici evreo-fag; mă mărginesc și-mi place să fiu numai româno-fil.”¹³ Nuanță esențială, de care însă radicalii (de atunci și dintotdeauna) nu vor să țină seamă, excluzând posibilitatea unei poziții echilibrate. Din acest unghi, Alecsandri nu e nici antisemit, nici filosemit, ci unul dintre cei mai entuziaști susținători ai cauzei românești, pentru care va lupta toată viața.

În concluzie, opera literară (dar și activitatea politico-diplomatică) a scriitorului dovedește o preocupare constantă pentru definirea identității românești, acțiune care implică permanenta raportare la alteritate întrucât, așa cum ne-o arată teoriile recente, identitatea este un concept fluid, care nu există în sine, ci doar prin diferențiere. Ea se construiește, așadar, ca dublă tensiune: între ceea ce sunt eu și, mai ales, ceea ce mă individualizează între alții. Implicit, funcționează aici un principiu imagologic potrivit căruia eu sunt ceea ce cred despre mine, dar și ceea ce cred ceilalți că sunt. Celălalt devine extrem de important în această ecuație întrucât oferă termenul de comparație indispensabil pentru cunoașterea de sine.

¹¹ *Ibidem*, p. 53.

¹² *Ibidem*, p. 59.

¹³ *** *Discursuri parlamentare junimiste*, ediție îngrijită de Liviu Papuc, Iași, „*Timpul*”, 2000, p. 60.

Din acest unghi, creația lui Vasile Alecsandri dezvăluie un autor interesat de șlefuirea identității naționale, pe care o regăsește în forme neperversitate în lumea satului și folclor, din care face principala sursă de inspirație. Pe de altă parte, atunci când va simți că această identitate este amenințată, el nu va ezita să recurgă la demonizarea străinului, reprezentările acestuia fiind, de cele mai multe ori, asociate unui pericol, fie el lingvistic, social, economic sau religios. Cert este că discursul lui Alecsandri pendulează între atitudinea critică față de români, care nu știu să-și păstreze specificul, și prezentarea străinilor în ipostaze grotești-caricaturizate. Imaginarul lui Alecsandri dezvăluie, din acest punct de vedere, o concepție reductibilă în ultimă instanță la perechea bun-rău, în care firește, românul este întruchiparea virtuților. Avea, așadar, de-a face cu o mistificare tipică pentru un scriitor care activează într-un moment-cheie al culturii române, acela al punerii bazelor unui stat național pentru un popor vechi, dar încă prea puțin conștient de identitatea sa.

Bibliografie

- *** *Discursuri parlamentare junimiste*, ediție îngrijită de Liviu Papuc, Iași, Editura „Timpul”, 2000
- *** *Studii și articole despre opera lui Vasile Alecsandri*, ediție îngrijită de C. Ciuchindel, București, Editura „Sport-Turism”, 1980
- Alecsandri, Vasile, *Opere*, vol. I-X, București, Editura „Minerva”, 1966-1985
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, New York-London, „Verso”, 1991
- Antoși, Sorin, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, ediția a II-a, Iași, POLIROM, 1999
- Appadurai, Arjun, *Fear of small numbers (an essay on the geography of anger)*, Durham and London, Duke University Press, 2006
- Codreanu, Theodor, *A doua schimbare la față (o cercetare transdisciplinară a civilizației române moderne)*, București, Editura „Scara”, 2013, p. 94.
- Iovănel, Mihai, *Evreul improbabil: Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București, „Cartea Românească”, 2012
- Jicu, Adrian-Gelu, *Coordonate ale identității naționale în publicistica lui Mihail Eminescu. Context românesc și context european*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013
- Petru, Marta, *De la „Junimea” la Noica. Studii de cultură românească*, Iași, „Polirom”, 2011, p. 29.
- Wieseltier, Leon, *Împotriva identității*, trad. și pref. Mircea Mihăieș, Iași, „Polirom”, 1997

Ana-Maria Ticu
Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

SIMBOLISTICA IMAGINARĂ A DIURNULUI ȘI NOCTURNULUI ÎN PROZA SCURTĂ A LUI FĂNUȘ NEAGU

Abstract

Fanus Neagu's short stories are placed in a specific dimension where shadow meets light, due to the bogomilic aspect of the reality prompted in the author's texts. The immortalization and inconstancy of the native aspects of time and space are developed through a series of symbols which take the shape of a net spreading throughout the texts. These representations, either recurrent or unique, are dichotomically grouped in nocturnal and diurnal and often interfere with the characters' zeal or unresponsiveness, creating thus the feeling of a self-sufficient mundane. The fountain, the moon, the horse, the dog or the water, embroiled in the mystery of the Danube and perceived through the initiated or uninitiated eye of the angel/demon in every reader, receive unsuspected philosophical and psychological dimensions, generating troubles and situations, or inquietudes and calmness. The analysis of Durand's symbols and principles of the Imaginary will be developed in two of Fanus Neagu's short stories, *Somnul de la amiaza* and *Partida de pocher*.

Key-words: diurnal, nocturnal, symbols, imaginary, Gilbert Durand.

Într-una dintre convorbirile sale cu Claude-Henri Rocquet, Mircea Eliade afirma că „*Orice pământ natal alcătuiește o geografie sacră*”. Subscriind acestei idei și lărgind matricea natală literară, constatăm și în cazul lui Fănuș Neagu o sacralizare a spațiului brăilean, întreaga sa operă constituind un motiv pentru un *regressus ad uterum*, uneori nostalgic, alteori pur descriptiv, cu valențe memorialistice. Proza scurtă fănușiană se încadrează într-un con de lumină și umbră deopotrivă, tocmai prin aspectul bogomilic al realității prezentate, eternizarea și nestatornicia cronotopului natal fiind realizate printr-o serie de simboluri ce punctează textele. Aceste reprezentări, ce revin obsesiv sau sunt unice, grupate dihotomic în nocturne și diurne, interferează adesea cu elanurile sau placiditățile personajelor, creând o atmosferă de mundan suficient sieși. *Somnul, fântâna, luna, lupul, câinele* sau *apa*, învăluite în misterul Dunării, privite cu ochiul inițiat sau neinițiat al îngerului/demonului din fiecare, capătă dimensiuni filozofice sau psihologice nebănuite, generează (ne)cazuri și (ne)liniști.

Abordarea simbolică a imaginarului poate fi realizată dintr-o dublă perspectivă, atât la nivel *obviu* al lecturii, cât și la nivel *obtus*. Nivelul obviu însumează o serie de simboluri și semnificații, ce conturează un spațiu primordial, în care unitatea dialectică Zi – Noapte poate fi definită ca o zonă morfologică a increatului, o nostalgie a arhetipalului, a miticului. Astfel, analizând povestirile lui Fănuș Neagu, putem grupa simbolurile în *diurne* și *nocturne*, în funcție de intensitatea luminii și de claritatea percepției realității, ce are corespondențe cu

spiritualitatea, cu fațetele ascunse ale concretului. În *Somnul de la amiază*, însă, interferența diurnului cu nocturnul prin fenomenul *somnului* sugerează paradoxurile existenței. Binaritatea zi-noapte, cu inserția nopții în zi, dezvăluie sensul unei permanente reversibilități. Toma Hanu, personajul care adoarme pe câmp în toilul unei zile caniculare, este victima unui fatum de esență tanatică, somnul fiind adesea asociat unei morți temporare. Ivan Evseev justifică această percepție prin înfrățirea în mitologia greacă, dintre Somn (Hypnos) și Moarte (Thanatos). De asemenea, el precizează că „*A nu dormi înseamnă a face proba unei extraordinare forțe spirituale.*”¹ Fiind slab sufletește, bărbatul cade pradă somnului. Personajul este amenințat, în timp ce doarme, de flăcările produse prin combustia instantanee a ierbii din jur, fapt ce restabilește echilibrul din punctul de vedere al Diurnului, pedepsind încălcarea unei rigori a luminii și a asocierilor acesteia. De fapt, sursa somnului neobișnuit și nepotrivit în timpul amiezei este *vinul*, un alt simbol fănășian, care apare atât ca sursă, cât și ca mijloc al inspirației.

Tot Evseev sesiza legătura dintre cele două elemente: „*În literatura gnostică, ignoranța și somnul sunt exprimate prin același termen de beție.*”² Fiind simbolul transformării vegetativului în spiritual, prin abolirea condiției cotidiene a existenței, vinul rătăcește mintea, răzvrătind, permițând însă individului, în cazul de față lui Toma Hanu, o izolare intrinsecă, resemnată, beția, așa cum spun Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, fiind „*un pretext (...) de refugiu în spațiul uitării.*”³ El se îmbată, alături de Trifan Morogan (pe care îl șantajează) și de fiul său, Dudu, însă aceștia nu adorm într-un spațiu expus ochiului critic al lumii și al sfidării divinității. Cel pedepsit pentru faptele negative nu primește însă o sentință definitivă, focul purgator fiind stins tocmai de dușmanii săi, ce apar inopinat, întregul scenariu putând fi un joc al luminilor și umbrelor, o alternanță de ușoare dezechilibre, urmate de restabiliri rapide ale ordinii luminii și întunericului din afara omului, dar mai ales din interiorul acestuia. Vinul, așadar, poate fi privit ca un liant metempsihotic al celor două entități (Zi – Noapte), raportate la conștiința/conștiența individului.

O altă proză scurtă, ce poate argumenta opoziția diurn-nocturn și toate variațiile acesteia, este *Partida de pocher*, în care simbolul luminii, ca referință a diurnului, capătă, prin absență, conotații negative, fizice prin actul orbirii, dar și spirituale, prin absența conștiinței. De fapt, generalul Parsifal Șerbănescu, având tulburări de vedere despre care medicul îi spusese că se pot transforma în orbire, devine victima unei farse a prietenilor și a destinului. *Frame-ul* (cadrul) acțional este unul nocturn, orice străpungere a luminii se refuză personajului, el fiind deranjat de lumina lunii, pe care o stopează cu ajutorul draperiilor. Întunericul, generator de angoasă, teamă, justifică această „deprimare hesperiană” (Durand) prin ideea de inerență a morții. Tovarășii de joc închid lumina când personajul iese din cameră (declanșând neagra alienare), prefăcându-se că totul se desfășoară normal, inducându-i planificat generalului în momentul întoarcerii ideea că a orbit.

¹ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura „Amarcord”, 2001, p. 178.

² *Ibidem*.

³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 1, București, Editura „Artemis”, 1993, p. 192.

Constatând că fenomenul nu este unul temporar, Parsifal Șerbănescu își trage un glonț în tâmplă, refuzând orbirea cu demnitate. Putem interpreta acest gest ca un refuz la adresa unei subordonări implicite, întunericul camerei fiind suficient pentru a echilibra raportul cu lumina interioară de care personajul este conștient. Explicația simbolică pe care o putem da refuzului de a primi lumina de lună se realizează afirmațiilor lui Chevalier și Gheerbrant, care notează că „*luna este lipsită de lumină proprie și nu este decât o reflectare a soarelui*”⁴. De aici, poate, și ideea sinuciderii ca ultim act de recviem al independenței. Așadar, principiul *coincidentia oppositorum*, dar și ideea de *gnoze dualiste* sunt contrazise tocmai prin ruptura ontologică dintre diurn și nocturn, dintre lumină și întuneric, dintre moarte și viață.

Totuși, un simbol care apare în foarte multe proze fănășiene, *lupul*, poate fi văzut ca liant între cele două concepte antagonice, prin valorizarea negativă, devoratoare, dar și prin capacitatea sa de a vedea în întuneric, învingând obscurul. La fel, simbolul *fântânii*, prin *cumpănă* poate lega uranicul de chtonic, lumina de întuneric, noaptea de zi, cerul de adâncul izvorului.

La nivel obtuz, se impune o interpretare a acestei geografii a imaginarului simbolic și din altă perspectivă, apelând astfel la lucrarea de referință a lui Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, care teoretizează cele două regimuri ale imaginarului, regimul Diurnului (le diurne) și regimul Nocturnului (le nocturne). Raportându-le la atitudinea față de moarte, regimul Diurnului este caracterizat prin opunerea radicală fenomenului morții, iar Nocturnul este un regim al eufemizării morții, al acceptării ei. Astfel, reluând simbolurile amintite anterior, putem cataloga *somnul* lui Toma Hanu și *vinul* ca simboluri ale nocturnului durandian, atât prin corespondența cu refluxul digestiv, cât și prin orizontalitate. Gestul sinucigaș al generalului Parsifal Șerbănescu, de asemenea, prin noaptea inserată visceral conștiinței sale, se absoarbe în Nocturn. În antiteză, *fântâna*, prin verticalitate, corespunde postural diurnului. La fel, diurne sunt și animalele, *căinele*, *lupul* și *calul*, simboluri teriomorfe generatoare de energie vitală, fie benefice aventurii (calul), fie catalizatoare alienării (căinele, lupul). Ca simbol ciclic, *luna* potențează misticismul Nocturnului, ca metaforă, preambul al onirismului, sau ca obsesie grotescă, sub a cărei văpaie oamenii delirează sau devin bântuiți de idei stranii. Diurnul este dominat astfel de instabilitatea vieții, de energie, în timp ce durabilitatea este atributul nocturnului, justificat de interiorizarea și intimizarea concretului.

Referitor la prelungirea celor trei gesturi fundamentale ale reflexologiei lui Betcherev – *dominanta posturală*, *dominanta digestivă* și *dominanta copulativă* sau *ritmică* – pe care le asociază Durand regimurilor (*Diurn*, *Nocturn mistic* și *Nocturn dramatic*), se explică raportarea lor la concret: „*diferența care există între gesturile reflexologice pe care le-am descris și scheme este că acestea din urmă nu sunt doar niște enrame teoretice, ci niște traiecte încarnate în reprezentări concrete precise*.”⁵ Așadar, convergența și divergența simbolurilor creionează câmpia dunăreană, descrisă în proza scurtă fănășiană drept un plan în care verticalitatea

⁴ *Ibidem*, vol. 2, p. 244.

⁵ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura „Univers”, 1977, p. 72.

diurnului se intersectează adesea cu orizontalitatea nocturnului mistic, uneori înscriindu-se geometric în circularitatea nocturnului dramatic.

Conchidem, aşadar, subliniind faptul că binaritatea diurn-nocturn din imaginarul simbolic fănușian definește o realitate cotidiană plină de tabuuri, a căror încălcare dă substanță spațiului brăilean sui-generis. Paradoxale sau nu, simple sau complexe, fenomenele imaginarului din opera lui Fănuș Neagu incită la un parcurs gnoseologic mai amplu, edificator.

Bibliografie

- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura „Artemis”, 1993
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura „Univers”, 1977
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura „Amarcord”, 2001
- Neagu, Fănuș, *Partida de pocher*, București, Editura „Eminescu”, 1994
- Neagu, Fănuș, *Zeul ploii*, Chișinău, Editura „Litera”, 1997.

Luminița Drugă

Nadia Nicoleta Morărașu

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

REPREZENTAREA BINELUI ȘI RĂULUI ÎN ICONOGRAFIA ROMÂNEASCĂ PRIN NUME LAICE ȘI PORTETE DE PERSONAJE ISTORICE

Abstract

In sacred language, word and image suggest a religious idea or feeling, a fact in church history, a commandment or, most often, a punishment. Religious art enables establishing a relationship between the sensitive, creatural sphere, on the one hand, and the spiritual non-corporeal one, on the other hand. At the same time, it aims at materialising or at least symbolising the abstract world of ideas and feelings. The theoretical framework of our paper is sustained by Wunenburger's approach (2004), according to which, the image created through perceptive representation has the function of representing a thing, of substituting the object so as to become a representation of the transcendental.

In presenting the role of the image in the religious iconic discourse of Romanian Orthodoxy, we intend to explain how iconographic representations could orient collective perception on well-meaning people vs. enemies, or so called evil agents, depending on the historical age, to the point that aspects of social life, common people or apparently trivial facts were projected as the very epitome of good or evil. Thus, it is via spiritual indoctrination and under dogmatic influence that many devotees acquired a totally negative perception and aversion to communism, Freemasonry, television, Internet etc.¹

Key-words: good, evil, names, historical, portrayals.

Biserica și românii

Cuvântul *biserică* „a chema, a convoca, a aduna” cuprinde sensul de „comunitate, obște sau societate religioasă a credincioșilor”, dar și pe cel de „locăș sfânt”. Biserica pe care o vedem, cea palpabilă, materială, nu este decât locul menit să strângă sau să adune într-o unitate vizibilă Biserica nevăzută.

Printre cele mai vechi denumiri ale bisericii ca locaș, era și aceea de „Casa Domnului”. Bisericile ortodoxe de astăzi, atât cele mai vechi, care reprezintă stilul arhitectonic bizantin cu diferitele lui variante naționale ori regionale, cât și cele mai noi, care au suferit multe influențe din partea stilurilor apusene (de exemplu bisericile din Ardeal), păstrează neschimbat, indiferent de planul și formele lor arhitectonice, împărțirea interioară tradițională a vechilor biserici creștine, în cele 3

¹ Luminița Drugă, Nadia Morărașu, *Reprezentanții răului în imaginarul religios și terminologia românească* în „Lexic comun, lexic specializat”, fascicula XXIV, anul VI, nr. 1-2 (9-10), 2013, p. 326.

compartimente: altarul, naosul și pronaosul. Funcția sau întrebuințarea liturgică a fiecăreia dintre ele, în ansamblul locașului de cult era riguros determinată încă de la început:

- altarul, încăperea cea mai sfântă a bisericii, era locul clerului slujitor,
- naosul era locul destinat credincioșilor;
- pronaosul „anticamera bisericii” era locul celor care nu făceau parte încă din comunitatea bisericească, dar se pregăteau să intre în sânul ei ori cei care erau temporar excluși și care trebuiau să facă penitență pentru anumite păcate. Poate nu întâmplător, multe dintre picturile de aici sunt reprezentări ale pedepselor divine.

Delimitarea acestor 3 încăperi și rosturile lor precise în cadrul locașului de cult s-a făcut de la început, în mod vizibil, prin elementele arhitecturale. Delimitarea între altar și naos se făcea în bisericile vechi printr-un grilaj scund (cancelli), din care a evoluat mai târziu iconostasul, tâmpla sau catapeteasma de astăzi, caracteristică bisericilor ortodoxe². Pronaosul, numit și *nartică*, iar uneori *tinda bisericii*, este partea dinspre apus a interiorului bisericii, adică încăperea de la intrare unde stăteau odinioară catehumenii și penitenții. În vechile biserici, pronaosul constituia o încăpere distinctă, separată de naos printr-un zid, cu uși de comunicare. La bisericile mai noi, pronaosul se prezintă ca o simplă prelungire, spre vest, a naosului, de care nu mai este despărțit prin nimic. De asemenea, canoanele bisericii ortodoxe precizează cu strictețe care sunt scenele care pot fi pictate, reprezentate în fiecare dintre aceste încăperi.

Funcția catihetică și educativ-religioasă a picturii bisericești

Pictura bisericească, în ansamblul său are, în primul rând, un important rol catihetic, educativ, didactic, iar icoanele/pictura murală sunt considerate un auxiliar prețios al Sfințelor Scripturi, al predicii și al catehezei, adică al Cuvântului dumnezeiesc scris și vorbit. Prin intermediul icoanelor, credincioșii văd și învață viața și faptele Mântuitorului, virtuțile martirilor și ale sfinților³ (Braniște: 1993, p. 425), de aceea, icoanele sunt considerate și un mijloc de învățământ creștin: ceea ce este Scriptura pentru cei ce știu să citească, aceea este pictura pentru cei neînvațați, pentru că în ea chiar și cei neștiutori văd ce trebuie să urmeze⁴.

Învățătura dată și conținută de icoană este mai directă și imediată decât cuvântul vorbit sau scris, deoarece ea arată, demonstrează ceea ce este descris în cuvinte pentru că uneori, imaginea poate fi mai concludentă decât cuvântul: *Căci adesea, ceea ce mintea nu prinde prin auzirea cuvintelor, văzul intuiește fără greș și lămurește mai limpede. La amintirea celor ce Hristos a făcut și a pățimit pentru noi suntem conduși mai ușor și mai repede prin icoane decât prin ascultarea cuvintelor, cu cât și vederea este mai accesibilă pentru cunoaștere și mai vrednică de crezare decât ascultarea*⁵.

² Ene Braniște, *Liturgica generală*, Editura Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993, p. 385.

³ Ene Braniște, *Liturgica...*, op.cit., p. 425.

⁴ Sf. Grigore cel Mare, *Epistolarum liber, Epistola X 13*, apud Braniște, Ene, *Liturgica...* op.cit, p.425.

⁵ Nichifor Mărturisitorul, *Antireticul III*, apud Braniște, Ene, *Liturgica...* op.cit., p.425.

Icoanele, pictura bisericească sunt în biserica ortodoxă o *Evanghelie în culori*, fiind o permanentă aducătoare aminte a binefacerilor lui Dumnezeu, a adevărurilor de credință și ale istoriei sfinte. Pictura bisericească îndeplinește același rol ca și serviciul divin, fiind un auxiliar prețios al acestuia, un mijloc și prilej de meditație asupra realităților nevăzute, pe care formele văzute le sugerează. Pentru cunoașterea realităților supranaturale, icoanele, pictura sunt nu numai necesare, ci chiar indispensabile. Ele sunt reclamate de modul uman de cunoaștere, dependent de simțuri și de limitele impuse de spațiu și de timp. Din rolul catehetic (instructiv) al icoanelor, decurge și funcția lor educativ-religioasă întrucât vederea lor îndeamnă la fapte bune, la imitarea virtuții și evitarea viciului. Pictura, prin imitare arată, fără cuvinte, răspândind în suflete sentimente și creează atitudini față de oameni și fapte.

Pictura murală a bisericilor ortodoxe urmărește să integreze totul în misterul liturgic, încât chiar în afara slujbelor, totul în biserică este parcă, în așteptarea Sfințelor Taine. Lumea creaturală înfățișată în pictura iconografică ortodoxă este orientată integral către cea de dincolo, către veșnicie. Spre deosebire de arta religioasă apuseană, mult mai realistă, orientată spre redarea fidelă a omului și a naturii, în biserica ortodoxă atât natura cât și omul și lumea animală sunt reprezentate nu atât în existența lor „naturală”, cât într-una spirituală. Cel mai adesea nu contează ceea ce auzim, cât mai ales ceea ce vedem deoarece imaginea, prin intermediul unei construcții spațiale și a atitudinii contemplative pe care o suscită, deschide un spațiu estetic și hermeneutic infinit.

Religia îmbină ca tehnică de comunicare imaginea vizuală și limbajul. Creștinismul se fondează pe o venerație în termeni de cult a sfințelor Scripturi (Biblia), dezvoltând concomitent reprezentări vizuale care au condus la triumful picturii religioase. Din punct de vedere teologic, manifestarea lui Dumnezeu trece prin Cuvântul revelat și transmis pe cale scrisă (Evangheliile), care este însă inseparabil de o inscripție vizibilă, încarnarea istorică a lui Dumnezeu, al cărui chip este mai apoi reprodus prin imaginea pictată. Patriarhul Nikephoros, un apărător înflăcărat al iconografiei sublinia măsura în care imaginile pictate împărtășesc aceeași natură cu Scriptura evanghelică: „Icoana va fi deci o Evanghelie”⁶.

Imaginarul medieval a acordat un loc central figurii diavolului, care concentrează asupra lui un mare spectru de imagini negative. Prin diavol, imaginația substanțializează răul în jurul unei voințe adverse, perverse și viclene a cărei inteligență malefică constă în a disimula prin a seduce⁷. „Una dintre expresiile cele mai tranșante ale condamnării morale a imaginilor se întâlnește în sfera religiosului”⁸. Cultul imaginilor este denunțat mai ales pentru reificarea, substanțializarea reprezentării, în opoziție cu țelul simbolic care face din imagine un intermediar pentru a conduce conștiința de la vizibil, către invizibil”⁹.

Imaginarul răului este mai dezvoltat și mai prolix decât imaginarul binelui,

⁶ Nikephoros, *Antirrhetiques*, III, PG, 100, 384 B, *apud* Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, „Polirom”, Iași, 2004, p. 41.

⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, trad. de Muguraș Constantinescu, „Polirom”, Iași, 2004.

⁸ *Ibidem*, p. 323.

⁹ *Ibidem*.

pentru că răul, prin polimerfia sa și prin excesul său scandalos, scapă simplității esenței. Miturile vinei, proprii marilor tradiții religioase contribuie, fiecare în felul său, la a da un sens negativității, în funcție de diferite concepții asupra responsabilității omului. Într-un mare număr de mituri, acțiunile rele sunt raportate la o cauză, la o forță unică, proprie unei ființe umane sau unei puteri supranaturale diabolice¹⁰.

Credințele poporului român referitoare la diavol, la Judecata de Apoi, la ceea ce se întâmplă după moarte, la rai și iad au fost influențate de ceea ce biserica numește *theologumena*, adică acele credințe pe care biserica nici nu le-a acceptat pe deplin, nici nu le-a respins, răspândite în popor prin intermediul legendelor apocrife. Primele texte în limba națională care îl amintesc pe diavol sunt cuprinse în manuscrisul preotului Grigore din Măhaci, parte a *Codexului Sturdzanus*, în care apar două conjurații de alungare a dracului atât în limba română cât și în slavonă.

Pictorii iconari, zugravii bisericilor și ai mănăstirilor medievale au introdus numeroase legende apocrife apocaliptice în scenele biblice. Picturile de pe pereții exteriori ai mănăstirilor românești, în special cele moldovenești sunt o modalitate prin care Biserica, prin intermediul ctitorilor și a ctitoriilor voievodale în mare parte, a reușit să inducă oamenilor simpli, majoritar necunoscători ai scrisului și cititului (având în vedere și situația deosebită a culturii românești medievale care a folosit timp de 10 veacuri un alfabet total nepotrivit spiritului limbii române, alfabetul chirilic), idei foarte clare despre bine și rău, iar una dintre ele ar fi aceea că a aparține religiei ortodoxe înseamnă a fi „cetățean al cerului”, adică, la sfârșitul timpurilor Biserica și toți membrii ei vor intra în Împărăția cerurilor¹¹, fără vreun alt merit/virtute decât aceea de a aparține cultului ortodox și de aceea, apartenența la Biserica Răsăriteană a fost pentru români doar un ansamblu de practici sociale cu rost de omologare culturală și de recunoaștere identitară. Acest tip de „Ortodoxie” nu cere participare, ci supunere, nu presupune să crezi în ceva sau în cineva, ci să te conformezi opiniei majoritare. Așa cum a fost asumată și trăită de români, tradiția religioasă a Orientului creștin nu s-a manifestat ca un mod de a afirma credința, în mesajul Evangheliei, transmis de către preoții satelor, lipsiți de formație teologică și multă vreme chiar analfabeți, ci s-a prezentat mai ales ca un ansamblu de credințe și de practici liturgice și para-liturgice, capabile să genereze mai degrabă un mod de viață și o formă de identitate, decât să se constituie într-o expresie socială a credinței în Evanghelie¹².

De aceea și terminologia referitoare la „reprezentanții/agenții” răului este foarte bine reprezentată la nivel lingvistic în cultura românească și preia, la nivelul discursului specializat, cuvinte din limba curentă, cărora le extinde sensul. În funcție de epoca istorică, mediul cultural, condițiile social-politice, reprezentanții răului și-au „schimbat” identitatea lingvistică, astfel încât termeni care din punct de vedere semantic nu au absolut nicio legătură cu *răul*, au ajuns să capete acest denotat. Analiza picturilor murale medievale din bisericile și mănăstirile voievodale românești demonstrează faptul că rând pe rând, victimele creștinismului au fost

¹⁰ *Ibidem*, p. 336.

¹¹ Daniel Barbu (coord), *Firea românilor*, Editura „Nemira”, București, 2004, p. 80.

¹² Daniel Barbu, <http://.Historia.ro>.

considerate *vinovate* la începutul reprezentărilor murale numai pentru că aparțineau unei anumite religii (musulmani, adepți ai cultului mozaic), cristalizându-se astfel, foarte clar, opoziția *creștini v.s. păgâni* – sau, mai târziu, unei anumite etnii (sârbi, italieni), stabilindu-se opoziția *români vs. străini*, ori chiar unei anumite categorii socioprofesionale rezultând o nouă opoziție: *creștini vs. meșteșugari /comercianți*.

În confruntarea dintre *creștini-păgâni/străini* discursul religios românesc își va face datoria. Reprezentanții răului, pentru creștinul secolelor XVI-XVII sunt rând pe rând *evreii, musulmanii, păgânii, luteranii, calvinii*, adică dușmani de o altă apartenență etnică/religioasă. *Celălalt* împotriva căruia se duce războiul este calificat drept „eretic” și „necredincios”, două apelative care se dau aceluiași chip: cel al diavolului care se ascundea în spatele celor două aparențe. Că așa stau lucrurile, poate fi demonstrat prin imaginile care îi prezintă pe așa-ziii agenți ai răului, cei care urmează să fie pedepsiți în viața de apoi, așa cum apar ei din picturile religioase românești medievale¹³.

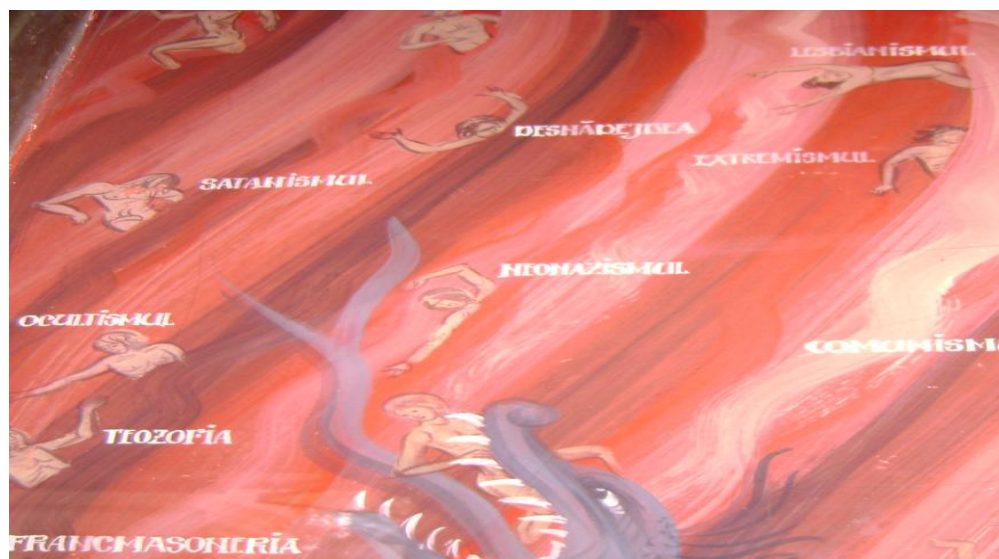
Caracteristică Evului Mediu românesc, când scrisul și cititul erau numai la îndemâna celor înstăriți, este de înțeles dorința unor voievozi, pe de o parte de a picta pereții exteriori ai ctitoriilor lor în dorința de a-și educa și supune poporul, în timp ce pe de altă parte, portretele lor și ale membrilor familiei tronează în picturi votive la intrarea în lăcașul de cult, într-un efort parcă de igienizare a arborelui genealogic. Nu la fel de *apreciată* este maniera în care astăzi, într-un secol al informației, unele fețe bisericești acceptă să împodobească pereții lăcășurilor de cult în care slujesc, cu figuri ale oamenilor politici, pe care le transformă în simboluri ale *binelui* sau *răului*, încercând astfel să inducă enoriașilor anumite concepții/convingeri proprii. Astfel, dacă cei care populau Iadul în Judecata de Apoi de la Voroneț sau o altă ctitorie medievală erau musulmanii, evreii, ereticii calvini etc., astăzi îi găsim pictați, la mănăstirea Tismana din județul Gorj, arzând în focul iadului, pe Lenin și pe Stalin, 2 personaje cu un rol istoric deosebit manifestarea comunismului în secolul trecut. Pentru a facilita recunoașterea celor doi lideri comuniști ale căror figuri sunt puternic stilizate, sunt oferite ca semne distinctive o stea roșie (simbol al comunismului sovietic) pe fruntea lui Lenin și titlul unei cărți, *Capitalul* a lui Marx care să ne trimită la ideologia comunistă¹⁴.

¹³ Luminița Drugă, Nadia Morărașu, *Reprezentanții...*, *op.cit.*, p. 332.

¹⁴ <http://www.frontpress.ro/2012/10/osama-bin-laden-lenin-si-judecatori-corupti-pictati-in-bisericile-din-romania-foto.htm>.



Această ideologie nu mai reprezintă de mai bine de două decenii o amenințare pentru omul modern, atât timp cât nu mai sunt decât foarte puține țări în care se manifestă în formele sale totalitare/opresive. Cu toate acestea, *comunismul*, este azi considerat a fi unul dintre păcatele capitale, alături de *extremism*, *neonazism*. Așa apare zugrăvit în pronaosul catedralei ortodoxe din Vatra Dornei.



Supuși unei puternice campanii antiislamiste – islamul, unul dintre primii inamici împotriva căruia s-au pornit cruciade – alimentată de atacurile teroriste din ce în ce mai frecvente, revendicate de activiștii islamiști, am ajuns, în secolul XXI să acceptăm că **noul agent al răului, noul dușman** al lumii civilizate contemporane este **teroristul musulman**, împotriva căruia s-a declanșat și un război global. Considerat de adepții săi un apărător al *Djihād-ului*, Osama Bin Laden este pentru creștini și occidentali în general, o întruchipare a răului la nivel global și globalizant.

Astfel, în Capela Militară din Timișoara, Osama Bin Laden este reprezentat de pictorul Ioan Bădilă călare pe un avion, cu o furcă în mână, în apropierea Turnurilor Gemene cuprinse de flăcări. Autorul însuși a declarat că l-au inspirat știrile despre atentatul terorist din 2001, eveniment petrecut în timp ce pictorul lucra la „Pogorârea în Iad.” Fresca datează de mai bine de zece ani și este situată deasupra Sfinților Împărați Constantin și Elena, într-o ilustrare alegorică a iadului. Chiar dacă în pictura religioasă ortodoxă nu sunt permise derogări de la normele stricte ale iconografiei, preotul paroh și reprezentanții Mitropoliei sunt de acord cu această idee pe care o consideră un lucru deosebit: „Este ca un element inedit în pictura bisericilor noastre din Timișoara. Va fi păstrat chipul respectiv în biserică, deși noi nu avem voie să intervenim în iconografie.”¹⁵



¹⁵http://www.realitatea.net/osama-bin-laden-pictat-pe-peretii-capelei-militare-din-timisoara_831197.html



Însă nu numai străinii, musulmanii-teroriști sunt astăzi reprezentări și reprezentanți ai Răului în lume. Biserica Ortodoxă Română ajută la „schimbarea” fețelor Răului în funcție de contextul social, politic, economic și cultural. Dacă în anumite medii s-a reușit inducerea ideii că Osama Bin Laden este un reprezentant vajnic al Răului în lumea globalizantă contemporană, nu credem că la fel vor sta lucrurile în următoarea situație. Într-o reprezentare iconografică a scenei Judecății de Apoi, denumită Înfricoșătoarea Judecată de Apoi a Domnului, regăsită la Mănăstirea Bistrița din județul Neamț, la Arhiepiscopia Romanului (și poate și în altă parte) poate fi văzută o imagine a celor care vor ajunge în flăcările Gheenei de-a dreptul ciudată. În Iad, alături de alți nefericiți păcătoși apare zugrăvită o scenă obișnuită în zilele noastre: o familie uitându-se la televizor. Peste sărmanii inconștienți care nu știu că televizorul este noua reprezentare a diavolului stă amenințătoare gheara balaurului, reprezentarea a diavolului. Nu credem că această nouă încercare de schimbare a percepției colective asupra a ceea ce este bine și ce e rău se va impune. Televizorul a ajuns în societatea contemporană un accesoriu prezent în casele tuturor românilor. Chiar și cei mai nevoiași au făcut eforturi financiare pentru a-și achiziționa această nouă unealtă a diavolului. Mai mult, atâta timp cât Biserica Ortodoxă Română deține atât un post de televiziune Trinitas, cât și post de emisie radio, pentru enoriașul de rând va fi greu să înțeleagă această stranie coabitare.



Binele contemporan. Dătători de legi și datini

Globalizarea a cuprins, după cum am afirmat deja, Biserica Ortodoxă Română în mai multe aspecte, astfel încât, pictori și prelați se abat azi de la preceptele iconografice ortodoxe, populând interioarele lăcașelor de cult cu „personalități”/personaje ale vieții contemporane din diverse domenii (sport, muzică, politică), stârnind curiozitatea, dacă nu chiar marea mirare a credincioșilor și nu numai. Astfel, pereții unei biserici din Mehedinți sunt pictați personalități naționale precum Nadia Comăneci alături de vedete internaționale, fără vreo legătură nici directă, nici indirectă cu religia ortodoxă, muzicianul de la Beatles, John Lennon, dar și Vladimir Ilici Lenin, în scene biblice. Pictura reprezintă aspecte din drumul crucii. Ce-o fi vrut să ne transmită originalul pictor și care vor fi fost motivele pentru care fețele bisericesti au acceptat așa ceva?¹⁶

¹⁶ <http://www.ziare.com/articole/biserici+pictate>



Conform studiilor recente, biserica reprezintă a doua putere a statului în care românii au încredere. Să fie oare acesta unul dintre motivele pentru care s-a lansat moda ctitoririi (nu mereu din fonduri proprii) de către politicieni a unor lăcașuri de cult. Răsplata nu s-a lăsat așteptată. Astfel, mai mulți politicieni, de diverse orientări, au început să populeze cu portretele lor pereții bisericilor ortodoxe. Astfel, unul dintre primarii din Zimnicea, județul Teleorman, Petre Pârvu, apare pictat pe pereții bisericii „Sfântul Filip” din oraș, alături de preotul paroh și cot la cot cu arhanghelii și apostolii. Construcția lăcașului a început pe vremea lui Nicolae Ceaușescu, dar a fost inaugurată sub mandatul primarului pesedist¹⁷. În urmă cu peste un deceniu, pe pereții bisericii „Sf. Trei Ierarhi” din Videle, tot în județul Teleorman, a fost pictat chipul pedelistului Adriean Videanu, ctitorul lăcașului, dar în cele din urmă a fost scos dintre sfinți, ca urmare a controverselor iscate la acea vreme.

Pentru prima dată în analele religiei și credinței ortodoxe, în noua biserică din Petrești, județul Alba sunt pictați „cei trei mari bărbați ai omenirii care au contribuit decisiv la demolarea comunismului”: George Bush, Papa Ioan Paul al II-lea și Mihail Gorbaciov. Alături de aceștia, în biserică din Petrești și-au mai găsit loc numeroase alte picturi unicat pentru un locaș sfânt ortodox, iar în curtea acesteia se află un Monument al Eroilor, în formă de obelisc, de asemenea unic în Europa, prin care sunt cinstiți, deopotrivă, eroii români și sași, dușmani pe câmpurile de luptă ale războaielor mondiale.¹⁸

¹⁷ <http://www.ziare.com/social/biserica/primarul-din-zimnicea-pictat-pe-peretii-unei-biserici-1250085>.

¹⁸ http://saccsiv.files.wordpress.com/2010/06/thumb_398_x_298_5768-123526-bushsipapa.jpg.



Sub pictură, sunt scrise cuvintele „*Când omul striga: «Opriți Planeta, vreau să cobor»*». Dumnezeu, prin acești trei oameni providențiali, a schimbat mersul lumii”. Pe peretele din stânga intrării sunt pictați, tot pentru prima dată într-o biserică ortodoxă, cei trei mari poeți ai Ardealului: George Coșbuc, Lucian Blaga și Octavian Goga, chipurile lor fiind însoțite de inscripția „*Poeți care au plâns durerile Ardealului și au înveșnicit țăranul și satul românesc-transilvan*”.

Tot cu statut de unicat, la intrarea propriu-zisă în locaș, în stânga și în dreapta, se găsesc alte două picturi cu o valoare specială atât din punct de vedere religios, cât și interconfesional. Astfel, pe peretele din dreapta sunt pictați, în mărime naturală, Patriarhul României, Prea Fericitul Teoctist, alături de defunctul episcop Greco-Catolic Inochentie Micu Klain, iar pe peretele din stânga, ÎPS Andrei, Arhiepiscopul de Alba Iulia, este zugrăvit alături de fostul episcop Luteran Albert Klein, care în tinerețe a fost preot evanghelic în Petrești. În mijloc, între cele două fresce sunt înscrise cuvintele Mântuitorului de la Cina cea de Taină, care se constituie într-un testament și o pledoarie pentru unitatea lumii creștine. Tot ca noutăți absolute într-o biserică ortodoxă, în pridvorul celei păstorite de preotul Alexandru Coman sunt pictați cei doi mari filozofi greci, Platon și Aristotel. Despre aceștia preotul paroh afirma: „*Cei doi nu au intrat în biserică, ci în pridvorul ei, din rațiune*”. De asemenea, în locașul din Petrești, scena Nașterii Domnului este autohtonizată într-un mod cât se poate de original. Astfel, în locul celor trei magi care veneau din Caldeea sau Ecbatana, aducând întreite daruri la ieslea revelatoare a

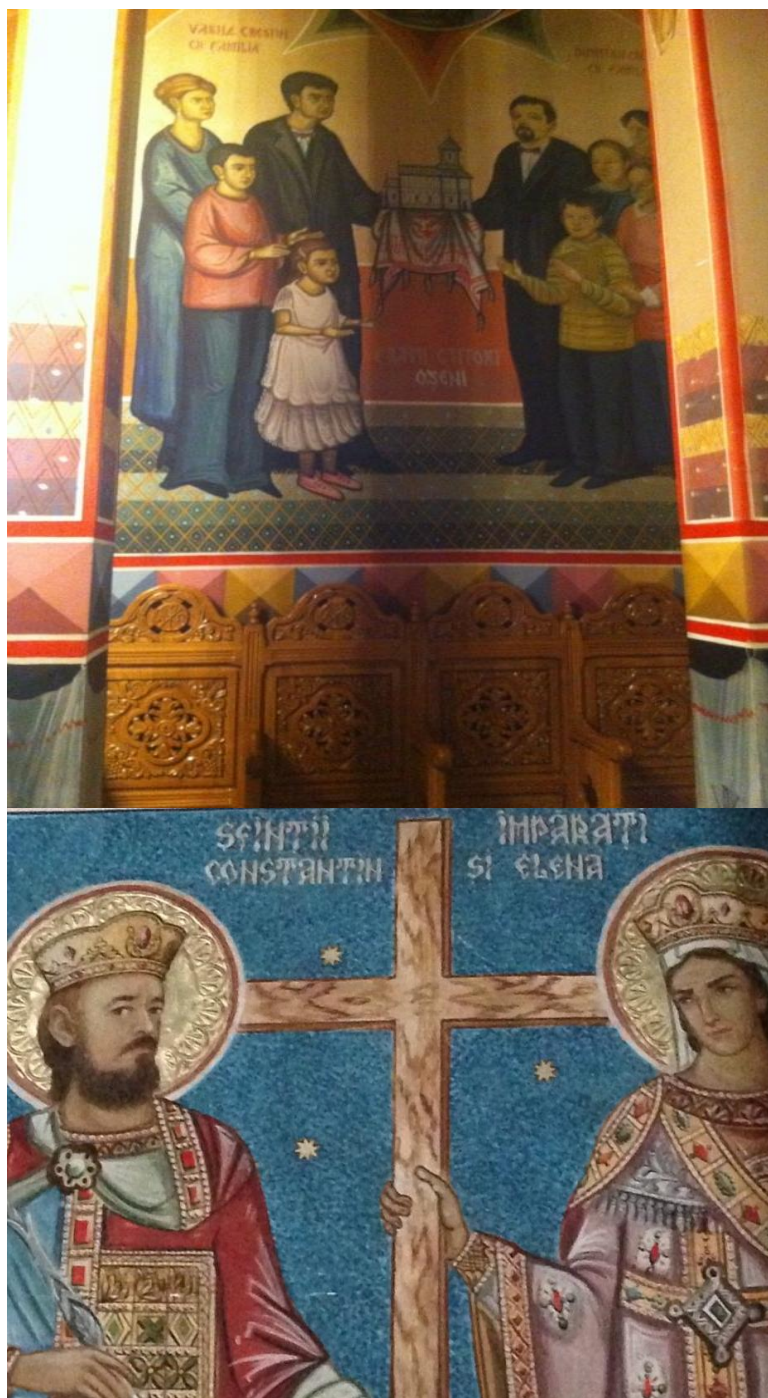
Betleemului, tronează trei mari domnitori români – Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare și Constantin Brâncoveanu, personalități emblematice ale istoriei românești, iar ciobanii din aceeași scenă sunt îmbrăcați cu toții în haine specifice Mărginimii Sibiului.

Una dintre figurile controversate ale vieții politice și economice actuale, destul de prezent în spațiul public românesc este aceea a lui Gigi Becali. Cu o religiozitate fățiș exprimată în numeroasele apariții în mass-media, „filantropul” nu putea rata această practică socială, devenită chiar „modă” astfel încât, iată, îl regăsim pus la loc de cinste într-o biserică din Moldova, satul Vadu Roșca, județul Vrancea. Alături stau membrii familiei latifundiarului care au fost pictați pe pereții bisericii în semn de recunoștință pentru susținerea financiară, asemenea modelului din vechime al familiilor domnitoare/boierești medieval care finanțau construirea de lăcașe de cult care multora aveau să le servească și de loc de veci.



Asemeni lui Becali și alți oameni cu dare de mână i-au urmat exemplul într-o încercare de curățare a imaginii proprii prin apelul la credință. Astfel, frații Vasile, Dumitru și Ion Creștin apar chiar într-un lăcaș de cult chiar din București, pe peretele bisericii de pe Barbu Văcărescu, la a cărei renovare au contribuit cu bani. De același statut au beneficiat și frații Viorel și Ioan Micula, care au sponsorizat ridicarea bisericii ortodoxe din Stei, Bihor. Cei doi milionari apar pictați pe peretele bisericii într-o reprezentare votivă¹⁹.

¹⁹<http://www.b1.ro/stiri/eveniment/aidoma-lui-becali-fratii-milionari-micula-si-crestin-troneaza-picta-i-pe-pere-ii-unor>.



„Nemurire se va zice....” spune Mihai Eminescu în *Scrisoarea I*, atunci când încearcă o explicație pentru efortul omului de geniu de a descifra tainele Universului. Dar oare tot acesta să fi fost motivul pentru care pictorul care a zugrăvit biserica „Adormirea Maicii Domnului” din orașul Târgu-Neamț, și-a zugrăvit propriul chip pentru a-l reprezenta pe împăratul Constantin și pe cel al soției în

ipotaza împărătesei Elena, mama acestuia. Să fie oare canoanele bisericii în privința picturii mai permisivă sau egoul exacerbat al unora reușește, cu succes, să le eludeze?

Concluzii

Alături de armată, statul organic al românilor a folosit Ortodoxia ca pe un „dispozitiv” de guvernare sau ca un substitut de ideologie a consensului național. Domnia lui Al. I. Cuza a fost momentul de la care preoții au fost transformați în funcționari fideli și eficienți ai unui stat etnic ce s-a construit mai degrabă prin recursul la un discurs patriotic uniformizator și unanimist purtat de Biserică decât prin elaborarea de politici de coerență și convergență socială. În absența oricărei forme de patriotism civic suscitată de legi echitabile și raționale, Biserica a fost, alături de trecutul de luptă și jertfă ilustrat de armată, singurul argument public pentru care merită să fii român. Lingvistic, acest fapt este reprezentat de sintagma *român/rumân verde*, adică adept al cultului ortodox. Convingerile religioase devin astfel monedă de schimb, mijloc de manipulare și persuadare, iar imaginea joacă în continuare un rol deosebit de important în pofida varietății extraordinare a mijloacelor de informare.

Bibliografie

- Barbu, Daniel, *Firea românilor*, București, Editura „Nemira”, 2004
- Braniște, Ene, *Liturgica generală*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1993
- Drugă, Luminița, Morărașu, Nadia, „Reprezentanții răului în imaginarul religios și terminologia românească”, în *Lexic comun/Lexic specializat. Analele Universității „Dunărea de Jos” din Galați*, fascicula XXIV, anul VI, nr. 1-2, (9-10), 2013
- Fontana, Joseph, *Europa în fața oglinzii*, Iași, „Polirom”, 2003
- Francastel, Pierre, *Realitatea figurativă*, București, Editura „Meridiane”, 1972
- Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu*, București, Editura „Univers”, 1970
- Ivaniș-Frențiu, Maria, *Limba română și limbajul rugăciunii*, București, Editura „Anastasia”, 2001
- Lardellier, Pascal, *Teoria legăturii ritualice. Antropologie și comunicare*, București, Editura „Tritonic”, 2009
- Mazilu, Dan, Horia, *Noi despre ceilalți. fals tratat de imagologie*, Iași, „Polirom”, 1999
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, trad. de Muguraș Constantinescu, Iași, „Polirom”, 2004
- http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/ce-sunt-romanii-ortodocsi-o-falsa-explicatie-istorica
- http://www.realitatea.net/osama-bin-laden-pictat-pe-peretii-capelei-militare-din-timisoara_831197.html#ixzz20PmDvo32
- www.realitatea.net/osama-bin-laden-pictat-pe-peretii-capelei-militare-din-timisoara_831197.html

Natașa Maxim
Universitatea „Al. I. Cuza” Iași

MAGIA NEAGRĂ A CONFESIUNII. MITURI, SIMBOLURI, COMPLEXE¹

Abstract

Cette recherche envisage les symboles, les complexes psychologiques ou les mythes qui se reflètent dans l'écriture confessive. Pour pouvoir être décrypté, le journal intime exige la participation du lecteur. Du point de vue de Mircea Mihăieș, l'intime nécessite l'adhésion au champ sémantique du mystère, de la protection, du secret, du camouflage, comme un ensemble plus large de l'intimisme: reflet d'un état d'esprit, d'une attitude, d'une façon d'être. Chaque écrit confessif est empreint des propres fantasmes de l'auteur, de ses angoisses existentielles, qu'il essaie d'exorciser par l'acte d'écrire. Eugen Simion voit le diariste comme un Œdipe, abandonné dans une forêt de symbols – peut-on ajouter. Cette recherche se propose à mettre en lumière les mythes de Narcis, Persée, Proteus, Sisyphe, les symboles du miroir, du labyrinthe, le complexe de Faust, le syndrome Villon dans le discours de la confession. Les symboles du cercle, d'égarement dans le labyrinthe, l'intersection se produisent d'ailleurs, dans le mythe négatif du journal intime. Le point central de cette magie noire de la confession reste le mythe du Créateur qui projette autour de soi l'ombre de son narcissisme afin de se sauver.

Mots-clés: symbole, mythe, écriture confessive

Lucrarea de față propune o abordare mitocritică și metafizică a intimismului, prin interpretarea complexelor psihologice, a miturilor și simbolurilor reflectate în scrierea taciturnă. Respingerea Celuilalt, a societății, a gregarismului plasează scrierea confesivă pe orbita elitismului, a narcisismului, intimitatea presupunând apartenența la câmpul semantic al tainei, al protecției, al secretului, al camuflării, fiind configurată categoriei mai vaste a intimismului: reflectarea unei mentalități, a unei atitudini, un fel de-a fi al eului în lume ce implică refuzul gregarismului, al turmei, al societății, cultul secretului, al vagului, al de nespusului, al peșterii, al individualității și al căutării de sine. Mircea Mihăieș subliniază, de altminteri, faptul că: „intimul conotează fragmentarismul, discontinuitatea, secretul, nevăzutul, ascunsul și tăcerea. Evoluția termenului descrie un traseu dinspre dorința de socializare spre singurătate. Adică dinspre eul social, spre eul individual, al adâncimilor ființei.”² Rezultat al scindării autor-realitate, eu-ceilalt, eu-societate, marcat de umbra lui Faust prin care diaristul încearcă să se opună trecerii timpului, Mihăieș a considerat jurnalul un gen funerar situat la granița dintre creație și delir.

¹ Acest studiu a apărut parțial în revista *Ateneu*, nr. 534, februarie, 2014.

² Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1995, p. 110.

Conștiința gândindu-se pe sine, jurnal sau noctal (Mihai Zamfir), cu siguranță, o „literatură apocrifă”³, ținută în holul marilor creații, considerat când gen u-topic (Ștefan Augustin Doinaș), religie a personalității, gen de bătrânețe a culturii (Eugen Simion), un teritoriu specific feminin (Liana Cozea), când adevăratul gen literar (Eugen Ionescu), acestui tratat de narcisologie (Mircea Mihăieș) consider că i se potrivește cel mai bine definiția prohibitivă a lui Gide: „ce nu trebuie să fie jurnalul: o punere la punct literară.”⁴

Rememorarea momentelor, salvarea de la uitare, regăsirea echilibrului interior, a drumului spre sine aseamănă scrierea confesivă *firului Ariadnei*: „Semnele pe care le lasă îl ajută să se întoarcă spre sine și să retrăiască impresiile.”⁵ *Minotaurul* pe care diaristul trebuie să-l înfrângă asemenea lui Perseu e simbolizat de tendințele suicidale, nevrozele, agonia, plictisul, melancolia, angoasa, păcatul. Nu reușește întotdeauna, dar încearcă și astfel rămân mărturii ale unor suflete în *labirintul vieții*.

Zeu al mării ce-și schimbă forma, *Proteu* redă structura ambiguă a jurnalului: „Mit al instabilității și metamorfozei (...) Proteu o cheamă pe Circe, vrăjitoarea, simbol al metamorfozei alături de păun-simbol al ostentației și decorativului.”⁶ La nivelul retoricii și al structurii, *Circe* reprezintă superficialitatea, lipsa de estetică, mitul instabilității și al efemerului. Paradoxal, informul spațiu al jurnalului, dominat de vulnerabilitate, insecuritate, ambiguitate, reprezintă pentru diarist tovarășul, confidentul suprem, un loc de îndreptare morală, de regăsire a propriei ființe, de fixare în timp a momentelor unice sau poligon de stil. Funcția jurnalului de formare morală, pedagogică, istorică, psihanalitică, înregistrând pe viu devenirea, formarea unei personalități, contrastează cu superficialitatea formei, diaristul notând de cele mai multe ori când evenimentele o impun, și nu zilnic.

Mircea Mihăieș propunea o cheie ontologică, metafizică a intimismului prin oglinda tainei, a secretului, a exclusivității. Într-o permanentă luptă cu timpul, cu clipa cea repede, înfruntat cu spaima morții pe care încearcă să o învingă prin creație, diaristul suferă de un *complex al lui Faust*⁷. Situate la jumătatea distanței dintre *paradigma Werther* și *paradigma Freud*⁸, jurnalele suicidarilor, cei mai rebeli dintre narcisici, cei ce nu suportă instanța superioară, ierarhia sub nicio formă, care au probleme cu ordinea, cu legea divină sau umană, apar ca o metaforă a vampirului, oscilând între inocența romantică a lui Werther și argumentarea motivelor renunțării în bibliografii savante. Dacă Sylvia Plath alege calea eliberării definitive de sub *clopotul de sticlă*, Anaïs Nin se răzbună prin seducție; sinuciderea și incestul devin simboluri ale unui psihism demonic, închis, situat între sacrilegiu și neputință, o revoltă împotriva autorității căreia i se sustrag fie prin întoarcerea spatelui (Sylvia Plath), fie prin seducția noilor zei: bărbați importanți, psihanaliști, revoluționari

³ *Ibidem*, p. 221.

⁴ *Ibidem*, p. 265.

⁵ Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim, vol. I*, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2005, p. 48.

⁶ *Ibidem*, p. 244.

⁷ Mircea Mihăieș, *Cărțile..., op. cit.*, p.13.

⁸ *Ibidem*, p. 39.

(Anaïs Nin). Jurnalul poate oglindi biografia, poate explica opera, însă de cele mai multe ori diaristul este contagiat de *sindromul Villon*⁹, luptându-se cu propriul background, încercând să-și neutralizeze istoria vieții, să motiveze, să ascundă, să explice, să edulcoreze fapte ficționalizându-le și autoportretizându-se cum i-ar plăcea să fie perceput. În aceste cazuri, confesiunea devine ficțiune, iar diaristul – un scriitor care alege forma jurnalului intim ca metodă de creație.

Metafora *nașterii lui Frankenstein* identificată de Barbara Johnson, un întreg imperiu al monstruosului¹⁰, poate fi extinsă la nivelul tematicii intimismului. Nodurile din covorul lui Gide sunt migrenele, insomniile, homosexualitatea, insignifianța, ale Sylviei Plath – narcisismul, instabilitatea emoțională, inadaptabilitatea, obsesiile lunare, condiția androgină sau fizicul nedefinit, dorința de comuniune și respingerea, în vreme ce Anaïs Nin e dominată de astrologie, avangardism, simbolism, nevroze, obsesii, neutralizarea autorității, creație. Prin temele confesiunii și prin stil, Jeni Acterian e mai masculină decât un bărbat, putând sta pe același nivel cu *Jurnalul portughez* al lui Eliade sau cu *Jurnalul* lui Kafka. Spre deosebire de Eliade din *Jurnalul portughez*, care și-a integrat suferința, agonia în propria ființă, învățând să trăiască cu ea, să-și poarte crucea, depășind moartea sufletească, Jeni Acterian are probleme cu autoritatea, e un om revoltat, trăiește cu Patimile ei al căror sens refuză să-l înțeleagă. Din mărturiile pe care le avem până '47, rămâne în crisalidă, în starea de nigredo. Din aceeași familie spirituală cu Cioran, după '41, prin diversele noduri din covor – omul abandonat, închisoarea, plictisul, absurdul existențial, un Dumnezeu ale cărui pretenții de supunere și umilință îi scapă, boala de moarte, disperarea, imbecilizarea și lipsa de spirit de la CAFA – scrierea ei devine un jurnal existențialist pur. Cesare Pavese scrie un jurnal negru al lipsei totale de speranță, găsește satisfacție în exhibarea suferinței „e obsedat de ideea morții și când nu mai găsește suficiente argumente pentru a trăi și pentru a scrie, alege sinuciderea”¹¹, o cale aleasă și de Drieu la Rochelle. În cazul lui Kafka se dezvăluie tema dificultății de a scrie, tema autorității paterne, tema iudaismului, a singurătății, a coșmarurilor, tema nesfârșitelor angoase, a suferinței fără o vină identificabilă.

Din perspectivă psihanalitică, Michel David¹² consideră *mitul lui Narcis* constitutiv jurnalului intim, scrierea diaristică constituind „un narcisisme projeté”. Îndrăgostit de sine, Narcis mitologic își contemplă propriul chip în oglinda apei, experiență fatală. Când Narcis devine diarist, narațiunea confesivă reprezintă suprafața apei; de multe ori descurajat, convins de inutilitatea actului, diaristul este un Narcis labil, oscilând între exaltare, îndrăzneala de a fi el însuși și convingerea efemerității scrierii. Narcis diaristic este, după Simion, bicefal, un Narcis privind spre interior și un Narcis care observă *le dehors*, dublul Narcis. Continuând perspectiva psihanalitică propusă de M. David, Narcis ca diarist suferă de *nevroză*

⁹ *Ibidem*, p. 188.

¹⁰ *Ibidem*, p. 199.

¹¹ Gheorghe Glodeanu, *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Iași, Editura „Tipo Moldova”, 2012, p. 34.

¹² Michel David, *Le journal intime et ses formes littéraires*, apud Eugen Simion, op. cit., vol. I., p. 245.

narcisică, scindat între *le dedans* și *le dehors*, între interioritate, propria persoană și dublul Narcis, diaristul orientat asupra exteriorului.

Instrumentul de lucru al lui Narcis este *oglindea* imperfectă ce „reflectă adevărul, sinceritatea, conținutul inimii și al conștiinței. Ea dezvăluie cauzele faptelor trecute, devenind un instrument al iluminării, un simbol al înțelepciunii și al cunoașterii. Ca unealtă a lui Psyché, simbolizează succesiunea formelor, durata limitată și veșnic schimbătoare a ființelor, dar și cunoașterea de sine. Veritabil ochi al sufletului, oglinda este o poartă către o altă lume, cea a abisurilor ființei.”¹³ Simbolul sfărtecării, forma de puzzle din care Narcis se străduiește să-și recompună chipul pentru a se regăsi, oglinda reflectă și o tentativă eșuată (Cesare Pavese, Sylvia Plath): „Oglinda a fost cel mai important mijloc al autocunoașterii omului, dar și instrumentul care i-a creat cele mai mari iluzii și deziluzii, angoase și temeri.”¹⁴ Rolul deziluzionant al oglinzii se poate extinde și asupra funcției esențiale a intimismului; autocontemplația din jurnal amplifică angoasa, nevrozele, complexele, distrugând momentul de echilibru, în consecință, funcția terapeutică a scriiturii confesive poate fi pusă sub semnul întrebării.

Trăind un permanent conflict între ipostaza lui Narcis, adorator al propriei ființe și războinicul *Perseu*, diaristul este un erou care se admiră. Uneori, jurnalul confident și salvator trădează, Jeni Acterian, Kafka, Cesare Pavese, Sylvia Plath, Holban nu reușesc să ucidă monstrul deșteptat din hibernare, nu se vindecă de obsesii și fobii, nu-și rezolvă conflictele cu lumea sau cu ei înșiși, unii alegând calea evadării definitive. Angoasa se mărește sub lupa analizei lucide, asistând la înmulțirea capetelor hidrei, fapt ce vine să întărească utopia funcției cathartice a confesiunii. „Paradoxul jurnalului consta în faptul că presupusul instrument de salvare devine un mijloc de tortură prin consemnarea angoaselor individului, deoarece notarea acestora le amplifică efectele.”¹⁵

Narcis nu abandonează procesul de autocunoaștere, reluat zilnic, de aceea mitul lui Narcis se metamorfozează într-un *mit al lui Sisif*. Muncile și tentativele diaristului de a se regăsi, de a da o formă informului, tentativa lui Narcis de a-și recompune chipul în oglindă din fragmente, eșuează, de multe ori revenindu-i lectorului sarcina de a-i da semnificație și coerență. Diaristul se descrie așa cum vrea să rămână în posteritate. Adevăratul personaj din pivnițele textului, adevăratul chip al lui Narcis trebuie să-l surprindă lectorul avizat și interesat: „Scriitura este oglinda care rămâne, adevărata imagine a naratorului. Aceasta e semnificația esențială a mitului. Narcis din jurnalul intim nu se sinucide din dragostea de sine, aruncându-se în adâncurile apei (...) el se aruncă și se salvează în textul în care-și notează comentariile privitoare la imaginea sa. Oglinda este un mit al reflectării și un simbol al salvării individului. Un mit cu o dublă semnificație.”¹⁶ Interpretarea lectorului sau oglindea oglinzii nu poartă pecetea absolutului, deoarece un gen rebel cu propriile reguli și cu o diversitate de estetici poate avea rolul oglinzii din *Alice în țara*

¹³ Gheorghe Glodeanu, *Narcis...*, op. cit., p.7.

¹⁴ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1994, s.v. „oglindea”.

¹⁵ Gheorghe Glodeanu, *Narcis...*, op. cit., p.31.

¹⁶ Eugen Simion, *Ficțiunea...*, op. cit., vol I, p. 248.

minunilor, deformând personaje, perspective, introducându-ne într-o lume pe care diaristul nu a vizat-o, interpretarea riscând să cadă alături. Pentru Béatrice Didier „le miroir c'est le regard de l'autre”¹⁷, oglinda reprezentând Celălalt, eul profund care se ascunde în text și pe care lectorul trebuie să-l aducă la suprafață. Didier adoptă o perspectivă a psihologiei abisale, a inconștientului jungian, Celălalt fiind *le moi caché*, le moi intérieurement, susținută de viziunea poetică din secolul al XIX-lea a lui Rimbaud, *Je est un Autre*.

Mitul lui Narcis reprezintă „mitul contemplației, mitul cunoașterii de sine”¹⁸; mitul oglinzii reprezintă scrierea salvatoare, asociată *mitului Celuilalt*, personajului din oglindă, personajului din subtext sau din oglinda oglinzii. Mitul Celuilalt care trăiește în subtext, un personaj de umbră, este dublul lui Narcis, al celui care se confesează, Celălalt simbolizând adevăratul eu, un alter-ego ce trăiește în subtext, „în meandrele, capcanele, ascunzișurile scriiturii”. (...) Este un mit al adâncurilor textului.”¹⁹

Amprenta personală a fiecărei scrieri confesive își are propriile fantasme, teme, tare spirituale ce trebuie exorcizate prin scris. Narcis se privește în oglinda jurnalului și urmând firul Ariadnei în labirintul propriei existențe, încearcă să învingă Minotaurul executând zilnic muncile lui Sisif. Metamorfoza, acțiunea lui Circe, rezultatul sau oglinda oglinzii este dublul lui Narcis, mitul Celuilalt ce străbate din mitul adâncurilor textului confesiv. Simion compară diaristul cu un Oedip, abandonat într-o pădure de simboluri, putem adăuga. Simbolurile cercului, al rătăcirii în labirint sau al intersecției alcătuiesc cadrul în care se manifestă miturile negative ale scriiturii diaristice, de la Proteu la Sisif. Singurul mit pozitiv din această magie neagră a textului confesiv, este mitul Creatorului care-și proiectează narcisismul în scopul redempțiunii, al mântuirii.

Bibliografie:

- Acterian, Jeni, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit (1932-1947)*, ediția a doua, revăzută, București, Editura „Humanitas”, 2008
- Cifor, Lucia, *Principii de hermeneutică literară*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2006
- Cozea, Liana, *Confesiuni ale eului feminin – seria „Deschideri”*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2005
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (coord.), *Dicționar de simboluri*, Iași, „Polirom”, 2009
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1994
- Eliade, Mircea, *Jurnalul portughez*, București, Editura „Humanitas”, 2010
- Eliade, Mircea, *Oceanografie*, București, Editura „Humanitas”, 2013
- Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, București, Editura „Humanitas”, 1994
- Glodeanu, Gheorghe, *Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Iași, Editura „Tipo Moldova”, colecția „Academica”, 2012

¹⁷ Béatrice Didier, *op. cit.*, apud Eugen Simion, *Ficțiunea...*, vol I, p. 249

¹⁸ Eugen Simion, *Ficțiunea...*, *op. cit.* vol I, p. 250.

¹⁹ *Ibidem*, p. 251.

- Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Timișoara, Editura „Amarcord”, 1995
- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postcomunism, I, Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Iași, Editura „Polirom”, 2004
- Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim, vol. I-III*, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2005
- Ursa, Anca, *Metamorfozele oglinzii. Imaginarul jurnalului literar românesc*, Cluj-Napoca, Editura „Limes”, 2006.

Recenzii

UN SEMN SOCIOCULTURAL: CASA CA IMAGINE A LUMII

Aflată la limita dintre om și lume, casa corespunde nevoii primordiale a omului de a se adăposti și de a crea un adăpost. Casa definește identitatea unei comunități, instituindu-se ca un semn sociocultural complex, obiect de studiu pentru lingvistică, arheologie, etnografie și folclor, istoria religiilor ori arhitectură. Casa apare deci ca o imagine, o reprezentare a lumii oamenilor și a oamenilor înșiși dacă reușim să descifrăm indiciile pe care aceasta le poartă, peste timp, despre existențe trecute, despre viața de altădată. Aceasta este teza fundamentală a cărții Violetei Popa intitulată, revelator, *Casa: imago mundi*¹, lucrare care, după cum o arată autoarea însăși, abordează casa și locuința ca „obiect etnografic, urmărind atât dimensiunea sa practică, cât și caracterul său de vestigiu al unui fenomen de gândire colectivă” (p. 9).

Forma materială la care se oprește cercetarea este *casa de piatră*, observată în cadrul unei viziuni globale asupra lumii propriie pentru societatea tradițională. Imaginarul locuinței (*casa de locuit*) ca spațiu magic este reconstruit în relație cu trei tipuri de habitat, reprezentative pentru stadiile devenirii umane: *casa copilului* (pântecul mamei în care se dezvoltă o nouă viață), *casa sfântă* (biserica) și *casa mortului* (sicriul, mormântul). De altfel, organizarea lucrării urmează această structură. Prima parte, *Casa de piatră*, este structurată în maniera deja amintită: *Casa copilului* (sunt prezentate: familia, nunta, zămisirea, infertilitatea considerată o pedeapsă, plâsmuirii magice), *Casa de locuit* (cu referire la adăposturi străvechi, tipologia caselor, ritualurile casei), *Casa sfântă* (zidirea și implicațiile liturgice), *Casa de mortului* (casa de brad). Partea a doua, *Spații ale trecerii*, înregistrează *Poarta* (simbolistica porților românești), *Fereastra*, *Hornul*, *Podul și Pivnița*, *Leagănul*. Susținerea iconică a demersului este completată cu *Anexele* realizate în colaborare cu Camelia Othazie și Alin Popa, care includ, cu precădere, imagini reprezentând case și porți din zona etnografică a Bacăului și din muzeele de profil.

Grila de interpretare a acestor semnificații culturale de ordin arhitectonic face apel de multe ori la imaginarul lingvistic, în spiritul teoriei lui Michel Foucauld „cuvintele și lucrurile” (1966), teorie conform căreia la nivelul limbajului sunt conservate, sub forma reprezentărilor metaforice, o serie de realități arhaice. Reținem analiza sintagmei „casa copilului”, proprie poporului român, care înregistrează și variantele „casă de piatră” și „casa apei”, sintagmă care semnifică placenta, uterul, pânțelele matern, matrice primordială a vieții. Semnificantul lingvistic va confirma o realitate scoasă la lumină prin descoperirile arheologice, care arată că atât primele forme de locuințe preistorice, cât și primele morminte aveau forma și funcționalitatea uterului. „Prezentă doar la nivelul limbii române, sintagma *casa copilului* câștigă, în acest context funcția de matrice, prototip al locuinței lumești, deosebindu-se de majoritatea formulelor lingvistice sinonimice și demonstrează că realitatea adăpostului stabil e simțită de român nu numai ca un spațiu al *creației* (așa cum am văzut la celelalte popoare), ci și un spațiu al

¹ Violeta Popa, *Casa: Imago mundi*, Bacău, Editura „Alma Mater”, 2014, 256 p.

adăpostirii, al locuirii, al apartenenței la un anume grup (familie), al folosirii în comun (a aceluiași sânge, casă, uter) de dinainte de naștere”(p. 12).

Lucrarea are atât o componentă descriptivă, cât și una interpretativă. Este prezentată, spre exemplu, o tipologie a caselor de locuit, secțiune bogat ilustrată cu imagini de case aparținând mai multor zone etnografice din țară. Remarcăm și prezentarea porților monumentale românești, studiate de o seamă de etnografi dintre care se evidențiază Petru Caraman

Casa este văzută de Violeta Popa ca o expresie a universului magic, a spiritualității celor ce o locuiesc. Datele arheologice și etnografice sunt menite, în cadrul demersului asumat de cercetarea de față, să susțină ideea că inițial, sensul *casei (românești)* a fost corelat cu ideea de a procrea, ea dobândind ulterior sensul de *construcție*, de *adăpost*. Rostul primordial al omului pe pământ este acela de *a face casă*, de a avea o familie și urmași. Mentalitatea românească de tip arhaic se vedește a avea o dominantă afectivă, manifestată în expresiile zămislirii miraculoase în care casa și materialele din care este construită (pământ, piatră) sunt elemente esențiale. Casa apare ca un liant între omul arhaic și Cosmos. Locuința intră în armonie cu universul imaginat și construit.

Casa tradițională românească are astfel un dublu statut semiotic. Ca prezență materială, ea intră în canonul descriptiv al civilizației românești tradiționale, însă rămâne, după cum arată Violeta Popa, o *imago mundi*, un releu prin care omul rămâne conectat la eternitate.

Florinela Floria

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

SPAȚIUL ROMÂNESC DE LOCUIT ȘI LIMBAJUL SĂU

Casa ca spațiu. Casa inteligentă. Psihanaliza casei. Casa ca sentiment. Iată doar câteva din interpretările „casei”, marcă primordială a identității culturale, pe care le propune Violeta Popa în recenta ei lucrare, *Românii și imaginarul locuirii*, apărută la Editura „Alma Mater”, Bacău, 2014². Casa românului este prezentată ca o expresie – de ordin arhitectural – a armoniei dintre om și lumea în care trăiește. Casa de locuit este observată din perspectiva etnografului și a antropologului, care înregistrează cultura materială în fenomenalitatea ei într-o multiplă ancorare metodologică.

Casa românească este ilustrată în dimensiunile ei de ordin morfologic (descriere, funcții) și magico-simbolic, în evoluția ei până la formele pe care le cunoaștem astăzi. După cum menționează Marian Petcu pe coperta a patra, „cartea

² Violeta Popa, *Românii și imaginarul locuirii*, Bacău, Editura „Alma Mater”, 2014.

Violetei Popa este un bun prilej de a ne cunoaște rostul prin chiar obiectele care ne înconjoară. Este, de asemenea, un bun prilej de a trage un ultim semnal de alarmă, înainte de a fi înghițiți de masa indistinctă și nivelatoare a globalismului”.

Lucrarea este structurată în șapte capitole, urmărind prezentarea casei în materialitatea ei și dimensiunile sale simbolice.

Primul capitol, *Casa românească și interiorul său*, evidențiază, ca structură fundamentală, casa cu prispă, care înregistrează două tipuri care, în timp, s-au dovedit definitorii pentru locuințele românilor: casele semiîngropate (bordeiele) și casele în plan dreptunghiular, construite la suprafața solului. Dintre materialele de construcție folosite, lemnul ocupă un loc important, cunoscut fiind faptul că teritoriul țării a fost acoperit de păduri întinse. Lemnul este folosit atât la ridicarea caselor, cât și la realizarea multora dintre obiectele folosite în gospodărie. Autoarea trece în revistă esențele cele mai utilizate, copacii sacri precum bradul, stejarul, teiul, salcia etc., dar și imaginarul magic și ritual al unor structuri lemnoase precum creanga (creanga magică), vergelul, bâta, buturuga, bușteanul etc.

Capitolul următor, *Colțurile casei. Inventar și semnificație*, pleacă de la teza că modul în care este organizat interiorul locuinței țărănești este influențat de contextul geografic și cultural căruia aceasta îi aparține. Casa românilor, are între două și patru încăperi, și ține seama atât de aspectul practic, cât și de cel decorativ. Există obligatoriu o cameră de zi (*camera focului*), o cameră de sărbătoare, cămara pentru alimente, podul și pivnița.

Se încearcă identificarea elementelor fundamentale utilizate categoriilor fundamentale asociate vieții domestice. Astfel, în capitolul *Spațiile hrănirii și depozitării* sunt prezentate *Cuptorul și ritualurile lui*, *Masa cea sfântă* și *Lada*, spații cu multiple întrebuințări: loc de gătit sau pentru luat masa, sursă de căldură, loc pentru odihnă sau pentru stat la taifas etc. În spiritul dihotomiei lansate de Lévi-Strauss *Crud și gătit* este prezentat *Instrumentarul alimentar: vase și oale și lingura*, știut fiind că orice cultură beneficiază de un cod culinar specific, un sistem simbolic de reprezentare a vaselor în care se pregătește mâncarea. Oala și strachina sunt văzute, în acest sistem, ca substitute pentru sufletul omului.

Și *Spațiile somnului*, prezentate în capitolul următor, sunt circumscrise aceluiași sistem de organizare. Lavițele, paturile, leagănele, locurile în care omul se odihnește, prezente în toate casele românești, sunt elemente care deosebesc locuințele sedentare de cele ale nomazilor. Dintre elementele interiorului, unele au un caracter fix, între acestea numărându-se sistemul de încălzire, lavița, patul (apărut mai târziu) și culmea.

Specifice pentru casele românilor sunt și *Spațiile sacre*. *Colțul de cult* a existat atât în perioada precreștină, decorat fiind cu *măști și figurine*, înlocuite apoi, în perioada creștină cu *icoane* pe lemn sau *pe sticlă*, care „nu sunt percepute de țăranul român drept portrete ale sfinților, ci chiar porți prin care ei pot intra în casă și se roagă împreună cu membrii familiei” (p. 145).

Dintre *Alte obiecte* decât cele de mobilier care au funcție rituală este prezentată mătura, care are și funcții pozitive, și funcții negative, simbol ambivalent, ca multe dintre obiectele domestice.

Ultimul capitol și cel mai consistent al lucrării este dedicat relației dintre *Imaginarul virtual al locuinței și cultura media*, un capitol necesar în economia

lucrării, în opinia noastră, pentru a arăta mutațiile care au survenit în structurarea locuinței odată cu evoluția societății spre globalizare și apariția noilor tehnologii ale informației și comunicării. În era Marconi, omul cultivă o nouă viziune asupra lumii și asupra sinelui, care se reflectă și asupra mediului în care trăiește și a casei sale. În perioada globalizării, se pierde specificul etnic și național al locuințelor. Omul modern nu își mai dorește să prindă rădăcini, să *facă casă*, iar casa sa devine „un cort automatizat și aproape volatil, aspirând să încapă în cip-ul unei cartele de telefon” (p. 195).

Însă casa reprezintă, fără doar și poate, un sentiment, o stare, un gest care stă la baza tuturor lucrurilor, cu forța de „coagulare și integrare a gândurilor, amintirilor și proiecțiilor mentale și sentimentale ale omului” (p. 199).

Secțiunea de „Anexe”, realizată cu participarea Cameliei Hothazie și a lui Alin Popa, desăvârșește această schiță de portret identitar al românilor prin prisma casei, tradiționale sau moderne, pe care aceștia o locuiesc. Spațiul de locuit se revelează, astfel, ca un cod cultural complex pe care cercetarea etnografică actuală nu poate să îl ignore.

Florinela Floria

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

SÄDEGH HEDĀYAT: *ÎNGROPAT DE VIU*

Marcat de scriitori precum Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Franz Kafka, Hermann Hesse și Anton Cehov, Sădegh Hedāyat este considerat primul autor de roman și de proză scurtă cu adevărat modern din literatura iraniană, iar valoarea operei sale – elogiată de autori ca Henry Miller și Andre Breton – este recunoscută în întreaga lume. În scrierile de maturitate, el a abordat probleme acute ale epocii, criticând sistemul politic și religios iranian, fiind cenzurat sau interzis în țara natală.

Firul roșu ce traversează prozele scurte grupate în volumul *Îngropat de viu* (Iași, POLIROM, 2014, traducere de Gheorghe Iorga) urmează un moment esențial al existenței: sfârșitul. Hedāyat surprinde minuțios diversele avataruri ale morții: exasperările unui sinucigaș la care sfârșitul se încorporează să nu vină; tradiții și credințe condamnate la stingere, dar pe care, în secret și sfidând măsurile de reprimare luate, unii adepți le fac din nou să strălucească; visuri sugrumate care nu mai mor; deșertăciunea jocurilor politice; conflicte casnice și căderea cortinei de violenții când stăpânul casei revine pe picioarele lui de la groapă. Cu luciditate, scânteind obsesiv de sensuri, Hedāyat vrea parcă să sfășie vâlul de iluzii ce ne întunecă privirea, descoperind realitatea multiplă a renunțării la ființă.

Cartea conține 21 de proze scurte fiecare cu titlu semnificativ pentru acțiunea povestită. În „Îngropat de viu”, personajul principal face cunoștință cu moartea în care vede unica sa consolare și încheie cu „îl detest și pe cititor și pe mine”. „Adoratorul focului” aduce în prim-plan pe Flandin, întors din Iran, la Paris,

care se întâlnește cu prietenii și adoră focul: „Devenisem adorator al focului”. În „Ciadorul”, Hagi, moștenitor al tatălui său, e nefericit în dragoste și își repudiază soția. Sahrokc din „Umbra mongolului” este găsit mort de tăietorii de lemne, după ce se răzună pe mongolii care i-au ucis iubita. Dăvod, cocoșatul, din proza cu același nume, e un personaj ciudat, respins de fete. „Madeleine” descrie idila dintre frumoasa Madeleine și iubitul ei. În „Gheara”, frații Ahmad și Robăbeh sfârșesc prin moarte. Ahmad o sugrumă pe sora sa cu codițele împletite, iar apoi se sinucide, invidios că ea urma să se mărite.

Îngropat de viu este o carte-eveniment, care dezvăluie ceva din spiritualitatea persană.

Camelia Chelariu

Master „Limba franceză. Practici de comunicare”

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

GERALD DURELL: *FAMILIA MEA ȘI ALTE ANIMALE*

Familia mea și alte animale (traducere din limba engleză de Lidia Ionescu, ilustrații de Mircea Pop, București, Editura YoungArt, 2014, 355 pp.) se alătură volumelor *Păsări, lighioane și alte rubedenii* și *În grădina zeilor* pentru a compune o trilogie dedicată copilăriei petrecute de scriitorul și naturalistul englez Gerald Durrell în Corfu.

Așa cum reiese din titlu, volumul este, în egală măsură, despre oameni și animale. Aflăm acest lucru chiar de la început, în *Cuvânt în apărare*: ceea ce trebuia să fie o descriere a faunei și florei din insula Corfu s-a transformat într-un portret al familiei și prietenilor săi. Tocmai aceste personaje excentrice și hazlii fac savoea cărții. „Aceasta este povestea celor cinci ani pe care eu și familia mea i-am petrecut pe insula grecească Corfu. Am intenționat la început să fac o relatare ușor nostalgică a istoriei naturale de pe această insulă, însă am comis greșeala gravă să-mi introduc familia în primele pagini ale cărții. De-ndată ce s-a văzut pe hârtie, s-a apucat să se instaleze și să invite musafiri cu care să împartă capitolele. Numai cu mare greutate și cu nenumărate șiretlicuri am reușit să rețin câteva pagini ici și colo pe care să le dedic exclusiv animalelor.” Autorul găsește membrilor familiei și prietenilor săi acea latură pitorească pe care, probabil, toți o avem, dar pe care doar scriitorii buni pot să o identifice și să o descrie cu talent.

Gerald Durrell este o rară combinație de portretist, umorist, memorialist și naturalist. Autorul insistă asupra amănuntelor amuzante (ticuri, tabieturi) pentru că aceste detalii fac din personajele sale niște indivizi pitorești, folosește foarte des ironia, iar pentru a-și caracteriza personajele recurge deseori la comparații din lumea animalelor, nu întotdeauna măgulitoare, („nemaipomenit de grasă și vesela Agathi... stătea la soare ca o uriașă broască”, „bătrânul cioban Yani, înalt și gârbovit, cu un nas mare și corioat ca de vultur”, „omul cu gândaci de trandafir avea o față ascuțită ca de vulpe”, „Jonquil arăta și vorbea ca o coțofană de mahala”, „Michael era un

omuleț scund și gras care arăta ca un crevetă bine fiert”). Singurul care scapă de pasiunea autorului pentru portretizare este... el însuși. Din modestie?! Sau din plăcerea de a-i încondeia pe ceilalți și mai puțin pe sine?

Probabil că unele dintre lucrurile din această carte au fost un pic exagerate pentru mai mult umor. Dacă Gerald Durell ar fi abandonat ironia și umorul, iar evocările sale ar fi fost calde, frumoase, trecând cu vederea defectele și tabieturile personajelor, probabil că nimeni nu și-ar mai fi amintit de această carte, acum, la aproape 60 de ani de la publicarea sa în limba engleză. Cred că acest lucru explică reeditarea sa. Stilul acestei cărți face ca ea să fie proaspătă, agreabilă, ca și cum volumul ar fi fost gândit pentru adolescenții de azi. Intenția autorului a fost de a ne demonstra că a vorbi despre natură, a povesti despre micile sau marile creaturi din jurul nostru nu este neapărat un lucru plictisitor.

Familia mea și alte animale este o veselă cronică de familie, un eșantion de umor britanic de bună calitate, citită cu plăcere la orice vârstă.

După lectura acestei cărți insula Corfu a devenit pentru mine un must have al vacanței viitoare, chiar și numai pentru a verifica veridicitatea celor descrise de Gerald Durell.

Otilia Cocuț

Master „Limba franceză. Practici de comunicare”
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

IOAN DĂNILĂ: ROMÂNA CORECTĂ PRIN ÎNTREBĂRI, RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII

Cartea *Româna corectă prin întrebări, răspunsuri și comentarii*, de Ioan Dănilă (prefață de Stelian Dumitrăcel, Craiova, *Scrisul Românesc* Fundația-Editura, 2014) se așază în spațiul volumelor-instrument care sunt atât de necesare într-o perioadă încă de tranziție în ceea ce privește normativitatea limbii române. Chiar dacă au trecut aproape zece ani de când Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Al. Rosetti” din București a realizat ediția a doua a *Dicționarului ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, publicată în anul 2005, sunt vizibile încă problemele ce privesc stabilizarea normei limbii române actuale.

În acest context, o reeditare a lucrării *Româna corectă prin întrebări, răspunsuri și comentarii*, de Ioan Dănilă (prima ediție a fost publicată în 2005, BIC ALL, București), în acord cu DOOM2, e într-un tot binevenită.

Norma lingvistică este definită în general ca un sistem de reguli care privește, din mai multe puncte de vedere, uzajul unei limbi date. Aceasta constituie obiectul gramaticii propriu-zise și al gramaticii normative. În tradiția lingvistică, gramatica normativă (numită și prescriptivă, corectivă, a greșelilor) este un tip de gramatică sincronică ale cărei obiective majore sunt recomandarea normei gramaticale, deci a formelor impuse de uzul literar și considerate, în raport cu acestea, corecte. Conceptul de gramatică normativă se utilizează nu numai în raport

cu norma și abaterea gramaticală, ci și în raport cu norma lingvistică și cu abateri în general, referindu-se la orice nivel lingvistic: pronunțare, ortografie, lexic, construcție gramaticală și semantică. Mai nou, s-a extins și la uzul stilistic și pragmatic, surprinzând și sancționând inadecvările stilistice și pragmatice, adică acele forme selectate inadecvat în raport cu o anumită situație de comunicare și cu un anumit registru stilistic reclamat de această situație. Cu toate că este esențială în evoluția unei limbi literare, problema normei nu a fost abordată decât arareori în literatura românească de specialitate.

O carte precum *Româna corectă prin întrebări, răspunsuri și comentarii*, scrisă de Ioan Dănilă, se contituie într-o lucrare de gramatică normativă prin excelență, care acoperă o parte importantă din problematica exprimării corecte. De o manieră didactică, dar totodată și științifică, lucrarea analizează situații lingvistice concrete ce privesc atât norme particulare (fonetice, morfologice, sintactice, lexicale), cât și norma generală care le grupează într-un sistem. Cartea scrisă de universitarul Ioan Dănilă reflectă ceea ce actualmente se numește în școală modelul comunicativ-funcțional de studierii limbii române. Problemele de limbă română normativă nu sunt decontextualizate, ci, din contră, sunt situate în lumea din care au fost extrase. Cele 199 de teste publicate inițial, săptămânal, în ziarul „Deșteptarea” în intervalele 1994-1997, 2002-2003, reprezintă peste o mie de cazuri de limbă vie discutate din punct de vedere normativ și gramatical. Limba scrisă și vorbită în media, discursul didactic, discursul administrativ, discursul artistic, toate reprezintă surse ale cazurilor-problemă discutate de autor.

Ca garanție a valorii acestei lucrări, cităm un fragment din prefața lucrării, în care celebrul lingvist ieșean Stelian Dumistrăcel îl așază pe autorul volumului, Ioan Dănilă, în descendența preocupărilor normative ale savantului Eugeniu Coșeriu, unul dintre cei mai importanți lingviști ai contemporaneității:

„Iar, spre cuviincioasă apreciere, pentru ce a făcut și acum, ne place să-l înregimentăm pe profesorul Ioan Dănilă printre adepții Magistrului de la Tübingen întru respectarea, ca etică și deontologie profesională, a principiilor linvisticii ca știință a culturii, în special ca devotat slujitor al *principiului utilității publice*, principiu pe care Coșeriu, un savant îndeaproape preocupat de cultivarea limbii (autor și al unei lucrări intitulate *Problema exprimării corecte*), l-a numit și *principiul binelui public* sau *al responsabilității sociale*.”

Petronela Savin

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

DESPRE MODUL ȘI DURATA DRAGOSTEI

Ceea ce își propune Lia Faur să studieze în cuprinsul cărții *Avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu* („Vasile Goldiș” University Press, 2014; prefață de Iulian Boldea) sunt mutațiile pe care le suferă personajul feminin

camilpetrescian atât în planul construcției, cât și la nivelul semnificațiilor sale intrinseci. Acestea sunt considerentele care stau la baza circumscrierii perspectivei hermeneutice asupra unui mare scriitor apreciat unanim a fi un înnoitor îndeosebi în arta noastră românească, pe care a modificat-o esențial prin viziunea asupra realității, prin compoziție, tehnică narativă, creație de personaje și stil.

Personajele feminine sunt analizate la nivelul sintaxei imaginarului, precum și al relațiilor pe care le stabilesc ele cu cele masculine, la nivelul întregii opere. Ceea ce înseamnă că aria cercetării nu se limitează doar la romane și dramaturgie (o interesantă analiză fiind afectată textului teatral dintre paranteze, didascaliiilor), ci se extinde și asupra celorlalte sectoare ale operei, îndeosebi al poeziei (aici, în ciuda slabei valori estetice a versurilor, se observă că femeia conturată în unele poeme – (ne)cunoscuta Kiksikém – comportă asemănări cu aceea din proze). Acolo unde este necesar, se fac raportări la concepția filosofică și estetică a scriitorului, despre care știm că a avut intenția declarată să creeze o operă unitară la nivelul viziunii.

O parte a cercetării este dedicată analizei cristalizării treptate a portretului feminin, acesta căpătând noi conotații, orientări și valențe, în funcție de intenția bărbatului de a modela femeia potrivit propriului sistem de valori. Aceasta ar fi fost nimerit să fie făcută – odată cu recurgerea, în investigarea ce se impunea a fi mai amplă (contextualizare, definire și analiză) – la ramificațiile temei. Astfel, s-ar fi putut constata, de pildă, că, de-a lungul celor câteva decenii de istorie a romanului românesc, s-au conferit ideii de feminitate trăsături polarizante, aflate când sub aura idealizării, când sub aceea a mistificării misogine, feminitatea definindu-se prin attribute precum frumusețe angelică, grație, delicatețe, sensibilitate, fragilitate, dar și prin putere de seducție, mister, vrajă, demonism. Iar Camil Petrescu, în ciuda acceselor sale misogine (luate aici în discuție), i-a conferit bunăoară Doamnei T. o a(l)ură senzuală impecabilă. Pentru a determina ipostazele feminine emblematice din literatura română, autoarei i-ar fi fost utile îndeosebi metoda comparatistă, canalizată în două direcții: lectura simultană (comparativă sincronică) și metoda istorică (operantă în succesiunea celor câteva decenii amintite). Așa însă, cercetarea de față este lipsită de o contextualizare necesară în cadrul literaturii noastre: prefigurări, sincronizări și reverberații.

În orice caz, Lia Faur reușește să determine attributele axiale ale ideii de personaj feminin în primul rând cu rol de partener în cadrul cuplului, operând și o clasificare tipologică referitoare la constantele narative și la „modul și durata dragostei”: „dragostea incongruentă” (Ștefan Gheorghidiu – Ela); „dragostea iluzorie” (Andrei Pietraru – Ioana Boiu); „dragostea oarbă” (Fred Vasilescu – Doamna T.); „dragostea juvenilă” (Gelu Ruscanu – Maria Sinești); „dragostea silnică” (Șerban Saru-Sinești – Maria Mănescu) și „dragostea pierdută” (Pietro Grala – Alta). Ea încearcă să fixeze statutul personajelor într-o formulă, să le clarifice diferitele ipostaze ale eului, precum și concepția despre lume, viață și moarte, impregnată de existența partenerului de cuplu, de lucrurile și fenomenele care le înconjoară, de preocupările lor declarate. Ele sunt interpretate așa cum le conturează acțiunea și cum se manifestă între cadrele ei, cu o psihologie și o identitate diferențiate de la scriere la scriere.

Atenția este îndreptată și asupra câtorva tehnici de construcție a personajelor suferind (de) o (de)formare pygmalionică, prezente în scrierile în care acestea sunt

conturate din diferite perspective ce au dus la descoperirea unor tehnici originale de cizelare a portretului fizic și a dominantelor moral-psihologice. Toate aceste ipostazieri, configurate sub semnul unei duble proiecții răsfrânte la granița dintre realitate și ficțiune, sau mai curând într-o indeterminată zonă de incidență cu deschidere către imaginar, reprezintă invarianții care au ghidat demersul analitic. Mitul pygmalionic – neadus explicit în discuție – are, în cazul multiplelor ipostaze ale protagoniștilor, o dublă direcție: una a amorului propriu și alta a modelării modelatului de către parteneră în cadrul relațiilor din interiorul cuplului.

Axul principal al creației camilpetresciene este aflat în sentimentul relativității, care rezultă din neputința personajului masculin de a avea certitudini. În aceste condiții, Lia Faur se oprește la două modalități de a insufla vieții spirit romanesc: ascultarea propriului psihism și nararea diverselor suferințe. Cu teoriile psihanalizei și ale criticii psihanalitice în sprijin, □ se referă la abisurile inconștientului, la freudismul care dă elan artei introspecției („*Fred, căruia îi lipsesște o literă din nume pentru a fi un posibil Freud, stă el însuși tolănit în pat și caută să descifreze atitudini, gesturi, comportamente ale persoanelor pe care le cunoaște. Îi place mai mult să facă asta decât să facă dragoste cu Emilia, dialogul său cu ea fiind unul de necesitate*” – p. 88).

Datele oferite de psihanaliză sunt fructificate în decodificarea unor secvențe biografice, mai ales din copilărie („*Camil a fost un inadapdat, un copil uitat pe un peron și care, toată viața, metaforic spus, s-a străduit să nu-l calce trenul*” – p. 25), care se vor răsfrânge atât asupra evoluției spirituale și comportamentului nevrotic și megaloman al adolescentului și maturului Camil, cât și asupra conturării câtorva complexe și structurii psihologice existente în operă. Important este că aceste reacții umorale, tendințe autarhice și complexe comportamentale sunt trădate iar nu clamate de reticentul în a face confesiuni despre copilărie și inflama(n)tul Camil.

Știm că în opera lui Camil Petrescu iubirea, viața, moartea, marile experiențe umane (precum războiul) sunt temele de care sunt preocupate personaje masculine. Dramele lor sunt individuale, ale căutării unui ideal, ale incompatibilității, dar și ale dificultății de comunicare erotice (datorate îndeosebi geloziei): „*Interpretată psihanalitic, în maniera lui Adler, gelozia sau nevoia de posesie este o manifestare a virilității, un **protest viril** al bărbatului împotriva dominației feminine. Cu rădăcini în copilărie, gelozia se poate traduce ca fiind cauzată de o dorință acută de securitate care ia forma **vanității** (s.a.)*” (p. 95). Totul este supus reflecției de către acești neasimilabili din familia oamenilor de prisos, lumea exterioară interiorizându-se în mod exacerbant la nivelul conștiinței lor ultralucide.

Aruncând o privire sintetică asupra operei lui Camil Petrescu, care are un *nisus formativus* ce se va dezvolta continuu pe principiul bulgărelui de zăpadă, dar nu se va schimba radical în perioada interbelică, putem trage concluzia că are dreptate scriitorul când afirmă undeva: „Se poate spune că, într-o anumită măsură, nici nu am evoluat, căci am fost întreg în mine însumi așa cum orice plantă este în germen, cu tot soiul desfășurării ulterioare”. Constantă a personalității sale, regăsindu-se în versuri, în drama absolută, în romane, eseuri, articole și notele zilnice, luciditatea oțelită și spiritul de sistem se evidențiaseră încă din adolescența amplelor planuri ideatice. Or, Lia Faur determină cu siguranță avatarurile ideii de

feminitate în opera lui Camil Petrescu, care s-a conturat în imaginarul personajului masculin din dorința satisfacerii nevoii de mister și din propensiunea de a proiecta în imaginea celui alt gen propriile fantasme și angoase (de fapt, ale autorului lor însuși).

Se observă detaliat și cu pertinentță, în afara faptelor, a gesturilor și a conversațiilor purtate, elemente precum profilul de cititoare, interiorul protector al locuinței, vestimentația (cu rolul ei în caracterizarea personajelor și în relevarea relațiilor dintre acestea) – toate contribuind elocvent la constituirea identității personajului feminin. Nu în ultimul rând sunt de amintit remarcile ce țin de transsubstanțierile feminității, de grija pentru corp, de „trupul dezînsoțit” sau de perceperea descrierii trupului partenerului ca pe un „început de expropriere”. Și aici se propune o clasificare tipologică a seducătorului: „seducătorul egotist” (Ștefan Gheorghidiu); „seducătorul profesionist” (Gregoriade); „seducătorul sedus” (Fred Vasilescu); „seducătorul cerșetor” (Ladima); „seducătorul metodic” (Andrei Pietraru); „seducătorul Casanova” (Cellino); „seducătorul prepotent” (Gelu Ruscanu).

Textele selectate spre aplicație ilustrează discursul teoretizant, acestea ajutând-o pe autoare să-și fructifice rezultatele cercetării științifice. Ea coboară înspre cauze și determinisme, decodează straturile de profunzime ale textului, iar citatele sunt bine alese și corect analizate. Din păcate, lectura este parazitată de unele neglijențe stilistice, dintre care citez: „*În ciuda controverselor, personalitatea lui Camil se compune și din versuri.*” (p. 29); „*Dar posteritatea nu e intimă, ea dezgroapă morții, are caracter de cioclu. Astfel că toate amănuntele au importanță, ele construiesc ființa de după moarte a autorului. În felul acesta, el respiră prin seva rețelei și se reconstruiește din neant, iar amănuntele participă din plin. [...]* De aceea, opera include toate amănuntele care au compus viața creatorului, dar amestecate cu bucăți de trăire brută” (pp. 39 – 40); „*Replicile și jocurile erotice descriu edenic intimitatea fără vulgaritate. El și ea se întâlnesc așa ca păsările și funcționează până devin conștienți de realitate. Atunci începe vânătoarea reciprocă și curge sângele*” (pp. 136 – 137).

O concluzie majoră a Tezei este aceea că personajele din literatura camilpetresciană au în primul rând o realitate conferită de subiectivitatea exacerbată a naratorului/personajului, care este o portavoce a autorului însuși („*El se comportă asemenea unui ventriloc care se folosește de personaje pentru a-și etala vocile, preferințele, angoasele*” – pp. 71 – 72). Ceea ce este de semnalat în creația camilpetresciană este raportul direct între autor și scriere și de aceea Lia Faur se străduiește să deceleze modul în care susținătorul autenticismului a conceput și interpretat propria operă. Pentru Camil Petrescu, literatura reprezintă o modalitate de a-și schița propriul portret interior, dar și o tentativă de a-și prelungi existența în text, iar folosirea persoanei întâi în relatare nu înseamnă opțiunea pentru un romantism desuet, deoarece scrisul reprezintă pentru el, în primul rând, rezultatul unei experiențe personale.

Lia Faur inventariază, fișează, conspectează, adună date, citează, rezumă, interpretările sale fiind aduse la numitorul comun al unor scopuri bine precizate. Ea procedează cu metodă și lasă buna impresie că nu își propune să sistematizeze și să rezume lucruri deja spuse despre un scriitor care, în ciuda manifestărilor sale

misogine, este... iubit de comentatoarele sale. Universitara arădeancă nu are în intenție să pornească de la textul ficțional cu scopul de a elucida o serie de chestiuni asupra cărora critica s-a pronunțat contradictoriu sau neconvingător. Două sunt principiile operatorii de la care nu există abatere: strânsa corelație autor-narator și primatul a tot ce poate înrâuri „transcrierea” biografiei în planul operei. Numeroase trimiteri și argumente oferite verifică existența relației de consecință între biografie și operă – evidență subliniată nu o dată pe parcursul cercetării *Avatarurile feminității în opera lui Camil Petrescu*.

Vasile Spiridon

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău