

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 32
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

Reprezentare (inter)culturală și performativitate

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: Violeta Preda, Florinela Floria

Coordonator de număr: Nicoleta Popa Blanariu

Comitetul științific

Solomon Marcus, Academia Română

Eugen Simion, Academia Română

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

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

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova

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

Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada

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

Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

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

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

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative București, România

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

<https://sites.google.com/site/studiisicercetari/>

Cuprins

Cuvânt-înainte	7
Foreword	9
I. Symposion	11
Geoffrey Sykes <i>Toward a theory of multiform expression</i>	13
Parteneriat european. Programul „Cultura” 2007-2013 The interdisciplinary research group LOGOS, Associated partner of the “E-motional” festival, october 2014 (the EU “Culture” programme, 2007-2013) (Nicoleta Popa-Blanariu)	25
II. Coduri vizuale și expresii performative	33
Adina Vuković <i>Ghost Dog : la voie du samouraï de Jim Jarmusch. Le film comme « palimpseste »</i>	35
Cristina Scarlat <i>„La țigănci” de Mircea Eliade. Scurt istoric al receptării unui text literar în limbaje artistice complementare</i>	45
III. Reprezentare lingvistică și imaginar literar	59
Cristina Popescu <i>Embleme mitice în poezia exilului la Ovidius. Procedee omofonice</i>	61
Ioan Dănilă <i>Ioana Postelnicu – fertilitatea memoriei</i>	71
Cristina Popescu <i>Androginia ca manifestare bovarică în romanul „Pupa russa”</i>	81
Natașa Maxim <i>Sfârtecarea lui Cioran</i>	91
Petronela Savin, Ioana Boghian <i>The Methodological Aspects of a Romanian-English Contrastive Collection of Food Idioms and Proverbs</i>	99
Florinela Floria <i>Reprezentări economice, imagini ale alterității</i>	107
Laura-Irina Gavriliu <i>„Scenografia” discursului didactic aparținând manualului</i>	115

Sorin Preda, Violeta Popa <i>Revista Formula AS și editorialul „cu titlu uzurpat”</i>	135
Răzvan Popovici-Diaconu <i>Utilizările tehnologiilor informaționale în educația tinerei generații</i>	145
IV. Recenzii	151
Luminița Corneanu, <i>Leonid Dimov. Un oniric în Turnul Babel</i> , Editura „Cartea românească”, București, 2014 (Vasile Spiridon)	153
Nadia Nicoleta Morărașu, <i>The Stylistic Identity of English Literary Texts</i> , Editura „Alma Mater”, Bacău, 2014 (Floriana Popescu)	156
Adrian Jicu, <i>Mon cher Basile. Eseu despre identitarul lui Vasile Alecsandri</i> , Editura „Casa Cărții de Știință”, Cluj-Napoca, 2014 (Florinela Floria)	159
Emrah Polat, <i>Câinii merg în... Paradis</i> , Editura „Vivaldi”, București, 2013 (Gabriela Furtună)	160
Gheorghe Crăciun, <i>Femei albastre</i> , Editura „Polirom”, Iași, 2003 (Ramona Lescaie)	161

Cuvânt-înainte

Sub genericul *Reprezentare (inter)culturală și performativitate*, numărul 32 al revistei *Studii și cercetări științifice – seria filologie*, cu o deschidere interdisciplinară, îndeosebi către dialogul literaturii cu artele vizuale și cu cele ale spectacolului, reunește contribuții ale unor cercetători în domeniu, activând în cadrul Facultății de Litere de la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău sau propuse de colegi și colaboratori din mediul academic, atât din țară, cât și din străinătate – de la București, Iași, Galați, Sydney, Montréal.

Studiile și articolele incluse în acest număr sunt grupate pe câteva secțiuni tematice subsumate problematicii de ansamblu a volumului: „Symposion”, „Coduri vizuale și expresii performative”, „Reprezentare lingvistică și imaginar literar”. O secțiune de recenzii semnate de cadre didactice de la Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați și, respectiv, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău – Floriana Popescu, Vasile Spiridon, Florinela Floria –, precum și de două masterande ale Facultății de Litere din Bacău, Gabriela Furtună și Ramona Lescaie, încheie acest număr al revistei.

Prima secțiune cuprinde, în primul rând, expunerea prolegomenelor unei „teorii a expresiei multiforme” – sau multimodale, intersemiotice – așa cum se precizează ea în construcția unei anume formule de spectacol. Acest text are la bază o conferință pe care autorul, profesorul Geoffrey Sykes de la University of Wollongong și University of Notre Dame, Sydney (Australia), a ținut-o la Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, în octombrie 2014. Pentru ilustrarea aspectelor teoretice, autorul urmărește, în mod particular, relațiile intersemiotice stabilite în cadrul unui spectacol (*Signals of the Real*) pe care el însuși, Geoffrey Sykes, l-a creat pe baza poemelor și picturii lui James Gleeson, unul dintre marii artiști australieni, cunoscut mai ales ca exponent al suprarealismului. O referire detaliată la *Signals of the Real* se găsește în cel de-al doilea articol, semnat de Nicoleta Popa Blanariu, care integrează spectacolul respectiv într-un program complex – festival și dialoguri academice – desfășurat la Bacău în 2014, cu sprijinul Comisiei Europene și al Ministerului Culturii din România, prin Programul „Cultura” (2007-2013).

Cea de-a doua secțiune continuă această direcție tematică prin articolul Cristinei Scarlat, care, aprofundând o temă de cercetare pe care și-o asumă consecvent de mai mulți ani, se ocupă de transpunerea nuvelei *La țigănci* de Mircea Eliade în coduri de expresie alternative, specifice diferitelor arte cu care literatura poate intra în relație: teatru, film, muzică. Argumentând posibilitatea studierii unui corpus eterogen, literar-cinematografic, prin recurs la instrumente de analiză similare, Adina Vuković pune în evidență „migrația” – spune ea – conceptului de „palimpsest”, din registrul literaturii în acela al filmului, atât la nivelul construcției artistice, cât și la acela al metadiscursului analitic; în egală măsură, articolul Adinei Vuković are o componentă interculturală, manifestată prin corelarea a două „hipotexte” – unul nord-american, celălalt nipon.

Secțiunea a treia are ca obiect, între altele, dimensiunea teatrală – „scenografică”, în termenii Laurei Gavrilu – a discursului didactic și de asemenea,

opera unor autori importanți din literatura universală și din cea românească: Ovidiu (de care se ocupă Cristina Popescu, într-un articol care identifică o serie de „embleme mitice” în poezia ovidiană a exilului – aliaj complex în care, din varii motive, forma generală a mitului primește semnificațiile particulare ale istoriei trăite, ale propriei biografii), Emil Cioran (la care se oprește Natașa Maxim, considerând că toată opera acestuia poate fi citită ca „un jurnal, o confesiune” formulată în manieră „fragmentaristă”), Gheorghe Crăciun (pe care Cristina Popescu – o alta decât cea deja menționată – îl recitește din perspectiva „androginiei ca manifestare bovarică în romanul *Pupa Russa*”), Ioana Postelnicu (la care revine Ioan Dănilă, de astă dată semnalând câteva aspecte, lacune chiar, ale receptării acestei autoare de către istoria și critica literară românească). Sorin Preda și Violeta Popa vizează editorialul ca tip de discurs jurnalistic, alegându-și drept corpus de studiu revista *Formula AS*. Continuând o mai veche preocupare a sa, Răzvan Popovici-Diaconu se interesează de „utilizările tehnologiilor informaționale în educație”.

Constante, la rândul lor, într-un demers de cercetare dedicat reprezentărilor lingvistice, Petronela Savin și Ioana Boghian precizează câteva aspecte metodologice implicate în realizarea unei antologii contrastive, româno-engleze, alcătuite din expresii idiomatice și proverbe referitoare la actul hrănirii. La fel de consecventă cu tema ei de cercetare, Florinela Floria o dezvoltă, de asemenea, în articolul pe care îl propune pentru acest număr și care surprinde o relație mai puțin studiată de alți cercetători, aceea dintre niște „reprezentări economice” specifice și „imaginile” – „retorica”, spune autoarea într-un volum recent apărut – „alterității”.

Nicoleta Popa Blanariu

Foreword

Under the main title of *(Inter)cultural Representation and Performativity*, issue 32 of the journal *Scientific Studies and Research – Philology*, with an interdisciplinary scope, approaching especially the dialogue between literature and visual or performance arts, brings together contributions of researchers in the field activating at the Faculty of Letters from “Vasile Alecsandri” University of Bacău and of colleagues and collaborators from the academic domestic and international environment – Bucharest, Iași, Galați, Sydney, Montréal.

The studies and papers included in this issue are organized into several thematic sections subsumed to the overall topic of the volume: “Symposium”, “Visual Codes and Performative Expressions”, “Linguistic Representations and Literary Imaginary”. The reviews section authored by teaching staff from the “Dunărea de Jos” University of Galați and “Vasile Alecsandri” University of Bacău – Floriana Popescu, Vasile Spiridon, Florinela Floria –, as well as by two master candidates from the Faculty of Letters of “Vasile Alecsandri” University of Bacău, Gabriela Furtună and Ramona Lescaie, conclude this issue of the journal.

The first section comprises, firstly, the presentation of the prolegomena of a “theory of multi-form expression” – or multi-modal, intersemiotic – as it manifests in the construction of a certain performance formula. This text relies on a conference presentation that the author, Professor Geoffrey Sykes from the University of Wollongong and the University of Notre Dame, Sydney (Australia), delivered at the Faculty of Letters from “Vasile Alecsandri” University of Bacău, in October 2014. To illustrate theoretical aspects, the author approaches mainly the semiotic relationships established during a performance (*Signals of the Real*) that he himself, Geoffrey Sykes, has created on the basis of James Gleeson’s pomes and paintings – one of the great Australian artists, known especially as exponent of Surrealism. A detailed reference to *Signals of the Real* is provided in the second article, authored by Nicoleta Popa Blanariu, that integrates the respective performance within a complex program – festival and academic dialogues – conducted at Bacău in 2014, with the support of the European Commission and the Minister of Culture from Romania, through the Programme “Culture” (2007-2013).

The second section continues this thematic line through Cristina Scarlat’s paper that, expanding on a research topic assumed constantly for several years, discusses the transposition of Mircea Eliade’s short story *With the Gypsy Girls* into alternative expression codes, characteristic of the different arts with which literature may connect: theatre, film, music. Supporting the possibility of studying a heterogeneous, literary-cinematographic corpus by resorting to similar analysis tools, Adina Vuković highlights the “migration” – as she says – of the concept of “palimpsest” from the register of literature to that of the film, both in terms of artistic construction and analytical meta-discourse; symmetrically, Adina Vuković’s article has an intercultural component, manifested through the correlation of two “hypo-texts” – a North American one and a Nipponese one.

The object of the third section is, among others, the theatrical – “scenographic”, in Laura Gavrilu’s terms – dimension of the teaching discourse, as well as the work of relevant authors from universal and Romanian literature: Ovid

(whom Cristina Popescu approaches in a paper that identifies a series of “mythical signs” in Ovid’s poetry of the exile – a complex intermixture where, for various reasons, the general form of the myth receives the particular significations of the experienced history of a biography), Emil Cioran (whom Natașa Maxim approaches, considering that his entire work may be read like a “diary, a confession” formulated in a “fragmentary” manner), Gheorghe Crăciun (whom Cristina Popescu – other than the already mentioned one – re-reads from the perspective of “androgyny as Bovic manifestation in the novel *Pupa Russa*”), Ioana Postelnicu (to whom Ioan Dănilă returns, this time highlighting several aspects, flaws even, of this author’s reception by the Romanian literary history and criticism). Sorin Preda and Violeta Popa approach the editorial as a type of journalistic discourse, resorting to the corpus provided by the magazine *Formula AS*. Continuing an older preoccupation, Răzvan Popovici-Diaconu discusses the “uses of informational technologies in education”.

Also constant in their research process dedicated to linguistic representations, Petronela Savin and Ioana Boghian discuss several methodological aspects involved in elaborating a contrastive, Romanian-English anthology of idiomatic expressions and proverbs related to the act of feeding. Equally consistent in her research topic, Florinela Floria elaborates, in the article proposed for this issue, on a relationship less approached by other researchers, namely that between “economic representations” and the “images” – the “rhetoric”, as the author mentions in a recently issued volume – of “alterity”.

Nicoleta Popa Blanariu

English translation by Ioana Boghian

Symposion

TOWARD A THEORY OF MULTIFORM EXPRESSION

Abstract

This discussion paper will do several key things, if not simultaneously then certainly proximately and also briefly. It brushstrokes topics in semiotic theory as well as using theatrical and visual arts example associated with James Gleeson, who was and remains one of Australia's most prominent painters, and a main proponent of surrealism in a specifically antipodean context (1).

These two aspects have a conventional link: the paper would argue that there has been insufficient writings on both of its main directions. The main theme of its semiotic argument, the fundamental multiform nature of semiosis, language and discourse, has been significantly overlooked in relevant literature. Likewise there has been surprisingly little serious or sustained scholastic or critical attention to the artistic oeuvre of James Gleeson. This paper will not seek to conduct comprehensive and relevant literature searches, or provide a full account of its semiotic or artistic argument. By combining the two it seeks to provide a prolegomenon for ongoing inquiries into both, very much in the format of a discussion paper that invites or frames agendas for additional more formal and specialised papers.

I will make this paper even more layered through the use of personal reflection. This is inevitable, as the study of Gleeson's paintings and poetry will include their deployment, over twenty years, in a recurrent development of a creative performance project of my own, titled "Signals of the Real".



Illustration 1 – "James Gleeson: Encoded Crater 2006"

¹ Ph.D., editor of "Southern Semiotic Review", previously at University of Wollongong and University of Notre Dame Sydney, Australia. This text is based on a conference paper presented by professor Geoffrey Sykes at the Faculty of Letters, „Vasile Alecsandri” University, on 27 October 2014.

My own first encounter with the images of Gleeson occurred two decades ago. After some years writing about Australian culture and narratives, his large landscapes of exotic shell-life, strange creatures and beach rocks felt intuitively and strangely familiar, like a place of arrival, a homecoming, a native country. If these were images of my known native country, they were no more typical than they were common. This was a close yet distant place, immediate yet timeless, contemporary yet ancient. They were powerful and detailed, yet also in terms of the cultural markers and narratives of much modern Australian painting, strangely incomplete. Stories if present were barely begun to be told, meanings scarcely spelt out. For me, the works resonated with themes that I have attempted to portray in other dramatic pieces. The works seemed to dramatize the beginnings of imaginary culture, explorations in the conditions of human creativity, the brushstrokes rather than the refinement of culture. These illustrated the conditions of the beginnings of human culture on the southern continent.



Illustration 2 – “James Gleeson: A Sybil Travelling Incognito”

For Gleeson the sea is the infinity of unconsciousness, the land the domain of the conscious – hence his preoccupation in many paintings with the liminal world of the coast where unconscious and conscious interact as the locale for formation of narrative and meaning. These panoramas were places of beginnings, a landscape of signifiers that invited our responses, not so much to interpret what is there but to complete what is not done. The works are sensual and compelling, drawing attention to themselves yet strangely not dominating or controlling – they also invite our response from them. The works acts as stimulus, but in a directed, collaborative sense. The response engendered remains close yet different. And it was that backward inspirational turn, in response to the images that stimulated, at least in part, two projects – one artistic, the other intellectual – that only now, after twenty years, are being well synthesised.

The first version of “Signals of the Real” was performed at the Sydney Fringe Festival in 1995. There have been five versions since – at eminent National galleries in Canberra and Melbourne, and small galleries and venues, and finally at the “Bacovia” Theatre, Bacau, Romania, in October 2014, as part of the “E-

Motional” Dance Festival. All presentations have been different, but the text, types of performance and style have varied depending on artists and resources available.



Illustration 3 – “Signals of the Real” James Fairfax Theatre, National Gallery of Australia, 2005

These previous presentations seem to exemplify features of what is generally known as multiform performances. There was flexibility both in the selection of elements and how they were combined. In one instance the paintings were not, or could not, be included; in another there was song without dance; in two main productions song and dance; sometimes poems were sung, on another occasion there was dance and no singing, on yet another occasion dancers performed and sang before large projections of the paintings. Generally the images were projected – although on one occasion this did not occur.

The script for the 2014 Bacau performance was substantially changed – for the first time since 1995. It is much longer, and hopefully has more declarative ideas and structure. It appropriately uses and adapts much of Gleeson’s own poetry – the artist always saw himself as a poet as well as a painter and at one stage had to decide which would be his major commitment. We know also that Gleeson’s had pronounced tastes in music, and he would listen to composers such as Mahler, Wagner and Bruckner while composing. His taste in music confirms an important dimension of his mutation of twentieth century surrealism, with nineteenth century forms of romanticism and gothic romanticism.

This multi media nature of Gleeson’s own images would have been a further motivation for my interest in them – and in the formation of an imaginary response in terms of the “Signals” performance work. In this performance the artist’s painting have been digitised then projected on a large scale. The large scale of the original works seems to invite their further enlargement. When projected in the context of performance, the paintings are transformed from a still painting to a dynamic set background with cinemagraphic qualities. Filmically the paintings are done with a long lens – they encompass a wide breadth and variety of dynamic and

visceral forms that seem to invite closer inspection afforded by large scale projection. It is almost as if the paintings and the drawing studies for paintings are preparatory frames for a film feature – the captured still life a gesture towards dynamic sequencing of movement and change.



Illustration 4 – “Signals of the Real Bacau 2014”

The kinetic element of the painting invites choreographed movement and acting, by the shows three characters – a philosopher, painter and a dancer. Unlike the earlier more symbolic and intellectual content of Dali like dreams, these surrealist evocations are three dimensional, animated and sequential. The images of Gleeson, as projected within the context of a multiform performance, present a context to encounter and introduce an expressive spectrum of action – from the everyday event of a solo character in a room at night, to elaborate dream and nightmare sequence, to full motivated dance. The show ‘Signals of the Real’ has always featured dance. Yet the dance is integrated and configured as part of a whole work, and as part of the motivations of the performer’s persona. All action comes out of a response to the qualities and patterns of Gleeson’s paintings. Movement is less a genre of traditional dance expression: whatever existing genres or styles motivate it the choreography is prefigured in terms of its potential and becoming configured in the performance.

Movement can be motivated by character, mood and emotion, pattern and light, and of course music. Its existential kinesis above all denotes, defends and grounds the “live” nature of performance. As exemplified in the third of three characters – the dancer - movement becomes a play of self-expression emerging through and as a dream. The painter’s movements respond to inner and outer environments and memory. The scholar’s movement resonates with cultural and archived knowledge. The gestural and kinetic play of all three characters signifies and expresses various forms of realism. The three characters, in their personifications and also their realization, express three modes of being and language. The movement in “Signals” operates finally as part of an intellectual argument about the nature of the real and signs.

It is possible then to predicate a multiform artistic performativity within the artistic creativity of Gleeson. Not only is a performance such as “Signals” appropriate to the stimulus of artworks - the paintings seem to invite and wait for such a collaborative venture. The performance in particular can aim to continue and fulfil that dialogue and integration of European and Australian values and culture undertaken by Gleeson. Further, by considering the transformations of painting to projection, we have a foundational, convenient clue to the nature of the composition of different elements – visual, action, music – that comprises what is commonly termed, at least in arts practice, a hybrid or multiform performance. It is important and necessary to seek a new term for the stylistic or layered, multi-form performance, to clarify any possible confusion of its relationship to the traditions of dance, or theatre, or music, in their own right.



Illustration 5 – “Signals of the Real Bacau 2014”

In the case of “Signals”, the first element was the paintings and images, which then invited their own transformation as well nuanced or indirect responses with other forms of expression. Sometimes, as we have suggested, these indirect responses, in poetry or music, are already present in the practices of the artist. This is demonstrated in the latest, rewritten version of the script, where a considerable amount of the artist’s own poetry is included and adapted. The new version of “Signals” if anything is more faithful to the multiform nature of Gleeson’s practice, including his preferred music such as Mahler and Wagner, along with poetry of his own.

We can term the elements of a mixed media performance, as prefiguring elements or prefigurements. Their status as prefigurements is in terms of their potential for supplementary meaning to be assigned in the performance. In terms of the performance, they have potential or pre meaning. In terms of potential to co-join with other material, they are elements ‘in themselves’. The phrase is by Charles Peirce, and we will argue that prefiguring elements can be seen as “firsts” according to Peirce’s mature sign categories. They are “firsts” strictly in terms of their prospective appropriation or transformation with other elements in a performance.

They might be fully composed and developed pieces – but “in themselves” they are taken out of existing “refigured” contexts, to the extent that they exist for and with a proposed new composition.

This deployment of Peirce’s concepts to a process of appropriation and reappropriation of artistic production might seem unusual in terms of his prolonged interest in more primal qualities of perception and knowledge that he bracketed according to his inquiry into Firstness. However Peirce came to include quite developed scientific and cultural processes and artefacts – maps, diagrams, photographs, poems – as examples of Firsts, so, without further elaboration at this stage we feel a good affinity in the proposed use of the term and Peirce’s own.

The examples of “Firsts” also provide the potential for a multiform conceptualisation in Peirce’s semiotic categories. The quality is implicit more than developed in Peirce’s own writings, yet it provides an invaluable and important dimension for a latter day interpretation of the multiform nature of sign processes.

What is also applicable, we add in passing, is a deployment of other key Peircean terms – indexicality, or “seconds”, as a concept for the process of actualisation of meaning and material in the multiform performance. The use of a term so often linked in a pragmatic sense to discrete linguistic and gestural acts might seem unusual, and we will not elaborate it fully here. However, it is intriguing to begin to observe a possible correspondence of stages of multiform composition, to the three interdependent stages of sign processes Peirce outlines in his mature comprehensive theory of semiotics.

It seems more than coincidental that at the same time or year that I encountered Gleeson’s paintings, especially his mature ones, that I commenced study, at a doctoral level, into semiotics and in particular into the work of Charles Peirce. I did not tie the two projects closely together at the time – perhaps what was then a thin, possibly intuitive, link, seems stronger now almost two decades on.

Although Gleeson’s later works embody deep moral and emotional qualities, these are expressed in a transformed style that responds directly to the Australian landscape and sense of place. The more expressionist style of his latter day dreamscapes, particularly those set on the Australian beach and coast, should be seen not so much as a break from his interest in European ideas, as a significant and unique embodiment and transformation of those ideas in an antipodean vision and depiction of the collective human unconscious and the formation of narrative and the imagination. The integration of European values and culture, with the experience of living on the southern continent of Australia, has been a prevailing and longstanding theme in Australian society, from the foundation of white settlement in 1788. In a very distinct way, as an individual and through his artistic endeavour, Gleeson exemplifies an intercultural perspective integrating European and Australian ideas and experiences. This integration is successful because it operates not so much at a level of culture, or personal experience, but profoundly at the level of the imagination, personal emotion, intellectual grasp and collective vision.

Once the prefiguring elements are co-present, the mixed media composition becomes a little like a jazz composition. Whatever the origins of contributing pre-figurements, no one element is seen to dominate when it comes to performance. Like different instruments, different artistic expressions pick up suggestions, tropes, of intimations and themes, some intended, some received by the audience almost by chance, but each layering and evolving in the becoming of the work as a whole.

What is important to note is the interplay of different artistic modalities, with differing sensory fields and tools of expression. It is by means of sensory modality that we can clearly differentiate prefiguring elements. By way of digression, it can be said that not enough scholarly attention has been given to the notion of sensory modality and language. This could be because of cognitive traditions of language that stress its abstract and ideational nature, not its sensory modality. Semiotic traditions can come from a logical background – in an important quest to establish the logical or relational foundation and bases of meaning, the differing nature of relational meanings as prefigured in different sign systems, and the delineation of sign systems and meaning depending on sensory fields, can be overlooked.

Several exceptions to such an oversight come to mind. Gilles Deleuze did his utmost to regalanise semiotics around non verbal, visual and gestural “fields of signifiers” (to use his phrase). In doing so, however, he tended to downplay verbal signs, and move directly to an organic, non systemic, all encompassing account of non verbal systems of signs, liberated from the yoked of structures and logic associated with verbal expression. Yet Deleuze seems to create a new dualism, between the verbal and non verbal, that works against a systemic understanding of multiform expression that can include, as with the Signals poetry, copious tracts of poetic text.

In a similar way, Marshall McLuhan did a great service classifying various media forms according to their dominant type of sensory field. His phrase “optionalisation of media” foreshadowed contemporary strategies in communication studies, about selection of media form (written, AV, phone etc) that best suits a message. There is a prevailing impression, in communication studies and in McLuhan, that different media forms, as they are depicted, compete against each other. There is relatively little attention to how they complement and co-exist in any one message or “transmission”.

Further, McLuhan was only speaking about what he termed media: he had little to say about the language or sign systems that underpin the function or form of media processes. His explanation of media as medium, as a consequence, was superficial and descriptive. Likewise, despite his inclusion of many examples of non verbal signifiers, such as scientific graphs, mathematical equations, and cartographic maps, there seems no full articulated schema in Peirce for the idea of sign systems being distinguished through sensory modality – or for that matter to the effects and existence of such intersemiosis in the actualisation of meaning denoted by his term “indexical”. As previously said, we do not believe that such inter-semiotic inquiry is incompatible with Peirce’s search for a comprehensive account of sign systems – indeed the potential to interpret and elaborate Peirce in this regard has already been noted, and we gradually, in part through this paper, seek to begin an outline of such a comprehensive sign theory, one that addresses and benefits from Peirce’s seminal theorisation.

We can see that various forms of translation and transliteration are at play between different signifying fields, or sign systems – to a very large extent because of their grounding in different sensory modalities. For it is in the interplay of prefigured elements that consciousness is heightened, and arguably produced – mainly because humans, from their earlier culture, have learnt to express themselves in different sign systems based on different signifying and sensory fields (gestural, phatic, spatial, olfactory, oral speech, inscribed, choreographic, sung, musical ...). In

the multiform cultural practice a clue to the formation and nature of human consciousness – a question that has befuddled philosophers for millennia – can be found. A sense of meaning, possibility, consciousness and imagination, is created that is greater than the sum of its parts. That which is greater than the sum of any existing pre-figurement or summation of parts, comes to exist in the performance, specifically in the moment of the performance and in the reception of the moment of performance by the audience.

Here then is a paradox that is at the heart of the notion of configuration: that because of the combination of elements, or their existential configuration, complex phenomena, such as meaning or consciousness or language, previously and often attributed to philosophers as being universal or a priori by nature, are invented over and over again in the ephemera of actualised performance. Indeed a lot can be seen to be invented in the occasional actualised play of configured performance: the existence of separate pre-figured elements, rather than being a given, should be seen as arising out of performance as a by product or consequence of deployment in a mixed work. What is prefigured, we can say, is reconfigured from the outcome of performativity. Forms of discourse, theorisation including semiotic theory, codification, and communication, that might seem self sustaining, can also be seen as re-configurations or interdependent derivations from sustaining and creating configuring expression.

Multiform expression including electronic forms is being increasingly accepted by modern audiences – especially after recent years of mixed digital media images and paced video production. The ability of contemporary audiences to tolerate a surfeit of concurrent messages and stimulus in a continuing work is coming of age – even if it might run against the grain of structural rules for many modern artistic forms. Yet it can be argued that most contemporary multiform expression follows a very long standing tradition through human cultures that exists from ancient rituals.

Although “Signals” gestures to some anthropomorphic or primal account of language, expressed as an assemblage of inchoate sign systems, in fact the work is organised into a quite contemporary theatrical form and narrative. The assembled paintings, as well as the music, are grafted onto the main through line of the narrated story of artistic refugees from an oppressive regime arriving by sea to a remote coastal setting. If there is some anthropocentric myth of humanity – about the core ecological imagination that is central to human nature – it is expressed in a well ordered articulate script complete with characters, narration, jokes, poetry and developed action about power and the state. Above all, the work respects the role of developed verbal language, in the form of poetry, to provide a tool for modern sensibility to return to its collective mythic origins. Even if the work intimates primal experience, there is no suggestion that access to this can bypass verbal language.

Despite the prevalence of non verbal dance forms in the “Signals” show, these are accompanied by text and words. Indeed, although any hierarchy of forms can be eschewed in multiform works, dance is preceded in the work by image, music and poetry. On the other hand, dance becomes a foundational dimension – and from its performance emerge segments of monologue and direct speech. This grounding of social interaction in the rich choreographic space of movement can seem intentional, and reversing contemporary simplified ideas of communication and

social interaction theory. The point is made at one point in exchanges with the inspector (a fourth character only present in broadcast voice) whose demands for clarity and communication are never satisfied by the island's residents. The dancer seems to tease and provoke such rules of modern society – her fluid free female self intentionally irritates the controlling, masculine rational representative of social order. In such stylistic banter, the work is as much self consciously modern and contemporary in its meaning as it is primal in its intimated expression and themes.

The multiform work reminds us of the intrinsic co-existence and interdependence of various language and sign systems, in primary human creativity. As suggested, multiform configuration is not only contemporary but typified in various ritualistic, religious and secular forms of theatricality from the earliest to modern culture. More specialised, word-focused modern theatre can be seen a relatively modern in its artistic evolution. In terms of a full archaeology of human theatre it can be seen as an exception rather than the rule for style. Rather than serving as a template for all theatre, the modern play should be located in a spectrum, albeit limited (to words, gesture, space, backdrop, set) in itself, of multiform expression generally – a spectrum that extends from contemporary to ancient times. That is to say, theatre should not be regarded as separate to what we are explaining as multiform performance. It, like varieties of dance, cabaret, concert, music and mime, takes its place on a wide spectrum or array of multiform variables and configuration.

The multiform work also reminds us of the co-existence of various sign systems in everyday interaction and performance. It is with good reason that the term performativity has been applied to artistic as well as everyday events. We do not wish to reduce one to the other, or suggest any lesser importance to artistic creativity. However, what can be argued as being true of artistic multiform configuration, remains characteristic of everyday social communication. The pre-eminence of linguistics in the study of the latter might disguise the essential and constant co-presence of various sign systems – gestures, oral, intonation, spatial, visual, written – and how meaning, communication and social relationships depend on the actualised and continuing translation and joint interplay between them.

I wish to add one more comment to this already too crowded and concise paper. I will do this through a further biographical link, between myself and Gleeson, and a third project spawned at the time of my first encounter with his paintings. As well as the performance project, and coincidentally commenced inquiry into semiotics, I proposed, to the painter, a video documentary. No such work had been done concerning him, and he was amenable, despite my unannounced lack of experience in video making. As it turned out, it is quite possible my idea was mentioned by the artist to someone, and through word of mouth it ended up that the national broadcaster in Australia, the ABC, soon after commenced a half hour documentary. Either that, or some remarkable coincidence occurred. It turned out that the half hour documentary, however visually interesting, was quite unfocused and under-researched – however it served to put my idea of a documentary or video interview with the artist on hold for a number of years. The opportunity to do a half hour of my own, for a retrospective of his drawings at the Art Gallery of New South Wales, came up in 2001, and Gleeson was very receptive to an interview. Eventually there were to be two versions of the video – one half

hour and a full length one. Both were broadcast on major Australian channels, with widespread gallery and educational sales.

One reason for dwelling on the video project was to explain, at least to myself, the need for a supplementary form of commentary, which amounts to refigurements of the paintings, and their multiform potential, and indeed my own production of the “Signals” show. The supplementary commentary or discourse can be classified by what Peirce called “Thirds”. To reconfigure is to document and comment, and seek rules and theories and principles, for an event or phenomenon, indeed to have the ability through documentation of commenting on what can seem ephemeral. It is to regard a discourse or theatrical event as of a whole – with the benefit of hindsight. It is to establish patterns and regularities within an event that can seem overwhelmingly complexity during its occurrence.

My own video making surrounding Gleeson’s images continues – both in potential recordings of the “Signals” project, and possible further commentary on the ideas about sign processes such as elaborated in this paper. Video, despite lacking the dynamic real time aspect of performance, seems to be in itself a layered, multiform style that retains the form and process of the subject matter with which it deals, while facilitating a reflection upon the dynamics of performed and occurring case material.

Through this all too brief biographical comment on video making I have introduced the last of three terms – reconfiguration. The triad - prefiguration, configuration, and reconfiguration – seem applicable to an understanding of multi form expression, both in artistic and everyday events. These triadic terms have been adopted from the French thinker Riceour. Their use here, as brief as it has been, in the context of a theory of multiform expression, is not tied to Riceour’s use of the term in any substantive sense.

These terms, it has been argued, can be seen to correspond to Peirce’s triadic of sign states or expression – Firsts, Seconds and Thirds. The qualification was made that Peirce, like many modern thinkers of language and signs, does not account clearly for an inter-semiotic process of sign systems defined by sensory modality. However, the potential for a comprehensive and contemporary, “new” semiotic theory based on multiform expression has been argued if not commenced. Through that theory the long standing interest of semiotics in non verbal language can truly be appreciated and fulfilled. The paper argues that it is time to re-evaluate mono-lingual and mono-semiotic accounts of language, artistic creation and meaning, and see long standing disparate traditions of theatre, dance, music, and visual arts, along with the processes of everyday interaction, as adumbrated or specialist forms of fuller multiform expression, indeed as existing on a spectrum of possibilities within what is always possible in multiform expression.

(1) James Gleeson lived from 1915 to 2008, and his work reflected major events, along with artistic and intellectual influences, in the twentieth century. As a young man he visited Europe and was influenced by psychoanalysis, surrealism and Dali, and modernism in writing and visual arts generally. He collected an impressive array of first editions of modern writers, including Eliot and Pound, and at a very senior age could recite large sections of the work of Auden and Eliot by heart. His own work can be divided into two main periods.



As a younger man his style was heavily influenced by Dali and the European surrealist movement. He later came to critique the surrealist movement, and his own early works, as being too intellectual in their depiction of dreams and the unconscious. His earlier work was certainly out of step with popular and experimental cultural painting styles in Australia at the time. Popular style was in part determined by the policy of the Australian government following World War Two for galleries to purchase Australian rather than international art. Gleeson became a prominent critic of this arts policy. Gleeson became a prominent art critic, writing for the Sydney Morning Herald, and generously promoting artists whose style did not always interest him. At the time of the main change of government and party, in 1970, Gleeson was on the Board of the newly formed National Gallery of Australia, and he facilitated the purchase of an impressive and major collection of American and international expressionist art.

After retirement, from age 68, and before his death in 2008 at age 93, he completed an impressive series of over 400 large canvases. These comprise a reconfiguring of surrealist thoughts, and were largely inspired by his annual visits to the sea coast in northern New South Wales. All Gleeson's work is influenced by a distinct vision and the feelings he brings to the surrealist program – his fear of the effects of both world wars, and of nuclear warfare in the cold war, brings a pervasive sense, even nightmare, of fear that is mixed with an opposite sense of hope. It is in his paintings that Gleeson works through the forebodings and hopes he has for the contemporary world.

Bibliography

- Alexandrov, Ivaylo (2015), "Archetypal Reflection of Mise-en-Scène – The Signifying Nature of the Theatrical Performance as a Process of Communication and Representation", *Southern Semiotic Review* (5), 141-150
- Deleuze, Gilles (1986), *Cinema 1. The Movement-Image*, trans. H. Tomlinson & B. Habberjam Minneapolis, University of Minnesota Press
- Fischer-Lichte, Erika (1992), *The Semiotics of Theater*, Trans. Jeremy Gaines and Doris L Jones. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- Hamilton, Margaret (2011), *Transfigured Stages: Major Practitioners & Theatre Aesthetics in Australia*, Amsterdam and New York, Rodopi

- Lehmann, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*, translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, London and New York, Routledge.
- Mukařovský, J., "Intentionality and Unintentionality in Art", In *Structure, Sign and Functions*. John Burbank and Peter Steiner (Eds. and trans.) (1978) *Selected Essays* by J. Mukařovský, New Haven and London, Yale University Press
- Pavis, Patrice (1992), *Theatre at the Crossroads of Culture*, Trans. Loren Kruger. Routledge
- Peirce, Charles S. (1931-58), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Eight volumes. (ed. by A. Burks, C. Hartshorne and P. Weiss.) Cambridge, Harvard University Press
- Riceour, Paul (1984) *Time and Narrative (Temps et Récit)*, 3 vols. (trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer), Chicago, University of Chicago Press
- Sykes, Geoffrey (2000), "Everyone's Deep Politics Began to Show: Bursting the Acoustic Space of Herbert M McLuhan.", *Media international Australia* (94), 57-71 Reprinted Genosko, Gary (ed.) (2005) Marshall McLuhan, *Renaissance for a Wired World*, NY: Routledge, 74-91
- Sykes, Geoffrey (2009), "The images of film and the categories of signs: Peirce and Deleuze on media", in *Semiotica: journal of the international association for semiotic studies* (176), 65-81

Parteneriat european. Programul „Cultura” 2007-2013

Activity Report

THE INTERDISCIPLINARY RESEARCH GROUP LOGOS, ASSOCIATED PARTNER OF THE “E-MOTIONAL” FESTIVAL, OCTOBER 2014 (THE EU “CULTURE” PROGRAMME, 2007-2013)

Nicoleta Popa Blanariu¹

The “Contemporary Dance – Bacău 2014” Festival (October 23rd – 25th)², organized by the “George Apostu” Cultural Centre of Bacău, is part of a European project, “E-motional: rethinking dance”, conducted in partnership by four organizations from Romania, Portugal and Latvia. The project is financially supported by the European Commission and the Romanian Ministry of Culture, through the “Culture” Programme. The project “E-motional: rethinking dance” is coordinated by the “Gabriela Tudor” Foundation from Bucharest. Within this project, the “George Apostu” Cultural Centre is one of the four partner organizations. The Faculty of Letters from “Vasile Alecsandri” University of Bacău, through the Interdisciplinary research group “Logos”, is one of the associated partners of the “George Apostu” Centre, together with TROIS C-L (Centre de Création Chorégraphique de Luxembourg), the “Bacovia” City Theatre from Bacău and the “George Enescu” Museum from Bucharest – Section “Dumitru and Alice Rosetti-Tescanu – George Enescu”, Tescani. At its fourth edition, the “Contemporary Dance” Festival from Bacău continues the programmes and events that the “George Apostu” Centre has been conducted in the last nine years in this domain – first of all, the interdisciplinary artistic residences and those for contemporary dance artists (from Romania or abroad), as well as yearly festivals of this type.

This has been a festival of the city of Bacău, the result of the collaboration of several cultural and educational institutions from Bacău: the “George Apostu” Centre as organizer, the Faculty of Letters from “Vasile Alecsandri” University of Bacău, the “Bacovia” City Theatre, artists from the “Mihail Jora” Philharmonics and the “George Apostu” College of Arts. Moreover, the festival from Bacău has opened towards the artistic environment from Europe and beyond, by the diverse origin of the artists and invited shows: Australia, Luxemburg, Portugal, Latvia, Romania. In this respect, it is relevant the show “Signals of the Real”, prepared at Bacău, during a stage preceding the festival, by a team of artists from Sydney, Bucharest,

¹ “Vasile Alecsandri” University of Bacău.

² See <http://www.tvrplus.ro/editie-cap-de-afis-288137>.

Constanța and Bacău. The festival also included a choreographic research component, by including the “work in progress” presentations of resident artists within the programme “ArtistNe(s)t” (that comes, this year, under the project “Emotional: rethinking dance”). One of the resident choreographers, Sintija Silina from Latvia, has enjoyed, in view of an interdisciplinary approach, the support of the Department of Kinetotherapy from the Faculty of the Sciences of Movement, Sports and Health from “Vasile Alecsandri” University. Another resident artist present at the festival was Ana Trincao, with initial visual artist training, who works in Portugal and Germany. Giovanni Zazzera from Luxemburg has entered the festival with a show entitled “If I had...”, initiated in May, during a one-month residence at “George Apostu” Centre; since then, he has continued to work on this play. Now, the movement is better articulated, the use of the space, light, soundtrack more just and the whole play more uniform in composition and truly touching. Along with Giovanni Zazzera, also in May, within the programme “ArtistNe(s)t”, the critic and play writer Gina Șerbănescu from Bucharest benefited from a creation residence and prepared, together with choreographer Galina Borissova from Bulgaria, the project “Anti-Gone – it’s me”. Gina Șerbănescu’s project was meant as a reconsideration of the myth of Antigone, a nucleus of the myth’s enduring significations, in relation to today’s world; at the same time, a reading attempt of a contemporary biography from the perspective of the mythical archetype. Performed in the park of the “George Apostu” Centre, as a blending of declamation and stage movement (dance, running step, oratorical or closely withdrawn, almost crouching posture), Gina Șerbănescu’s concept recovers, somehow, the way the ancient Greek tragedy was performed. This implied specific dances completing the utterance of lines and spectators watching the actors’ performance from the stairs of the amphitheatre, under the clear sky. (It is precisely the syncretic construction of the old tragedy show that is explicitly assumed by Wagner as a model, when he proposes to reconfigure his work as a “complete show”.) During the research stage of her residency, Gina Șerbănescu has paid a visit to the Faculty of Letters of “Vasile Alecsandri” University, where she talked to a group of bachelor and master students about her project. Also, the project of a residency stage offered by “George Apostu” Centre, this time at Luxemburg, is the show *Drift* (choreographed and performed by Tímea Kovács and Alexandra Gîrbea, accompanied by Florin Șerban). *Drift* was performed in the festival as “work in progress”, but even at this point, it contains very good movement phrases, both in the two solos and the final duet; original kinesic figures and an authentic dialogue between sound and movement. The soundtrack is outstanding by the inclusion of the semantron sound, with its swelling effect. *Drift* promises a lot and we would like to watch it in its final form.

The second festival evening, the Australian director Geoffrey Sykes engaged the audience in a discussion on, among other topics, the dramaturgic or directing options regarding his two shows included in the festival, especially since the audience here could provide the perspective of another culture upon his own creation. Another opportunity for interacting with the audience was Geoffrey Sykes’ conference, delivered at the Faculty of Letters from “Vasile Alecsandri” University, on James Gleeson’s painting and poetry (an important representative of Australian surrealism, influenced by the European one) that inspired his show “Signals of the Real”. The

year 2015 will represent one century from James Gleeson's birth, so the events from Bacău this autumn preface next year's celebration of the centenary in Australia.

**

Organizing a festival of contemporary dance is, as I have said before, a challenge almost anywhere in the world. Beyond the financial and logistic aspects, there remains the problem of adjusting invited shows to the fashion and expectations of the audience, which do not always coincide with those of the professionals, critics, theoreticians and performers in the field. The latter often aim at technical and thematic innovation, even with the risk of searching bodily expression for its sake. But, the audience usually wants something else. "Contemporary dance – Bacău, 2014" has been a compromise – in the good sense of the word – between the particularities of the contemporary discourse, with its often painful, even violent, paroxysmal anchoring into the quotidian and the audience's need to catch a glimpse (why not in fiction, as a prolongation of life?) of an oasis of luminous emotion, that touches you without crushing you on the inside, invites to reflection without becoming depressing, says something about all of us without being uncomfortably invasive, gives you, once in a while, a dose of intelligent, good humour. Those who had worked, for several months, on preparing this festival, have tried to give the audience the joy of returning to the performance hall and find there more meaning and beauty, and less sadness than life shows to us every day. The dissipation of illusion, the critical or downright sarcastic distancing from the object and process of artistic representation are "on the wave" in contemporary performance. On the contrary, the organizers wanted to rediscover, together with the public, the beautiful illusion of the stage, the one that has kept drama, the performance arts, alive for centuries. They did not return to a passive perspective upon contemporary art, but tried to recover something from its ingenuity. As far as I am concerned, I do not believe in the marginality, anachronism or "provinciality" of any form of art, as long as it aims at highlighting something essential, central, authentic in the human being, finding the proper language for it. In contemporary dance, the aesthetic is not once surpassed by the ideological (I mean, by lots of "-isms" on race, class, "gender", post-humanism, post-colonialism etc.), which may lead to a kind of emotional emaciation of the expression or the pastiche of some prefabricated creation procedures and recipes, often imported and reused in the style of "quick art" (similar to the *fast food* kitchen) or artistic franchise. The audience of the festival has credited the organizers' option and filled the performance hall every evening.

Therefore, the shows included in the festival were: *Signals of the Real* (directed by Geoffrey Sykes from Australia, choreographed by Alysha Firbank, who also performed, together with Galina Bobeicu and Cristian Osoloș, accompanied by Liviu Mera playing the cello, Cornelia Erhan the piano and the soprano Brândușa Moțoc); *Event* (concept and performance: Ana Trincão from Portugal); *Drift*, a production of the "George Apostu" Cultural Centre (concept, choreography and performance by Tímea Kovács and Alexandra Gîrbea from Romania; sound: Florin Șerban); *Walk in Beauty* (choreography and performance: Alysha Firbank from Australia; director: Geoffrey Sykes; music: Tomomi Takahashi; off voice: Susie Lindemann; illustrator: Janet Ayliffe); *breath management* (choreography and

performance: Sintija Silina from Latvia; music: Elviss Zauts); *If I had...*, a production of the Choreographic Creation Centre “Trois C-L” from Luxemburg (choreography and performance by Giovanni Zazzera).

Signals of the Real

The show *Signals of the Real*, subtitled “dance fable in five parts”, was performed in the opening of the festival. As of the first reading of the script, I was drawn by the author’s power to build atmosphere, move the spectator somewhere else – within an imprecise and apparently exotic space, one which “who knows”, we “have all already seen in our dreams”, as the text says – where even sadness becomes luminous and anguish is healed through the power of the imagination, inner freedom that enables us to regain control of our lives and ourselves. I wish to thank Ioana Boghian, my colleague from “Vasile Alecsandri” University, for the support provided in translating and adapting this dramatic poem into Romanian.

Geoffrey Sykes did not want a show of contemporary dance properly, but a multimedia construction – a “multi-shape creation”, as he claims – where poetry, painting, music and dance “combine and answer each other”, where gesture dances with the light, the words uttered on stage with live music, silence with the video projections and performers with the spectators’ look. During the rehearsals from Bacău, Geoffrey Sykes constantly did and undid, together with the performers, the show’s texture, searching for the optimal ingredients combination. Playing three refugee artists from a “lost civilization”, turned into a “big mistake”, Galina Bobeicu, Cristian Osoloș and Alysha Firbank are not just “good” dancers, but also actors able to render their characters alive and even sympathetic. The sombre themes of the story (the war, Big Brother, the control of the individual and the instrumentalization of creativity, the freedom of conscience as a fraud by defrauding the Establishment, the alienation of the individual and the drift of the contemporary world) are all resolved in the luminous utopia of a (yet?) possible “revolution of conscience”.

Geoffrey Sykes devised his show like a poem of psychoanalytically decrypted elements, as in the creation of his mentor, James Gleeson. (For example, the sea evokes the dark depths of the unconscious). In this cathartic “fable” of all sorts of elements – exorcism of the fear smouldering in the unconscious, shielded into the heart of civilization – Alysha dances with the gentle, calm energy of the earth; Galina and Cristian, with the histrionic, changing, playful energy of the air, or with the fluid, unsubmitive energy of water. An interesting solo is that of Alysha Firbank – playing the Dancer – at the “Mohenjo-Daroo coffee shop” (an enclave of freedom through creativity, which subversively avoids the “North regime”), as soon as the press announces the failure of the expected revolution. Alysha dances in a crouching posture, with wringing and alarming moves, with balance broken near the platform – like a creature of the sea, suddenly helpless, wrecked on an arid shore, which hinders her movements like a fisherman’s net. The solo is a sequence of failures and recoveries, a hesitation between resistance and resignation. The dancer passes from the straight, proud, statuary posture to one of lament and full abandonment –

lowering the eyes and arms, bending and squatting – the surrender of the body along with exhaustion of the will. From ascending, confident, almost proud movements, to desolate gestures, searching for the ground with fatigue and renunciation.

While the Dancer is performing her solo, the other two, the Philosopher and the Painter withdraw anxiously into closed, defensive or reluctant postures, with their arms folded around their bodies – like in a gesture of defence or only concentration – with their heads bowed and eyes lost into the ground. There is in this sequence – without being the only one – a synergy of gestures, an interactional and emotional synchrony of the three characters – in fact, predictable and highlighted well by the choreographic design. The three characters thus externalize – amplifying through synergy – confusion, concern, deadlock, deception, vulnerability in front of a mechanism of social control, whose aggression is difficult to avert. Visual contact is suspended, none of the three looks at the others, each of them being engrossed in their own thoughts and fears. Then, Alysha lies on the platform, with her arms stretched aside and her face upwards, in a posture of crucifixion; she detaches herself from the ground, with lateral spinning movements of the body, which amplify a lament movement of the head that moans woefully to the right and to the left. In virtue of a kinesic polysemantism, which associates – like in poetry – a multitude of meanings connoted to the same structure of expression, the respective sequence overlaps, at the same time, the evocation of a movement of ambush and watch, described on the horizontal level, like in the ancient warrior dances (in the Greek “pyrrhic”, for example). Some other times, Alysha slides in a crouching posture, almost wiping the soil, with a furtive creeping of haunted creature, trying to get lost somewhere, in the hollows of the ground.

In another sequence, after the ultimatum visit of the Inspector, the Dancer naps and the Philosopher and Painter dance with slow, almost hypnotic movements, as if floating in weightlessness – a drowsy dive into an “elementary music”, a quasi-vegetative regime of existence, pre-conceptual and pre-reflexive; the conscience of individuality is dissolved. Suddenly, “imagination is no longer forbidden”; newspapers announce that “a revolution took place” overnight. The halo of Neptunian sonority is replaced by the passionate inflections of the tango – a music of life, feelings, of the fully alive creature who assumes itself with open eyes. Finally, the Inspector’s voice is uselessly threatening, powerless in front of the assault of imagination, which seems to be a key to freedom – inner freedom, in any case, which all the three characters are searching.

A successful trio of performers, whose cordial relationship outside the stage is reflected in the credible, empathetic interaction of the characters on stage. Behind the deployment on the stage, there lies Geoffrey Sykes’s attempt to achieve clarity without becoming simplistic, capture the turmoil of the world without getting lost in it, give a meaning to it and guide it towards a shore, be that even the shore of deserting into fiction, of the late Romantic refuge into the imaginary or on a utopic shore. The role of magician, the Prospero of an island of nowhere, suits Geoffrey Sykes. Alysha Firbank, the choreographer of the show, considers plastically, in terms

of choreographic drawing – what is clearly visible when instantaneous shots are taken of the stage. There are many balanced sequences, with a just display of the performers on stage, with their interactional synchrony, with the temporally and spatially rhythmic movements chained naturally, without shrillness, but with a certain chic that comes, primarily, from the dance(actors)' pleasure to perform. Certainly, the show could have still been worked on, but the extremely short time dedicated to its preparation is a proof of the professionalism of those involved in creating it – choreographer, dancers, musicians, director etc. – and of the way in which all these dedicated themselves to achieving the project.

Signals of the Real is a parable on a possible road towards inner freedom. The story is not new, but it is necessary to be, now and then, reminded. In order to be able to believe that in the life of each of us there is still place for ourselves, beyond the habitual “to do lists”, “comme il faut”, “as required”. This road begins with a step, and the three characters take it by dancing, eventually becoming immune to what could wither their joy of living and saps of creativity. Borrowing (ironically?) the voice of the director Geoffrey Sykes, the Inspector – who subjects the refugee artists to a harsh indictment, filling the background with his face oversized through video projections – seems to be a lookalike of Big Brother, prophetically imagined, in 1984, by Orwell, in one of his dystopias, *1984*. A quarter of a century later, to the spectator's comfort, Geoffrey Sykes does not hesitate to rehabilitate utopia. It feels good to go to the theatre and find out that not everything is lost. That joy and hope have not gone out of fashion and, even if it were otherwise, they may yet be restored to stage, in the applause of the audience.

If I had...

If Geoffrey Sykes catches the “signals of the real” (which, of course, may be understood in so many different ways), Giovanni Zazzera (*If I had...*) struggles to make his way among them, through the mess of arrows that have invaded the stage – possible vectors of the options from which life is slowly knitted, but bewildering by their imperative agglomeration, even paralysing through the dose of risk, unknown, unpredictability, the inevitable bet implied by every choice. Visual metaphor of the idea of show, these arrows emerge from almost everywhere, from the background wall, the platform, the choreographer's hand. As a way of correlating the idea with the choreographic expression, Giovanni Zazzera's show is characterized by the systematic exploitation of the rhetoric of space, at the interface between concrete space – the physical space in which the dancer evolves – and his evocative or symbolic connotations. Thus, the show manages, as a thematic dominant, the spatialization of a deadlock, a dilemma, a process of deliberate-rational or intuitive choice; briefly, the representation of a dubitative existence regime (“If I had...”), which is, eventually, our daily given, although we may not always be aware of it.

The figures of space are diverse and meaningful in the show's thematic context: line, circle of idle spin, intersection or overlapping of meanings and directions (possible visual transposition of a chaotic agglomeration of hypotheses and possibilities of existence). Sufficiently varied are also the ways of covering the stage space: the step of marking time, walking in a line (following the path indicated by the rows of

arrows), spinning in a circle – a circle of divergent arrows (as a figure of deadlock, difficult progress, captivity here and now, of a suspended or difficult to foresee future, beyond the undefined prolonged present of an *embarras du choix*). There is a remarkable posture repeated in the show: that of suspended walk, of a step stopped in the air, between start and finish, like a doubt or an alternative arrived too late, when another road, maybe better, is yet imaginable, but already impossible to materialize; the posture evokes, to a certain extent, the state that invades you when you see the train leaving the station, with your seat vacant, although you have your ticket in your pocket.

There return to the performance figures of hesitation: the hesitation before taking a road that opens in front of us, with all its temptations and uncertainties; “pass!” and step for marking time – maddening hesitation transposed, for example, in the progressive intensification of the rhythm, reaching a movement raced to the maximum, but in the same spot, like the engine of an airship before taking off. Somehow surprised by our own posture and choice, focused on an endless calculus – as if negotiating with chance – the dancer throws himself head first, no matter what, like in a roulette game; he takes an unexpectedly wide jump, as wide as the road from the project to its materialization, from start to finish. The decision has been made, the dice cast, it is a one-breath jump, like swallowing bitter medicine without chewing it. Surrounded by the many possibilities, tendencies and temptations, Giovanni Zazzera struggles to find in himself the spring for a valid choice and the path to follow.

A show very well constructed, with an almost classic science of selecting the essential, the relevant detail, the balance between the components and the ensemble, of the just relation between music and movement, light and space, technique and emotion. A show in which concentration does not fail into hermetism, the precision of the structure does not become an arid concept, and the choreographic elaboration is not lost in stereotypes of repetitive verbosity. Giovanni Zazzera has closed the 2014 edition of the contemporary dance festival from Bacău memorably and made the audience want to see him again as soon as possible. For the emotion it sends, the intelligence, seriousness and exigency with which he works. The only red arrow from the platform, with which Giovanni Zazzera dances, points, at a certain moment, upwards, above the fret from the stage and above the heads of the spectators – a proof, probably, of the option for a certain mode of living.

UNIVERSITATEA „VASILE ALECSANDRI” DIN BACĂU

FACULTATEA DE LITERE

Mărti, 21 octombrie 2014, ora 10, amfiteatrul C2

Geoffrey Sykes

scriitor, regizor, artist video, profesor universitar la Sidney, Australia

va susține conferința cu tema

A surrealist vision on a quickened coast: multiform expression through the paintings and poetry
of James Gleeson

O viziune suprarealistă a unui țărm reînviat: expresie multiformă prin intermediul picturii și poeziei lui

James Gleeson

Organizatori:

Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău

Centrul de Cultură „George Apostu”, Bacău



Finanțatori:



Organizatori:



ROMÂNIA
MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA „VASILE ALECSANDRI”
DIN BACĂU
FACULTATEA DE LITERE
Str. Ștefan I. Lăpuș, nr. 5, Bacău, 660114
Tel./ fax: +40-234-588884
www.ualb.ro e-mail: litere@ualb.ro



Acest proiect este finanțat cu sprijinul Comisiei Europene. Acest material reflectă numai punctul de vedere al autorului și Comisia nu este responsabilă pentru eventuala utilizare a informațiilor pe care le conține.

Coduri vizuale și expresii performative

**DOG : LA VOIE DU SAMOURAÏ DE JIM JARMUSCH.
LE FILM COMME « PALIMPSESTE »**

Résumé

Cet article aborde le problème de la migration du concept de « palimpseste » du littéraire au filmique. Élaboré par Gérard Genette, ce concept désigne la relation de coprésence textuelle, c'est-à-dire l'existence dans tout texte des traces d'un autre texte plus ancien. En extrapolant le concept de « texte », on lance l'hypothèse que *Ghost Dog* : la voie du samouraï, le film de Jim Jarmusch, sorti en 1995, dévoile même par son titre, sa structure de palimpseste. L'« hypertexte » *Ghost Dog* : la voie du samouraï se constitue comme collage, comme imbrication de deux « hypotextes » apparemment incompatibles. En tant que le premier hypotexte, « *Ghost Dog* », renvoie aux rappeurs new-yorkais, le deuxième, « la voie du samouraï », fait référence à Hakaguré, le code des guerriers japonais.

Mots-clés: intertextualité, littérature et cinéma, *Ghost Dog*, Hagakuré, Jim Jarmusch, rap, samouraï

Réflexions préliminaires. Argument pour la migration du concept de « palimpseste » du littéraire au filmique

Le concept de « palimpseste » a été élaboré par Gérard Genette dans son livre *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), pour désigner la relation de coprésence entre un texte ou plusieurs textes. À l'origine, le mot « palimpseste » désigne un manuscrit sur parchemin d'auteurs anciens que les copistes du Moyen Âge ont effacé pour le recouvrir d'un second texte. Comme l'affirme Genette,

« un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence »².

Par métaphore, le « palimpseste » représente la relation « hypertextuelle », c'est-à-dire l'ensemble des relations qui peuvent exister entre deux ou plusieurs textes. Dans tout texte, on peut découvrir la trace d'un autre texte plus ancien. En le dissimulant rarement tout à fait, « un texte peut toujours cacher un autre »³ et cet état

¹ Université de Montréal et TVR (La Télévision Roumaine), docteur ès lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » Iași, Roumanie.

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 15.

³ *Ibidem*.

de choses permet « une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte* »⁴.

Selon Genette, « un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier »⁵.

En élaborant sa théorie, Gérard Genette s'inspire de *Séméiotikè* de Julia Kristeva⁶, qui dans un souci de maîtriser le phénomène littéraire, définit le texte comme « une permutation de textes, une *intertextualité* : dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent »⁷. Dans son ouvrage, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Genette redéfinit le concept d'« intertextualité » et l'appelle « hypertextualité ».

Par « hypertextualité », Genette entend toute relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte antérieur A (*hypotexte*)⁸. Étant une théorie à la fois de lecture et d'écriture, l'« hypertextualité » permet de voir que les rapports entre les deux textes (l'« hypotexte » et l'« hypertexte ») ne se limitent pas à l'exploitation de thèmes similaires, mais s'étendent vers la transformation d'un texte original pour aboutir à la création d'une œuvre nouvelle. Genette appelle donc « hypertexte » tout texte qui dérive d'un texte antérieur par « transformation simple ([...] *transformation* tout court) »⁹ ou par « transformation indirecte : *imitation* »¹⁰.

Dans son livre *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Tiphaine Samoyault revient au terme d'« intertextualité » (appartenant à Julia Kristeva) pour désigner le concept d'« hypertextualité » (élaboré par Genette). Selon Samoyault, c'est précisément la notion d'« intertextualité » qui fait que la littérature met en évidence l'hétérogénéité fondamentale du réel et du texte. C'est pourquoi « la littérature ne parle pas du monde, mais d'abord d'elle-même » et il faut rappeler qu'un énoncé fictionnel « ne sera jamais le monde », même s'il « peut faire apparaître des ressemblances avec le monde »¹¹. Par ses qualités d'ouverture, de substitution, d'intégration, l'intertextualité peut se définir comme « mécanisme qui fait signe vers le monde, son geste autant que son résultat »¹² et pour désigner cette médiation entre le monde et le texte, Samoyault propose le terme de « référencialité ».

« La distinction communément admise entre littérature référentielle et littérature non référentielle pose des frontières commodes entre discours sur le monde et discours fictionnel. L'intertextualité invite à bousculer quelque peu cette distinction en introduisant un troisième pôle, pour lequel nous

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ « [...] exploré par Julia Kristeva, sous le nom d'*intertextualité*, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique » (*Ibidem*, p. 8).

⁷ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 88-89.

⁸ Cf. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan, 2001, p.78.

¹² *Ibidem*, p. 87.

proposons le néologisme de *référencialité*, pour le différencier de la *référentialité* et qui correspondrait bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle»¹³.

Étymologiquement, le mot *texte* provient du latin « texere », qui, en français, signifie « tisser ». Autrement dit, dans les termes de Roland Barthes, un texte ne représente pas autre chose que « le tissu des mots » engagés dans l'œuvre et « agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique »¹⁴. En même temps, Barthes considère le texte comme un « espace à dimensions multiples », comme un « tissu de citations, issues de mille foyers ». Le facteur de cohérence pour tous ces éléments, c'est le lecteur. Selon Barthes, « l'unité du texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination »¹⁵, car le rôle du lecteur est de « tisser » et d'interpréter l'histoire selon son point de vue.

Si l'on comprend le mot *texte* dans son sens « conceptuel », c'est-à-dire en ce qu'il est un énoncé de nature quelconque et non seulement littéraire, le concept de « palimpseste » (qui englobe le concept de Julia Kristeva d'« intertextualité » et le concept d'« hypertextualité » de Gérard Genette) pourrait « migrer »¹⁶ du littéraire au filmique.

Le « titre-palimpseste », clef pour une lecture intertextuelle du film

Sorti en 1995, le film de Jim Jarmusch dévoile même par son titre, sa structure de palimpseste. L'« hypertexte » *Ghost Dog : la voie du samouraï* se constitue comme collage, comme imbrication de deux « hypotextes ».

1. *Ghost Dog*, le premier « hypotexte »

Le premier hypotexte, « *Ghost Dog* » est un nom caractéristique pour les noirs rappeurs et, implicitement, pour les gangsters des quartiers marginaux américains. Comme l'observe Anthony Pecqueux, de nombreuses idées reçues sont attachées au rap. En ce qui concerne son langage, on lui reproche sa violence, ses prises de positions parfois contradictoires, souvent moralement et politiquement incorrectes.

« Mais encore pour les origines sociales, voire ethniques, supposées ou réelles, de ses praticiens et auditeurs : la « banlieue » et l'immigration, avec

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Roland Barthes, « Théorie du texte », in *Œuvres complètes* (éditeur Eric Marty), vol. 2, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 1677.

¹⁵ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *op. cit.*, p. 495.

¹⁶ « On entend ici par *migration conceptuelle*, l'événement que représente le changement de lieu d'un concept. On envisage le lieu comme le lieu d'élaboration d'un concept, en un sens large qui englobe tout ce qui constitue un sol épistémique stable, c'est-à-dire aussi bien un champ disciplinaire qu'un système de pensée exerçant ses effets à l'intérieur d'un champ disciplinaire, ou encore dans la langue dans laquelle le concept reçoit un nom, en relation avec une culture particulière » (Laurent Fedi (éd.), 2002, *Les cigognes de la philosophie. Études sur les migrations conceptuelles*, Éditions l'Harmattan, Paris, p. 5).

tout l'imaginaire qui y est associé. Ou pour sa gestuelle : les rappeurs sont toujours agressifs »¹⁷.

Contemporain avec l'apparition du rap new-yorkais, Jim Jarmusch considère que ce genre de musique représente à la fois la synthèse et le prolongement du blues, du soul et du dub¹⁸. Pour le réalisateur américain, le hip-hop (y incluant le rap) c'est une « culture novatrice qui ravive toutes les musiques de ce siècle », tandis que RZA, le chanteur du groupe Wu-Tang Clan, c'est Jimi Hendrix de notre temps. Dans une entrevue, Jim Jarmusch a déclaré qu'il a toujours fait ses films avec des « musiques organiquement liées à l'histoire. C'est moitié son, moitié image, à chaque film ». C'est pourquoi la musique rap, composée par RZA, est présente en film à la fois comme musique diégétique et comme musique extradiégétique.

Entendu comme la diction mi-parlée, mi-chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, le rap est un genre hétérogène qui se produit par des « mixages d'extraits de disque et d'autres sources sonores »¹⁹. C'est une musique marquée par la présence des paroles abondantes et débitées de manière saccadée. Ces paroles ont pour caractéristique d'être toujours écrites par le rappeur qui les profère, car il en est systématiquement auteur et interprète. En même temps, la pratique du rap est certainement l'une des conséquences d'un « rapport à l'autre douloureux, non valorisant »²⁰. Le rap c'est la prise de la parole des marginaux, car le rappeur est celui qui « tient le micro » sur scène et dont on entend la voix dans la pièce musicale.

Le rap devient aussi la voix « assumée » par Ghost Dog, qui a peu et assez courtes « répliques verbales », mais qui porte toujours avec lui un CD. En fait, c'est le support de la « voix de l'autre » avec lequel Ghost Dog s'identifie. On voit Ghost Dog écoutant de la musique dans sa maison, pendant qu'il prépare ses armes pour liquider les membres de la mafia locale (47 :06-48 :03) ou chaque fois quand, dans une voiture volée, il roule vers le lieu du futur assassinat. Comme l'observe Anthony Pecqueux, « en parlant d'expériences vécues ou dont ils ont été témoins, les rappeurs nous parlent sans doute, à quelque titre, de nos propres expériences, même si nous ne sommes pas forcément issus du même milieu social »²¹.

Si dans le français, « rapper » signifie de manière caricaturale « parler en musique », le dictionnaire d'argot nord-américain définit le verbe « to rap » comme « tenir une conversation ou un long et impressionnant monologue. » Dans *Ghost Dog*, les deux verbes peuvent être valables pour tous les « parleurs en musique ».

¹⁷ Anthony Pecqueux, *Le Rap*, Paris, Le Cavalier Bleu Éditions, 2009, p. 11.

¹⁸ En anglais, le terme *rap* signifie « frapper » et « baratiner » et il a été approprié par les jeunes musiciens noirs de New York pour désigner leur musique naissante dans le South Bronx des années soixante-dix. « En effet, le rap est une musique marquée par son rythme frappé qui revient régulièrement, sur un rythme relativement lent qui emprunte généralement aux musiques jazz, funk ou soul » (Anthony Pecqueux, *op. cit.*, p. 5).

¹⁹ Stéphanie Molinero, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2009, p. 9.

²⁰ Béatrice Sberna, *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2001, p. 72.

²¹ Anthony Pecqueux, *op. cit.*, p. 5.

Sonny Valerio commence presque à « monologuer musicalement » pendant une conversation entre les mafieux sur l'identité de Ghost Dog (31 :29-32 :35). Le mafioso « rappe » pour la dernière fois dans la salle de bain de sa maison, juste avant sa mort (94 :47-96 :59). Les rythmes saccadés de rap créent une étrange liaison entre Ghost Dog et sa victime, en attardant en peu le moment du crime. Dans cette confrontation entre un Noir et un immigré italien, le rap comme la tragédie grecque met en scène des protagonistes qui sont des « hommes intermédiaires » ou *metaxu* que théorise Aristote comme héros tragique par excellence. Comme l'observe Anthony Pecqueux, « le rap, comme la tragédie, s'évertue à rapper inlassablement l'horizon mortel qui est le nôtre. [...] Surtout, horizon mortel comme homme moyen permettent aux rappeurs de commencer à élargir la perspective ouverte par les expériences propres qu'ils relatent dans leurs chansons, ou par le quartier qu'ils disent représenter : de rendre leur perspective située plus largement appropriable »²².

À leur tour, dans un parc, un groupe de rappers improvise une pièce musicale qui, par son message et par ses sonorités, interagit avec la conversation de Ghost Dog avec Pearlline et avec la voix du vendeur haïtien, Raymond, qui parle dans un mégaphone. Au début de la séquence (35 :11-43 :26), les rappeurs improvisent autour du titre *Ice Cream*, anticipant en fait le sujet de la discussion qui aura lieu entre le jeune Haïtien et Pearlline. En lui proposant une glace au chocolat, le vendeur dit : « même si la vanille est le parfum le plus populaire au monde, le chocolat reste le meilleur. » Dans ce contexte, le « chocolat » devient la métaphore de la négritude. Ce sens est dévoilé par Raymond, qui dans la même réplique confirme qu'il est le meilleur ami de Ghost Dog, même s'ils parlent des langues différentes, et invite Pearlline à prendre une glace au chocolat : « This is my best friend. C'est du chocolat comme lui. Allez ! » (42:01-42:46)

Un événement important pour la compréhension du rôle du rap dans la structure « palimpseste » du film, c'est la rencontre entre *Ghost Dog* et RZA, le compositeur des pièces rap interprétées par le mafioso ou par le groupe des rappeurs. Le moment qui précède la rencontre est monté comme un champ-contrechamp et le rapport d'égalité entre les deux personnages est suggéré par l'utilisation du même cadrage pour chacun d'entre eux. Quand les personnages se saluent, RZA prononce le nom « Ghost Dog ». C'est un signe de respect et d'appartenance au même groupe social. Précédant le dénouement et, implicitement la mort de Ghost Dog, la scène (97 :18-98 :25) pourrait être interprétée comme un dernier salut du personnage avant sa sortie de la « scène ». Cette interprétation pourrait être confirmée par l'affirmation du musicologue Jean-Marie Jacono²³ : « Le rap, c'est une *réalité théâtralisée*, de l'ordre de la mise en scène. Il ne faut rien prendre au pied de la lettre et voir la réalité dans laquelle il s'inscrit ».

²²Anthony Pecqueux, *op. cit.*, pp. 86-87.

²³ « Jean-Marie Jacono (cité in « Libération », 20 septembre 1997), musicologue, témoin cité à comparaître au titre d'expert du rap lors d'un procès intenté au groupe Ministère Ämer pour des propos diffamatoires à l'encontre de policier, tenus dans des journaux à l'occasion de la promotion de la bande originale du film *La haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), pour laquelle ils réalisent la chanson *Sacrifice de poulets* » (*Ibidem*, p.83).

2. « La Voie du samourai », le deuxième hypotexte

Le deuxième hypotexte, « la voie du samourai » renvoie à *Hagakuré*, une référentialité qu'on pourrait considérer incompatible avec celle des Noirs des États-Unis. Comme dans le cas des rappeurs, toujours étiquetés sans être vraiment connus, il y a plusieurs clichés qui font le monde des samourais presque incompréhensible pour les Occidentaux. Selon Thomas Cleary, « chacun d'entre nous a sans doute entendu colporter nombre de clichés quant à « l'Orient mystérieux ». Les Japonais, dit-on ici et là, sont impénétrables pour la simple et bonne raison que leur culture nous apparaît profondément étrangère. Rares, toutefois, sont ceux qui mettent l'accent sur l'usage - délibéré et même inconscient - du leurre et de la mystification, en tant que partie intégrante de l'ancien art de la guerre au Japon »²⁴.

Télescopage de deux genres cinématographiques, le film de gangsters et le film de samourai, *Ghost Dog : la voie du samourai* est l'histoire d'un personnage connu seulement par son surnom, « Ghost Dog ». Même si son surnom pourrait être une marque d'appartenance au groupe de gangsters, ce tueur à gages professionnel vit selon les préceptes de *Hagakuré*, le code d'honneur des samourais du Japon médiéval.

En accord à ces préceptes, il est fidèle à son « Maître », Louie, un mafioso italien qui, plusieurs années auparavant, lui a sauvé la vie suite à une agression dans la rue. Essentielle pour la compréhension de la nature de la relation qui existe entre les deux personnages, la scène de la rencontre est présente dans le film comme *flash-back* (dans le rêve de Ghost Dog, 18 :54-19 :12), comme histoire racontée en se mélangeant avec le *flash-back* du souvenir (dans la séquence où Ghost Dog, dans la présence du son ami haïtien, se prépare pour la rencontre finale avec Louie) et comme simple information fournie par Louie à Mister Vargo (27 :50-29 :00).

Tout au long du film, le personnage principal lit *Hagakuré*²⁵, un ouvrage consacré à l'ascétisme spirituel du samourai modèle, qui lui inspire ses règles de vie. Comme texte écrit sur l'écran et comme texte lu par la voix *off* de Ghost Dog, des « chapitres » de ce livre nous sont ainsi présentés périodiquement. Au niveau du discours filmique, ce procédé a deux fonctions. Si, du point de vue formel, il marque une rupture de la linéarité du récit, du point de vue du contenu, il devient le signe d'identification du personnage avec le texte.

Par sa double présence, comme l'image des lettres et comme le son de la voix de Ghost Dog, le texte de *Hagakuré* se mélange en « palimpseste » avec les scènes qui représentent, en fait, son actualisation au niveau diégétique du film. Par exemple, dans la scène d'après l'assassinat de Frank (15:50-16:18), assassinat commandité par le « Maître », l'image du texte écrit se superpose, pendant un panoramique, à l'image du lieu du crime (où se trouve Ghost Dog) et à l'image de Louie. Tandis que le texte écrit unit les espaces des deux personnages, la voix *off* de

²⁴Thomas Cleary, *La voie du samourai. Pratiques de la stratégie au Japon*, traduit de l'américain par Zéno Bianu, Paris, Éditions Points, 2009, p. 7.

²⁵« Considéré sous l'angle philosophique, le *Hagakuré* m'apparaît présenter trois caractéristique. C'est, premièrement, une philosophie de l'action ; secondement, une philosophie de l'amour ; et troisièmement, une philosophie de la vie. » (Yukio Mishima, 1985, *Le Japon moderne et l'éthique samourai. La voie du Hagakuré*, traduit de l'anglais par Émile Jean, Éditions Gallimard, Paris, pp. 43-44).

Ghost Dog lit le chapitre de *Hagakuré* qui se réfère à l'obligation du samouraï à servir son maître:

“If one were to say in a word what the condition of being a samurai is, its basis lies first in seriously devoting one's body and soul to his master. Not to forget one's master is the most fundamental thing for a retainer”.

La voix off du lecteur et la question du lector in fabula

Ghost Dog incarne l'image du « lecteur idéal », le « lector in fabula » dont parle Umberto Eco dans sa principale œuvre linguistique. Ainsi, « un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser »²⁶ et la présence du destinataire est une condition indispensable au texte pour en dégager sa signification.

Comme le montre Michel Chion dans son livre *La Voix au cinéma*, « la voix off est la voix du savoir et du pouvoir, au cinéma. Elle surplombe les images, en quelque sorte, leur donne un sens (phénomène d'*ancrage*) mais va souvent bien au-delà de ce que l'image montre »²⁷. Dans une certaine mesure, l'affirmation de Michel Chion est complémentaire avec la thèse d'Umberto Eco. Le lecteur n'est pas soumis au texte, car contrairement à ce que l'on peut croire, lire ne se réduit pas à consommer passivement un produit fini. Un texte est en lui-même un objet incomplet, est une « machine paresseuse » qui exige un travail coopératif du lecteur pour remplir les « blancs ».

Si on accepte la théorie que le texte laisse ses contenus à l'état virtuel parce qu'il attend une actualisation par le lecteur, il faut essayer d'identifier ce qui unit l'esprit de Ghost Dog et celui de l'auteur du livre. Comme Jōchō Yamamoto, le samouraï qui au XVIII^e siècle a composé *Hagakuré*²⁸, Ghost Dog a une existence ascétique et retirée du monde, qui lui permet à méditer sur la « voie du samouraï ». C'est pourquoi ce « samouraï noir » vit sur un toit, entouré de ses pigeons, et très proche du cimetière, le « royaume des morts »²⁹.

Même s'il y a deux siècles de distance entre les deux esprits, ils sont unis par leur philosophie de vie et de la mort. En tenant compte que « La Voie du samouraï, c'est la mort », le personnage fictionnel (Ghost Dog), tout comme son

²⁶ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1979, p. 62.

²⁷ Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin Éditeur, 2012, p. 93.

²⁸ « Le Hagakuré contient les enseignements du samouraï devenu prêtre Jōchō Yamamoto (1659-1719) recueillis par écrit et mis en ordre par son élève Tsuramoto Tashiro. Pendant des générations, le manuscrit fut conservé par la famille Nabeshima du Han de Saga dans le nord de Kyusiu pour l'édification du daimyo et de ses samouraïs. » (Yukio Mishima, *Le Japon moderne et l'éthique samouraï. La voie du Hagakuré*, traduit de l'anglais par Émile Jean, Paris, Éditions Gallimard, 1985, p. 11).

²⁹ « Commence ta journée par la mort. Une loyauté absolue à la mort ne s'obtient que par un exercice quotidien. [...] Comme l'a dit un vieil homme, « sitôt qu'on quitte son propre toit, on entre dans le royaume des morts ; à peine franchi le seuil, on trouve l'ennemi. » Et ce n'est pas la cause de la prudence qu'il plaide ici, mais celle de la résolution de mourir » (*Ibidem*, p. 147).

« référant » dans la réalité (Jōchō Yamamoto), est convaincu que la vie doit être un déploiement de l'énergie intime de l'individu.

Un autre point où les deux esprits se rencontrent c'est une commune protestation contre leur époque. En 1700, à la mort de son seigneur, Jōchō Yamamoto n'a pas pu faire Seppuku pour le suivre dans la mort. Un décret des Tokugawa venait d'en interdire la pratique, et c'est l'un des motifs pour lesquels Jōchō Yamamoto a critiqué le Japon des Tokugawa. Même si le pays était pacifique et prospère, le samouraï pensait intolérable l'interdiction des pratiques traditionnelles³⁰.

À son tour, Ghost Dog exprime son désaccord envers son temps par ses actes et par son identification avec la musique rap. À la question de l'injustice sociale, la réponse du rap (qui, implicitement, devient la réponse assumée par Ghost Dog) est violente dans la dénonciation des faits. En même temps, les rappeurs souhaiteraient être désignés par les autres comme des « sages ». C'est aussi le cas de RZA et de son groupe, car ils se déclarent tous intéressés par la philosophie orientale et par « la voie du samouraï ». Selon la sociologue Béatrice Sberna, le rap est, de point de vue historique, une réponse artistique aux défaillances d'un système social de la même manière que « le soul et le gospel, sous un mode plus religieux, on tenté de décrire un rapport à la vie douloureux qui suppose la croyance au salut de l'âme par les voies mystiques »³¹.

En guise de conclusion

En mélangeant des références apparemment incompatibles (la musique rap et le code des samouraïs, des livres et des films comme *Rashōmon* ou *Frankenstein*, etc.) *Ghost Dog* prouve son appartenance à la postmodernité. En même temps, par sa nature hybride, ce « film-palimpseste » représente une invitation à la connaissance de l'autre et à la remise en question de tous les clichés.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *Œuvres complètes* (éd. Éric Marty), vol. 2, Paris, Éditions du Seuil, 1993
- Cleary, Thomas, *La voie du samouraï. Pratiques de la stratégie au Japon*, traduit de l'américain par Zéno Bianu, Paris, Éditions Points, 2009
- Cleary, Thomas, *La sagesse du samouraï. Les leçons de la culture guerrière du Japon. Cinq textes classiques sur le Bushidō*, traduit de l'américain par Patrice Ghirardi, Paris, Éditions Alphée, 2010
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1979

³⁰ Comme l'observe Thomas Cleary, « À l'issue de plusieurs siècles de guerres civiles et de loi martiale, la culture guerrière de la caste nippone des samouraïs produisit un mélange complexe de philosophie et de techniques de maîtrise de soi qui prit le nom de Bushidō, ou Voie du guerrier. [...] L'objectif essentiel du Bushidō visait à équilibrer les aspects civils et martiaux dans l'organisation personnelle, sociale et politique du régime samouraï. [...] Ainsi, à partir des doctrines traditionnelles du confucianisme, du bouddhisme et du shintoïsme, les samouraïs développèrent de nouvelles synthèses » (Thomas Cleary, *La sagesse du samouraï. Les leçons de la culture guerrière du Japon. Cinq textes classiques sur le Bushidō*, traduit de l'américain par Patrice Ghirardi, Paris, Éditions Alphée, 2010, pp. 5-6).

³¹ Béatrice Sberna, *op. cit.*, p. 113.

- Fedi, Laurent, (éd.), *Les cigognes de la philosophie. Études sur les migrations conceptuelles*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2002
- Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éd. du Seuil, Paris
- Goliot-Lété, Anne et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin Éd., 2012
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Éditions du Seuil, 1969
- Mishima, Yukio, *Le Japon moderne et l'éthique samouraï. La voie du Hagakuré*, traduit de l'anglais par Émile Jean, Paris, Éditions Gallimard, 1985
- Molinero, Stéphanie, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, Éd l'Harmattan, 2009
- Pecqueux, Anthony, Paris, *Le Rap*, Le Cavalier Bleu Éditions, 2009
- Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éd. Nathan, 2001
- Sberna, Béatrice, *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2001

LA ȚIGĂNCI DE MIRCEA ELIADE. SCURT ISTORIC AL RECEPTĂRII UNUI TEXT LITERAR ÎN LIMBAJE ARTISTICE COMPLEMENTARE

Abstract

La țigănci [With the Gypsy Girls] by Mircea Eliade is one of the texts that enjoyed several versions in different artistic languages – theatrical, musical ones, cartoons, film projects, audiobooks –, although its thematic universe is far from the entertainment area. This fact confirms the richness of the literary text and the possibility of its transposition/translation into different semiotic codes, preserving at the same time its ideational content.

Key-words: Mircea Eliade, *La țigănci*, reception, statistics, artistic languages.

***La țigănci*. Parcurs istoric al receptării**

În 1959, Mircea Eliade termina redactarea nuvelei *La țigănci* (scrisă în luna iunie la Paris). Sorin Alexandrescu consideră textul „capodopera scriitorului și una din cele mai bune din literatura română”².

Complexă ca structură și ca mod de rescriere a poveștii unui oraș de pe alte coordonate decât cele obișnuite: cele ale mitului, în limbajul și cu instrumentele specifice prozei fantastice eliadești – evadarea din/în timp, glisarea în zone spațiale și temporale diferite, pluristratificarea lecturii și a acțiunii.

Nicolae Brânduș. *Arșița*³

1980 – compozitorul Nicolae Brânduș îi scrie la 10 iulie lui Mircea Eliade: „Lucrez intens la opera *La țigănci* și din textul Dumneavoastră am extras un proiect de libret pe care aș dori extrem de mult să vi-l înfățișez personal. (...) Studiez o serie de ritmuri folclorice de nuntă, seceriș și de iarnă (colinde, mai ales) care conțin în germene idei artistice extrem de fecunde (...)”⁴ La 3 octombrie, Eliade îi scrie

¹ Cercetător postdoctoral, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

² Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului”, prefața la volumul Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, E.P.L., 1969, p. XXXVII-L.

³ În interviul acordat, compozitorul Nicolae Brânduș precizează: „(...) contest titlul *Arșița*, care mi-a fost impus de ideologia comunistă a vremii când, spre a putea înregistra eram obligat (ca și alții) la tot felul de compromisuri stupide”, Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii* – convorbire cu compozitorul Nicolae Brânduș, în *Nord Literar*, anul III, nr. 1 (20), ianuarie 2005, p. 8. Text preluat în volumul Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, hermeneutica spectacolului. Convorbiri, I, Cuvânt înainte* de Mircea Handoca, Editura „Timpul”, Iași, 2008, pp. 248-253.

⁴ *Mircea Eliade Papers*, University of Chicago Library, 72. 6. Prin amabilitatea lui Liviu Bordaș.

compozitorului: „(...) Am citit proiectul de libret, mi s-a părut interesant, dar nu-l pot judeca: nu mă simt sigur decât în universul narațiunilor pe care le-am scris”⁵.

1986 – opera *Arșița* a compozitorului Nicolae Brânduș a fost prezentată în studiourile Radioteleviziunii. A fost considerată de critica de specialitate evenimentul stagiunii. Opera reprezintă o sinteză între comportamentul scenic din opera tradițională și elemente caracteristice de teatru instrumental, prin teatralizarea ca personaje scenice a unor instrumentiști și includerea lor directă în spectacol, în ceea ce se vede și se aude. Cadrul poate fi perceput ca muzeal, conform convențiilor cunoscute ale spectacolului de operă. Compozitorul ne răspundea, plecând de la observația că limbajul literar este diferit de cel cinematografic, dramatic sau muzical: „Similitudinile: în însuși textul povestirii. (...). Așa cum am gândit spectacolul Țigăncilor este o permanentă dualitate între concret (real, profan) și sacru (magic, suprareal) care în același spațiu spectacular de operă (tradițională) se adresează unui alt tip de regie, de lectură creatoare a textului și a muzicii. Sentimentul real de irealitate trebuie creat din tot ceea ce se întâmplă în fața spectatorului, a i se induce o altă stare de percepție”⁶. Opera păstrează cele opt episoade din care este construit textul literar și care „constituie etape distincte ale aventurii lui Gavrilescu, perfect simetric organizate”⁷.

2007 – 30 octombrie, ora 19:30, cu ocazia centenarului nașterii lui Mircea Eliade, ICR Paris a propus o primă audiție pariziană: opera *La țigănci* de Nicolae Brânduș, precedată de o dezbatere între compozitor și regizoarea de operă Anca Mihuț. Evenimentul a avut loc la *Salon d'or de l'Hôtel de Béhague*, Paris⁸.

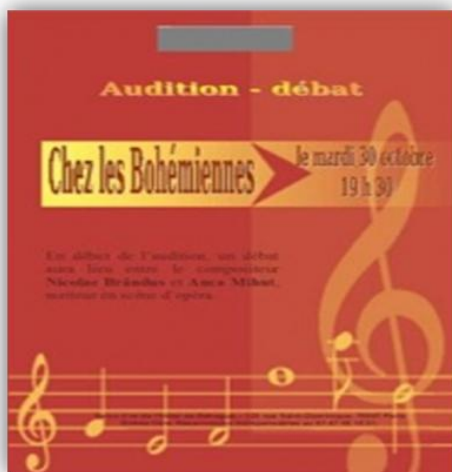


Fig. 1. Afișul manifestărilor

⁵ Mircea Eliade, *Europa, Asia, America...*, *Correspondență*, volumul I (A-H), Cuvânt înainte și îngrijirea ediției de Mircea Handoca, București, Editura „Humanitas”, 1999, p. 98.

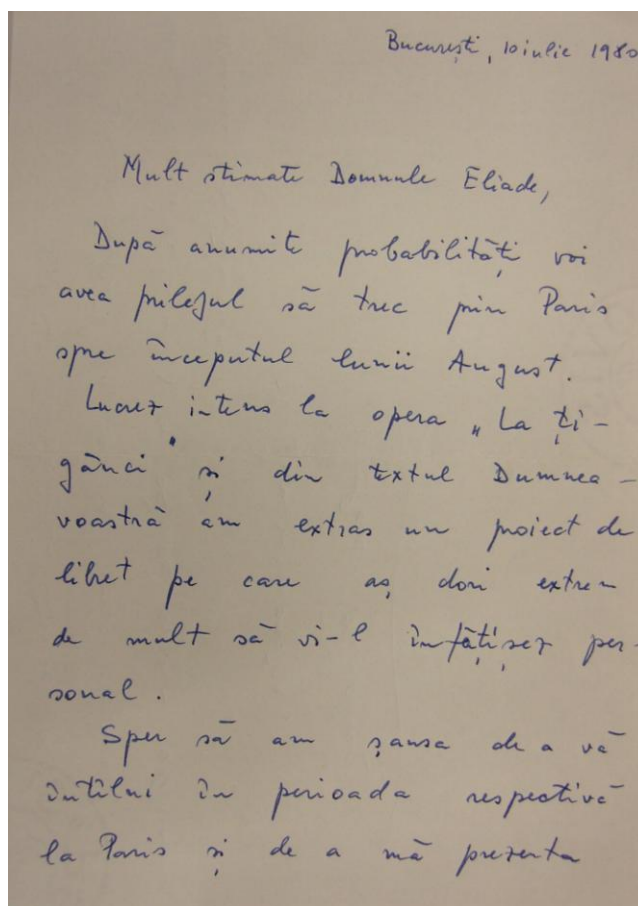
⁶ C. Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii* – convorbire cu compozitorul Nicolae Brânduș, în *Nord Literar*, anul III, nr. 1 (20), ianuarie 2005, p. 8.

⁷ Sorin Alexandrescu, *op. cit.*

⁸ <http://www.icr.ro/paris/evenimente-6/nicolae-brandus-la-tiganci-marti-30-octombrie-de-la-19-30.html>. Accesat: 19 aprilie 2012.

Stere Gulea. Proiect de film

În 1981 regizorul Stere Gulea a avut intenția ecranizării textului, exprimată într-o epistolă din iunie, adresată lui Eliade: „(...) În cazul în care acordul d-stră de care s-ar bucura regizorul Nicolaescu⁹ este doar un simplu svon¹⁰ sau este la stadiul de tratative v-aș ruga să aveți în vedere această dorință a mea de a face film după *Șarpele* sau în caz că acest lucru nu se mai poate vă rog să luați în considerație dorința ca atare de a face un film după o carte de a d-stră, fie că este vorba despre *La țigănci* sau *Noaptea de Sânziene*”¹¹. Niciunul din proiectele propuse nu s-a concretizat.



București, Iulie 1980

Mult stimată Doamnă Eliade,

După anumite probabilități voi avea prilejul să trec prin Paris spre începutul lunii August.

Lucrez intens la opera „La țigănci” și din textul Dumea-voastră am extras un proiect de libret pe care aș dori extrem de mult să vi-l înfățișez personal.

Sper să am șansa de a vă întâlni în perioada respectivă la Paris și de a mă prezenta

Fig. 2. Fragment din epistola lui Stere Gulea către Mircea Eliade

⁹ Regizorul Sergiu Nicolaescu nu a realizat niciun film după texte semnate de Mircea Eliade.

¹⁰ Sic!

¹¹ Fragment din epistola adresată de Stere Gulea în iunie 1981 lui Mircea Eliade, păstrată în Arhiva Mircea Eliade, University of Chicago, *Mircea Eliade Papers*, 72.6. Prin amabilitatea lui Liviu Bordaș.

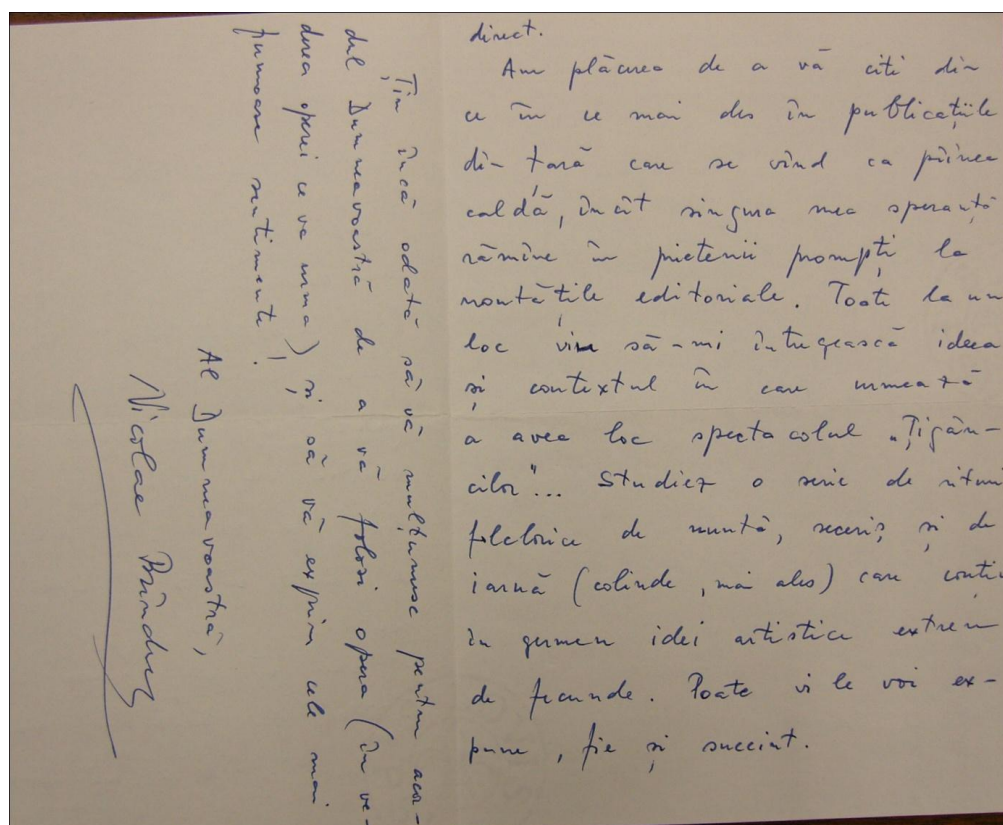


Fig. 3. Documente aflate în arhiva *Mircea Eliade Papers*¹²

Fred Popovici. ...G...

1988 – același text cunoaște versiunea compozitorului Fred Popovici. O lucrare de care autorul ei se deține. Titlul operei: ...G... Prezentată succint (sau deloc menționată) pe blogurile compozitorului: ...G...: "(based on a short story by Mircea Eliade)/1987–1988: Note: Is the synthesis of different compositional and technical procedures used in several previous works. The aim of the score is to adjust there

¹² Documente aflate în arhiva *Mircea Eliade Papers*, 72.6. University of Chicago Library. Prin amabilitatea lui Liviu Bordaș. Textul integral al scrisorii: „Mult stimată Domnule Eliade, După anumite probabilități voi avea prilejul să trec prin Paris spre începutul lunii August. Lucrez intens la opera *La țigănci* și din textul Dumneavoastră am extras un proiect de libret pe care aș dori extrem de mult să vi-l înfățișez personal. Sper să am șansa de a vă întâlni în perioada respectivă la Paris și de a mă prezenta direct. Am plăcerea de a vă citi din ce în ce mai des în publicațiile din țară care se vînd ca pîinea caldă, încît singura mea speranță rămîne în prietenii prompti la noutățile editoriale. Toate la un loc vin să-mi întregescă ideea și contextul în care urmează a avea loc spectacolul *Țigăncilor* ... Studiez o serie de ritmuri folclorice de nuntă, seceriș și de iarnă (colinde, mai ales) care conțin în germen idei artistice extrem de fecunde. Poate vi le voi expune, fie și succint. Țin încă odată (sic!) să vă mulțumesc pentru acordul Dumneavoastră de a vă folosi opera (în vederea operei ce va urma) și să vă exprim cele mai frumoase sentimente! Al Dumneavoastră, Nicolae Brânduș”.

procedures to an inconvenient literary subject, in which the fantastic plays an important role”¹³.

Alexander Hausvater. Teatrul Odeon

1993 – montare pe scena Teatrului Odeon din București, în regia lui Alexander Hausvater, cu Florin Zamfirescu în rolul profesorului Gavrilescu. Piesa a fost distinsă cu Premiul pentru cea mai bună scenografie, acordată lui Constantin Ciubotaru la Galele UNITER¹⁴, ediția a III-a, pentru stagiunea teatrală 1993–1994¹⁵.



Fig. 4. Actorul Florin Zamfirescu este profesorul Gavrilescu, în varianta de la *Odeon*.¹⁶

Textul lui Eliade devine, el însuși, un pre-text, o provocare pentru actori de a ieși ei înșiși în căutarea personajelor. Toți ceilalți actori-personaje de pe scenă formează o orchestră. Gavrilescu, singur, se lovește (ca) de ziduri, căutând să-și recupereze identitatea. Impresia spectatorului e aceea a unui dialog eșuat, a două monologuri disticte – al protagonistului și al celorlate personaje - care încearcă să se racordeze unui dialog coerent, fără succes, însă. Gavrilescu e singur în drama lui, dialogul „nu se leagă”. E, în subtext, trimiterea la „orbirea” individului din societatea modernă rătăcind fără putința recuperării esențelor. Drama profesorului Gavrilescu este drama limbajului/comunicării. Metafora Babelului. O comunicare defectuoasă duce la dezarticulare, frângere, singularizare–însingurare. Izolare. Ratare. Spectacolul, prin jocul interactiv propus, provoacă la eliberare. Oferă soluția jocului-comunicare, schimbului de roluri într-o mai bună înțelegere a propriului rol jucat pe scena vieții,

¹³ <http://cimec.ro/Muzica/Pers/PopoviciENG.htm#TOP>, 6 aprilie 2011.

¹⁴ www.uniter.ro/Programe/Ediția-a-III-a/, Accesat: 7 martie 2013.

¹⁵ V. Cristina Scarlat, „Mircea Eliade, Alexander Hausvater și profesorul Gavrilescu pe scenele lumii sau hermeneutica spectacolului”, în „Poesis”, nr. 3-4-5/martie-aprilie-mai 2005, pp. 106-110. De asemenea, Cristina Scarlat, „Mircea Eliade dincolo de literatură”, convorbire cu Alexander Hausvater, în „Orizont”, nr. 1/ianuarie 2012, pp.15, 27.

¹⁶ http://www.biletelateatru.3x.ro/poze_spectacole_&_bannere/odeon_poze_spectacole_&_bannere/latiganci_banda_200.JPG, 10 ianuarie 2013.

de către fiecare dintre noi. Gavrilescu este o imagine a noastră în oglindă. Un simbol. O sumă de măști - și de ipostaze: cabotinul meridional (interpretat de Gelu Nițu), intrigantul zărghit (Șerban Ionescu), adolescentul întârziat (Ionel Mihăilescu), slăbiciunea feminină (Camelia Maxim). Nucleul piesei îl constituie personajul principal: profesorul Gavrilescu. Ancorat în banal, în rutină, în mărunțișurile zilnice care-i compun existența, una cenușie. Pe care destinul îl provoacă – în spațiul de-sacralizat al „țigăncilor”, unde i se oferă posibilitatea/opțiunea inițierii, prin „alegerea” uneia din cele trei fete: țiganka, grecoaica, evreica. Trei lumi diferite, trei opțiuni, trei oferte de destin. Este provocat la o recuperare anamnetică a vârstelor originare, mitice, să re-devină liber - dar, ancorat în cotidian, în rutină, în comoditate, fidel unui vis de iubire și el ratat, refuză. Gavrilescu e, de fapt, imaginea în oglindă a eroului de pe stradă, contemporan, a fiecăruia dintre noi: închistați și îngustați în/de propriile nimicuri și mărunțișuri existențiale, eschivându-ne de la provocările destinului, refuzând alegerea, provocarea. Versiunea scenică de la Odeon pune accentul pe rolul țigăncii, remarcabil interpretat de Adriana Trandafir, căreia i se acordă un rol major. Trecerea de la spațiul literar la cel al spectacolului se face, însă, la acest nivel al exprimării conținuturilor de sens, firesc, în ciuda viziunii inedite de performare. Întrebat fiind care este firul director al versiunii scenice pe care o semnează, Alexander Hausvater ne mărturisește: „Un artist nu are un fir conductor. Mai curând o necesitate în arta poveștii. M-am considerat de mult că sunt un povestitor. În rolul ăsta mă interesează două lucruri: povestea în sine și felul în care e povestită, care trebuie să devină și el o poveste. Adriana în inconștientul ei prezenta un personaj care crea, ca și Casandra, dar nu înțelegea formele și conținutul creației ei. Prin ea vorbeau străbunii, o civilizație care nu s-a exprimat în totalitate și care se revela cu fiecare operă artistică. Ea era însărcinată, poate din naștere, poate cu opera lui Gavrilescu, dar e incapabilă să nască într-o societate fără ordine, fără organizație, fără fidelitate și loialitate. Ea vorbește prin sunete arhaice, atunci când limba era formată din sunete imitative cu natura și nu semantice. Ea dezvăluie o lume interioară de o mare profunzime, o lume a artelor și a creației native a acestui popor”¹⁷.

Dan Pița, *Eu sunt Adam !...*

1996 – filmul lui Dan Pița, *Eu sunt Adam!...* pleacă și de la această nuvelă. În rolul lui Gavrilescu: actorul Ștefan Iordache. Deși dur criticat în presa de specialitate, filmul reușește să infuzeze ideile lui Eliade din textele luate ca pretext cinematografic și să le dea o configurație care, specialiștilor, nu le-a fost dificil în a o decipta.

Gelu Colceag, *Cazul Gavrilescu*

1997 – premiera piesei *Cazul Gavrilescu* pe scena Teatrului Nottara, în regia lui Gelu Colceag. În rolul profesorului Gavrilescu a fost distribuit actorul Adrian Titieni. Cu mai puțină rezonanță decât versiunea de la Odeon și cu mai puține reprezentații, turnee și cronici de spectacol, piesa reușește să configureze osatura textului original și să livreze spectatorului drama personajului răătăcit într-un București canicular și într-un labirint temporal pluristratificat.

¹⁷ Cristina Scarlat, „Mircea Eliade dincolo de literatură”, convorbire cu Alexander Hausvater, în „Orizont”, nr. 1/ ianuarie 2012, pp.15, 27.

Clipa asta minunată. „Primul thriller metafizic românesc”

2002 – în luna decembrie, în cadrul festivalului filmului studentesc „CineMAiubit” are loc premiera „primului thriller metafizic românesc” (sic!) inspirat de nuvela *La țigănci*, *Clipa asta minunată*,¹⁸ prezentat de U.N.A.T.C. în colaborare cu Cinequis. Alexandru Stănescu semnează scenariul, regia, sunetul, imaginea, monologul. Muzica: Andrei Cavassi. Producător: Daniela Stănescu. Versiunea din 2010, ediție specială, reconstituie filmul din fragmente și din exporturi DVCAM, reconfigurează imaginea și coloana sonoră, pentru a recupera cât mai fidel varianta originală pierdută. O parte din încadrături, sunete și culori au fost modificate digital. Este un film–comentariu, original ca scenariu, care duce mai departe povestea, plecând de la universul nuvelei. În Bucureștiul zilelor noastre, personajele lui Eliade prind viață într-un nou context. De remarcat apariția lui Eliade ca personaj (interpretat de actorul Ioan Horga), în finalul filmului: ochelarii, barba și pipa îl redau metonimic. Poate prea pretențioasă coloana sonoră de pe genericul de final (sunete ample, orchestrale), cu trimitere evidentă la megaproducțiile marilor case internaționale de film, care nu cadrează cu, totuși, modesta producție românească.

Vârșeț

2007 – pe scena mare a Teatrului Național „Serija” din Vârșeț s-a jucat spectacolul *La țigănci*, în regia semnată de Zoran Cvetković¹⁹.

Bastion

2007 – Teatrul Bastion oferă premiul I Trupeii Catharsis II – București pentru spectacolul *La țigănci*, în regia Doinei Șandrea, premiul pentru scenografie și cel pentru coregrafie–aceleiași Doina Șandrea²⁰.

Mandala. Dans contemporan

2008 – Compania de Dans *Mandala* din Sf. Gheorghe realizează un spectacol-dans plecând de la textul lui Eliade, în regia lui Aimen Klimmeron, care „este rezultatul unui demers temerar (...) de a descoperi sensurile din textul lui Mircea Eliade, apelând la forța de expresie a dansului contemporan”²¹. Nu este un caz singular²², multe din textele lui Eliade cunoscând versiuni transpuse în acest

¹⁸<http://vimeo.com/search/page:1/sort:relevant/format:thumbnail?q=mircea+eliade>. 7 aprilie 2013.

¹⁹<http://www.libertatea.rs/index.php/cultura/468-la-moscheta-publicul-si-a-spus-cuvantul>. 6 aprilie 2013.

²⁰http://teatrulbastion.3xforum.ro/post/223/1/premii_2007/. 5 aprilie 2010.

²¹http://www.comunicatemedi.ro/detalii_comunicat.php?id=13977. 19 aprilie 2012.

²²**Varia.** Titlu: „Sylvia și Dj Rynno au filmat videoclipul ultimului lor hit, *Stereo*“. Filmările au durat paisprezece ore (!) și „au fost realizate într-un conac ce datează din secolul XIX. Videoclipul este extrem de incitant, prezentând-o pe Sylvia în rolul unei matroane înconjurată de dansatoare care îi fac toate poftele. DJ Rynno interpretează rolul unui client venit să-și satisfacă poftele (...), însă scenariul pe care și-l făcuse în minte ia o cu totul altă întorsătură. Acesta este adormit și jefuit de frumoasele fete aflate în conac. Regizorul clipului: Ciprian Florea, fost membru al formației Bliss (...)”. Aceasta este prezentarea videoclipului pe adresa <http://www.showbiz.ro/muzica/6144432-sylvia-a-ajuns-matroana>. Mult zgomot, multă culoare–costume, decor, machiaj — a căror notă comună e doar

limbaj, deși universul tematic nu s-ar preta, aparent, acestui demers de traducere. Amintim experimentul compozitorului italian Aldo Brizzi care în 1996 lansează albumul *L'épreuve du labyrinthe*, ritmuri afro-braziliene inspirate din volumul omonim al lui Eliade,²³ care cunoaște și o versiune de dans coregrafic, sau experimentul din 1993 semnat de Anca Iorga, care a coordonat un *Laborator de dans după texte de Mircea Eliade și Jorge Louis Borges*, cu coregrafia semnată de Raluca Ianegic, Teatrul Odeon, București²⁴.

Fabio Monni. Experimente plurisintetice multimedia

2010-2011 – Compozitorul italian Fabio Monni realizează o suită serială de cinci montaje audio-vizuale de cea mai bună calitate: *...am fire de artist...* (2010 – muzică electroacustică), *La ghicit* (2010 – muzică pentru cvartet de coarde), *Drumul* (2011 – muzică pentru 15 instrumente cu coarde), *Biletul, vă rog* (2011 – muzică electroacustică, proiecții video și dans) și *Pipăind prin întuneric se aud pași repezi* (2011 – montaj audio-video), toate după *La țigănci*²⁵. O viziune suprarrealistă a poveștii lui Eliade concepută prin mixaje plurisintetice multimedia inedite, realizate în tehnică video. Cele cinci montaje sunt diferite ca realizare (cadru susținut cu orchestră, ansamblu, muzică acustică, video și proiecție cu dansatorul), plecând de la cinci din nucleele narative ale nuvelei, situații/detalii/emoții descrise în poveste²⁶. Se remarcă strălucit tabloul *Biletul, vă rog*. Compozitorul ne mărturisește că în 2010 a gândit o piesă în cinci părți, toate în legătură cu *țigăncile* lui Eliade și toate diferite. Fiecare piesă *povestește* o parte sau un element din nuvelă, explorează un mic detaliu, o situație sau emoții descrise în poveste. Fiecare piesă este compusă pe un mediu diferit: orchestră, ansamblu, muzică acustică, video și proiecție cu dansatorul. Piese sunt un rezultat complex și eterogen, dar cu o idee care să facă legătura între piese (nu pot fi performate în același concert, deci material sunt separate de spațiu și timp), care pot să fie reunite numai mental. Elementele care sunt la originea pieselor există într-o unică poveste,

vulgaritatea: vizuală, subtextuală, raportarea prețioasă la textul lui Eliade. Un clip comercial. Doar în linia melodică remarcăm câteva inserții anamorfotice, cu trimitere la suprapunerea planurilor mitic și real în care rătăcește Gavrilescu. Sunete care trimit cu gândul la coloana sonoră a filmului lui F.F. Coppola, „Youth Without Youth”, semnată de Osvaldo Gojilov–sunete de țambal, brusc distorsionate, cu revenire la firul melodic principal. Nimic din textul lui Eliade, însă.

²³V. Cristina Scarlat, „Mircea Eliade, Aldo Brizzi și o încercare a labirintului mai puțin reușită”, în „Nord literar”, nr. 11-12/noiembrie-decembrie 2005, p. 6.

²⁴<http://www.spiruharet.ro/facultati/teatru/cadre/937a92b6863812fbd7b1ddc290eb9947.pdf>, martie 2012.

²⁵<http://vimeo.com/search/page:1/sort:relevant/format:thumbnail?q=mircea+eliade>, aprilie 2013.

²⁶Pentru mai multe informații, a se vedea și Cristina Scarlat, „Experimente plurisintetice multimedia după *La țigănci* de Mircea Eliade în viziunea compozitorului Fabio Monni”, în volumul Colocviului Național de Muzicologie „Arta sonoră și interdisciplinaritatea”, Iași, Ediția a XVI-a, 21-22 februarie 2014: Maria Georgeta Popescu (coordonator), *Studii de muzicologie*, vol. IX, Editura Pim, Iași, pp. 166-181. O variantă prescurtată a textului: Cristina Scarlat, *La țigănci și avangardele artei*, convorbire cu Fabio Monni, *Orizont*, nr. 12, decembrie 2013, pp. 16-17.

dar sunt proiectate afară în diferite direcții, așa că fiecare piesă e diferită și se leagă de poveste într-un fel deosebit.

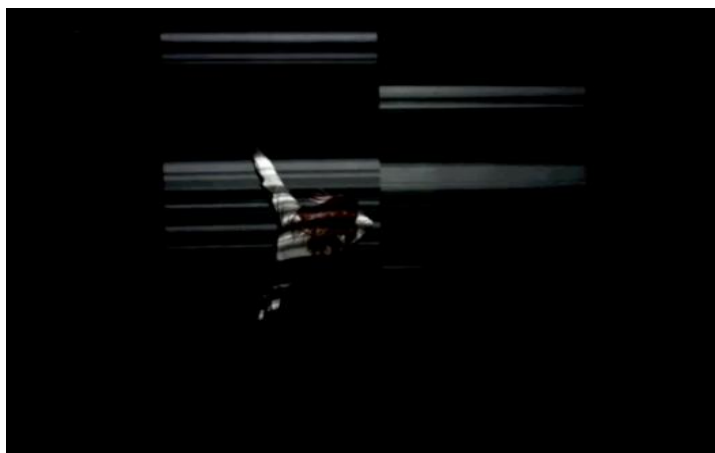


Fig. 5. Fotogramă din *Biletul, vă rog*²⁷. Secvențe similare pot fi citite și ca o ekphrază muzicală involuntară după pictura suprarealistă a lui Pierre Soulages²⁸

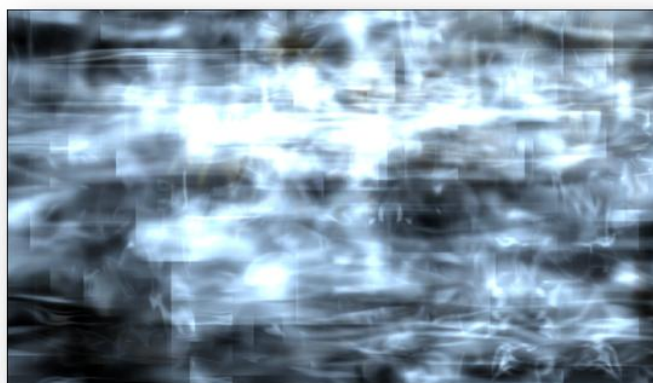


Fig. 6. Fotogramă din *Pipăind prin întuneric se aud pași repezi. Senzația de materie pulsantă, care-și caută formele, ca un univers pe cale să se nască. Tehnică video.*

Se vede în plan secund o schemă gândită riguros matematic (linii perfecte, a căror poziționare pare bine aleasă) peste care se așterne altceva, difuz, ca o materie pe cale de a deveni formă, precum marea din *Solaris*, versiunea lui Tarkovski. Ekphrază involuntară în

²⁷Imagine oferită de compozitor.

²⁸Versiunea lui Monni poate fi citită și ca o expunere ekphrastică muzicală strălucită a tablourilor lui Pierre Soulages (care a frecventat și lumea teatrului în calitate de scenograf): numeroasele cadre din montajul lui Fabio Monni, de fondu dinamic (succesiunea de nuanțe de negru, create prin dozarea luminii pe ecran), „tăiate” de firele de lumină albă, perpendiculare pe lățimea ecranului-tablou sunt o transpunere muzical-ekphrastică vie a tablourilor pictorului francez, transformate în decor virtual în care se înscriu mișcările dansatoarei. A se consulta textul convorbirii realizate cu compozitorul Fabio Monni, menționat.

tehnică video a unor citate cinematografice antologice. O *image-pulsion*²⁹, conform definiției lui Gilles Deleuze³⁰.

Compozitorul mărturisește că voia ca forme vagi să apară de la negru complet, ca o ceață, un fum, și să se transforme în ceva geometric, cu forme mai definite și culori slabe, fără să fie recunoscute ca obiecte, fiind încă în mintea lui Gavrilescu, care nu vede, dar își face o idee despre forme, neștiind exact ce sunt obiectele pe care le atinge³¹.

Mihai Grăjdeanu. Bandă desenată

2011 – În numărul 3 /aprilie al revistei COMICS³² Mihai Grăjdeanu publică o suită de trei desene din versiunea BD a nuvelei³³. Un demers inovator, fiind prima experiență de transpunere a textelor lui Eliade în limbajul benzilor desenate care, în această zonă, l-au cunoscut doar pe cel al desenului animat. Transpunerea este fidelă textului original, preluând și transpunând în imagini prima parte a nuvelei. Autorul a conceput un *storyboard*³⁴ al celor trei pagini în stil clasic (*old school*): planșele în original realizate pe hârtie format A4, desenate în prima etapă în creion, apoi în tuș, scanate și finalizate pe calculator³⁵.

²⁹Conceptul de *image-pulsion* a fost tradus, în ediția în limba română a volumului, prin *image-pulsiune*. Celelalte concepte amintite în nota anterioară, *image-affect* și *image-action* au fost echivalate cu *image-afecțiune* și *image-acțiune*. Gilles Deleuze, *Cinema 1, Imaginea-mișcare*, Traducere de Ștefana și Ioan-Pop Curșeu, notă asupra ediției Ioan-Pop Curșeu, revizie și postfață Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura „Tact”, 2012. A se vedea *Glosarul*, pp. 291-293.

³⁰A se vedea Gilles Deleuze, « De l'affect à l'action : l'image-pulsion », în *Cinéma 1, L'Image-Mouvement*, Les Éditions de Minuit, (éd.) 2012, pp. 173-195. Deleuze definește conceptul, *image-pulsion*, ca fiind nu un intermediar, nu un loc de trecere între *image-affect* și *image-action* (trei din conceptele pe care autorul își construiește discursul teoretic al acestui prim volum din 1983 privind limbajul cinematografic), fiindcă este perfect autonom: « il possède une consistance et une autonomie parfaites, qui font même que l'image-action reste impuissante à le représenter, et l'image-affection à le faire sentir. », *op. cit.*, p. 173.

³¹A se vedea convorbirea-analiză citată.

³²Fragmente, pp. 19-21. http://blog.iqads.ro/wp-content/uploads/comics_la_tiganci.jpg. 7 martie 2013.

³³Într-o epistolă din 8 aprilie 2013, Mihai Grăjdeanu ne mărturisește despre nuvelă și despre demersul său artistic: „Am constatat că nu mai fusese adaptată în benzi desenate și am făcut un fragment sperând ca la un moment dat să fie preluat de manualele de literatură ca un mijloc intermediar de atragere către lectură/literatură pentru elevi”.

³⁴*Storyboard*-ul reprezintă schița paginii de bandă desenată, fiind prima etapă înainte de a trece desenul pe curat: o serie de crochiuri și linii simple pentru a stabili așezarea cadrelor (casetelor) în pagină, a bulelor de dialog, alegerea unghiurilor și a perspectivelor. În cinematografie, *storyboard*-ul este un element de bază, care-l ajută pe regizor în realizarea filmelor din punct de vedere tehnic. Banda desenată se interpretează ca *storyboard*: o succesiune de cadre (desenate) care spun o poveste, precum filmul sau desenul animat.

³⁵Autorul își alege etapele pe care le urmează în realizarea unei BD, care poate fi făcută direct pe calculator sau pe hârtie. Etapele realizării benzii desenate în stil clasic alese de Mihai Grăjdeanu: documentarea (fiind transpunerea unui text literar), realizarea de ilustrații cu personajele și peisaje (pentru acomodare cu subiectul, alegerea stilului de desen), conceperea *storyboard*-ul paginii de BD, schițarea paginii BD în creion și dublarea în tuș, redactarea textului în bulele de dialog sau casetele de narațiune.



Fig. 7. Nuvela lui Mircea Eliade în versiune BD

Victor Rebengiuc. Audiobook

2011 – Editura Humanitas-multimedia oferă varianta *audiobook* a nuvelei *La Țigănci*, text integral, în lectura actorului Victor Rebengiuc³⁶. Deși nu una fericită, varianta audiobook a unui text literar oferă, în condițiile impuse de societatea de consum a secolului al XXI-lea o reconfigurare a receptării, impusă de timpul concentrat și de ritmul cotidian (și) al lectorului. Informația narativă a textului original poate fi livrată cu profesionalism, dacă versiunea audiobook beneficiază de lectura/vocea/interpretarea realizată de un actor de calibrul (ca în cazul de față) sau de autorul însuși al textului.

³⁶<http://www.compara-pret.ro/preturi/audio-books-dvd-humanitas---la-tiganci--127721.html>. 19 aprilie 2012.

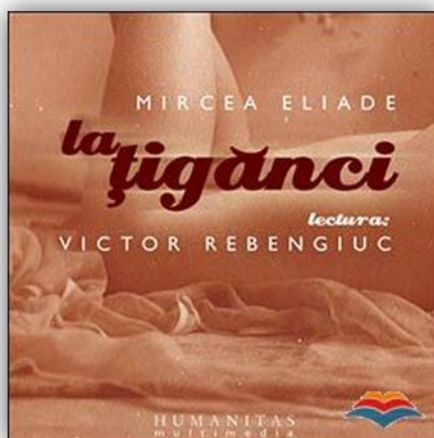


Fig. 8. Audiobook, *La țigănci*³⁷

Pau Vlad Cristian. Film

2013 – *La țigănci*, film semnat de Pau Vlad Cristian, adaptare a nuvelei omonime. În rolul profesorului Gavrilesco: Valentin Rusu. O producție NVG³⁸. Adaptare realizată de amatori, în care nu este respectată litera textului. Nefirescul/fantasticul (jonglarea cu spațiile temporale) este redat prin elemente disnarrative (imagini dilatate, viteza de receptare vizuală prelungită *au relanti*) și *flash-back-uri*³⁹. Viziunea abordării este una originală, cu elemente de inedit care reușește să livreze, însă, informația narativă în termeni decenti de receptare în raport cu textul original.

Andrei Grosu, Andreea Grosu, UNTEATRU- spectacol minimalist

2014 – Teatrul UNTEATRU prezintă un proiect finanțat în programul București 555, susținut de ARCUB Centrul Cultural al Municipiului București. „*La țigănci*”, spectacol regizat de Andrei și Andreea Grosu, premiera oficială : 14 și 17 octombrie. În distribuție: Richard Bovnoczki, Liviu Pintileasa, Mihaela Trofimov, Corina Moise, Florina Gleznea, Cristina Casian, Bogdan Coteleş. Scenografia : Vladimir Turturica. Un spectacol „în formulă de spectacol minimalist”⁴⁰, la care

³⁷ <http://www.humanitas.ro/files/media/la-tiganci114.jpg>. Accesat: 10 ianuarie 2013.

³⁸ New Video Generation Production. <http://www.youtube.com/watch?v=oNoPpg7n7Vc>. 7 martie 2013.

³⁹ În perioada anilor '90 grila de programe a TVR prezenta emisiunea-concurs *În vizită la țigănci*, care însă nu figurează în arhiva *online* a instituției. Demersurile întreprinse pentru obținerea unor informații concrete despre această emisiune, prin dialogurile avute cu documentariști și redactori ai TVR, nu au condus la rezultate care să poată fi semnalate și valorificate aici.

⁴⁰ Doina Papp, „*La țigănci*, un proiect București 555”, http://adevarul.ro/cultura/teatru/la-tiganci-proiect-bucuresti-555-1_544a89170d133766a83581f8/index.html. 7 noiembrie 2014.

suntem martori la „îndrăzneala tinerilor de la Unteatru de a ni-l livra pe Mircea Eliade într-un spațiu cât palma, și fără risipă de mijloace scenotehnice”⁴¹.



Fig. 9. Afişul spectacolului⁴²

În loc de concluzii

Faptul că unul din textele lui Mircea Eliade care nu abordează explicit problematica spectacolului beneficiază de o varietate de versiuni, transpuneri/traduceri în alte limbaje artistice care reușesc să livreze aproape fidel informația narativă a textului original, nu face decât să certifice calitatea textelor scriitorului, care se pot adapta cu ușurință rigorilor altor limbaje. Calitatea reprezentărilor certifică valoarea informației narrative a textului-sursă, care poate fi re-codată și livrată aproape fidel sau adaptată. *La țigănci* nu este un caz singular, multe din textele lui Eliade beneficiind de versiuni multiple de reprezentare, în multe din limbajele artistice. Acestea concretizează faptul că demersurile de acest gen nu sunt altceva decât o provocare pentru artiștii care vor să transpună în limbajul specific formației lor texte cu o bogată încărcătură de idei.

Bibliografie

- Alexandrescu, Sorin, „Dialectica fantasticului”, prefața la volumul Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, București, E.P.L., p. XXXVII-L, 1969
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1, Imaginea-mișcare*, Traducere: Ștefana și Ioan-Pop Curșeu, Notă asupra ediției: Ioan-Pop Curșeu, Revizie și postfață Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura „Tact”, 2012
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1, L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, (éd.) 2012
- Eliade, Mircea, *Europa, Asia, America..., Corespondență*, volumul I (A-H), Cuvânt înainte și îngrijirea ediției de Mircea Handoca, București, Editura „Humanitas”, 1999
- Scarlat, Cristina, *Mircea Eliade pe scenele lumii – convorbire cu compozitorul Nicolae Brânduș*, în *Nord Literar*, anul III, nr. 1 (20), ianuarie 2005, p. 8.
- Scarlat, Cristina, „Mircea Eliade pe scenele lumii”, convorbire cu compozitorul Nicolae Brânduș, în „Nord literar”, nr. 1/ianuarie 2005, p. 8.

⁴¹*Ibidem*.

⁴²<http://www.hotnews.ro/stiri-cultura-18255078-premiera-teatrul-unteatru-spectacolul-tiganci-dupa-mircea-eliade.htm>. 7 noiembrie 2014.

- Scarlat, Cristina, „Mircea Eliade, Alexander Hausvater și profesorul Gavrilescu pe scenele lumii sau hermeneutica spectacolului”, în „Poesis”, nr. 3-4-5/martie-aprilie-mai 2005, pp. 106-110.
- Scarlat, Cristina, „Mircea Eliade dincolo de literatură”, convorbire cu Alexander Hausvater, în „Orizont”, nr. 1/ ianuarie 2012, pp.15, 27.
- Scarlat, Cristina, „Experimente plurisintetice multimedia după *La țigănci* de Mircea Eliade în viziunea compozitorului Fabio Monni”, în Maria Georgeta Popescu (coordonator), *Studii de muzicologie*, vol. IX, Editura Pim, Iași, 2014, pp. 166-181.
- Scarlat, Cristina, „Mircea Eliade, Aldo Brizzi și o încercare a labirintului mai puțin reușită”, în „Nord literar”, nr. 11-12/noiembrie-decembrie 2005, p. 6
- Scarlat, Cristina, *La țigănci și avangardele artei*, convorbire cu Fabio Monni, „Orizont”, nr. 12, decembrie 2013, pp. 16-17.

<http://www.icr.ro/paris/evenimente-6/nicolae-brandus-la-tiganci-marti-30-octombrie-de-la-19-30.html>.

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

www.uniter.ro/Programe/Ediția-a-III-a/.

http://www.biletelateatru.3x.ro/poze_spectacole_&_bannere/odeon_poze_spectacole_&_bannere/latiganci_banda_200.JPG.

<http://vimeo.com/search/page:1/sort:relevant/format:thumbnail?q=mircea+eliade>.

<http://www.libertatea.rs/index.php/cultura/468-la-moscheta-publicul-si-a-spus-cuvantul>.

http://teatrulbastion.3xforum.ro/post/223/1/premii_2007/.

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

<http://www.showbiz.ro/muzica/6144432-sylvia-a-ajuns-matroana>.

<http://www.spiruharet.ro/facultati/teatru/cadre/937a92b6863812fbd7b1ddc290eb9947.pdf>.

<http://vimeo.com/search/page:1/sort:relevant/format:thumbnail?q=mircea+eliade>.

http://blog.iqads.ro/wp-content/uploads/comics_la_tiganci.jpg.

<http://www.compara-pret.ro/preturi/audio-books-dvd--humanitas---la-tiganci--127721.html>.

<http://www.humanitas.ro/files/media/la-tiganci114.jpg>.

<http://www.youtube.com/watch?v=oNoPpg7n7Vc>.

http://adevarul.ro/cultura/teatru/la-tiganci-proiect-bucuresti-555-1_544a89170d133766a83581f8/index.html.

<http://www.hotnews.ro/stiri-cultura-18255078-premiera-teatrul-unteatru-spectacolul-tiganci-dupa-mircea-eliade.htm>.

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).

Reprezentare lingvistică și imaginar literar

EMBLEME MITICE ÎN POEZIA EXILULUI LA OVIDIUS. PROCEDEE OMOFONICE

Résumé

Le poète des *Métamorphoses*, des *Heroïdes* et des *Fastes*, celui qui a fait de la mythologie le thème de son chef-d'œuvre, Ovide inclut le mythe aussi dans les deux recueils d'élégies de l'exile, *Tristia* et *Epistulae ex Ponto*, de sorte qu'on peut constater une permanente alternance entre la mythologie et l'histoire concrète, entre le mythe et la réalité humaine.

Le recours à la mythologie dans la poésie de l'exile doit être compris comme le résultat de l'aspiration du poète vers une certaine objectivation et vers le symbolisme révélateur. L'auteur utilise le fond mythologique comme élément de comparaison pour des histoires courantes, et, souvent, il devient rhétorique, soit pour atténuer ses chagrins, soit pour nous mettre dans la situation de mieux saisir le contenu émotionnel des poèmes. D'autrefois, Ovide utilise le mythe pour suggérer des réalités plus profondes qui, à cause des circonstances politiques, ne pouvaient pas être exprimées *expressis verbis* sans que l'auteur se mette en danger.

Cette œuvre regroupe une série de personnages mythologiques qui deviennent des emblèmes clef de l'exile ovidien qui servent pour exempla en divers moments de ses élégies, de manière que la réalité historique et la fiction mythique se réunissent dans une symbiose parfaite.

Mots-clés : mythe, imaginaire mythologique, effigies mythiques, exempla, analogie

Poetul *Metamorfozelor*, al *Heroidelor* și al *Fastelor*, cel care a făcut din mitologie tema operei sale majore, Ovidius, integrează mitul și în cele două culegeri de elegii ale exilului, astfel încât se poate constata o permanentă alternanță între mitologie și istoria concretă, între mit și realitatea umană, erudiția mitologică, influența retoricii, tonul declamator fiind o constantă a elegiilor sale.

După cum se știe, în imaginarul latinilor, mitul este o prefigurare exemplară a unui comportament uman și, în același timp, un element susceptibil să reliefeze mesajul povestirii². Totodată, mitologia oferă posibilitatea de a căuta analogii, precum și avantajul unei *auctoritas*, în virtutea faptului că, în Grecia, mitul avea statutul

¹ Doctor în filologie al Universității din București.

² Vezi Alain Deremetz, *Le miroir des muses: Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 440; conform părerii lui A. Deremetz, prin regimul discursiv care îi este propriu, poezia nu produce mituri doar pentru plăcerea auditoriului/cititorului, ci are și vocația de a instrui și informa, disimulându-și mesajul sub vălul mitului și obținând, prin această disimulare, o sporire a eficienței la nivel semantic. În prezența mitului, cititorul-auditor este întotdeauna tentat să propună o interpretare în raport cu sensul povestirii pe care o conține.

de narațiune despre zei, ceea ce îi conferea o gravitate solemnă, proprie enunțurilor venerabile și sacre.³

Recursul la mitologie în poezia exilului trebuie înțeles ca fiind rezultatul aspirației poetului spre o anume obiectivare și spre simbolismul revelator. Autorul folosește fondul mitologic drept element de comparație pentru întâmplări curente și, adesea, cade în retorism, fie pentru a-și atenua suferințele, fie pentru a ne pune în situația de a recepționa nemijlocit mesajul lor emotiv.

Alteori, Ovidius se folosește de mit pentru a sugera realități mai profunde care, din cauza circumstanțelor politice, nu puteau fi exprimate *expressis verbis* fără a-l pune în primejdie pe autor⁴.

Am ales din imaginarul mitologic, la care recurge Ovidius, o serie de personaje care devin embleme-cheie ale exilului acestuia, servind drept *exempla* în diverse momente ale elegiilor sale, astfel încât realitatea istorică și ficțiunea mitică se unesc într-o simbioză perfectă. Dintre numeroasele personaje mitologice folosite de Ovidius se desprind trei figuri emblematice ale exilului: Ulysses, Iason și Medeea. Dacă numele lui Ulysses și al lui Iason sunt puse în legătură cu imaginarul călătoriei, în care este implicat însuși Ovidius, numele Medeei este asociat cu numele locului de exil, Tomis, a cărui etimologie este pusă în legătură cu una dintre cele mai odioase crime ale acesteia.

Ulysses și Iason: imagini ale călătorului rătăcitor

Din întreaga lume a personajelor mitologice, Ovidius îl alege pe **Ulysses** drept tovarăș de suferință, destinele lor fiind asemănătoare până la un punct. Suferințele lui Ovidius, însă, le întrec cu mult pe cele ale lui Ulysses:

*Pro duce Neritio docti mala nostra poetae
scribite: Neritio nam mala plura tuli.
Ille breui spatio multis erravit in annis
inter Dulichias Iliacasque domos.*⁵ (Trist., I, 5, vv. 57-60)

Reluarea sub forma antonomazei a numelui Ulysses, respectiv anafora [*duce*] *Neritio*, *Neritio* plasată la mijlocul hexametrlui și al pentametrlui, dar și reluarea lexemului *mala* în cel de al doilea emistih al ambelor versuri simetrizează distihul, accentuând, și prin intermediul homoeoteleutonului *mala nostra/mala plura*, comparația între suferințele celor doi. Poetul subliniază, în continuare, contrastul dintre ei, aducând argumente cât mai convingătoare: Ulysses are parte de prieteni credincioși, Ovidius însă este părăsit de aproape toți prietenii:

³ Vezi și Eleonora Tola, *La Métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques: le poème inépuisable*, Peeters, Louvain, 2005, p. 246.

⁴ Vezi și Demetrio Marin, *Publius Ovidius Naso — misterul relegării la Tomis. Teze și ipoteze*, trad. rom. de Corina-Gabriela Bădeliță, Institutul European, Iași, 2009, p. 112.

⁵ *În locul lui Ulise, cântați-mă pe mine,/ Poeți! Decât Ulise mai mult am suferit:/ El ani și ani de-a rândul a pribegit pe mare,/ Dar numa-ntre Dulichiu și Troia, pe când eu...* (Publius Ovidius Naso, *Scrisori din exil*, trad. rom. de Teodor Naum, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 45)

Ille habuit fidamque manum sociosque fideles:

me profugum comites deseruere mei.

Ille suam laetus patriam uictorque petebat:

a patria fugi uictus et exul ego.

Nec mihi Dulichium domus est Ithaceue Samosue,

poena quibus non est grandis abesse locis.⁶ (Trist., I, 5, vv. 63-68)

Este pus în antiteză pronumele demonstrativ *ille*, reluat în anaforă la începutul celor două hexametre, cu pronumele personal de persoana întâi *me*, întărit de varianta sa posesivă *mei*, plasat la începutul, respectiv la sfârșitul pentametrelor primului distih, dar și cu forma pronominală *ego* din pentametrul celui de-al doilea distih. Statutul privilegiat al lui Ulysses, față de cel al lui Ovidius, este pus în evidență prin homoeoteleutonul *fidamque [...] sociosque* din hexametrul primului distih, legat prin polysyndeton de lexemul *uictorque* din hexametrul celui de al doilea distih: prezența prietenilor credincioși (*fidamque manum sociosque fideles*), întoarcerea lui Ulysses vesel și învingător (*laetus [...] uictorque*) în patria sa, asupra căreia insistă prin homoeoteleutonul (*suam [...] patriam*). Spre deosebire de eroul mitic, ce se reîntoarce în patrie (*patriam [...] petebat*), Ovidius este îndepărtat din patrie (*a patria fugi*), așa cum subliniază polyptotonul *patriam, a patria* și aliterația *et exul ego*. De altfel, polyptotonul *patriam, a patria*, ce reunește un acuzativ al direcției cu un ablativ separativ, ca și parigmenonul *uictor(que), uictus*, potențează antiteza dintre eroul mitic și poetul exilat.

Mai mult decât atât, poetul contrapune, apelând la aliterația *Dulichium domus* și la homoeoteleutonul *Ithaceue Samosue*, aceste locuri ce fac parte din domeniile lui Ulysses, măreției Romei – reședința poetului. De aceea consideră că pedeapsa lui este cu atât mai mare, cu cât el este nevoit să părăsească Roma, și nu Dulichium, Ithaca sau Samos, locuri pe care le subclasează, așa cum o demonstrează și cele două forme verbale negative *nec mihi [...] est* și *non est grandis*, susținute de homoeoteleutonul *grandis [...] locis*.

În continuare, poetul punctează și alte aspecte contrastante dintre el și Ulysses: forței fizice a acestuia îi opune nevolnicia trupului său, iar preocupărilor războinice ale lui Ulysses le opune pasiunea sa pentru poezie:

Ille corpus erat durum patiensque laborum:

inualidae uires ingenuaeque mihi.

Ille erat assidue saeuus agitatus in armis:

adsuetus studiis mollibus ipse fui.⁷ (Trist., I, 5, vv. 71-74)

Aceeași anaforă a pronumelui demonstrativ *ille*, de această dată sub

⁶ *El a avut, Ulise, tovarăși buni cu dânsul:/ Pe mine, urgisitul, mă părăsiră toți./ Învingător și vesel în țară el se-ntoarse./ Eu am plecat din țară învins și exilat./ Și țara-mi nu-i Dulichiul, nici Samos, nici Itaca./ -Pedeapsa nu-i prea mare pe-aceste să le lași.* (trad. rom. cit., p. 45)

⁷ *Vânjos îi era trupul, suferitor la muncă:/ Puterile-mi sunt slabe și trupul mi-i plâpând./ El în războaie crunte și-a petrecut viața:/ Eu numai poeziei în viață m-am dedat.* (trad. rom. cit., p. 46)

forma polyptotonului *illi, ille*, prin care îl desemnează pe Ulysses, leagă cele două distihuri, reliefând contrastul dintre cei doi. Această antiteză este realizată prin intermediul a două perechi de lexeme, legate prin reluarea simetrică a conjuncției *que: durum patiensque* în hexametrul, peste care se suprapune homoeoteleutonul *durum [...] laborum*, pentru a sublinia vigoarea trupească a lui Ulysses, și *inualidae [...] ingenuaeque* în pentametrul, care se constituie într-o aliterație, marcând astfel slăbiciunea fizică a poetului măcinat de suferința psihică.

Prin urmare, poetul izgonit de acasă arată că suferințele lui Ulysses rămân în mare măsură fictive, în timp ce ale sale sunt cu totul reale:

*Adde, quod illius pars maxima ficta laborum,
ponitur in nostris fabula nulla malis.*⁸ (Trist., I, 5, vv. 79-80)

Dublul homoeoteleuton *maxima ficta* din hexametrul și *fabula nulla*, din pentametrul, plasat între constituenții rimei interioare *nostris-malis*, reliefează cele două situații antitetice.

Poetul conchide afirmând că, în timp ce Ulysses va ajunge, în cele din urmă, în patria sa, în ciuda tuturor rătăcirilor, el, Ovidius, este convins că nu va avea parte de o asemenea fericire:

*Denique quaesitos tetigit tamen ille Penates,
quaeque diu petiit, contigit arua tamen:
at mihi perpetuo patria tellure carendum est,
ni fuerit laesi mollior ira dei.*⁹ (Trist., I, 5, vv. 81-84)

Reluarea adverbului *tamen* sub forma epiforei în primul distih accentuează nuanța restrictivă a acestuia. În asociere cu aliterația *tetigit tamen* din hexametrul și cu homoeoteleutonul *petiit contigit* din pentametrul, dar și cu parigmenonul *tetigit, contigit* ce corelează cele două versuri ale distihului, el intensifică prin insistență contrastul dintre cei doi și, în același timp, privilegiul uriaș pe care l-a avut Ulysses de a fi reușit să își revadă patria și penații (*tetigit tamen Penates*), de a fi putut să atingă pământul natal (*contigit arua tamen*). Acumularea grupurilor sonore *-to-/te-/ti-/ta-/te-* marchează lexemele *quaesitos tetigit tamen [...] Penates*, omogenizând întregul hexametrul, iar alternanța grupurilor *ti/it* din formele verbale *petiit, contigit* relevă, o dată în plus, semantismul acestora prin simetria creată, dată fiind plasarea acestora înainte și după cezura din primul pentametrul.

Cel de al doilea distih marchează, prin intermediul aliterației *perpetuo patria [tellure carendum]* și prin rima interioară *laesi-dei*, situația cu totul diferită a poetului: probabilitatea ca acesta să își poată revedea vreodată pământul strămoșesc este minimă, mai ales dacă mânia zeului rănit (*laesi-dei*) nu se va îmblânzi (*mollior fuerit*).

⁸ Și unde pui că multe din chinurile sale/ Povești sunt, însă nu e poveste chinul meu. (trad. rom. cit., p. 46)

⁹ La vatra lui dorită Ulise pân' la urmă/ Tot a ajuns, piciorul în țară și l-a pus:/ Eu, vai! de nu s-alină a zeului mânie,/ N-o să mai văd cu ochii al patriei pământ. (trad. rom. cit., p. 46)

Cu toate acestea, Ulysses este considerat de către poet un exemplu de răbdare (*exemplum patientis*), o metavaloare romană consacrată:

*Exemplum est animi nimium patientis Ulixes
iactatus dubio per duo lustra mari,
tempora solliciti sed non tamen omnia fati
pertulit et placidae saepe fuere morae.*¹⁰ (Pont., IV, 10, vv. 9-12)

Așa cum se poate observa, cele două lexeme plasate la cezura primului hexametrul, *animi nimium*, se încorporează unul în celălalt, datorită unei analogii fonice parțiale, atrăgând în acest fel atenția asupra capacității de a îndura a eroului homeric. O dublă figură omofonică, aliterație și homoeoteleuton totodată, *dubio [...]* *duo*, face referire la perioada lungă de rătăciră pe mare cu toate primejdiile pe care aceasta le presupune (*dubio [...]* *mari*).

Cu toate acestea, Ulysses n-a fost nevoit să suporte tot timpul prigonirile sorții, recunoaște poetul, idee asupra căreia ne atrage atenția acumularea sonorităților *te-/ti/ta-/ti* (*tempora solliciti sed non tamen omnia fati*), care unifică versul, ca și plasarea în hyperbaton a lexemelor *solliciti-fati* din hexametrul celui de al doilea distih. Aliterația *pertulit [...]* *placidae*, asociată cu homoeoteleutonul *saepe fuere*, dar și cu rima interioară *placidae-morae*, focalizează atenția asupra lexemului *placidae* pentru a sublinia, încă o dată, antiteza dintre situațiile celor doi protagoniști.

Iason, cea de-a doua figură emblematică a imaginarului călătoriei, căpetenia legendară a expediției argonauților, este evocat în cartea I, epistula 4 din *Pontica*, într-o simetrie perfectă cu Ulysses, evocat în cartea a IV-a, astfel încât un personaj deschide culegerea, iar celălalt o încheie. Această simetrie îi permite lui Ovidius să se raporteze la amândoi în același timp¹¹. Comparația cu Iason are menirea să ilustreze, și în acest caz, contrastul dintre acesta și poet:

*Aspice, in has partis quod uenerit Aesone natus,
quam laudem a sera posteritate ferat.
At labor illius nostro leuiorque minorque est,
si modo non uerum nomina magna premunt.*¹² (Pont., I, 4, vv. 23-26)

Numele lui Iason, ce apare frecvent sub forma perifrizei, este subliniat sonor de alternanța secvențelor fonice *-ne-/ne/na-* (*uenerit Aesone natus*), din cel de al doilea emistih al primului hexametrul. Iason rămâne celebru în memoria posterității prin săvârșirea unor fapte nelegiuite care îl definesc ca antierou, așa cum

¹⁰ *Exemplu de răbdare a fost, demult, Ulise,/ Cel aruncat de vânturi pe mare zece ani./ El însă nu tot timpul fu prigonit de soartă:/ Și zile liniștite avu deseori.* (trad. rom. cit., p. 235)

¹¹ Vezi și Eleonora Tola, *La Métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques: le poème inépuisable*, Peeters, Louvain, 2005, pp. 275-276.

¹² *De când veni Iason în părțile aceste,/ Urmașii până astăzi îl laudă pe el./ Dar dac-un nume mare nu-ntunec-adevărul,/ Isprava lui mai mică decât a mea a fost.* (trad. rom. cit., p. 157)

atrage atenția homoeoteleutonul **a sera**, dar și reiterarea grupului sonor **-er-**, care focalizează atenția asupra segmentului de pentametrul **a sera posteritate ferat**.

Ca și în cazul comparației cu Ulysses, poetul insistă asupra contrastului dintre el și Iason, aducând și de această dată argumente:

*Ille est in Pontum Pelia mittente profectus
qui uix Thessaliae fine timendus erat:
Caesaris ira mihi nocuit, quem solis ab ortu
solis ad occasus utraque terra tremit.*¹³ (Pont., I, 4, vv. 27-30)

Două toponime, *Pontum* și *Thessaliae*, și un antroponim, *Pelias*, sunt reliefate prin intermediul celor două aliterații repartizate, fiecare, în câte un vers al primului distih: **Pontum Pelia [...]** **profectus** din hexametrul și **Thessaliae [...]** **timendus** din pentametrul sunt trimiteri la episodul plecării în căutarea lânii de aur al cărui protagonist este Iason. Acesta pleacă spre Pont din porunca unchiului său, Pelias, stăpân doar al ținutului Thessaliei, în timp ce Ovidius pleacă din porunca împăratului însuși, de a cărui mânie se tem Apusul și Răsăritul deopotrivă. Antiteza dintre situațiile celor doi este marcată de repetiția, sub forma anadiplozei, a sintagmelor corelative **solis ab ortu** din hexametrul și **solis ad occasus** din pentametrul. Cele două sintagme, susținute și de aliterația **terra tremit** din pentametrul, plasată ca o concluzie în finalul distihului, pun în evidență, în cadrul personificării pe care o dezvoltă, intensitatea mâniei augusteice –**Caesaris ira**–, subliniată și în plan sonor prin reluarea inversată a secvenței fonice **-ari/ira-** din cele două lexeme.

Poetul își continuă argumentarea a cărei intensitate crește progresiv în distihurile următoare:

*Nec mihi Tiphys erat rector nec Agenore natus
quas fugerem docuit quas sequerque uias.
Illum tutata est cum Pallade regia Iuno:
defendere meum numina nulla caput.
Illum furtivae iuuere Cupidinis artes
quas a me uellem non didicisset amor.
Ille domum rediit, nos his moriemur in aruis,
perstiterit laesi si grauis ira dei.*¹⁴ (Pont., I, 4, vv. 37-44)

Anaferei conjuncției copulative *nec*, ce marchează cele două nume de personaje mitologice din hexametrul primului distih, îi corespunde, în pentametrul, anafora determinantului interogativ *quas*, care, coroborat cu homoeoteleutonul *quas*

¹³ *Pe el în Pont, aice, l-a fost trimis Pelia/ Stăpân numa-n hotarul Tesaliei temut,/ Pe mine vai! mânia Cezarului, de care/ Se teme-apusul lumii și-al lumii răsărit.* (trad. rom. cit., p. 157)

¹⁴ *Cârmaci n-avui pe Tifis; nu-mi arată Fineus/ Ce drum să iau încoace, ce drum să ocolesc./ Atena și Junona l-au apărât pe dânsul./ Dar nici un zeu nu stete în ajutorul meu./ Pe dânsu-l ocrotiră a dragostei tertipuri,/ Pe care pentru alții de nu le-aș mai fi scris!! El s-a întors acasă: eu voi muri aice,/ Dacă mai ține încă mânia unui zeu.* (trad. rom. cit., pp. 157-158)

[...] *uias*, subliniază particularitățile călătoriei lui Ovidius spre locul de exil, prin contrast cu expediția lui Iason, care beneficiase de ajutorul celor doi însoțitori, Typhus și Phineus. Asupra acestei precizări ne atenționează și alternanța secvențelor sonore *er-/re-/or/-or-* din segmentul *erat rector nec Agenore*.

Reluarea, în cele trei distihuri consecutive, a pronumelui demonstrativ *illum* sub forma anaforei, respectiv a polyptotonului *illum, ille*, căruia îi contrapune formele pronominale de persoană întâi (*mihi, a me*) și variantele adjectivale conexe (*meum*) potențează deosebirea dintre Iason și poet.

În continuare, Ovidius insistă asupra statutului privilegiat al lui Iason, ocrotit (*tutata est*) de cele două zeițe (*cum Pallade regia Iuno*). Homoeoteutonul *illum* [...] *cum* din cel de al doilea distih, ca și lexemele *numina nulla* din pentametrul, homoeoteuton și aliterație totodată, precum și rima între prima parte a hexametrului și cea a pentametrului *cum meum* potențează contrastul dintre situațiile celor doi.

În mod simetric, în hexametrul celui de-al treilea distih, *illum* face aliterație cu lexemul *iuuere* subliniindu-se, astfel, ajutorul primit de Iason de la însuși zeul iubirii ce apare sub ambele nume: *Cupidinis* în hexametrul și *Amor* în pentametrul.

În sfârșit, spre deosebire de Iason, care a reușit să se întoarcă acasă (*domum rediit*), precum Ulysses, poetului îi este sortit să moară pe pământul exilului, așa cum atrage atenția hyperbatonul *his-aruis*, din cauza mâniei zeului (=Augustus) rănit, asupra căreia insistă și homoeoteutonul *laesi si* [...] *dei*.

Medeea: efigie mitică obsedantă a exilului

În directă legătură cu Iason este evocată **Medeea**, al cărei nume este asociat cu numele locului de exil. Dacă Ulysses și Iason sunt aluzii la tema călătoriei, a rătăcirii pe mare, Medeea este emblema femeii ucigașe din cauza pasiunii pe care nu o poate controla.

Simone Viarre consideră includerea acestui mit în descrierea Tomisului ca fiind una dintre imaginile literare obsedante ale exilului lui Ovidius, la care apelează pentru a o arăta pe Medeea ca pe o *barbara mater* în armonie cu locul de exil¹⁵.

În cartea II din *Tristia*, Ovidius face referire la una dintre cel mai odioase crime ale Medei: uciderea propriilor copii, sub ochii părintelui lor, pentru a pedepsi trădarea acestuia:

*Tingeret ut ferrum natorum sanguine mater, / concitus a laeso fecit amore dolor.*¹⁶ (*Trist.*, II, vv. 387-388)

Cele două cuvinte plasate înainte și după cezura din hexametrul sunt puse în relație prin homoeoteutonul *ferrum natorum*, iar recurența grupurilor sonore *ti-/to-/te-* asociază lexemele *tingeret* [...] *natorum* și *mater* pe fundalul alternanței nazalelor *n/m* din hexametrul (*tingeret ut ferrum natorum sanguine mater*), ca și al

¹⁵ Vezi Simone Viarre, „Les aspects mythiques du pays d'exil dans les *Tristes* et les *Pontiques* d'Ovide”, în *Peuples et pays mythiques*. Actes du V^e Colloque du Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris X, Paris, 1988, p. 150-151; Simone Viarre, *L'image et la pensée dans les „Métamorphoses” d'Ovide*, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p. 167 *apud* Eleonora Tola, *op. cit.*, pp. 279-281.

¹⁶ *Iubirea ei jignită a-mpins-o pe Medeea/ Sărmana! să împlânte jungherul în copii.* (trad. rom. cit., p. 67)

recurenței vocalei *o* din pentametrul (*concitus a laeso fecit amore dolor*), care potențează dramatismul infanticidului.

Într-o altă elegie, numele Medeei apare sub forma metonimiei *Colhis*, plasate la finalul versului, în hyperbaton cu determinantul său, pentru a atrage atenția că locul unde se află poetul, orașul Tomis se află nu departe de Colchida. Altfel spus, Ovidius dorește să sublinieze că numai o asemenea ucigașă se potrivește unui asemenea loc.

*Conscia percussit meritorum pectora Colchis
ausa atque ausura multa nefanda manu.*¹⁷ (*Trist.*, III, 9, vv. 15-16)

Trebuie remarcată dispunerea simetrică a procedeelelor omofonice atât în hexametrul, cât și în pentametrul. Cei doi constituenți ai hyperbatonului *conscia [...]* *Colhis* sunt plasați la începutul și la sfârșitul hexametrului, pentru a fi subliniați fiecare în parte: determinantul *conscius*, plasat emfatic, atrage atenția asupra ambivalenței sale semantice (conștientă, dar și vinovată, căci fapta ei este premeditată), iar determinatul *Colhis* face trimitere la patria Medeei, care are importanță în măsura în care se află în vecinătatea Tomisului. Aliterația *percussit [...]* *pectora*, încadrată de hyperbatonul menționat, atrage atenția asupra comportamentului Medeei, prin decuparea lexemului *meritorum*, plasat în centrul versului pentru a reliefa, poate, valențele oximoronice ale acestuia („merit”, „binefacere”, dar și „greșeală”, „nelegiuire”).

Polyphtonul verbal, din primul emistih al pentametrului, *ausa atque ausura*, ce se constituie, de altfel, într-o aliterație, interferat cu homoeoteleutonul *ausura multa nefanda*, face trimitere la faptele nelegiuite ale Medeei, săvârșite deja (*ausa*) sau care urmează a fi săvârșite (*ausura*), participiul viitor activ, *ausura*, reprezentând elementul comun al aliterației și al homoeoteleutonului amintit mai sus.

Cealaltă crimă a Medeei, uciderea fratelui Absyrtos, pune în lumină, prin violența sa, monstruoșitatea locului de exil:

*Atque ita diuellit diuulsaque membra per agros
dissipat in multis inuenienda locis.*¹⁸ (*Trist.*, III, 9, vv. 27-28)

Reluarea verbului *diuello* sub forma polyphtonului *diuellit diuulsa*, plasat înainte și după cezura, dublat de aliterația realizată prin alăturarea celor două timpuri și moduri verbale, potențează gestul criminal al Medeei: uciderea fratelui și ciopârțirea trupului acestuia. Mutilarea fizică a lui Absyrtos este subliniată și prin recurența prefixului *di* în formele verbale *diuellit*, *diuulsa* dar și *dissipat*, prefix ce conține ideea de dispersare, de dezmembrare¹⁹. Rima interioară *multis–locis* accentuează, și prin hyperbaton, amploarea spațială a gestului Medeei: aruncarea bucăților din trupul ciopârțit în cât mai multe locuri pentru a întârzia urmărirea

¹⁷ *Medeea multe încă va cuteza să facă! / O știe ea! Cu mâna se bate-acum în piept.* (trad. rom. cit., p. 88)

¹⁸ *Îi sfârțică și trupul și, în mai multe locuri, / Bucățile de carne le-mprăștie pe câmp.* (trad. rom. cit., p. 88)

¹⁹ Vezi și Eleonora Tola, *op. cit.*, p. 285

tatălui său, Aetes. Aliterația **in** [...] **inuenienda** reliefează forma de gerundiv, iar plasarea acesteia în cadrul hyperbatonului *multis-locis* subliniază caracterul premeditat al actului Medei.

Exilul lui Ovidius este, astfel, legat în mod natural de uciderea și tăierea în bucăți a lui Absyrtos, săvârșite în locul care a dat numele așezării grecești Tomis sau Tomoi, derivat din *tomé*, („tăiere”) sau de la adjectivele *tómios* („tăiat”) ori *tomós* („tăios”):

*Sed uetus huic nomen, positaque antiquius urbe,
constat ab Absyrti caede fuisse loco.*²⁰ (*Trist.*, III, 9, vv. 5-6)

Anne Videau consideră că, spre deosebire de ceilalți mitografi care văd în Tomis locul în care tatăl lui Absyrtos adună și îngroapă resturile fiului său, Ovidius insistă în mod voit asupra scenei acestei crime oribile²¹. Este evocată, astfel, o etimologie a toponimului Tomis, menită să impresioneze, căci se datorează unui act de violență asupra căruia ne atrage atenția dubla aliterație **ab Absyrti** și *constat [...] caede*, coroborată cu homoeoteleutonul *caede fuisse*. Poetul insistă asupra lexemului *caede*, legat de verbul *caedo*, al cărui semantism („a tăia, a lovi, a sfârteca”)²² sugerează, ca și grecescul *tomoî*, că locul de exil este un loc periculos, un loc nefast.

Am putea spune, în încheiere, că Ovidius operează o selecție bine gândită, funcțională, a figurilor mitice, astfel încât aceasta nu conduce către o galerie de portrete, ci către o rețea de mituri relatate dintr-un anumit punct de vedere, servind poetului pentru a-și autentifica povestea²³.

Bibliografie

A. Izvoare

Ovidio Nasone, Publio, *Tristia*, Garzanti Editore, S.p.A., Milano, 1991

Ovidio Nasone, Publio, *Epistulae ex Ponto*, Arnoldo Mondadori Editore, S.p.A, Milano, 2008

Ovidius Naso, Publius, *Scrisori din exil*, trad. rom. de Nicolae Lascu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957

B. Literatură secundară

Băluță-Skultéty, Mariana, „Poezia semnelor în elegiile ovidiene”, în *Studia Latina*, Editura Humanitas Educațional, București, 2004

Demetrio, Marin, *Publius Ovidius Naso — Misterul relegării la Tomis. Teze și ipoteze*, trad. rom. de Corina-Gabriela Bădeliță, Institutul European, Iași, 2009

Franga, Liviu, *Poetica latină clasică*, Editura Fundației „România de Măine”, București, 1997

Grammont, Maurice, *Le Vers français*, Delagrave, Paris, 1937

Lotman, I. M., *Lecții de poetică structurală*, trad. rom. de Radu Nicolau, Editura

²⁰ *Dar locul are-un nume mai vechi decât orașul:/ I-l dete(-așa se zice) Absirt, când fu ucis.* (trad. rom. cit., p. 88)

²¹ A. Videau, *Les Tristes d'Ovide et l'élegie romaine. La poétique de la rupture*, Klincksieck, Paris, 1991, p. 29.

²² Vezi și Eleonora Tola, *op.cit.*, p. 283.

²³ *Ibidem*, p. 245.

Univers, București, 1970

Nasta, Mihail, Sorin Alexandrescu, *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Editura Univers, București, 1972

Plett, Heinrich F., *Știința textului și analiza de text*, trad. rom. de Speranța Stănescu, Editura Univers, București, 1983

Videau Delibes, Anne, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine. La poétique de la rupture*, Klincksieck, Paris, 1991

Tola, Eleonora, *La Métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques: le poème inépuisable*, Peeters, Louvain, 2005

IOANA POSTELNICU – FERTILITATEA MEMORIEI

Abstract

The sense of the History approaching is granted through classical ways of writing – a special type of inscription enhanced by documentation or artistic virtues. Nevertheless, an extremely rare privilege can be considered the direct contact with the beauty creator, grateful to posterity as the heir of sometime a more distant past or a more recent one. Ioana Postelnicu, originating from Poiana Sibiu wanted to become what once was the well-known Romanian poet, Octavian Goga, – an ambassador of his people. So she wandered through shepherds villages, and specialized museums throughout Transylvania and Bucharest, in order to trace the spiritual individuality of the peasantry in general and of the sheperds in particular. The fruit of her work is “The Vlașins”, a work that resists in Romanian literature. The recorded meetings with the author – several hours of discussions – revealed important information regarding the creative laboratory as well as the past world in which she had lived in. The present paper proposes a radiogram of the affective memory of the writer filled with various types of textualisations.

Key-words: artistic documentary, orality, affective memory, textualisation, posterity

Autoarea ciclului *Vlașinilor* – prețios document literar despre înaintașii noștri din arealul transilvănean – ilustrează în cultura română situația ideală a unui scriitor: să se convertească în portavoce a generației sale, cu inserturi de artisticitate strict necesare, fără a ultragia întregul autenticului. Parcurgerea paginilor – nu puține – rămase de la Ioana Postelnicu confirmă impresia de largă veridicitate, izvorâtă dintr-o prodigioasă memorie dobândită, cultivată și eficientizată artistic.

Cel ce dorește a se informa în legătură cu biografia Ioanei Postelnicu (alias Eugenia Banu; 18 martie 1910, Poiana, jud. Sibiu – 28 nov. 2004, Bacău) este dator să consulte mai multe lucrări de specialitate. Dacă face imprudența de a considera suficientă una dintre ele², se alege cu un documentar incomplet sau chiar fals.

Prima prezentare a vieții și operei scriitoarei este făcută publică la doi ani de la debutul publicistic și la un an de la cel editorial. Îi aparține lui Lucian Predescu, care nu cunoaște anul nașterii și numele real: „Postelnicu Ioana (numele adevărat: Eugenia Popp), scriitoare, n. 18 Martie 1912 în Poiana (Sibiu)...”³

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² A se vedea totuși monografia lui Eugen Budău, *Bacăul literar* (Iași, Editura „Universitas XXI”, 2004), care se apropie de informația exhaustivă. O avantajează plasarea în timp (la câteva luni de la apariția originalei istorii literare, scriitoarea părăsea această lume), dar îndeosebi acribia acestui cercetător al culturii locale.

³ Lucian Predescu, *Enciclopedia României*, București, Editura „Cugetarea”, 1940, s.v. Suntem informați că scriitoarea a debutat cu nuvela *Ioana* în „Vremea” (sept. 1938) și că a

Dacă ar fi să stabilim datele debutului literar, cel mai autorizat instrument de lucru – dicționarul⁴ lui Ion Hangiu – pare a nu confirma precizarea lui Lucian Predescu potrivit căreia numărul pe septembrie 1938 al revistei „Vremea” a publicat nuvela „Ioana” a scriitoarei numite până de curând Eugenia Banu. Autorul descrie pe aproape patru coloane personalitatea periodicului, amintind că aici au debutat Vladimir Colin, Valeriu Anania și Mihai Stoian. La bibliografie figurează broșura lui Vladimir Al. Donescu, directorul revistei, „Vremea” în zece ani – 1928-1938” (1938), dar Ion Hangiu a citit și numerele de până în 1944, când apare ultimul număr, fără să consemneze numele Ioanei/Bogdanei Postelnicu. Sunt amintite colaborările la „Azi”, „publicație democratică, progresistă și antifascistă” (București, 1932-1940); „Iașul literar”, „revistă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., filiala Iași” (Iași, 1954-1969); „Revista Cercului Literar”, „revistă lunară de literatură, filozofie și artă” (Sibiu, 1945); „Teatrul Național”, „publicație de informare și literatură dramatică” (București, 1941-1946; director, Liviu Rebreanu), unde Ioana Postelnicu publică proză; „Viața”, „ziarul de dimineață al tuturor cetățenilor” (București, 1941-1944; director, Liviu Rebreanu); „Viața românească”, „revistă literară și științifică” (Iași/București, 1906-1946). Înscrierea Ioanei Postelnicu în categoria colaboratorilor la „Sburătorul” („revistă literară, artistică și culturală”, București, 1919-1922; 1926-1927; director, Eugen Lovinescu) nu se confirmă. Ion Hangiu o menționează pe scriitoare doar la bibliografie, cu un articol publicat în „România literară” (nr. 9/1968), sub titlul *Amintiri de la „Sburătorul”*.

Cu o activitate îndelungată în câmpul publicisticii românești, e de mirare că numele Ioanei Postelnicu nu figurează într-o mult așteptată istorie a jurnalismului din România, apărută în 2012. De altfel, descrierile realizate de studenți de la Universitatea din București, în calitate de colaboratori ai *Istoriei...*, sunt telegrafice: 1932 – „București: apare *Azi*, revistă de literatură, critică și artă (până în 1940)”. La indicele de autori, apar patru combinații pentru *Postelnicu*, urmate de *Posteucă*, *Vasile* și de... *Postlenicu*, I.⁵, care totuși nu e *Ioana Postelnicu*. Câștigăm însă altfel de informație din sfera gazetăriei, aflând despre publicații sau publiciști din localitatea natală a Ioanei Postelnicu: Octavian M. Drobotă (n. 1896, redactor-șef al revistei „Glas românesc”) și Adrian L. Mănarcă (n. 1943, ziarist la „Ecolul” din Bistrița). La Sibiu apare „Calendarul oierilor pe anul 1937”, dedicat memoriei oierilor sămănători de viață românească pe pământul scump al patriei pe veci întregite” și redactat de dr. Ioan Dăncilă (Sibiu, 1937; Editura Uniunii Oierilor din Întreaga Țară – Poiana Sibiului). În 1943, tot la Sibiu, vede lumina tiparului „Buletin[ul] informativ al Asociației de Turism *Munții noștri Poiana Sibiului*”⁶.

publicat în 1939 romanul „Bogdana”. „A colaborat la *Revista Fundațiilor Regale*, *Viața românească* și *Azi*”.

⁴ I. Hangiu, *Dicționarul presei literare românești – 1790-2000*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, s.v. *Vremea*.

⁵ Eroare tipografică: *I. Postelnicu* (nu *Postlenicu*) – diacon, colaborator la „Cârmaciul”, ziar de propagandă religioasă (Pitești, 1912), alături de Carmen Sylva (cf. Marian Petcu, coord., *Istoria jurnalismului din România în date*, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 301).

⁶ *Ibidem*, pp. 191, 674, 620, 675.

Cât privește opera Ioanei Postelnicu (alte pseudonime – Sergiu Dușescu și Bogdana Postelnicu⁷), cea publicistică de după 1989 este legată aproape exclusiv de revista „Ateneu”. Publicația băcăuană, cu o notabilă tradiție (fondatori, Gr. Tabacaru și G. Bacovia – 1925; inițiator al seriei noi, Radu Cârneli – 1964), i-a rezervat prozatoarei stabilite în 1997 în urbea lui Alecsandri și Bacovia o rubrică aproape repetitivă semantic: „Arhiva memoriei”. Autoarea bibliografiei *Ateneu* – 40, Marilena Donea, nu inventariază la capitolul „Memorialistică”, ci la „Creație originală. Proză” textele: „Consemnări din prezentul imediat” (nr. 11/1997), „Reîntâlnire cu iarna” (2/1998), „Pruncii” (3/1998), „Osana!” (12/1998), „Dintr-un secol de viață” (11/2002) și „Smerită incursiune în istoria milenară a apariției Cărții”, cu subtitlul „Dintr-un secol de viață” (12/2002). La aceeași rubrică, „Arhiva memoriei”, Ioana Postelnicu o portretizează pe „Cella Delavrancea” (5/1998), iar în alte numere pe Lucian Blaga („Bocca del Rio”, 1/1998), Tristan Tzara („Precizări”, 6/1996), G. Enescu („Popas la Tescani”, 2/2003), dar mai ales pe mentorul de la „Sburătorul” („Prima întâlnire cu Eugen Lovinescu” – 12/1997, „Laboratorul *Sburătorului*” – 4/1998, „Lovinescu la Sibiu” – 6/1998, „Excursia” – 7/1998, „In memoriam” – 8/1998, „Mărturisiri” – 10, 11/1998). Trei interviuri („Romanul Vlașinilor, testamentul străbunilor mei perpetuat prin mine” – Ion Alex. Angheluș, 2/1980; „Dialog cu veacul” – Ioan Dănilă și Octavian Voicu, 3/1999; „Cioburi dintr-o existență. Ioana Postelnicu – 90” – Ioan Dănilă, 4/2000), tot atâtea recenzii (la „Remember”, în nr. 12/1997, și „Încununarea unei epopei. Ioana Postelnicu – *Urmașii Vlașinilor*”, în nr. 2/2000, ambele realizate de Vlad Sorianu; „Toate au pornit de la păpușă”, în nr. 6/1972, de Olimpia Radu) și două însemnări („*Visul*. Ioana Postelnicu – 91”, de Elena Bulai – 3/2001; „Prin tunelul amintirilor, cu Ioana Postelnicu”, de Grigore Ilisei – 4/2001) întregesc tabloul receptării operei lăsate de o scriitoare exemplară prin forța epică și longevitatea creatoare. Încă două notițe din publicația băcăuană sunt în acord cu cele expuse până aici: în cadrul Festivalului Național „George Bacovia” (ediția a XVIII-a, 1997), Ioanei Postelnicu i se atribuie Premiul Revistei „Ateneu” pentru *Opera omnia* (nr. 10/1997), iar peste patru ani, i se acordă titlul de *Cetățean de onoare al municipiului Bacău* (nr. 5/2001)⁸.

Pentru a evalua corect creația literară a Ioanei Postelnicu, e nevoie de același tur de orizont asupra mai multor surse de informare. Dacă cineva are la îndemână doar *Istoria...* lui George Călinescu, a cărui voce critică este unanim recunoscută, va fi victima unei in justiții. În ianuarie 1941, când acesta încheie monumentală carte, nu apăruse niciun volum din ciclul Vlașinilor, ci doar nuvela „Ioana” (1938) – pe care G. Călinescu nu o citise – și romanul „Bogdana” (1939), scris „în stilul Lucia

⁷ Niciunul dintre ele nu apare în *Dicționarul* lui I. Hangiu (primul se raportează la colaborările de la „Adevărul literar și artistic”, neînregistrate, iar al doilea, la debutul din „Vremea”). Mihail Straje, cel care face cunoscute variantele de semnătură, le-a obținut chiar de la autoare: „Izvoare: comunicarea orală a scriitoarei” (v. Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime*, București, Editura „Minerva”, 1973).

⁸ Apud Marilena Donea, *Ateneu 40. Bibliografie – 1964-2004*, Bacău, Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național, Biblioteca Județeană „C. Sturdza” Bacău, 2004.

Demetrius, fără indecențe grave, numai cu vaporeaze stări sexuale⁹. Luând în calcul etichetarea negativă a celorlalte două scriitoare puse „la pachet” – „Sanda Movilă, Sidonia Drăgușanu, Ioana Postelnicu”¹⁰ –, autoarea „Bogdanei” este privilegiată, chiar dacă e considerată tributară prozatoarei de-o vârstă cu ea. (Lucia Demetrius s-a născut la 29 nov. 1910, în București, și publicase până în 1940 trei volume de proză - romane și nuvele -: „Tinerete” - 1936, „Marea fugă” - 1938 și „Destine” - 1939).

„Bibliografia literaturii române – 1948-1960”, girată de Tudor Vianu, consemnează altceva: „Pădurea Poenari” (1953), „Orașul minunilor” (1957) și „Șerfi” (1958), traducerile din rusă („Familia”, de I. Popov, 1950) și în rusă („Șerfi”, 1959) ș.a.¹¹ Importante sunt și datele privind colaborarea Ioanei Postelnicu la „Veac nou” (1948-) din 1950, „Viața românească” (1948-) din 1951, „Gazeta literară” (1954-) din 1955, „Contemporanul” (1948-) din 1957 și „Iașul literar” (1949-) din 1957.

Un alt important instrument de lucru pentru doritorii de informație rapidă, *Dicționarul cronologic* din 1979, are meritul de a sintetiza în câteva rânduri conținutul operelor¹² și de a etala calitățile („cea mai valoroasă dintre scrierile sale” – *Plecarea Vlașinilor*) ori insuficiențele (roman „deficitar sub raportul motivației epice și al transfigurării estetice a realității” – *Toate au pornit de la păpușă*). Din păcate, potrivit *Dicționarului* (redactorii perioadelor cercetate: Dorina Grăsoiu și Emil Manu, pentru intervalul 1900-1944, și Ionel Oprîșan, pentru 1944-1979), literatura Ioanei Postelnicu nu cuprinde și nuvela de debut, „Ioana” (1938). Același *Dicționar* acordă atenție dramaturgului Tiberiu Vornic – foarte cunoscut în epocă –, autor printre altele al piesei „Împărătița lui Machidon” (1956)¹³, scrisă în colaborare cu Ioana Postelnicu.

Pentru același cititor grăbit, *Dicționarul* lui Marian Popa (1977) este de utilitate maximă. Deși consideră că debutul scriitoarei s-a produs „la cenaclul «Sburătorul»”¹⁴, iar prezentarea „Bogdanei” („aparține prozei lirice de introspecție și erotism difuz”¹⁵) aduce cu vorbele lui G. Călinescu din a sa *Istorie...*¹⁶, criticul literar

⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 851.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Biblioteca Academiei R.P.R., *Bibliografia literaturii române – 1948-1960* (sub red. T. Vianu), București, Editura Academiei R.P.R., 1965, s.v.

¹² „Analiza unei stări sufletești incerte, a unei dorințe erotice neexprimate, ce-și caută zadarnic împlinirea” (*Bogdana*); „povestea unei femei (Marta) ce va cunoaște, după multe tribulații, dar cu prețul vieții, adevărata împlinire sentimentală” (*Beznă*); „roman inspirat din viața tineretului, punând în dezbateri probleme ale eticii contemporane” (*Adolescenții*); „romanul istoric din viața păstorilor transilvăneni...” (*Plecarea Vlașinilor*); „evocare a destinului unei tinere, din copilărie, până la conturarea deplină a personalității sale...” (*Toate au pornit de la păpușă*), apud I. C. Chițimia, Al. Dima (coord.), *Literatura română. Dicționar cronologic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, *passim*.

¹³ *Ibidem*, p. 492. Alte piese: „Vânătorii după doi iepuri”, „Gardul” și „Răfuiala” („versiune prescurtată după *Împărătița lui Machidon*, scrisă tot în acest an, [1956], în colaborare cu Ioana Postelnicu” (*ibidem*).

¹⁴ Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, București, Editura „Albatros”, 1977, s.v.

¹⁵ *Ibidem*.

are intuiția valorii certe a primului volum¹⁷ din ciclul Vlașinilor, pe care-l descrie pe larg și cu exaltări susținute: „Lumea originară a românismului este cuprinsă magistral în acest episod al istoriei rezistenței funciare împotriva ocupației efemere“¹⁸.

În ordinea autorității științifice, *Dicționarul scriitorilor români* din 2001 ar trebui să nu cunoască omisiuni. Și totuși, potrivit „Dicționarului Zăciu“, Ioana Postelnicu a debutat „cu foiletoane în *Adevărul literar și artistic* (1938), sub pseud. Sergiu Dușescu“¹⁹, iar în volum, cu „Bogdana“ (1939; 1979)²⁰. Omisiunea e motivată: autorul medalionului este Alexandru Piru, editorul *Istoriei...* lui G. Călinescu din 1982, în care „Ioana“... Ioanei (din „Vremea“, 1938) nu există.

Ov. S. Crohmălniceanu, în trilogia critică dedicată literaturii interbelice, pune și el „la pachet“ trei scriitoare: Lucia Demetrius, Sanda Movilă și Ioana Postelnicu²¹, citându-i și dojenindu-i pe E. Lovinescu și G. Călinescu: „Timpul, dacă nu confirmă în asprimea lor ultimele judecăți, pare a tinde totuși să corecteze entuziasmul celor dintâi“²². Secvența este subsumată capitolului „Analiza psihologică“, deschis cu momentul Hortensiei Papadat-Bengescu (pp. 395-418, adică 24 de pagini), urmat de cel închinat lui G. Ibrăileanu (4 pagini), lui Felix Aderca (8 pagini), lui Henriette Yvonne Stahl (4 pag.), lui Ticu Archip (2 pag.), Luciei Demetrius (o treime din pagina 434), Sandei Movilă și Ioanei Postelnicu (a doua treime), Cellei Serghi – ultimă treime și pagina următoare, pe care încapă și Dan Petrașincu, continuat pe pagina 436, unde li se face loc, pe câte cinci rânduri, lui Ieronim Șerbu și lui Mihail Șerban²³.

Cititorul formalizat care parcurge indicele de nume al *Istoriei...* lui Alex Ștefănescu (2005) va fi silit să reordoneze alfabetul: **Postelnicu, Ioana** apare după **Posteucă, Vasile**. Dacă își asculta obișnuința de lectură literală, ar fi pierdut o vorbă bună despre „Bezna“ (roman, 1943): „În anii care urmează (cu aproximație, până în 1947) apar cărți valoroase în aproape mereu același ritm, dintr-un fel de *inertie a bunăstării* literaturii române“²⁴, apreciată alături de „Floarea din prăpastie“ (nuvele de Al. Philippide) ori de „Aspecte lirice contemporane“ (critică literară de Șerban Cioculescu), de pildă.

Dicționarul general al literaturii române (2006) sintetizează și nuanțează portretul scriitoarei, precizând că „a plătit și ea tribut tezismului ideologic în

¹⁶ V. nota 8.

¹⁷ 1979, când apărea al doilea volum – *Întoarcerea Vlașinilor* –, este anul tipăririi *Dicționarului* lui Marian Popa.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori), *Dicționarul scriitorilor români*, M-Q, București, Editura „Albatros“, 2001, s.v.

²⁰ *Ibidem* – informație corectă.

²¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, Editura „Minerva“, 1972, p. 434. La G. Călinescu, locul Luciei Demetrius e luat de Sidonia Drăgușanu.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. Pentru ultimii nouă scriitori din subcapitol este menționat anul nașterii, mai puțin pentru Ioana Postelnicu.

²⁴ Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane – 1941-2000*, București, Editura „Mașina de scris“, 2005, p. 19.

romanele *Pădurea Poenari* (1953), *Orașul minunilor* (1957), *Frank and Smith Company* (1982)²⁵. Apărând după decesul scriitoarei, dicționarul are privilegiul de a înregistra și ultimele tipărituri ale acesteia: „Remember“ (1995) și „Urmașii Vlașinilor“ (1999).

Dintr-un dicționar biografic ca acela al lui Aurel Sasu sunt de reținut finalul medalionului: „P[ostelnicu] este o scriitoare tenace, neomologată însă de critică“²⁶, iar din *O istorie...* a lui Ion Rotaru, caracterizarea prozatoarei printr-un „epigonism decent, în umbra Hortensiei Papadat-Bengescu“²⁷.

Un refugiu bine controlat și deci avantajos pentru scriitoare este literatura pentru copii. Viniciu Gafița, antologatorul genului, înregistrează volumele de proză „Orașul minunilor“ (1957), „Șerfi“ (1958) și „Adolescenții“ (1962)²⁸, iar Hristu Căndroveanu adaugă „Ce ne povestesc Milena și Crina“ (1982), „un fel de kinderbildungsroman“²⁹, scris cu instrumentele reportajului. Pe mai mult de trei pagini de carte (Ioana Postelnicu este unul dintre cei 89 de autori de literatură pentru copii – de la Tudor Arghezi la Ion Creangă – inventariați), antologatorul se declară extrem de mulțumit, scrisul prozatoarei declanșându-i epitete ca „absolut firesc, simplu“³⁰ sau o sintagmă amplă: textul este „o spunere funcțională și fluentă, frumoasă, uneori cu totul încântătoare“³¹. Doar „Orașul minunilor“ e privit hiper critic, reproșându-i-se că este „în genere inexpressiv, ce pare a nu se mai sfârși“³².

Așadar, memoria Ioanei Postelnicu este impresionantă nu doar sub aspectul volumului, ci și al capacității de a nuanța și comunica spre celălalt datele realității absorbite nemijlocit. O privire asupra prezențelor în presa culturală ori în lucrări de

²⁵ T[eorod] V[ărgolici], *Postelnicu, Ioana*, în „Dicționarul general al literaturii române“ (coord., Eugen Simion), București, Editura „Univers enciclopedic“, 2006, s.v.

²⁶ Al. P[iru], *Postelnicu Ioana*, în „Dicționar biografic al literaturii române“ (coord., Aurel Sasu), M-Z, Pitești, Editura „Paralela 45“, 2006, s.v. De fapt, este reprodus textul din „Dicționarul Zăciu“, cu adăugiri ale coordonatorului din 2006 (Al. Piru a murit în 1993, iar referințele critice sunt datate din 1995 până în 2003).

²⁷ Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura „Tempus Dacoromânia Comterra“, 2006, cap. „Prozatori mai vârstnici, de rangul al doilea, atrași spre comunism“ (alți autori analizați aici: Cella Serghi, I. D. Mușat, Dumitru Almaș etc.). Lucrarea a rămas, după moartea surprinzătoare a istoricului literar, necorectată. Astfel, un titlu apare deformat (*Șerfii*, în loc de *Șerfi*), iar altul, amputat (*Adolescenți*, în loc de *Adolescenții*). (Fără sedilă – *Serfi* – apare la Ov. S. Crohmălniceanu – v. nota 20 –, p. 622 și în *Bibliografia...* – v. nota 10; la această din urmă lucrare, transliterarea în alfabetul rusesc a titlului traducerii din 1959, *Шерфи*, și reproducerea în alfabet latin, *Șerfi*, confirmă varianta cu semn diacritic.)

²⁸ Viniciu Gafița, *Bibliografie de literatură română pentru copii*, București, Editura „Ion Creangă“, 1978, s.v. Sunt inventariate aparițiile de până în 1975, inclusiv.

²⁹ Hristu Căndroveanu, *Literatura română pentru copii. Scriitori contemporani*, București, Editura „Albatros“, 1988, p. 84.

³⁰ *Ibidem*, p. 85.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 86. Recenzând cartea lui Hristu Căndroveanu, Al. Piru comentează doar această secvență. El reproduce însușirile negative pe care le identifică antologatorul, Ioana Postelnicu făcând parte dintre scriitorii „convenționali, prolici și obositori“ (Al. Piru, *Literatura pentru copii*, în „Suplimentul literar-artistic al *Scânteii tinereții*“, București, anul VIII, nr. 50 (377), din 17 dec. 1988, p. 5).

istorie și critică literară a scriitoarei confirmă remarca: George Călinescu o așază în marea familie a memorialiștilor³³, Marian Popa îi recunoaște meritul de a fi construit „personaje memorabile”³⁴, Revista „Ateneu” îi oferă rubrica „Arhiva memoriei”³⁵, iar „Gazeta literară” vorbește despre *Note de documentare pentru lucrarea dramatică „Împărățița lui Machidon”*³⁶ (coautor, Tiberiu Vornic). Ciclul Vlașinilor, pentru care Ioana Postelnicu rămâne înscrisă între antropologii culturali – cu instrumentarul artistului, desigur – de primă mână ai Transilvaniei, aspiră la statutul de epopee rurală, depunând mărturie despre agitata istorie a românilor de peste munți din vremea răscoalei lui Horea (1784), până la răsunătorul proces al memorandiștilor (1894). Al Piru se sprijină pe memoria citatelor când reproduce etichetarea lui G. Călinescu privind „Bogdana” (1939): un roman „fără indecențe grave, doar cu vapoase stări sexuale”³⁷, înlocuind un adverb, „numai”, cu sinonimul lui – „doar”³⁸, iar Al. Melian „a debutat în *Contemporanul* (1956) cu o cronică literară la romanul *Plecarea Vlașinilor*”³⁹.

De beneficiile fertilității memoriei sale am intenționat să profităm cei ce am înconjurat-o pe prozatoare, cu nedisimulată prețuire, în urbea lui Alecsandri și Bacovia, din 1997. „Martoră a propriei posterități”, cum a etichetat-o Eugen Budău⁴⁰, cu vorbele mitropolitului Antonie Plămădeală, Ioana Postelnicu a instalat în orașul care a adoptat-o⁴¹ o ambianță resuscitată cultural. Amprentată spiritual de experiența lovinesciană și de Cenaclul „Sburătorul”, scriitoarea a exercitat – cel puțin pentru mine – o fascinație nesfârșită. Știind că depozitează o inegalabilă zestre literară, am adoptat o diversitate de forme pentru a o face cunoscută studenților filologi, dar și concitadinilor.

Cea mai simplă dintre acestea a fost vizita în apartamentul din Strada Vișinului din Bacău, înarmat aproape întotdeauna cu un reportofon. După prima întrevedere, deja m-am culpabilizat: nu se cădea ca informația culturală pe care o înregistram să fie absorbită de o singură ființă (deseori erau de față Milena – fiica –

³³ V. nota 8.

³⁴ V. nota 13. (V. și Ioan Dănilă, *Ioana Postelnicu sau recursul la memorie*, în „Vitriliu”, Bacău, an XVIII, nr. 1-2 (34), apr. 2010). Pe site-ul www.memoria.ro se află un interviu cu Ioana Postelnicu, realizat de Otilia Țeposu în 2004.

³⁵ V. nota 7. Ion Rotaru (*O istorie..., op.cit.*), îl comentează pe Augustin Buzura „ascultând vocile memoriei” (p. 1099), parafrază la „Fețele tăcerii” sau preluare a numelui unei apreciate emisiuni de la Radio România Cultural.

³⁶ Apud nota 10. (Cf. *Gazeta literară*, București, anul II, nr. 7/1955, p. 4.)

³⁷ V. nota 18.

³⁸ Cf. nota 8.

³⁹ Cf. M. Zăciu et alii, *op. cit.*, s.v. **Melian, Alexandru**. Aflat la Bacău, i-am propus istoricului literar să o viziteze pe scriitoare, fapt ce le-a făcut bucurie amândurora.

⁴⁰ Cf. Eugen Budău, *op. cit.*, p. 261. Istoricul literar numărul unu al Bacăului își încheie portretul dedicat prozatoarei cu o sintagmă meritată: „Ioana Postelnicu – un destin uman și scriitoricesc imperial” (*ibidem*). Sinteza prezentării este reluată în „Enciclopedia județului Bacău” (Bacău, Editura „Agora”, 2008; coord., Emilian Drehuță), sub semnăturile E[ugen] B[udău], I[oa]n D[ănilă].

⁴¹ Mai potrivit ar fi verbul din adresarea scriitorului Viorel Savin: „Doamnă Ioana Postelnicu, Bacăul v-a asumat cu toată răspunderea!”, în cadrul unei manifestări omagiale inițiate de acesta la Biblioteca Județeană „C. Sturdza”, al cărei director era.

și Gheorghe Doroftei – ginerele –, dar și Crina – nepoată –, actori și respectiv sufleor la Teatrul Municipal „Bacovia“ din Bacău). De aceea, mi-am organizat astfel desfășurătorul săptămânal încât să pot fi însoțit de minimum doi studenți (mereu alții, desigur), care, dacă nu aveau curajul de a pune vreo întrebare, măcar trăiau bucuria unică de a vedea pe viu un martor al secolului trecut (și nu unul oarecare). S-a conturat astfel un adevărat tezaur de istorie culturală orală, care își așteaptă momentul potrivit pentru a fi trecut în literă.

A doua formă – realmente aventuroasă – a fost extragerea scriitoarei din habitatul devenit prizonierat uman și înfățișarea în amplitudinea unui moment inclus în economia cursului/seminarului de limba română contemporană, sub egida Cercului științific și cultural „Traian Cantemir“. Am izbutit astfel să o pun față în față cu studenții filologi într-o vreme când predam nu doar fonetică și fonologie, ci și lexicologie. Întâlnirea din Amfiteatrul C₁ (acum, al Facultății de Științe Economice) a devenit un curs ad-hoc despre regionalisme și arhaisme, dar și despre menirea limbii române pentru un scriitor de ieri și de azi.

O a treia formă au reprezentat-o lucrările de licență, unele dintre ele axate pe opera Ioanei Postelnicu. Se înțelege că „obiectul“ unei astfel de lucrări științifice era de fapt „coautor“, date fiind întrevederile candidaților cu „pupila“ lui Eugen Lovinescu, aflată la o vârstă respectabilă, dar într-o formă intelectuală impresionantă. Copii ale acestor teze se află la Biblioteca Județeană ASTRA Sibiu, în *Fondul de carte, publicații și documente „Ioana Postelnicu“*.

În același context didactico-științific, se înscrie studiul de caz „Romanul istoric al Ioanei Postelnicu“, care a servit drept suport pentru cursul „(Bio)grafia textului literar“, din cadrul ciclului de studii Masterat – *Cultură și literatură română*⁴². Mai întâi a fost prezentat ca o comunicare științifică la simpozionul anual organizat de Facultatea de Litere a Universității „Petru Maior“ din Târgu-Mureș⁴³, iar apoi a prefațat suportul de curs, urmat de alte aplicații, realizate de masteranzi ai Facultății de Litere a Universității „Vasile Alecsandri“ din Bacău. Anterior, am încurajat-o pe Crina – nepoata prozatoarei și eroină a scrierilor ei – să alcătuiască o lucrare de disertație întemeiată pe gama de conflicte din opera bunicii sale. La o altă scară – desigur, superioară – se situează câte o teză de doctorat⁴⁴, menită a o așeza pe scriitoare printre artiștii cu portanță în ambianța epocii interbelice.

Reflexele noastre față de o operă marcată de longevitate și adâncime ideatică nu trebuie să slăbească. Așa cum ea, după trecerea în eternitate a lui Eugen

⁴² Cf. Ioan Dănilă, „(Bio)grafia textului literar. Auxiliar didactic pentru ciclul de studii Masterat – *Cultură și literatură română*“, Bacău, Universitatea „Vasile Alecsandri“ din Bacău – Facultatea de Litere, 2012, pp. 4-12.

⁴³ În acel cadru, am ilustrat ante-textul prin secvențe audio din înregistrările realizate cu Ioana Postelnicu, ca aceasta: „Câteodată mă întreb cum de n-am avut conștiința că eu duc în spinare sacul ăla plin cu atâtea întâmplări, pe lângă care am trecut într-o viață și care nu trebuiau să se piardă. Ar trebui însă o sută de ani ca să consum ceea ce am strâns în acest sac, piatră cu piatră“ (cf. *(Bio)grafia...*, p. 11).

⁴⁴ Ca aceea a Biancăi Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* (București, Editura „Cartea românească“, 2011), în care capitolul rezervat Ioanei Postelnicu (penultimul dintre cele opt, fiecare pentru un studiu de caz) poartă titlul „A scrie cu propriul trup“.

Lovinescu, și-a pus la dispoziție casa pentru a continua spiritul *Sburătorului*, dar și pentru a cultiva memoria mentorului, nouă – băcăuanilor și sibienilor – ni se impune să atestăm fără odihnă că simpla existență⁴⁵ a scriitoarei pe pământ transilvăneano-moldovean este darul generator de perpetuă neuitare.

Bibliografie

- Budău, Eugen, *Bacăul literar*, Iași, Editura „Universitas XXI”, 2004
- Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică*, București, Editura „Cartea românească”, 2011
- Cândroveanu, Hristu, *Literatura română pentru copii. Scriitori contemporani*, București, Editura „Albatros”, 1988
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941
- Chițimia, I. C.; Al. Dima (coord.), *Literatura română. Dicționar cronologic*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, București, Editura „Minerva”, 1972
- Dănilă, Ioan, *Ioana Postelnicu sau recursul la memorie*, în „Vitriliu”, Bacău, an XVIII, nr. 1-2 (34), apr. 2010
- Drehuță, Emilian, *Enciclopedia județului Bacău*, Bacău, Editura „Agora”, 2008
- Dănilă, Ioan, „(Bio)grafia textului literar. Auxiliar didactic pentru ciclul de studii Masterat – Cultură și literatură română”, Bacău, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău – Facultatea de Litere, 2012
- Donea, Marilena, *Ateneu 40. Bibliografie – 1964-2004*, Bacău, Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național, Biblioteca Județeană „C. Sturza” Bacău, 2004
- Gafița, Viniciu, *Bibliografie de literatură română pentru copii*, București, Editura „Ion Creangă”, 1978
- Hangiu, I., *Dicționarul presei literare românești – 1790-2000*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004
- Petcu, Marian (coord.), *Istoria jurnalismului din România în date*, Iași, Editura Polirom, 2012
- Piru, Al., *Literatura pentru copii*, în „Suplimentul literar-artistic al Scânteii tinereții”, București, anul VIII, nr. 50 (377), din 17 dec. 1988
- Piru, Al., *Postelnicu Ioana*, în „Dicționar biografic al literaturii române” (coord., Aurel Sasu), M-Z, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2006
- Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, București, Editura „Albatros”, 1977
- Predescu, Lucian, *Enciclopedia României*, București, Editura „Cugetarea”, 1940
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura „Tempus Dacoromânia Comterra”, 2006

⁴⁵ „Acum constat – îmi mărturisesc scriitoarea după anul 2000 – că sunt o scriitoare bună, că n-am știut cât de bună sunt. Ultimul volum [*Urmașii Vlașinilor*, 1999, n.n.] este scris, după mine, cu totul altfel și-mi arată cât de implicată am fost în realitatea imediată care a trecut pe lângă mine și s-ar fi pierdut dacă eu n-aș fi fost”.

- Straje, Mihail, *Dicționar de pseudonime*, București, Editura „Minerva“, 1973
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane – 1941-2000*, București, Editura „Mașina de scris“, 2005
- Vârgolici, Teodor, Postelnicu, Ioana, în *Dicționarul general al literaturii române* (coord., Eugen Simion), București, Editura „Univers enciclopedic“, 2006
- Vianu, T. (sub red.), Biblioteca Academiei R.P.R., *Bibliografia literaturii române – 1948-1960* București, Editura Academiei R.P.R., 1965
- Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu Aurel (coord.), *Dicționarul scriitorilor români, M-Q*, București, Editura „Albatros“, 2001

ANDROGINIA CA MANIFESTARE BOVARICĂ ÎN ROMANUL *PUPA RUSSA*

Abstract

Pupa russa is a male's novel having a female protagonist; thus, Gheorghe Crăciun is another Gustave Flaubert awarding himself a womanish identity through the power of fiction, an androgynous being retrieving, by means of literary creation, his long-lost half. Under these circumstances, the present paper tries to reveal the positive valency of the bovaric phenomenon, as androgynous manifestation: the novelist, an intellectual male obsessed with the frailty and precarious condition of human life, too short and inconsistent to be relevant, completes himself with a more abiding existence, living Leontina's bookish life. Therefore, bovarism is not only a pathological disabling disruption, but also a sanitary unification, a rescuing self-completion, that makes the individual stronger and tougher in his fight against time. **Key-words:** androgynous, bovarism, inconsistency, sanitary reunification.

Romanul *Pupa russa*, de Gheorghe Crăciun, apare în anul 2004 însă primește, din partea autorului, un foarte important accesoriu poietic în 2006. Este vorba despre *Falsul 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 scriiturale din care se va țese povestea Leontinei. Alături de acesta, un alt document poietic important îl constituie articolul *Utopia mea*, publicat în 1993 în revista „Dilema” și reprodus în subsolul *Falsului jurnal...*, care vorbește despre proiectul flaubertian. „Vreau să scriu o Doamna Bovary”, declară autorul încă de la început. Faptul demonstrează că 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 și Georgeta Moarcă sunt doar două dintre vocile critice care abordează problema corespondențelor românești dintre Gustave Flaubert și Gheorghe Crăciun.

Pentru cel din urmă, „bovarismul e o formă de insațietate în fața vieții”². 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

¹ Doctor în filologie al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.

² Gheorghe Crăciun, *Utopia mea*, în *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993 – 2000)*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2006, p. 11.

concepe altul decât este”³. 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”⁴.

Dualitatea valorică a bovarismului poate fi astfel interpretată: dacă *puterea dată omului de a se concepe altfel decât este* înseamnă, la un anumit nivel, o scindare patologică a personalității, o dedublare anulantă, o ruptură a individului de trunchiul predispoziției sale ereditare sub presiunea unor determinanți externi, ea poate, la fel de bine, funcționa și în sensul invers, al unei dublări sanitare, al unei reîntregiri în vederea desăvârșirii prin atingerea totalității. Ființă prin excelență incompletă, omul se concepe, prin această putere care i-a fost dată, complet. Ajungem astfel cu discuția pe teritoriul androginiei, binecunoscuta stratagemă mitică de reabilitare a naturii umane totale, „ca un întreg perfect și rotund, cu spatele și cu laturile formând un cerc”⁵.

În ceea ce privește *Pupa russa*, androginia este cea mai proeminentă latură a bovarismului romanesc și, de aceea, probabil și cel mai des menționată în receptările critice. Mai mult, aceasta reprezintă fundația pe care se va înălța romanul, fiind prezentă în intenția auctorială încă din etapa proiectului mental; ideea unui *homo duplex* constituie, conform mărturisirilor poetice, un fel de mobil al scriiturii:

„Ar trebui, firește, să-l copiez ironic pe marele izolat din Croisset și să spun, fără nicio fandoseală, *Matrioșka c'est moi!* Doar și eu sunt un om-cutie, un copil care trăiește într-un bărbat, o fetiță îngropată în trupul unei femei, și eu sunt o făptură alfabetizată, cu etaje și sertare, ca oamenii lui Dali și Arcimboldo, și eu sunt un cocoloș de carne, într-un ghemotoc de hârtie”⁶.

Gândit inițial în cheie ironică, motivul livresc al androginului trecut prin filtru flaubertian este treptat asimilat și asumat cu toată seriozitatea și tonalitatea gravă de care scriitorul este capabil. Notațiile diaristice arondate anului 1994, când romanul este la începutul concepției, dezvăluie o preocupare profundă pentru o cât mai autentică consubstanțialitate identitară autor – personaj: „Femeia asta ar trebui să iasă din mine ca într-un fel de naștere. Toată partea mea de natură feminină ar trebui să se poată sublima în carnea de fum și de cuvinte a acestui personaj” sau „Să rămân un bărbat care scrie, devenind o femeie care simte și gândește”; pe aceeași

³ Jules de Gaultier, *Bovarismul. Filosofia bovarismului de Georges Palante*, traducere de Ani Boboce, Iași, Ed. Institutul European, 1993, p. 10.

⁴ Georges Palante, în Jules de Gaultier, *Op. cit.*, p. 184.

⁵ Platon, *Mitul androginului*, în *Miturile lui Platon*, antologie și studiu introductiv de Cristian Bădiliță, București, Editura „Humanitas”, 1996, p. 65.

⁶ Gheorghe Crăciun, *Utopia mea... op. cit.*, p. 24.

pagină: „Pentru a scrie cartea asta, ar trebui să vreau să fiu pentru o vreme femeie”, „Pe Leontina trebuie s-o văd, s-o simt dinăuntru. Ca și cum aș fi ea. Trebuie s-o cunosc, s-o înțeleg de la început, din prima clipă a vieții ei. Ar trebui să-mi pot implanta ovulul ființei ei viitoare în pântec. Să-l fecundez și să-l cresc cu grija pe care aș acorda-o propriei mele deveniri spre o formă umană gata să se nască”⁷.

Androgenia imaginată și intenționată de autor îndeplinește până și cea mai intimă condiție a bovarismului, impusă de însuși filosoful conceptului, pe urmele personajelor flaubertiene – condiția realei autoînșelăciuni⁸: bovaricul autentic trebuie să fie pe deplin convins de veridicitatea identității simulate, la fel cum Crăciun trebuie să fie pe deplin convins de transformarea sa în Leontina.

Pe măsură ce proiectul romanesc prinde contur, crește și nevoia empatiei exacerbate până la consubstanțialitate organică. În prima sa *Nota auctoris*, scriitorul reconstituie atmosfera genezei personajului, în fond o naștere în bucătărie, fără ca prin decorul minor să parodieze procesul complex al (de)dublării:

„... simt părul cum îmi atinge ceafa, simt un gădilat atât de ușor, că ceea ce simt pare nepotrivit pentru natura mea.

Și deodată descopăr că ar trebui să-mi imaginez ceva care să nu țină de firea mea și de mirosul meu de bărbat și de feromonii mei implacabili și atunci îmi spun că ar trebui să încep chiar cu un fir de păr, cu senzația caldă a unui fir de păr care ți s-a lipit de obraz și îți intră în gură odată cu bucata de pâine pentru că tu mănânci”⁹.

Transpoziția sexuală din bărbat în femeie și cea contextuală din lumea reală în lumea de hârtie nu se întâmplă facil și nici independent de voința transpozatului. Dimpotrivă, acesta inițiază un demers de simulare a naturii străine de sine pentru a ajunge la stimularea acelei naturi, care nu este, până la urmă, chiar atât de străină. Alteritatea dorită este doar difuză și adânc îngropată în propria identitate („... partea feminină din identitatea mea masculină nu este suficient de puternică”¹⁰). Odată intuită și vag reperată, metamorfoza poate începe; mai întâi la nivelul exterior al *literiei* ca instituție gramaticală a persoanei, prin transferurile pronominales de la persoana I, singular, la persoana a II-a, singular, iar apoi la nivelul interior al *trupului*:

„Iată firul de păr lungindu-se peste urechea mea de bărbat sau femeie. (...) Auzi și vezi. Tu ești acea femeie. (...) Te gândești la foetusul care are un creier și la creierul care naște cu răbdare pielea în care sunt învelite pe nesimțite brațele care încă nu există și sânii care nu există și rotunjimea hidrocefală a capului.

Mai departe ar trebui să se întâmple ceva ca și cum carnea de pe obraz ar începe să se descrețească. Și barba să devină moale (...). Penisul tău să

⁷ Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult...op. cit.*, p. 10.

⁸ V. Georges Palante, *op. cit.*, p. 185.

⁹ Gheorghe Crăciun, *Pupa... op. cit.*, pp. 70 – 71.

¹⁰ *Idem, Trupul ... , op. cit.*, p. 10.

devină o vulvă. (...) Bărbat-copil, copil-fată, fetiță-femeie (...) Bărbat-femeie și femeie-bărbat. Ar trebui ca trupul tău bătrân să se topească într-un nou organism și-n materia lui fremătândă și enorm de sensibilă, saturată de sânge, plămâni și splina, rinichii și ficatul, coloana vertebrală și creierul mic să-și regăsească paradisul pierdut”¹¹.

Metamorfoza autorului în personaj este, după cum deconspiră scriitorul postmodernist, un proces extrem de complicat, ce cuprinde mai multe faze: este necesară, în primul rând, regresiunea temporală în spațiul copilăriei, al perioadei în care identitatea sexuală este mai puțin marcată: *bărbatul* trebuie să redevină *copil* pentru a înlesni trecerea de la *copil* la *fată*. Recuperarea acestui *paradis pierdut* este esențială și pentru că presupune o reîntoarcere la o lume a maximei potențialități, o lume în care există încă o înfinitate de traiectorii ale devenirii, o lume în care zarurile destinului nu au fost încă aruncate. Investit, mai mult decât oricare alt individ, cu *puterea de a se concepe altfel decât este*, scriitorul este totuși obligat de cutuma autenticității scripturale să-și caute alteritățile într-o zonă aflată în proximitatea identității sale potențiale. De aceea, Leontina se naște, nu ca personajul proustian, dintr-o memorie imaginară, „constituit(ă) prin text”, ci din memoria sincopată a paradisului pierdut și parțial regăsit al copilăriei, din „complexele, fricile, lașitățile, minciunile, păcatele, prostiile, vanitățile, conformismele, utopiile, frustrările mele de copil”¹², la care scriitorul trebuie să revină pentru a nu-și compromite metamorfoza în femeie.

Se observă că procesul devenirii nu se oprește odată cu recuperarea copilăriei și transformarea *fetiță-femeie*, ci continuă cu dublarea reversibilă *bărbat-femeie* și *femeie-bărbat*. Scriitorul recurge la strategia androgenică a refacerii unității ființei prin dublare pentru ca transferul de personalitate să fie realizat la rigoare: doi într-unul, autorul și personajul fuzionează și parcurg împreună cea mai mare parte din traseul ficțional. Există în acest tip de demers, ca de altfel în întreaga operă a lui Gheorghe Crăciun, o practică specifică de supralicitare a dublării: androgenia nu este unidirecțională și ireversibilă, în sensul că scriitorul naște personajul din propria ființă, după care îl eliberează fără regrete și consecințe în lumea sa specifică, aceea de hârtie. Dimpotrivă, asemenea creatorului ei, Leontina este ea însăși androgenă, transformându-se, în planul ficțiunii, din conținut în conținătoare a eului auctorial.

Dependent în cel mai literal sens, acesta o urmează și se lasă conținut sub forma lui Leon:

„Numele ei ca un cuvânt rupt în două, ca noaptea și ziua, ca lumina și umbra, iată, ea e un copil curios și neastâmpărat (...) cu două suflete și două respirații și două porniri: se trezește în întunericul lui Leon și apoi zboară împreună cu Tina prin cortina luminoasă a zilei”¹³.

¹¹ *Idem, Pupa ... op. cit.*, pp. 71 – 72.

¹² *Idem, Trupul..., op. cit.*, pp. 14, 13.

¹³ *Idem, Pupa..., op. cit.*, p. 48.

Mai mult decât o consecință a denominației, dualitatea androginică a personajului constituie o reperкусиune a concepției sale, îndatorată paternității auctoriale care nu se poate desprinde de propria-i creație și recurge la sublimarea în materie textuală. Așa cum Leontina se naște din carnea vie a autorului, acesta din urmă se cuibărește în carnea ei de hârtie:

„Tina simte că Leon e acea parte din corp și din creier de care ea se teme. Se teme de miezul închis într-o mie de straturi de rumeguș celular și de ceară ribonucleică al băiatului Leon. Pentru că *Leon-cuvântul* e în realitate *Leon-băiatul-din-pielea-ei* pe care ea îl recunoaște imediat după dorințe și stări”¹⁴.

Puterea dată omului de a se concepe altfel decât este capătă, în acest context, nuanțe suplimentare: aflată în mâna scriitorului, ea devine puterea demiurgică a cuvântului de a crea noi identități; este, în fond, o putere *textențială* de a se concepe dintr-un alt fel de material; trecerea de la condiția celulară la cea de celuloză se realizează numai prin puterea scriiturii.

Dualitatea Leontinei este, potrivit comportamentului specific al autorului, și ea supralicitată; din planul lingvistic al numelui cu dublă polarizare, ea trece în planul eului psihologic, unde se face responsabilă de „o serie nesfârșită de trăsături contradictorii: vină – nevinovăție, sexualitate – angelism, soție – amantă, luciditate – naivitate, safism – estromanie, prostituare – inocență”¹⁵. Însă, cel mai pregnant, dualitatea se cere văzută la nivelul organic, corporal, considerat de către scriitor a fi cel mai important nivel uman: „Leon a fost mai întâi o jumătate de nume. Apoi chiar un alt corp. (...) Nu era totuși cazul să exagereze prea mult. Eleva Leontina Guran era un LEON cu mersul săltat, elongat”¹⁶. Leontina este – cum ni se spune în jurnal – „o fată-băiat, o natură duală”¹⁷, un androgin sau mai degrabă un hibrid femeiesc-bărbătesc, ficțional-real, potențial/virtual-actual(izat).

Androginia poate fi și la acest nivel dublu valorizată. În acest sens, Liliana Truță remarcă dimensiunea negativă a metisajului în discuție: „...partea masculină a Leontinei apare ca un dublu demonic, ca o parte blestemată, care desface tot ce este «facere» (...), fantoma aceasta masculină prezintă sub pielea personajului apare ca o realitate în negativ, un masculin care neagă femininul”, ceea ce conduce la o „falsă androginie, una în negativ”¹⁸. Aceeași direcție interpretativă urmează și Sonia Vass: „Leontina reprezintă de fapt un androgin întors, a cărui unitate este supusă diviziunii ireconciliabile. Destinul eroinei nu tinde spre restituirea începuturilor creației, ci reface pas cu pas apocalipsa propriei lumi în declin”¹⁹.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Sonia Vass, *Ipostaze ale androginului în literatură. Mit și demitizare: Honoré de Balzac și Gheorghe Crăciun*, în „Omul și mitul. Ființa umană și aventura spiritului într-o cunoaștere. Dimensiune mitică și demitizare”, ediția a IV-a, Suceava, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 2011, p. 38.

¹⁶ Gheorghe Crăciun, *Pupa ...*, op. cit., p. 286.

¹⁷ *Idem*, *Trupul...*, op. cit., p. 172.

¹⁸ Liliana Truță, „... și eu sunt un cocoloș de carne într-un ghemotoc de hârtie”. *Aspecte ale androginiei textuale la Gheorghe Crăciun*, în vol. *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, ed. cit., p. 100.

¹⁹ Sonia Vass, *Op. cit.*, p. 41.

Însuși autorul punctează în *Falsul jurnal...* această permanentă *incoincidentia oppositorum* dintre cei doi locuitori ai Leontinei:

„La 10 ani ea desena pe trotuar (...) și Leon îi dădea peste mână pentru că nu trăgea linii drepte. O înjura și trăgea copiii de păr. (...) Ea cioplea din coajă de pin bărci și corăbii (...) Leon arunca cu pietre să le scufunde. Ea făcea baraje de nisip (...) și la sfârșit Leon le distrugea cu piciorul. Ea pleca la alimentara să cumpere zahăr și Leon pierdea banii și bonul de cartelă. Ea își ascutea creionul cu lama și Leon îi rupea vârful. Ea descoprea în jurul ei cuvinte pe care nu le știa și Leon nu o lăsa să se gândească la ele”. În concluzie, „nu se înțelegea cu el”²⁰.

Schizma profundă din structura interioară a Leontinei se revarsă în afara ei, ajungând să se reflecte și în sciziunea numelui: „Însă durerea numelui ei nu se află în această fragmentare de spații LEON/TINA, ci în această treaptă N – T. Ca o ruptură dintre două trupuri diferite, dintre două biologii diferite, dintre două culori ale pielii și dintre două triburi diferite pe care le separă o junglă imensă”²¹. Natura diferită a celor două jumătăți (una reală, carnală, auctorială, cealaltă ficțională, lingvistică, virtuală) conduce la o conviețuire deficitară și o consubstanțialitate ratată. Așa-zisul eșec, previzibil de altfel, este îndatorat mizei prea înalte: trădându-l pe Flaubert, creator al unei doamne Bovary „prea liniar(e), prea consecvent(e) cu sine”, Crăciun își propune nașterea unei Emme plurale, proteice, instabile, confuze, mereu acționând „sub presiunea dublei gândiri”. Așadar, purtându-l și pe Leon în sine, această nouă Emma Bovary este „de la bun început distrusă, condamnată”²².

Valorizarea negativă a androgeniei, deși cât se poate de pertinentă, nu este singura posibilă. Există și o evidentă perspectivă pozitivă din care poate fi privită împreunarea profundă dintre Leon și Tina. Aceasta presupune o lectură a „poveștii” prin ochii lui Eros.

Vorbind despre *utopia sa* romanescă, Gheorghe Crăciun denunța, cu mult timp înaintea apariției *Pupae russae*, o inevitabilă relație de dragoste între autor și personajele sale: „Am intrat într-o altă lume, în care toate infirmitățile noastre sociale se văd cu mai mare claritate. Nu e vorba de a-ți învinge dezgustul sau revolta, ci de a nu uita ceea ce spunea Caragiale despre personajele sale. Le iubea. Fără terapia acestei iubiri, literatura nici n-ar putea mare lucru”²³. Funcția soteriologică a scrisului se ajustează și devine în acest context funcție terapeutică ce se manifestă erotic. Așadar, „curva, mincinoasa, profitoarea” Leontina este iubită de către autorul ei cu mult dinaintea venirii sale pe lume. Dualitatea sa structurală, în acord cu adevărul general că „și în natura feminină există zone de vulgaritate, murdărie și instinctualitate brutală”, nu iese cu nimic din tipicul antropologic: „Așa suntem făcuți noi, oamenii”²⁴.

²⁰ Gheorghe Crăciun, *Trupul...*, op. cit., pp. 172 – 173.

²¹ *Idem*, *Pupa...*, op. cit., p. 50.

²² *Idem*, *Utopia ...*, op. cit., p. 25.

²³ *Ibidem*, p. 27.

²⁴ *Idem*, *Pupa ...*, op. cit., p. 237.

De aceea are dreptate Liliana Truță atunci când remarcă faptul că „*Pupa russa* e romanul unei iubiri. Iubirea unui autor pentru personajul său”²⁵. În ciuda tuturor relațiilor erotice, nenumărate și superficiale, Leontina Guran „devenise o fată frumoasă pe care n-avea cine s-o iubească”²⁶. Iar singurul care o iubește cu adevărat este cel care, cuibărit în trupul ei, o posedă și din interior, nu numai din exterior. Căci acuplarea propriu-zisă, prin care și George se înscrie în rândul numeroșilor amanți, nu este decât o ultimă sforțare de recuperare a androginiei, a consubstanțialității corporale. În fond, sexualitatea, după cum constată Vasile Spiridon, „dezvăluie fundamentalul adevăr după schisma androginică: ființa multiplă este în primul rând una care se deschide spre și care o dorește pe alta”²⁷. Actul erotic dintre autorul-personaj și Leontina funcționează ca o încercare de refacere a multiplicității ființei din perioada deja consumată a „maternității” paterne, când scriitorul se prăbușea pe scaunul din fața calculatorului „și simțea(m) cum începe să înflorească în mine firul pervers de iarbă al acestei iubiri”²⁸. „Iar dragostea – știm de la Platon – nu este decât un nume pentru dorința noastră pătimașă de a fi din nou întregi”²⁹.

Întregirea ar însemna, pe parcursul derulării epice, a îndepărtării lui Leon de Tina și a apropierii Leontinei de implacabilul *capăt* al *epuizării*, revenirea imposibilă la condiția de *plămăditor al acestei femei* „din ce aveam mai bun”, dar și „din amintiri murdare și din visuri cu miros de cloramină” sau „din furunculi și scrofuli, din mucegaiuri și scârnă”³⁰.

În virtutea dualismului omniprezent, nu numai procreația este un proces ambivalent, ci și dragostea, la rândul ei, are propria față, urâtă și rea. Declarațiile de iubire din *Nota auctoris* pentru femeia „irezistibilă și atât de frumoasă, că-ți vine s-o îneci în bale de cerneală, s-o acoperi cu sperma tuturor masturbărilor tale singuratice din adolescență, s-o speli cu limba din cap până-n picioare”³¹ sunt contrapunctate, în roman, de toate ratările erotice cu bărbații în spatele cărora se ascunde, rând pe rând, tot autorul, iar în jurnal, de reflecțiile lucide pe această temă: „De la o vârstă încolo (și, am adăuga, de la un moment epic încolo) e obositor să iubești. Trebuie să lupți tot timpul cu propria ta luciditate. Trebuie să faci ceva cu conștiința ta, pentru a ajunge la acel relativ abandon pe care ți-l pretinde iubirea. Să ajungi la starea în care poți renunța la tine, la blestemul intelectului și la egoismul exigenței”³². Din momentul în care nu mai este privită ca o dublare întregitoare, ci ca o dedublare reductivă și alienantă, iubirea e anulată de luciditate.

Dar ce adevăr macabru dezvăluie luciditatea, care este arma ei antierotică aflăm tot din jurnal: la orice femeie frumoasă, la orice Leontina nu te poți uita decât „cu o încântare disperată, cu o fascinație conștientă de propria ei relativitate”, cu

²⁵ Liliana Truță, *op. cit.*, p. 118.

²⁶ Gheorghe Crăciun, *Pupa ...*, *op. cit.*, p. 170.

²⁷ Vasile Spiridon, *O scurtă trimitere la origini*, în „Paradigma”, nr. 3 – 4/2004.

²⁸ Gheorghe Crăciun, *Pupa...*, *op. cit.*, p. 319.

²⁹ Platon, *Op. cit.*, p. 70.

³⁰ Gheorghe Crăciun, *Pupa ...*, *op. cit.*, pp. 319, 320, 321.

³¹ *Ibidem*, p. 322.

³² *Idem*, *Trupul ...*, *op. cit.*, p. 73.

„conștiința frumuseții ei perisabile”, deoarece timpul este supratemă în literatură și supralage în viața reală. Timpul, prin curgerea lui implacabilă, își subordonează până și erosul, devenind „mai puternic decât orice putere a ta de a iubi. El n-o va distruge doar pe acea femeie, el te va distruge și pe tine”³³. Îndepărtarea lui Leon de Leontina, de „femeia ta pe care n-ai curajul s-o ucizi”³⁴, este dictată de această supralage care stabilește că timpul ei din spațiul scriiturii s-a scurs deja, că devenirea ei, psihică, fizică sau trupească poartă suficiente însemne ale timpului, că epuizarea ei a ajuns, în sfârșit, la capăt. Întrebat în interviul citat de ce și-a ucis personajul, autorul răspunde: „Am omorât-o pentru că eu însumi nu-mi mai puteam suporta personajul. Am simțit la un moment dat, când mă apropiam de finalul cărții, că personajul, prin experiențele pe care le-a acumulat, a devenit excesiv”³⁵. Excesul este, în primul rând, unul temporal, care face ca iubirea să se convertească în ură, scoțând la suprafață, din dedesubturile textuale, angoasantul adevăr al morții.

Ajuns în vecinătatea acestui adevăr, autorul dă mult discutatei androginii textuale cea mai profundă accepție: uniunea sa cu Leontina este, mai presus de toate, o uniune a *trupului* cu *litera*, o contopire a propriului său trup cu *frumoasa fără corp*, ca măsură de protecție în fața timpului și a morții. Sau, cum spune Liliana Truță, „scrierea romanului apare ca o disperată încercare de salvare a eului, prin vărsarea lui conștientă într-un personaj ce absoarbe conținutul sinelui, salvându-l astfel de la moarte, de neant. Leontina e ca o sticlă a naufragiatului aruncată în lume de către un scriitor care-și conștientizează din ce în ce mai acut limitele ființei”³⁶. Dubla Leontina este un dublu al autorului, prin care acesta își propune să învingă legea implacabilă a timpului și să câștige pariul cu moartea. Asemeni lui Flaubert, el recunoaște că „LEONTINA SUNT EU” și că „în carnea fiecărei femei singure se află ascuns un băiat, un bărbat, *un domn Leon care se teme de moarte* (subl. n. – C. P.)”³⁷. Mai mult, asemenea Leontinei, „fata speriată că nu are destin și va muri de tânără”³⁸, Gheorghe Crăciun însuși mărturisește că „a(m) crezut că voi muri repede și că limbajul e totul”³⁹. De aceea, prin puterea dată de propria sa hartă genetică și de mediul cultural în care se formează, el *se concepe* în mod conștient, voit și elaborat, *altfel decât este*. Prin *Pupa russa*, autorul-trup muritor se concepe *literă*-operă durabilă.

Bibliografie

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

³³ *Ibidem*, p. 53.

³⁴ Gheorghe Crăciun, *Pupa ... op. cit.*, p. 322.

³⁵ *Idem*, *apud* Ovidiu Șimonca, *op. cit.*

³⁶ Liliana Truță, „... și eu sunt un cocoloș de carne într-un ghemotoc de hârtie”. *Aspecte ale androginiei textuale la Gheorghe Crăciun*, pp. 104 – 105.

³⁷ Gheorghe Crăciun, *Pupa ... op. cit.*, p. 389.

³⁸ *Ibidem*, p. 50.

³⁹ Gheorghe Crăciun, *Trupul ... op. cit.*, p. 44.

- Crăciun, Gheorghe, *Utopia mea*, în *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993 – 2000)*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2006
- Gaultier, Jules de, *Bovarismul. Filosofia bovarismului de Georges Palante*, traducere de Ani Boboce, Iași, Ed. „Institutul European”, 1993
- Platon, *Mitul androgenului*, în *Miturile lui Platon*, antologie și studiu introductiv de Cristian Bădiliță, București, Editura „Humanitas”, 1996
- Spiridon, Vasile, *O scurtă trimitere la origini*, în „Paradigma”, nr. 3 – 4/2004
- Șimonca, Ovidiu, „Marele pericol pentru literatura română a momentului este mondenitatea”. Interviu cu Gheorghe Crăciun, în „Observator cultural”, nr. 289/octombrie, 2005
- Truță, Liliana, „... și eu sunt un cocoloș de carne într-un ghemotoc de hârtie”. *Aspecte ale androgeniei textuale la Gheorghe Crăciun*, în vol. *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*. Conferința Națională Gheorghe Crăciun – Viața și opera, Brașov, 12 iulie 2012, Bodiu, Andrei; Moarcăș, Georgeta (coord.), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012
- Vass, Sonia, *Ipostaze ale androgenului în literatură. Mit și demitizare: Honoré de Balzac și Gheorghe Crăciun*, în „Omul și mitul. Ființa umană și aventura spiritului întru cunoaștere. Dimensiune mitică și demitizare”, ediția a IV-a, Suceava, Editura Universității Ștefan cel Mare, 2011

SFÂRTECAREA LUI CIORAN

Résumé

La série synonymique – fragmentarisme, décomposition, écartèlement – se propose à illustrer la modalité ciorannienne de rédiger, une méthode pleine de valences esthétiques, valeurs existentielles, psychanalytiques. La recherche compare deux essais biographiques qui retracent la vie et l'oeuvre de Cioran. Dans les portraits des *Exercices d'admiration*, l'un des points de départ d'Ilina Gregori - Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă, le philosophe parle de soi-même, l'introverti, l'égoцентриque incorrigible, *Les Exercices...* étant un élément essentiel de sa philosophie qui pivote autour de l'individu, de l'identité. Nous croyons qu'il ne s'est pas proposé de surprendre le monde littéraire par l'aspect fragmentaire de l'écrit; pourtant, cela évoque parfaitement sa structure psychique angoissée, scindée. Peut-être qu'il n'était pour le grand spectacle du logique, c'est encore que le fragmentarisme désigne une structure intérieure greffée sur Nietzsche et Pascal. Un Cioran ambivalent, partagé entre le morbide, le régressif par la peinture des morts et la rédemption par le portrait même, les deux pôles plus représentatifs par rapport au couple intérieur-extérieur, proposé par Ilina Gregori, dont la source d'inspiration se trouve dans la philosophie de Schopenhauer: la pitié et la méchanceté. On a mis en évidence le style de Cioran, la forme fragmentaire, déstructurée, aphoristique de son écrit. L'essai biographique de Stéphane Barsacq *Cioran. Ejaculări mistice în oglindă* est centré sur la perspective religieuse, mystique, théologique de la vie du philosophe roumain, depuis que chaque journal ou biographie est un devenir du héros, une initiation aux mystères du monde. Le journaliste tente à effacer le versant roumain de l'oeuvre ciorannienne, en la jugeant d'hystérique et désagréable, tout en prenant Cioran pour un sacré tombé et ressuscité grâce aux moralistes français, une tentative de s'emparer de Cioran pour la culture française.

Mots-clés: Cioran, biographie, réception, fragmentarisme, psychanalyse.

Fragmentarism, descompunere, sfârtecarea, serie sinonimică ce ilustrează rescrierea - metoda de lucru a lui Cioran - plină de valențe estetice, existențiale, psihanalitice. *Caietele* ar putea fi considerate, la o privire razantă, singura scriere confesivă a lui Cioran, însă Ilina Gregori² demonstrează că scrisul fragmentar din *Mărturisiri și anateme* sau *Sfârtecări* sunt bucăți re-scrise din jurnal, practic toată opera putând fi considerată un jurnal, o confesiune, ilustrând o minte parcelată.

¹ Doctorand al Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

² Ilina Gregori, *Sugestii pentru o biografie imposibilă*, București, Editura „Humanitas”, 2012.

O viață, două biografii

Cercetarea vizează o analiză comparativă a receptării lui Cioran din perspectiva a două eseuri biografice, care își propun să-i reconstituie viața și opera. Strălucita biografie atipică, cum a fost prezentată pe coperta a IV-a, *Cioran. Ejaculări mistice*³, a tânărului jurnalist francez Stéphane Barsacq, este un eseu în parte eșuat, de a relaționa trecutul politic interbelic și cărțile românești, propunându-și să demonstreze gândirea profund mistică, religioasă a lui Cioran, luând literal mărturisirea din *Caiete*, „Poate sunt o făptură religioasă pe de-a-ndoaselea”⁴. O altă încercare de reconstituire a biografiei lui Cioran aparține cercetătoarei române de la Universitatea Liberă din Berlin, Iliana Gregori care în *Sugestii pentru o biografie imposibilă* pleacă de la două ipoteze. Sondarea sinelui prin portretele Celuilalt (Scott Fitzgerald, Codreanu, S. Beckett) conform dictonului *l'autre c'est moi*, unde Cioran se apleacă în exerciții de admirație asupra celor care-i seamănă, în care se regăsește, în care se reflectă, dar și asupra celor care îl intrigă sau îi repugnă. Este nemulțumit că Scott Fitzgerald nu s-a ridicat la înălțimea damnării la care a fost supus de insomnie, deplângându-și infernul în *The Crack-up*, exaltat de cultul faptei Căpitanului, sau de atitudinea de *om nobil* a lui Beckett, creatorul, stăpânul, care privește din aerul rarefiat al înălțimilor la restul umanității. A doua ipoteză abordează eseu din *Demiurgul cel rău – Paleontologie*, în care Iliana Gregori identifică o sursă a biografiei cioraniene, un text trecut cu vederea de specialiști. Plecând de la vizita la Muzeu, impresionat de rânjetul craniilor, Cioran face o disertație despre schelet și carne, trup și suflet.

Portret baroc

Jurnalistul francez se străduiește să ne arate cauzele *crimei* lui Cioran, poziția de Raskolnikov al Istoriei, însă ne pune în fața unui paradox religios. Că „Cioran și-a trăit starea de român ca pe o pedeapsă”⁵, este deja o axiomă. În anii '30 a dorit să participe la concertul european fără complexul marginalului, al celui venit dintr-o cultură mică, fapt ce a motivat apariția *Schimbării la față a României*, lucru pe care l-ar fi aflat și autorul, dacă ar fi citit cartea fără prejudecăți și nu ar fi renunțat să citeze din „acest Cioran, care săvârșește cu solemnitate liturgia răului”⁶. Îl compară cu Rembrandt, Nietzsche, și François Villon prin gustul pentru decădere și dragostea pentru ruina sufletească, schițând portretul moral al unui Cioran baroc, în tradiția lui Faust, Don Juan, Hamlet, prin contradicțiile conștiinței, tragismul trăirii, preocuparea pentru originalitate.

Eseul biografic își propune să demonstreze rădăcinile mistice ale operei, însă Cioran nu este un mistic, un sfânt. A vrut să se găsească pe sine și pe Dumnezeu, nu pe calea cea mai ușoară, prin supunere, ci alegând drumul negării, punând probleme existențiale, sfidând morala, contrând logica, parcurgând un drum invers, de la negare la afirmarea divinității. Formarea cu filosofi germani citiți la „vârsta

³Stéphane Barsacq, *Cioran. Ejaculări mistice* (trad.), București, Editura „Philobia”, 2011.

⁴*Ibidem*, p. 134.

⁵*Ibidem*, p. 21.

⁶*Ibidem*, p. 104.

maximelor tăioase”⁷, descoperirea lui Dostoievski, identificarea cu Raskolnikov și Ivan Karamazov, actul gratuit, egoismul, tragicul ființei, construirea personalității prin autodistrugere și distrugerea celorlalți, îl determină pe jurnalist să concluzioneze că nu lecturile l-au format pe Cioran, ci au accentuat o stare de spirit negativistă. Văzută ca un mijloc de afirmare, despărțirea de Dumnezeu a însemnat despărțirea de copilărie, de naivitate, de inocență, iar ura resimțită a constituit o încercare de menținere a legăturii cu divinitatea.

Scrisă într-un limbaj inițiat, cartea separă versantul românesc al operei cioraniene, reprezentând coborârea în sine, în întuneric, în negație, pentru a descoperi lumina, adevărul-versantul francez al scrierilor. Pentru Barsacq, a-l înțelege pe Cioran înseamnă pătrunderea în taina religiei ortodoxe, religia „martirilor asceți, a pelerinilor zdrențăroși”⁸. Acest tip de lectură poate fi îmbogățit printr-una psihanalitică, complexul patern ducând la respingerea religiei, a preoților. Refuzând perspectiva religioasă a tatălui, a ales o modalitate proprie de accedere la divin, prin coborârea în infernul propriilor contradicții.

Odată cu debutul francez prin *Tratat de descompunere* din 1949, necunoscutul și balcanicul Cioran s-a impus prin limba secolului de aur al moraliștilor francezi, folosind masca unui Iov pe tonul lui Pascal. Credem că opțiunea lui Cioran pentru „stilul cu volănase”⁹ al moraliștilor francezi, a scos la rampă un histrion care și-a dorit să fie luat în serios. Singur se putea plasa pe linia lui Nietzsche care a luat de la Pascal construcția aforismelor, însă Barsacq ne avertizează că „pentru momentul acela, Nietzsche era prea german, ceea ce trezea amintiri supărătoare.”¹⁰ Nu negăm influența franceză a aforismelor nietzscheene, dar se pare că ceea ce e german nici acum nu place sensibilității pariziene. Chiar dacă jurnalistul îl vede pe Cioran tipic francez, adevărul trebuie spus: Pascal în formă, Nietzsche în idei.

Perfecțiunea vine din stilul scurt, aforistic al negării : sens maxim într-un minimum de formă. De ce a optat Cioran pentru limba franceză dacă era „diametral opusă felului meu de a fi”¹¹, cum precizează în *Istorie și Utopie*, un „exercițiu de asceză sau o cămașă de forță ?”¹² O vede ca pe o pedeapsă pentru vini imaginare ? Sau simțea în el ca Ortega y Gasset, atât latinul exaltat cât și germanul melancolic și sentimental, două părți ale aceluiași întreg pe care le-a reunit în formă și spirit prin Pascal și Nietzsche. Spiritului germanic al penseurilor i se potrivea limba germană, prin sonoritățile aspre, scrâșnite, prin termeni, însă exilul i-a legat de gât piatra sisifică a sintaxei franceze pe care a trebuit s-o învingă și s-o ducă la perfecțiune.

Ziaristul consideră versantul românesc al operei, scrieri care incită la crimă și catalogheză scurt *Pe culmile disperării*, drept „o fanfaronadă la limita isteriei.”¹³ La reeditarea *Schimbării la față a României* în 2009, Alain Paruit menționează

⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰ *Ibidem*, p. 61.

¹¹ *Ibidem*, p. 83.

¹² *Ibidem*, p. 84.

¹³ *Ibidem*, p. 96.

contextul scrierii acesteia, ignorat de jurnalistul francez. După plasarea „rasistului și antisemitului”¹⁴ Cioran în categoria personajelor kafkiene, metamorfozate în „vierme”¹⁵ sau rinocerizate ionescian, cedând chemărilor turmei, Barsacq schițează portretul unui Cioran inconștient, sedus de „secta delirantă”¹⁶ a Gărzii de Fier, trecere justificată prin pierderea credinței și posibilitatea regăsirii ei într-o colectivitate. Jurnalistul a luat în serios refuzul scrierilor românești de către Cioran care s-a dezis de ele, ca un cronos care și-a devorat copiii pentru că-i amenințau statutul. Justificările aduse de filosof ce vizau aroganța tinereții, „nu aveam simțul măsurii”¹⁷, nu au fost pe placul lui Barsacq, ce găsește motivații religioase textelor „isterice și dezagreabile”¹⁸ românești, prin îndepărtarea lui de creștinism. Toată demonstrația eșuează pentru că ipoteza de la care a plecat e greșită, luându-l pe Cioran un spirit eminentemente religios. Simpla apartenență a tatălui la tagma preoților nu e de ajuns pentru a-l considera un mistic. Și-a pierdut credința pe drum, iar lecturile i-au accentuat teribilismul și spiritul negator.

Un alt motiv al coborârii operei românești a fost ridicarea celei franceze și confiscarea lui Cioran pentru cultura franceză. Încearcă să-i găsească scuze scriitorului francez E. M. Cioran pentru tinerețea românească, exaltând ceea ce Cioran nu era, un spirit pur mistic, pur religios, denaturând, scoțând din contextul românesc și european opera lui de tinerețe. Renunțând la scrierile românești care incită la violență și folosind un limbaj mistico-religios, îl reduce pe filosof la un sfânt decăzut, reînviat prin botezul moralistilor francezi. Poate intențiile au fost bune, dar instrumentele cu care a încercat să *repare* chipul lui Cioran nu sunt cele potrivite, relevând un chirurg plastic ce poate fi acuzat de mal praxis. În ultimele capitole, jurnalistul devine avocatul evreilor în lupta cu Hitler, care a ucis poporul ales ca o sfidare a lui Dumnezeu. Un limbaj evanghelic, pastoral și o teorie care putea foarte bine lipsi dintr-o biografie despre Cioran. Scoateri din context, interpretări tendențioase ale scrierii cioraniene.

Autorul oscilează între limbajul cristic și cel de tabloid, când amintește de căsătoria de altfel inexistentă dintre Cioran și Simone Boué, de pasiunea din anii '80 pentru Friedgard Thoma sau de leșinul unei femei la Teatrul Rond-Point produs de emoția întâlnirii cu filosoful de la Rășinari. Nu lipsesc miturile cu care suntem identificați în lume: Dracula, Ceaușescu, legionarii. Detalii picante din intimitatea lui Cioran, pentru că tot ce era mai important s-a spus, francezul alternând religia cu bordelul, limbajul cristic cu cel de tabloid. Demonstrația nu se susține prin argumentele aduse, prin ignorarea voită a unor cărți esențiale, prin prejudecăți și prin registrul dublu amintit.

Un Cioran histrion se dezvăluie, un farseur al ideii de divin. Așa cum clownul se odihnește plângând, tot astfel Cioran își ascunde aroganța, trufia, obraznicia adolescentină, sub o mască a disperării și umilinței. Și-a păstrat până la

¹⁴ *Ibidem*, p. 108.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 100.

¹⁸ *Ibidem*, p. 103.

sfârșit gustul pentru atitudini teatrale, iar prietenul său, pictorul Matta spunea că „Cioran și-a acoperit fața jovială cu o mască tristă”¹⁹.

Lecția (dez)admirației

În *Exerciții de admirație*, unul din punctele de plecare ale Iliei Gregori, Cioran vorbește tot despre sine, introvertitul incorigibil, egomanul, *Exercițiile...* fiind o parte esențială a filosofiei sale, axată pe chestiunea individului și a identității. Credem că Cioran nu și-a propus să iasă în evidență, să șocheze prin forma scrierii, prin aspectul fragmentar – o idee foarte vehiculată în anumite medii, dar falsă – ci se mulează perfect structurii sale psihice angoasate, scindate, fragmentele impunând prin concizia formei și bogăția conținutului. Poate nu era făcut pentru mari demonstrații logice, iar esența fragmentarismului configurează o constelație mentală axată pe esență, altoită pe Nietzsche și Pascal.

Deși a făcut în permanență apologia eșecului, a fragmentului și decompoziției existenței, Cioran n-a demolat individul, ci a exaltat individualitatea, identitatea personală, acesta fiind și motivul exersării de portrete, un egoman atras de personaje interesante. Respinge portretistica franceză ce reducea individul la rolul social și istoric, escamotând misterul, potențialul transcendent al ființei. Se pierde sămânța de divin cu care a fost înzestrat omul, societatea distrugând personalitatea și misterul ființei. În *Căderea în timp* folosește un limbaj mitologic creștin, opus formulei budiste ale căderii și mântuirii din *Sfârtecare*. Apariția feminină serafică din Grădina Luxembourg din *Căderea în timp* este un simbol al omului în general „îngerul răătăcit în lume, exilatul tragic”²⁰, opera fiind presărată cu idei gnostice: exilatul, însinguratul, abandonatul de divinitate, Demiurgul neîndurător, separația natură-spirit sau ideea seminței divine existente în om.

Admirația nu umilește și nu semnifică o negare a sinelui, o recunoaștere a lipsei de valoare proprie, ci are o funcție metafizică, mistică: mântuirea prin Celălalt. Omul se poate dăruia Celuilalt fără a se minimaliza pe sine. Sufletele damnate au găsit în admirație o șansă de mântuire. Odată actul încheiat nu mai rămâne decât ruptura violentă, nedreptatea, dezadmirația sau paricidul amintit în *Sfârtecare*: „Euforică, stimulantă, admirația, îngenunchiere intelectuală care nu implică nici umilire, nici vreun sentiment al neputinței, este prerogativa, certitudinea și mântuirea sufletelor pure”²¹. Celălalt pe care-l admiri e Dumnezeuul tău, unica transcendență a misticului fără Dumnezeu. Admirația, un act în oglindă - admiri la celălalt ce admiri la tine - e un exercițiu de narcisism îmbinat cu gelozia omului schopenhauerian, conturând un pesimism existențialist cu accente nihiliste. Pentru Cioran, nici fizionomia, nici biografia sau psihologia nu pot revela esența individului, fiind o violentare, o desacralizare a omului. Explicarea, dezvăluirea misterului este o profanare, universul explicat se desemantizează, devine absurd, fără sens.

Portret sau necrolog? Portretele spectrelor revelează pasiunea comunicării, vocația dialogului în plan astral cu Celălalt. Portrete ambivalente: prin exercițiu tinde spre mântuire iar prin portretizarea morților, a dispăruților spre thanatic.

¹⁹ *Ibidem*, p. 140.

²⁰ Ilina Gregori, *op. cit.*, p. 65.

²¹ *Ibidem*, p. 32.

Cioran sfârtecat între morbid, regresiv și salvare, mântuire, cei doi poli ai portretisticii lui, mai reprezentativi decât interior-exterior, propuși de Iliana Gregori, inspirați de axa filosofiei lui Schopenhauer: mila și răutatea.

Dincolo de aspectul literar, esențială în portrete este perspectiva filosofică, problema individului, a identității și alterității. „Cioran conferă o dimensiune metafizică portretelor, condiția reușitei în relația cu Celălalt este admirația”²². Cioran a ales portretistica deoarece îmbină literatura cu filosofia – preocupare pentru individ și identitate, iar cum prin Celălalt se ajunge la Divinitate, la Absolut, a văzut în admirație un act compensatoriu metafizic și psihologic. Sau, ca într-un proces psihanalitic, omul se poate defini ca persoană, își construiește sinele, în funcție de ceilalți, de imaginea sa în ochii lor.

Caietele sunt o oglindă spartă și refăcută să se potrivească noului Cioran. Recupera fragmente în care se putea recunoaște. „Cu *Mărturisiri și Anateme* intenționa să pună capăt definitiv scrisului sau mai exact spus re-scrisului”²³. „În vederea publicării selecta din caiete texte deja scrise și le re-scria după care distrugea versiunea originală. Metoda de lucru specifică pentru autorul Cioran e re-scrierea selectivă, repetată a caietelor. Dar textele re-scrise, cărțile, nu sunt mai reușite decât caietele, ci esențialmente altceva”²⁴. Punând între paranteze biografia autorului, re-scrierea jurnalului, reflectă tribulațiile biografice. „Un paragraf cioranian trebuie desfăcut ca un bilețel secret, pentru a reconstitui pagina împăturită de multe ori și a descifra în culele lui urmele altor texte, proprii sau străine, citite și recitite, scrise și rescrise”²⁵. Fragmentarismul lui Cioran ar putea fi comparat cu răvașele chinezești aparent absurde, dar care își găsesc sensul raportate la contextul filosofiei budiste.

Cimpanzeul și statueta lui Buddha sunt cele două surse, antropologică și metafizică, ale *Paleontologiei*, din *Demiurgul cel rău*, celălalt text pe care cercetătoarea își fundamentează demonstrația, un eseu *dur à lire et emmerdant*, cum spunea însuși Cioran, care abordează trupul și sufletul din respectiva ezoterismului indian, prin trimeri la *Vede*, *Upanishade*, text pe care autoarea îl consideră dificil, „de parcă orice ins citit ar trebui să se orienteze în ezoterismul indian, ne supune inteligența la probe nu tocmai banale”²⁶. Un Cioran budist, ermetic, când pretinde ca cititorul să-i fie egal în cunoaștere, nu e dovadă nici de aroganță, nici de obscurantism. Unii își selectează cititorii după cele 800 de pagini ale romanului postmodern, însă criteriul lui Cioran este calitatea, densitatea și duritatea sentințelor. Adresanții sunt selecți și selectați, *Paleontologia* fiind o împlinire pe dos care reflectă influența unui *malin genie*, a unui înger damnat sau apostat.

Paleontologie este un eseu în spirit nietzschean despre omul impostor, un eseu despre condiția umană, Iliana Gregori demonstrând acest lucru printr-un demers lingvistic, semiotic, o abordare diferită, nu necesar mai interesantă. Textul cioranian baleiează între narațiune, confesiune și speculație filosofică, autoarea interpretând

²² *Ibidem*, p. 60.

²³ *Ibidem*, p. 43.

²⁴ *Ibidem*, p. 52.

²⁵ *Ibidem*, p. 226.

²⁶ *Ibidem*, p. 172.

eseul autobiografic din perspectivă narativă și semantică, aplicându-i opozițiile naratologice *showing* vs *telling*, *diegesis*, *mimesis* alături de aprecieri lingvistice, analizând deicticele „aici și acum, demonstrativele acest muzeu, aceste schelete”²⁷, ducându-ne prin gramatică la filosofie și biografie.

Ilina Gregori pune sentința ruperii lui Cioran de Nietzsche, înmormântând himera supraomului și mesianismul politic. Despărțirea de Nietzsche e propria sfârtecăre, consecința crizei spirituale de la 55 de ani, ruperea de vechiul eu.

Fantasma misterului cioranian

Lucrarea s-a axat asupra stilului, a metodei de lucru cioraniene, re-scrierea *Caietelor*, ceea ce motivează aspectul fragmentar, destructurat, aforistic al cărților. De asemenea, am urmărit comparativ, stilul și perspectiva receptării filosofului român de către doi autori cu formații diferite, aparținând unor culturi diferite. Esul biografic al jurnalistului de la *Figaro* este centrat pe limbajul mistic, teologal, citate și apeluri la sfinți, interpretarea vieții lui Cioran după schema copilărie-moarte-naufrajiu, punând cartea într-o perspectivă religios-inițiativă, deoarece orice jurnal sau biografie este o devenire a eroului plecat la drum, o inițiere în tainele lumii. Tentativa de desconsiderare a operei românești, catalogarea ei drept isterică și dezagreabilă, Cioran văzut ca un sfânt decăzut reînviat de moralistii francezi, denotă nu doar o încercare de confiscare a lui Cioran pentru cultura franceză; cartea lui Stéphane Barsacq nu impresionează decât prin semnele de exclamație asupra uniperspectivismului bigot.

Esul Ilinei Gregori pleacă de la portretele făcute în *Exerciții de admirație* unor personalități în care Cioran se putea regăsi, îmbinând admirația, în cazul lui Beckett cu răutatea infantilă în portretul lui Scott Fitzgerald. Discursul ei este didacticist, circular, îndrumându-ne cum să citim, ce cheie de lectură este indicată.

Un singur lucru rămâne comun: amândoi sunt de acord că Cioran e un histrion, că poartă o mască sub care se ascunde umanul, chiar banalul, un spirit feminin am accentua, „laisser une image incomplète de soi”²⁸, citându-l pe Cioran din *Caiete*, care se ascunde sub voalul misterului. Infățișat când mistic creștin, când budist cele două apariții demonstrează că Cioran rămâne o enigmă pentru exegeți. Cea mai potrivită catalogare a spiritului său ar fi cea propusă de Dan C. Mihăilescu în *Despre Cioran și fascinația nebuniei*²⁹, care îl considera un spirit damnat în tradiția lui Eminescu și Nietzsche.

Bibliografie

- Barsacq, Stéphane, *Cioran. Ejaculări mistice*, București, Editura „Philobia”, 2011
Gregori, Ilina, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă*, București, Editura „Humanitas”, 2012
Mihăilescu, Dan C., *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, București, Editura „Humanitas”, 2010
Cioran, E. M., *Demiurgul cel rău*, București, Editura „Humanitas”, 1995

²⁷ *Ibidem*, p. 186.

²⁸ *Ibidem*, p. 190.

²⁹ Dan C. Mihăilescu, *Despre Cioran și fascinația nebuniei*, București, Editura „Humanitas”, 2010.

Petronela Savin¹
Ioana Boghian²

THE METHODOLOGICAL ASPECTS OF A ROMANIAN- ENGLISH CONTRASTIVE COLLECTION OF FOOD IDIOMS AND PROVERBS

Abstract

The present paper aims at presenting the research methodological risks for creating a Romanian-English contrastive collection of food idioms and proverbs. This instrument intends to make use of new 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. Although the cross-linguistic similarities of idioms according to their cultural foundations seem to gain ground in today's research, phraseological collections are less convincing. In response to the current situation of the onomasiological cross-linguistic corpus of idioms, our Romanian-English contrastive collection of food idioms and proverbs 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. We consider that, due to the essential position that food idioms and proverbs hold in the reflection of the mechanisms of language expressivity, compiling a Romanian-English collection is very productive.

A contrastive collection of food idioms, will illustrate the main dimensions of the phrasemes which reveal, on the one hand, conceptual structures and metaphorical modes of conceptualizing the world, and, on the other hand, "cultural taxons" based on social interaction, phenomena of material culture, intertextual phenomena, fictive conceptual domains, cultural symbols. The contrastive approach of this project, focusing the attention on Romanian and English language, enables us to answer more precisely various questions concerning the relationship between language and culture and questions regarding potential explanations of cross-linguistic similarities of idioms – be they genetic affiliation, the increasing influence of English upon other languages or the "common European cultural heritage", as well as to define the theoretical and methodological questions more clearly.

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

¹ "Vasile Alecsandri" University of Bacău.

² "Vasile Alecsandri" University of Bacău.

Key-words: methodological risks, collection, food, idioms, proverbs, European cultural heritage.

1. Introduction

Bilingual phraseology has been the subject of much practical and theoretical work, generated by earnings in lexicography, language pedagogy, and corpus linguistics.

During the past decade, lexicographic research has concentrated on dictionary whose content is informed by corpus-based methods³. Moon remarks “I take it as axiomatic that effective and robust descriptions of any kind of lexical item must be based on evidence, not intuition, and that corpora provide evidence of suitable type and quality”⁴. However, despite the advantages that new corpus-based methods afford, they do not solve the most difficult lexicographic challenges.

In the next section we discuss some of the outstanding challenges of Romanian-English contrastive collection of food idioms and proverbs with an emphasis on those aspects that we believe deserve continued attention.

2. For a cultural collection of food idioms and proverbs

Although the cross-linguistic similarities of idioms according to their cultural foundations seem to gain ground in today's research, phraseological collections are less convincing. In response to the current situation of the onomasiological cross-linguistic corpus of idioms, we propose a *Romanian-English contrastive collection of food idioms and proverbs*. This instrument intends to propose an answer to the challenge regarding the research strategies of studying language from the perspective of the universals of thinking and cultural specificity. A Romanian-English contrastive collection of food idioms and proverbs will illustrate the main dimensions of the phrasemes which reveal, on the one hand, conceptual structures and metaphorical modes of conceptualizing the world⁵, and, on the other hand, “cultural taxons” based on social interaction, phenomena of material culture, intertextual phenomena, fictive conceptual domains, cultural symbols⁶.

³ Botley S.P, McEnery, A.M, Wilson, A. (eds.) (2000), *Multilingual corpora in teaching and research*, Language and computers: studies in practical linguistics, no. 22, Mamsterdam.

⁴ Moon R., *Fixed expressions and idioms in English*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 44.

⁵ Lakoff, G., Johnson, M. (1980) *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.; Liu, D. (2002), *Metaphor, culture and worldview. The case of American English and the Chinese language*, Lanham, Maryland, University Press of America.

⁶ Dobrovol'skij, D. (1998), 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, Teliya, V.N. (1998), 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, Piirainen, E. (2007), 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, Mieder, W. (2008), *Strategies of wisdom: Anglo-American and German proverb studies*, New York, Peter Lang

2.1. Corpus

Fillmore and Atkins summarise the difficult decision lexicographers have to make as follows:

“Making dictionaries requires making choices. From the mass of data about a headword, assembled during the analysis process, the lexicographer selects those facts which best suit requirements that have been defined for the dictionary being compiled. What will the intended user of this dictionary be looking for? What will he or she be able to understand? What facts about the word are so important that they must be included in any account of the word, regardless of the intended user? But, above all, what can be left out”⁷.

Users must know what they can expect to find in a dictionary, and the compiler must explain the principles of phraseme selection on the level accessible to the user. In this context, the corpus of the collection that we propose will be constituted of phraseological units such as expressive phrases, idioms, sayings and proverbs, and common formulas/comparative stereotypes. Despite their heterogeneity, we chose these categories as we believe that they express the relationship between the language and the culture of the people, generating them in the best possible way.

The modern lexicographical theory of functions, *cf.* Bergenholtz-Tarp⁸, 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. A Romanian-English contrastive collection of food idioms and proverbs responds to the cognitive needs. It aims to serve a specialized audience (advanced speakers, researchers, translators).

The corpus of Romanian phraseological structures has been taken from Iuliu Zanne's (1895-1912) monumental collection *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimituri cu un glosar româno-frances*, vols. I-X, București, Editura Librăriei Socescu & Comp., together with both the old and new series of the most important work of Romanian lexicography, DA = [Academia Română] *Dicționarul limbii române*; I/I, letters A-B, 1913; I/II, letter C, 1940; I/III, fascicle I, D -de, 1949; II/I, letters F-I, 1934; II/II, fasc. I, J -lacustru, 1937; II/III,

Publishing.

⁷ C.J. Fillmore, B.T.S. Atkins, *Starting where the dictionaries stop: the challenge of corpus lexicography*, in Atkins, B.T.S., Zampolli, A. (eds.), *Computational approaches to the lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 350-351.

⁸ H. Bergenholtz, S. Tarp, S., *Two opposing theories: On H.E. Wiegand's recent discovery of lexicographic functions*, in “Hermes - Journal of Language and Communication”, no. 31, 2003, pp. 171-196.

ladă - lojniță [etc.] and DLR = [Academia Română] *Dicționarul limbii române* (new series), Editura Academiei, tome VI, letter M (1965-1968); VII/1, letter N (1971); VII/2, letter O (1969); VIII/1-5, letter P (1972-1984); IX, letter R (1975); X/1-5, letter S (1986-1994); XI/1, letter S (1978); XI/2-3, letter T (1982-1983); XII/1, letter T (1994); XIII/1-2, letter V (V- veni; 1997; *venial-vizurină*; 2003); IV, letter L (*L – lherzolită*; 2008); V, letter L (*Li-luzulă*, 2008).

The corpus of English phraseological structures has been taken from Manser, Martin, *The Facts on File Dictionary of Proverbs*, New York, Infobase Publishing, 2007, Siegfried, Judith, *Oxford Dictionary of Idioms*, Oxford: OUP, 2nd Ed., 2004, *The Oxford Concise Dictionary of Proverbs*, OUP, 2003, Flonta, Teodor, *Dictionar de Proverbe Englez-Roman*, 2nd Ed., 1995, *The Free Dictionary by Farlex*, available online.

2.2. Structure of the collection

There are several approaches to ordering headphrases, which differ significantly with regard to user-friendliness. The two best-represented approaches are ordering by the first word of the phraseme and ordering by its main content word. Our collection exploits especially the second type.

The collection aims at capitalizing upon the phrasemes by applying an onomasiological approach. The corpus of phraseologisms based on images of feeding will be structured on onomasiological nuclei of the type FOOD AND DRINKS, CHARACTERISTICS, ACTIONS, STATES, ORGANS, INSTRUMENTS related to feeding, which are in turn divided into subcategories reaching the level of the food image, which is phraseologically exploited. At

the level of each image we will identify the signifying directions of phraseological structures. Different images representing food, tools, or activities related to feeding, contribute together to synonymous phraseological constructs subordinate to concepts such as: extortion, altruism, wisdom, loyalty, payment livelihood, truth, good, justice, bad, injustice, lie, destiny, luck, family.

2.3. Methodology

Concerning the work submitted here, the methodology is specific to a lexicographic approach, which entails the following stages and risks:

a) Inquiring into the works regarding the study of phraseology, as well as into the lexicographic sources of the Romanian and English languages.

At this stage, each term-food image, with its phraseological usage, will be extracted from the lexicographic source of Romanian and English. 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. The risks entailed by our initiative involve the impossibility to exhaust the research material of the two languages, given the fact that the lexicographic sources suffer from a lack of homogeneity of selection and categorization criteria.

b) Identifying the structure of each phraseological nucleus;

We will elaborate a *map* of the onomasiological field of human nourishment, for the selected 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 FOOD AND DRINKS nucleus will be composed of the categories *Edible plants and plant dishes*, *Cereals and cereal dishes*, *Milk and milk dishes*, *Honey*, *Meat and meat dishes*, *Eggs*, *Salt*, *Drinks*. Even these preliminary delineations are illustrative for the perspective assumed, despite the risks of any classification based on categories of reality.

We present below the general picture of the organization of the collection:

NUCLEI OF THE ROMANIAN/ENGLISH PHRASEOLOGICAL CORPUS OF FOOD

1. Food and drinks
 - 1.1. Edible plants and plant dishes
 - 1.1.1. Fruits (*Aguridă/Sour grape*, *Cireașă/Sweet cherry*, *Măr/Apple*, *Mură/Blackberry*, *Nucă/Walnut*, *Pară/Pear*)
 - 1.1.2. Vegetables (*Ardei/Green peppers*, *Asmațuchi/Chervil*, *Ciupercă/Mushroom*, *Fasole/Beans*, *Hrean/Horseradish*, *Muștar/Mustard*, *Piper/Pepper*, *Șofran/Saffron*, *Usturoi/Garlic*)
 - 1.2. Cereals and cereal dishes
 - 1.2.1. Cereals and cereal products (*Grâu/Wheat*, *Făină/Flour*, *Mei/Millet*, *Păpușoi/Corn*, *Păsat/Mash*, *Tărâțe/Bran*)
 - 1.2.2. Cereal dishes (*Chiflă/Bun*, *Colac/Knot-shaped bread*, *Colivă/Koliva*, *Covrig/Pretzel*, *Gogoasă/Donut*, *Mălai/Corn bread*, *Mămăligă/Polenta*, *Pâine/Bread*, *Plăcintă/Pie*, *Terci/Mush*, *Turtă/Girdle cake*)
 - 1.3. Milk and milk products (*Brânză/Cheese*, *Caimac/Milk skin*, *Caș/Ewe-cheese*, *Cașcaval/ Kashkaval*, *Cheag/Rennet*, *Lapte/Milk*, *Smântână/Cream*, *Unt/Butter*)
 - 1.4. Honey (*Miere/Honey*)
 - 1.5. Meat and meat dishes (*Carne/Meat*, *Cârnat/Sausage*, *Frigare/Roaster*, *Icre/Roe*, *Os/Bone*, *Pește/Fish*, *Slănină/Lard*)
 - 1.6. Egg (*Ou/Egg*)
 - 1.7. Salt (*Sare/Salt*)
 - 1.8. Drinks (*Apă/Water*, *Bragă/Boza*, *Vin/Wine*, *Rachiu/Brandy*)
2. Characteristics (*Acru/Sour*, *Amar/Bitter*, *Dulce/Sweet*, *Sărat/Salted*)
3. Actions (*A înghiți/To swallow*, *A mânca/To eat*, *A sorbi/To sip*)
4. States (*Foame/Hunger*, *Sete/Thirst*)
5. Organs (*Buză/Lip*, *Dinte/Tooth*, *Gât/Throat*, *Gură/Mouth*, *Maț/Gut*, *Măsea/Grinder*, *Stomac/ Stomach*)
6. Instruments
 - 6.1. Containers (*Blid/Dish*, *Oală/Pot*, *Pahar/Glass*, *Ploscă/Bota bag*, *Strachină/Bowl*, *Tigvă/Plate*, *Urcior/Jug*)

6.2. Tools (*Cuțit/Knife, Lingură/Spoon, Melesteu/Roller, Sită/Sieve*)

6.3. Facilities (*Cuptor/Oven, Masă/Table, Vatră/Hearth*)

c) Elaborating of each collection article

We will register the food images which present phraseological illustration. Each food image is investigated in a separate article, where all its phraseological units will be presented. If a given idiom type does not exist in a particular language, it is marked by (-).

At the level of each word-entry we identify relevant features of the feeding image in the phraseological process of signification. We shall further provide an example:

Pâine/Bread

Image for the necessary means of subsistence

	Phraseological units	Literal translation	Meaning	Concepts
Ro. En.	<i>a lua (cuiva) pâinea de la gură</i> <i>take the bread out of people's mouths</i>	to take the bread from somebody's mouth	'to leave somebody without the possibility of making a living' 'deprive people of their livings, especially by competition or unfair working practices'	extortion
Ro. En.	<i>a mânca pâinea și sarea cuiva</i> -	to eat someone else's bread and salt	'to be received into somebody's house, to enjoy somebody's benevolence'	extortion
Ro. En.	<i>a mânca pâine și sare (cu cineva)</i> <i>break bread with someone</i>	to eat bread and salt with someone	'to live together' 'to eat a meal with someone'	cohabitation, altruism
Ro. En.	<i>Fie pâinea cât de rea, / Tot mai bună-n vatra mea</i> <i>Dry bread at home is better than roast meat abroad</i>	No matter how bad the bread, / It is still better on my hearth	'there's no other place like home' 'there is no place like home'	wisdom
Ro. En.	- someone's bread and butter		'someone's basic income; someone's livelihood - the source of one's food'	livelihood
Ro. En.	- Whose bread I eat, his song I sing.		'people show loyalty to, or comply with the demands of, those who employ, pay, or feed them'	loyalty, payment

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

Regarding the onomasiological organization of the collection, there is a risk that users will not be able to find every phraseological structure without getting frustrated by the process. But, the usage of this collection is meant to be an accessible and productive one. The elaboration of the contents and the appendix with title indexes we intend to overcome the common difficulty of the reader when turning to collection whose material is organised alphabetically. Having in view the fact that this book is set to organise the phraseological material, and not to record it alphabetically, we need to present the general parameters for conceiving the collection, as well as some guidelines for its usage.

3. Conclusion

Despite its methodological risks, the contrastive approach of this collection, focusing the attention on English and Romanian language, enables us to answer more precisely various questions concerning the relationship between language and culture 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.

This contrastive collection can be a useful research tool for linguists, anthropologists and for the specialized public interested in the English and Romanian 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. (2003), *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.
- Botley S.P, McEnery, A.M, Wilson, A. (eds.) (2000), *Multilingual corpora in teaching and research*, Language and computers: studies in practical linguistics, no. 22, Mamsterdam.
- Dobrovol'skij, D. (1998), *On cultural component in the semantic structure of idioms*, in Āurĉo, P. (ed.), *Europhras 97: International Symposium. September 2-5, 1997, Liptovský Jan. Phraseology and Paremiology*. Bratislava, pp. 55-61.
- Fillmore, C.J., Atkins, B.T.S. (1994), *Starting where the dictionaries stop: the challenge of corpus lexicography*, in Atkins, B.T.S., Zampolli, A. (eds.), *Computational approaches to the lexicon*, Oxford, Oxford University Press, pp. 349-393.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980) *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- Liu, D. (2002), *Metaphor, culture and worldview. The case of American English and the Chinese language*, Lanham, Maryland, University Press of America.
- Mieder , W. (2008), *Strategies of wisdom: Anglo-American and German proverb*

studies, New York, Peter Lang Publishing.

Moon R. (1998), *Fixed expressions and idioms in English*, Oxford, Clarendon Press.

Piirainen, E. (2007), *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.

Teliya, V.N. (1998), *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.

REPREZENTĂRI ECONOMICE, IMAGINI ALE ALTERITĂȚII

Résumé

Notre recherche propose une approche sémiotique de l'altérité au niveau du discours économique, défini, de manière générique, comme le discours portant sur les problèmes pécuniaires. L'altérité est décrite dans le cadre d'un modèle chronotopique, dans un contexte culturel comprenant plusieurs axes de référence (séries chronotopiques): la dimension ethnique, la dimension de la corporalité, la composante corporatiste et celle des protocoles de la communication. On analyse les représentations de l'altérité configurées au niveau du parler d'un îlot linguistique propre à la minorité ethnique et culturelle des Csango de Roumanie.

Mots-clés: identitate, altérité, discours economic, représentations culturelles

1. Reprezentări lingvistice ale alterității

Alteritatea este definită generic drept relația cu celălalt, diferit de sine. *Diferența* este descrisă, de o manieră obiectivă, de către sociologie, în funcție de rasă, etnie, gen, vârstă. Atât antropologia cât și sociologia sugerează existența unor subculturi organizate în jurul ocupațiilor, dar și al mentalităților curente relative la problemele pecuniare. Raportul dialectic dintre identitate și alteritate reprezintă un dialog perpetuu al subiectivităților: a recunoaște alteritatea semnifică a accepta prezența celuilalt, care se constituie ca identitate prin raportare la referința identitară, a grupului majoritar sau valorizat pozitiv într-un context cultural dat.

Vom pleca de la o perspectivă imagologică asupra celuilalt înțeles ca „prezență” discursivă, procedând la reperarea unei alterități absente în limita a ceea ce ne oferă urmele sale discursive. Vom utiliza termenul „discurs” într-un sens foarte larg, ce sugerează atât producții lingvistice de factură diferită (în care am putea include structurile frazeologice, proverbele etc.), dar care poate trimite și la o modalitate generică de expresie (*discurs jurnalistic*, *discurs asupra metodei* sau *discurs economic*).

Discuția noastră se situează la nivelul reprezentărilor lingvistice ale alterității. Orice reprezentare implică o fațetă figurală și una semnificativă, indisociabile una de cealaltă, o atribuire de sens unei figuri, corelativ cu asocierea unei semnificații cu o *figură*. Termenul *figură* este preferat de Serge Moscovici pentru indicarea specificului reprezentării: mai mult decât o simplă imagine, care conduce la ideea de reflectare, de simplă reproducere, reprezentarea este expresia

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

subiectivității celui ce o formulează². Reprezentările ocupă o poziție intermediară, la interfața dintre subiect și obiect, dintre imagine și semnificație, fiind, așa cum constată Gilles Ferréol, o formă specială de gândire simbolică³.

2. Alteritatea – o abordare cronotopică

Abordarea cronotopică a alterității susține sincretismul reprezentărilor celuilalt în manifestările concrete ale comunicării. Distribuția orizontală pe serii cronotopice, orientată în funcție de elemente de ordin sociologic, poate fi completată cu perspectiva paradigmatică, a categoriilor societății descrise de antropologie. Economicul, politicul, religiosul, relația de rudenie sunt forme ale vieții „comune” în funcție de care științele omului clasează societatea⁴. Ordonarea lumii sociale, problemă a omului și a antropologiei, vine din nevoia de înțelegere a celuilalt, a diversității. Relația cu celălalt este obiectivată în manifestarea concretă a discursului economic, politic, religios, surprinse în conjuncție cu direcții cronotopice precum etnicitatea sau grupul tinerilor.

Reprezentările economice manifestă, la suprafața discursului cultural, relațiile cu celălalt redus, în mod simbolic, la un coeficient valoric. În cadrul ecuației identitare a unui grup, economicul, politicul și religiosul reprezintă cele trei axe de referință pe osatura cărora se edifică organismul social. Dacă îi atribuim culturii sensul de chintesență a valorilor materiale și spirituale ale unei comunități, îi putem atribui și economicului un rol aparte în cadrul mecanismului construcției culturale.

Valoarea economică, valoarea culturală devin obiecte ale tranzacției statutului social al persoanei. În spiritul acestui demers, vom identifica, în cadrul corpusului ales, reprezentările culturale care, în contextul spațiului românesc, pot constitui indici ai relațiilor dintre factorul religios și cel economic. Vom încerca o examinare a construcției semiotice a identității celuilalt văzut ca parte în cadrul relațiilor de schimb sugerate de discursul economic „popular”, identificând, în corpusul nostru, reprezentările economice, așa cum rezultă din interacțiunea dogmei creștine cu mentalul colectiv românesc la nivelul „insulelor lingvistice”⁵.

3. Probleme sociolingvistice

Materialul investigat este rezultatul unei anchete sociolingvistice desfășurate după un chestionar prestabilit⁶ care urmărește evidențierea mentalului creștin privitor la ban și la elementele asociate acestuia în mediul cultural românesc. Au fost supuși anchetării subiecți aparținând etniei majoritare dar și etniilor

² Serge Moscovici, *Psihologia socială sau mașina de fabricat zei*, Iași, Editura „Polirom”, 1997, p. 46.

³ Gilles Ferréol (coord.), *Dicționar de sociologie*, Iași, Editura „Polirom”, 1998, p. 190.

⁴ Vintilă Mihăilescu, *Antropologie: cinci introduceri*, Iași, Editura „Polirom”, 2007.

⁵ Cercetarea a fost realizată în cadrul proiectului *Rostirea economică între ecumenismul jargonului profesional și războiul reprezentărilor etnoidiomatice*, grant CNCSIS derulat la Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, director conf. univ. dr. Gabriel Mardare. Obiectivul acestui proiect îl reprezintă investigarea unor comunități lingvistice insulare sub raportul particularităților rostirii economice. Definiția operațională a acestora a fost restrânsă, în cadrul proiectului, la accepția de „actualizare semiolingvistică a unei (serii de) reprezentări”.

⁶ A se vedea Anexa.

minoritare (romi, lipoveni), reprezentând atât religia ortodoxă cât și cea catolică (ceangăi) sau ortodoxă de rit vechi (lipoveni). Dată fiind tematica investigată, s-a preferat inserarea întrebărilor din chestionar în cadrul unor discuții cu subiecții, ținându-se seama de particularitățile anchetei ca formă de comunicare⁷.

În ceea ce privește comunitatea ceangăilor, s-a optat pentru un grup de subiecți aparținând a patru familii, de vârste și profesii diferite, din zona Onești, jud. Bacău. „Călăuze” în sânul grupului au fost o membră a uneia dintre familii, care ne-a facilitat accesul spre o altă familie, înrudită, precum și un profesor de religie, membru al comunității, prin intermediul căruia am reușit să investigăm alte două familii, anchetele derulându-se în cartierul oneștean numit „Satul Catolic” în luna septembrie 2007. Anchetele au fost înregistrate pe reportofon digital, obținându-se un total de 195 minute de înregistrare audio. Textul obținut prin transcriere a fost supus unei prelucrări statistice (vezi tabelul) ce urmărește frecvența unor termeni semnificativi pentru reprezentările economice prezente în discursul creștin. O lectură semiotică a rostirii „poporane” creștine evidențiază componenta semnificantă a reprezentărilor, imaginea pe care subiecții o asociază *bogăției*, *sărăciei* etc.

4. Paradigma creștină și reperele rostirii populare: ceangăii

Preluând ipoteza lui Bahtin despre un continuum biologic spațio-temporal, Gabriel Mardare⁸ extinde aria de „competență” a cronotopului către domeniul comunicării, arătând că, în cadrul reprezentărilor culturale, spațiul și timpul se manifestă sincretic. Reprezentările economice, văzute prin tradiția culturală a unei zone configurează un „discurs economic” care poate fi sesizat în cele mai diverse forme lingvistice⁹, în (co)relația spațiu-timp.

Modelul propus de Gabriel Mardare, interpretat de noi ca model cronotopic al alterității¹⁰, identifică cele patru serii cronotopice:

- a) seria cronotopică etnoidiomatică (*a fi parte*)
- b) seria cronotopică a corporalității (*a avea parte*)
- c) seria corporatistă și neotribală (*a face parte*)
- d) seria cronotopică interacțional-participativă (*a lua parte*).

Componenta etnoidiomatică este marcată în cadrul „insulelor lingvistice” de prezența bilingvismului, componentă a identității etnice, dar și a celei de grup¹¹. În acest context, religia dominantă apare ca un indice corporatist (ceangăii mai sunt numiți „catolici”). Componenta sociolingvistică și etnoculturală își pune amprenta și

⁷ Stelian Dumitrăcel, Doina Hreapcă, Ion-Horia Bîrleanu, *Ancheta dialectală ca formă de comunicare*, Editura Academiei Române, Iași, 1997, p. 46.

⁸ Mardare, Gabriel, «Séries chronotopiques et matrices stylistiques dans l'élaboration des modèles de la communication interculturelle. Un possible dialogue entre Bakhtine et Blaga», în *ROCSIR - Revista Română de Studii Culturale (Pe Internet)*, no.1/2005, http://www.rocsir.usv.ro/archiv/2005_1/3GabrielMardare2005.htm

⁹ Considerate ca vectori semiolingvistici: proverbul, lirica folclorică, lirica „urbană” (manele, hip-hop).

¹⁰ Florinela Floria, *Retorica alterității*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2014.

¹¹ În „Introducere” la *Limba română în graiul ceangăilor din Moldova*, Ioan Dănilă afirmă despre reprezentanții acestei minorități că „au conștiința diferențelor de grai și tradiții” (p. 5).

asupra „protocoalelor” de comunicare, a interacțiunilor dintre membrii comunității.

Vom prezenta deci o statistică a rangului termenilor economici / cultici în cadrul „rostirii poporane creștine” din mediul catolic (ceangăiesc) și un glosar al reprezentărilor economice. Considerăm că etalarea acestora aduce un surplus de semnificație și, în egală măsură, dă seama de extensia, la nivelul simțului comun, a eticii scripturale creștine.

Tabel 1. Lexic economic, reprezentări religioase (statistica termenilor)

Nr. crt.	Termenul	Fam. A. și H.	Fam. D.	Fam. B.
1.	Avere	2	1	1
2.	Ban	25	28	11
3.	Biserică	20	1	15
4.	Bogat	31	23	15
5.	Bogăție	35	30	11
6.	Catolic	3	0	15
7.	Câștig	13	8	7
8.	(A) cheltui	3	0	0
9.	Cinstit	10	14	2
10.	Credință	13	0	1
11.	Credincios	3	0	1
12.	Creștin	20	9	6
13.	(A se) distra	4	0	0
14.	Distracție	1	2	0
15.	Dumnezeu	38	20	34
16.	Fiul risipitor	6	10	4
17.	Har	5	3	0
18.	Joc	5	4	1
19.	(A) juca	8	4	0
20.	Morală	2	1	0
21.	Moral	6	0	2
22.	Muncă	9	4	1
23.	(A) munci	18	23	4
24.	Noroc	3	2	1
25.	Petrecere	2	0	0
26.	Religie	10	0	6
27.	Suflet	6	3	8
28.	Sărac	15	11	15
29.	Sărăcie	9	10	8
30.	Talant	17	18	10

2. Reprezentări economice în discursul religios – repertoriu tematic

Bogăție

- *ar trebui să te temi [de bogăție], mai faci și alte abuzuri poate...*
- *uiți de unde-ai plecat.*
- *uiți că există Dumnezeu.*
- *dacă ai bani mai puțini și știi să-i folosești faci mai mult decât unul mai bogat.*
- *bogăția nu ajută nimic pe pământul acesta.*
- *bogăția este credința, să ai credință-n suflet, să fii drept în viață, să-i ajuți pe cei săraci, pe acei din jurul tău.*
- *bogăția... dacă ai mult, altul uită de prieteni, uită de tot, să benchetuiască, din bogăție.*
- *bogăția i-a luat gândul de la Dumnezeu.*
- *bogăția nu duce la altceva decât la invidie.*
- *ar trebui să se teamă de bogăție în sensul că, dacă muncești cinstit, fără să furi, fără să escrochezi, (...) atunci ai parte de bogăția care ai muncit-o.*
- *bogăția este bună, (...) să nu fie ceva care să-l dăuneze pe celălaltu', prin bogăția lui.*
- *bogăția este foarte bună atâta timp cât e muncită cinstit și tu nu dăunezi, prin bogăția ta, la nimeni.*
- *ar trebui... într-un fel, da' nu prea mult, să se teamă de bogăție, deoarece ar putea ca să-i ia gândul de la Dumnezeu și de la biserică.*
- *dacă ar fi creștin n-ar trebui să se teamă de bogăție. Pentru că bogăția acum o ai și acum n-o mai ai. Din punctul meu de vedere, ăla nu este creștin ăla care ține la bogăție. Din punctul meu de vedere, bogăția înseamnă să ai sănătate, că dacă eu am sănătate, Dumnezeu mă ajută să mai fac.*
- *cam greu se împacă bogăția cu morala și cu cinstitul.*

Bogat

- *adică ai un ban mai mult, te zgârcești să-l dai și celuilalt care nu are. La un om bogat, ca să fie cinstit, prea puțini sunt din aceștia.*
- *printre ei [bogații, n.n.], probabil, mai sunt și oameni cu caracter, ca să spunem așa...*
- *sunt și sfinți care-o ieșit din părinți bogați și tot felul de (...) da', totuși, dac-o avut chemare, o lăsat totul și-o plecat.*
- *bogatul poa' să fie un om moral atâta timp cât se uită în jurul celorlalți care mai au nevoie de câte ceva. Atunci poți să spui că ești altu', dacă ai ceva de prisosință dai și la ceilalți.*
- *cei care sunt bogați... e foarte greu să mai ...doar numai cei care are oleacă de inimă ca să mai ... totdeauna se limitează că, vai de mine și de mine, totdeauna nu au.*
- *[bogatul] poate să fie oricum, poate să fie și cinstit, și moral și cum vrea el dacă știe cum vrea să fie. El trebuie să fie...dacă vrea să fie cinstit, el trebuie să-și câștige bogățiile prin muncă cinstită, să nu facă altceva care poate să fie nemoral.*

- *depinde de om. Altul când e bogat uită, alții nu uită.*
- *că dacă ești bogat și vezi că cineva care nu are spune că... aa, ăla nu muncește, de aia nu are.*
- *puțini bogați care să fie morali și cinstiți. Pentru că bogatul, în primul rând, el nici nu se gândește, se gândește numai la sufletul lui, numai să aibă sclavi, el nu are treabă, el îi Dumnezeu pe pământ. Suntem sătui de d-ăștia. Nu,ăștia n-au religie, n-au. Să roagă ca să le mai dea Dumnezeu, mai multă moștenire, să câștige mai mult cu afacerile...*
- *dacă e prea bogat uită de ceilalți prieteni, rude, apropiați, nu ajută uneori la nimic.*
- *deci n-ar fi o diferență să spunem că, într-o țară, cât ar fi ea de bogată, toți sunt bogați. Nu sunt toți bogați.*

Bogăția - dar ceresc

- *tot Dumnezeu a făcut lumea și a împărțit la fiecare cum s-a putut, cum... deci n-a dat în mod egal la toată lumea*
- *da, în momentul când prin muncă... muncind și realizând că am început să urcăm treptat, ușor și începem să vedem că totuși mi-e mai bine decât ieri, asta tot numim un dar ceresc pentru că este bunăvoința noastră, deci noi ne luptăm și prin ceea ce ne-a dat Dumnezeu și prin ceea ce ne dă, deci noi o putem înmulți și ne ridicăm în sus. Da, deci se poate, este un dar ceresc care e tot...*
- *dar ceresc ca să poată să fie, dar...dacă ar merge mână în mână cu credința, asta ar fi cel mai bun.*
- *bogăția este un dar ceresc atunci când tu muncești cu brațele tale și muncești cu puterea ta și totul depui, atunci da, fără să fie nici un fel de escrocherie, ca să nu dăuneze pe altcineva. Ai muncit cinstit, acesta poate este și un... că sunt mulți care sunt invalizi și săracii ar vrea să muncească dar nu pot... Bogăția, darul lui Dumnezeu, este foarte bine, dar fiecare trebuie să știe să valorifice bogăția asta.*
- *trebuie să dai la toți. Adică dacă tu ai, tu ai primit darul acesta că ești bogat, nu trebuie să-l ții numai pentru tine, că dar din dar se face. Trebuie să încerci să le dăruiești și la alții ca să nu ducă și ei o viață de lipsuri și să nu duci și tu o viață de bogăție ca să zici că treci peste toți. Trebuie să fii la un nivel cu restul lumii ca să nu pierzi contactul cu realitatea, ca Gigi Becali.*
- *cum este binecuvântat de la Dumnezeu fiecare. Deci fiecare copil, din sânul mamei când s-a format, deci are un înger păzitor, și care îl dirijează, că așa-i soarta lui.*
- *Dumnezeu le binecuvintează. Și dacă tu ești un om credincios și te bucuri, să te bucuri cu cât ai, deci nu prea mult. Adică nu zice nimeni dacă eu am astăzi atâta, eu foarte bine dacă am.*
- *nu bogăția ca pe un dar, și meseria, dacă ți-ai ales o meserie și-ți place și Dumnezeu te binecuvintează să fii sănătos, să fii corect, să te ții de treabă*

că toți fac meserii, dar dacă nu ești cinstit și începi să...pe urmă te dau toți afară, nu te mai ține niciunul.

Omul înduhovnicit și bogăția

- *bogăția harurilor pe care le primește.*
- *adica omul bisericii, nu? Slujitorul bisericii. El este bogat cu harul pe care l-o dat Dumnezeu asupra lui. Nici un preot nu poate să slujească dacă nu ține măcar atât deasupra capului cel de sus. Și atâta timp cât Dumnezeu ține, este un dar pentru el.*
- *ești considerat bogat în sensul că ai o relație mai specială, ești într-o relație mai bună cu Dumnezeu, trebuie să te gândești mai mult la el și să faci tot ce se cuvine și... să reușești să-i schimbi și pe ceilalți, dacă tu te consideri bogat, bogat în sensul spiritual, să le dai și lor o parte din bogăție, să le dai și lor ceea ce se... să descopere și ei mai mult sau mai puțin.*
- *are duhul lui Dumnezeu.*
- *bogat? Este bogat în harul lui Dumnezeu.*
- *bogat sufletește. Eu așa îl văd, bogat sufletește, că dacă ești bogat sufletește ai de toate, nu?*

Concluzii

Reprezentările generate de discursul economic al acestei comunități susțin configurarea identității etnice în cadrele unei etici creștine. Valoarea economică este percepută prin filtrele valorilor duhovnicești. Religia reprezintă o marcă a grupurilor etnice, identitatea culturală a grupului de referință s-a coagulat în jurul limbii și al religiei, ca și în cazul rușilor lipoveni, o altă minoritate „insulară” investigată în cadrul proiectului amintit.

Bibliografie

- Dănilă, Ioan, *Limba română în graiul ceangăilor din Moldova*, Editura Didactică și Pedagogică-R.A., București, 2005
- Dumitrăcel, Stelian, Hreapcă, Doina, Bîrleanu, Ion-Horia, *Ancheta dialectală ca formă de comunicare*, Editura Academiei Române, Iași, 1997
- Ferréol, Gilles (coord.), *Dicționar de sociologie*, Iași, Editura „Polirom”, 1998
- Ferréol, Gilles; Jucquois, Guy (coord.), *Dicționarul alterității și al simbolurilor interculturale*, Iași, Editura „Polirom”, 2005
- Floria, Florinela, *Retorica alterității*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2014
- Savin, Petronela, „Limba română în comunitatea catolică Valea Seacă din județul Bacău, în vol. *Români majoritari/Români minoritari: interferențe și coabitări lingvistice, literare și etnologice*, Editura ALFA, Iași, 2007, pp. 339-352
- Mardare, Gabriel, «Séries chronotopiques et matrices stylistiques dans l'élaboration des modèles de la communication interculturelle. Un possible dialogue entre Bakhtine et Blaga», în *ROCSIR - Revista Română de Studii Culturale (Pe Internet)*, no.1/2005, http://www.rocsir.usv.ro/archiv/2005_1/3GabrielMardare2005.htm
- Mihăilescu, Vintilă, *Antropologie: cinci introduceri*, Iași, Polirom, 2007
- Moscovici, Serge, *Psihologia socială sau mașina de fabricat zei*, Iași, Polirom, 1997

ANEXĂ

Rostirea creștină poporană¹

Anchetă

1. Credeți că un creștin ar trebui să se teamă de bogăție? De ce?²
 2. Bogatul poate fi un om moral și cinstit?
 3. Ați putea să vă rugați (v-ați rugat vreodată) să câștigați la loterie?
Dacă „Nu”, prezentați motivele.
Dacă „Da”, cum ar suna rugaciunea?
 4. Credeți că un creștin trebuie să se simtă vinovat (responsabil) pentru sărăcia în care trăiesc unii semenii ai săi?
 5. Dumnezeu condamnă sărăcia?
 6. Dacă ați primi pe neașteptate 1000 de euro, ce ați alege să faceți cu ei: i-ați folosi ca să faceți un pelerinaj la locurile sfinte sau i-ați oferi unei familii sărace ca să-și repare acoperișul la casă?
 7. Vă amintiți pilda talanților?³
 8. Putem înțelege bogăția și ca pe un dar ceresc? În ce condiții?
 9. Omul înduhovnicit poate fi considerat bogat? În ce sens?
 10. Ce știți despre fiul risipitor?
 11. Ce legătură este între omul bogat, camilă și urechile acului?⁴
 12. Dacă ați avea probleme, la care dintre cele două ați da telefon?
- Explicați motivul alegerii și respectiv al respingerii pentru fiecare dintre ele.



OAMENI CU credință în Dumnezeu, dacă sunteți supărați, triști, blestemați, aveți farmede, anumite probleme, nu știți cum să le rezolvați, sunați-mă. **AMALIA** – 0744. 021/316..



O MINUNE dumnezeiască, stărița Filofteia, rezolvă orice problemă a oamenilor și prin telefon, deschide cartea sfântă, gratuit 0743.20.



MARIA CÂMPINA, Regina magiei albe, cea mai puternică clarvăzătoare, ajută pe oricine apelează în toate problemele legate de farmede. 021/667. 0723.899.

¹ Chestionar elaborat cu sprijinul preotului Ioan Deac.

² În sensul că bogăția l-ar împiedica să se mântuiască.

³ Pe cel sărac Dumnezeu îl ajută mai mult sau mai puțin decât pe cel bogat? („celui ce are I se va mai da și celui ce nu are și ce are i se va lua)

⁴ Că mai lesne este a trece cămila prin urechile acului decât să intre bogatul în împărăția lui Dumnezeu. (Luca, 18.25)

„SCENOGRAFIA” DISCURSULUI DIDACTIC APARTINÂND MANUALULUI

Abstract

The terms belonging to theatre have been permanently transferred and adapted to various epistemic spaces, in the pursuit of organizing a coherent explanation pattern, the “script” being the “the speaking stage that the discourse involves in order to be produced and that, in exchange, needs to confirm through its utterance”². “The communication discourse” promotes understanding based on inferential reasoning, structured by the fundamental principles of conscious learning whose results will configure the identity of the cognitive structure of the teachable subject. This primary understanding, pertaining to the logical significance, will be a condition for further acceptance of an interpretation course, based on heuristic processes, on the consistent character of learning, reflected within the relationship with the incorporated information belonging to the student’s knowledge. The passage from potential to achievement is dependent on the intention and desire of the sender who has to translate an interior need. As part of the teaching discourse, “the creative discourse” is the practice context of the student’s creative potential, tributary to the development of the “lecture competence” with reference to Romanian as a school subject, aiming at the conscious approval of the interpretation process. This can be described in terms of labor concerning the creation process, the literature context facilitates the relationship between the education subject and various “paratope” belonging to Romanian and universal literature, through which the reaction to the symbolic valences of the literary works can be obvious. The identification process between the reader and the creation substantiated through a “school trial” should start from the re-enactment of the author’s labor process, through a participative activity associated to the questioning labor, organized according to the textbook score. It has to provide the student an understanding and interpretation pattern in order to guarantee a “successful” reading, that should harmonize various interpretation strategies.

Key-words: communication discourse, teaching discourse, interpretation strategies, script

Teatralitatea ca practică pluricodică a devenit o formă de reprezentare definitorie pentru lumea contemporană, „principiu explicativ pentru multe domenii”³. Ca ipostază a jocului, teatrul este întruchiparea absolută a

¹ Doctor în filologie al Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

² Dominique Maingueneau, *Discursul literar*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefată de Mihaela Mârțu, Iași, Editura Institutul European, 2007, p. 224.

³ Daniela Roventă-Frumușani, „La sémiotique théâtrale”, în Daniela Roventă-Frumușani,

spectacularului. Solomon Marcus⁴ explică influența artei teatrale asupra culturii actuale prin caracterul sistemic al științei actuale, prin importanța acordată „punerii în scenă” și a jocurilor de strategie, prin interacțiunea intensificată a observatorului cu fenomenele observate. Cel care introduce perspectiva dramatică în definirea interacțiunii sociale este Goffman⁵. Termenii teatrului au fost transferați și adaptați permanent diverselor spații epistemice, în încercarea de a configura un model coerent de explicare. Identificăm această tendință și în analiza discursului, prin scrierile lui Dominique Maingueneau⁶ care descrie discursul literar prin referire la conceptul de „scenă”. Astfel, autorul, propunându-și să definească scena de enunțare în profunzime, identifică trei planuri, aflate în relație de complementaritate: „scena înglobantă”, „scena generică”, „scenografia”. Dacă „scena înglobantă” sugerează termenii contractului prin intermediul cărora putem interpreta un text, „scena generică” face referire la ansamblul de norme care descriu diversele coordonate ale actului de comunicare. „Scenografia” este „scena de vorbire pe care discursul o presupune pentru a putea fi enunțat și pe care, în schimb, trebuie să o valideze prin enunțarea sa”⁷.

„Discurs de comunicare”⁸

Considerăm că o primă delimitare pe care trebuie să o realizăm, înainte de a trece la reconstituirea câmpului semantic al termenului organizator al acestui capitol, este aceea dintre „discurs de informare” și „discurs de comunicare”, prin raportare la funcția predominantă. Astfel, dacă „discursul de informare” se dezvoltă ca o structură monoidală, autarhică, fiind dominat de intenția prezentării unor fapte, evenimente, „discursul de comunicare” este axat pe relația între transmitător și destinatar, dezvoltată într-un „spațiu pragmatic” propice regizării înțelegerii și interpretării, funcția de comunicare, acțională a limbajului fiind predominantă.

Sub semantismul conceptului de „discurs de comunicare” putem poziționa și trecerea de la simpla transmitere de cunoștințe, la interactivitate, mutație care impune ca prezentarea informației să fie proiectată pe fondul unei anumite relații cu

Romain Gaudreault (ed.), *Pour connaître la science des signes*, Craiova, Editura Fundației Meridian, 2001, pp. 214-262, varianta tradusă și prescurtată, Internet-introsemiotica.files.wordpress.com/.../s6_frumusani_semiotica-teatrului.pdf.

⁴ Solomon Marcus, *Invenție și descoperire*, București, Editura „Cartea Românească”, 1989, p. 153.

⁵ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, traducere din engleză de Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

⁶ Maingueneau, *Discursul literar*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefată de Mihaela Mîrțu, Iași, Editura Institutului European, 2007, p. 222.

⁷ *Ibidem*, p. 224.

⁸ Am preluat această clasificare de la Solomon Marcus: „Ca orice știință, matematica include două discursuri: un *discurs de creație*, puțin vag, cuprinzând motivații și observații, dominat de intuiție și de imaginație și un *discurs de comunicare*, care-ți permite să te faci înțeles de un altul în mod adecvat, fără denaturări sau ambiguități. [...] Multe nemulțumiri la adresa noilor manuale au fost generate tocmai de un insuficient echilibru între cele două discursuri, discursul de comunicare tinzând să acapareze considerațiile, în dauna discursului de creație”, *Provocarea științei*, București, Editura Politică, 1988, p. 408.

destinatarul discursului didactic, marcată lingvistic pe scena enunțării. Din această perspectivă, adaptarea la cititor se realizează prin „punerea în scenă” a unei construcții eficace, având în vedere caracterul intențional al acestei practici discursive. Considerăm că „discursul de comunicare” poate fi descris ca un discurs centrat pe elev, fapt ce poate fi evidențiat prin referire la o serie de trăsături: „îmblânzirea” contractului de transmitere prin valorificarea particularităților comunicării interpersonale, a „principiului cooperării” și a „principiului politeții”, explicitate prin mărcile faticității; privilegierea interpretării în defavoarea „informării”; stimularea dorințelor pozitive; armonizarea actelor ilocutorii cu cele perlocutorii; regizarea unei scene enunțative eficiente; caracterul ostensiv-inferențial al comunicării didactice, dominate de „maxima pertinentei”.

„Discursul de comunicare” facilitează înțelegerea pe baza unor raționamente inferențiale, structurate de principiile fundamentale ale învățării conștiente ale cărei rezultate vor configura identitatea structurii cognitive a subiectului educabil. Această înțelegere primă, raportată la semnificația logică, va fi condiție a asumării unui demers interpretativ, bazat pe procese euristice, pe caracterul nearbitrar al învățării, reflectat în relaționarea cu informațiile încorporate în câmpul cognitiv al elevului. Trecerea de la potențialitate la realizare este condiționată de intenția, de dorința destinatarului, care trebuie să traducă o trebuință interioară.

Înțelegerea poate fi percepută din mai multe perspective. Dacă avem în vedere „jocurile de limbaj” wittgensteiniene, asociate unor practici sociale, „a înțelege un enunț înseamnă a înțelege un limbaj. A înțelege un limbaj înseamnă a stăpâni o tehnică”⁹. În contextul comunicării, dialogismul lui Bahtin¹⁰ și metafora orchestrei a Școlii de la Palo Alto au poziționat actul verbal sub semnul relațiilor interpersonale. Pragmatica, prin teoria actelor de vorbire, conferă problemei înțelegerii noi semnificații. În acest sens, Paul Cornea consideră că perspectiva pragmatică a reușit prin interdependența dintre semnificație și acțiune, dintre dispoziție și receptare să constituie un progres important „la elucidarea înțelegerii în sensul complet al termenului”¹¹. Dimensiunea pragmatică este, astfel, investită cu un rol important în orientarea comprehensiunii. Austin are marele merit de a fi sesizat „eroarea descriptivă”¹², miezul teoriei sale fiind raportat la conceptul de „enunț performativ”¹³, evaluat în funcție de dihotomia reușit/ nereușit. Ulterior, filosoful limbajului va reveni asupra clasificării enunțurilor în constative și performative, impunând delimitarea dintre acte locutorii, ilocutorii și perlocutorii.

Având în vedere că obiectul de studiu al actelor de limbaj nu este conținutul propozițional, asociat generic locuționarului, ci „producerea unui enunț într-o

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitriu și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, București, Editura „Humanitas”, 2003, p. 199.

¹⁰ Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, Iași, Editura „Polirom”, 2006, p. 40.

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

¹² John Langshaw Austin, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere din engleză de Sorana Corneanu, prefată de Vlad Alexandrescu, Editura „Paralela 45”, Pitești, 2005, p. 24.

¹³ *Ibidem*, p. 27.

situație de comunicare”¹⁴, putem evalua activitatea comunicativă școlară ca rezultat al producerii unor acte de vorbire, subordonate intenției de a determina o schimbare în starea epistemică a subiectului educabil. Enunțul didactic nu poate fi raportat doar la semnificația logică, ci, mai ales, la forța convențională adăugată acestei semnificației, subordonată intenției comunicative a transmitătorului. Din această perspectivă, comunicarea didactică este definită ca fenomen pragmatic, în spațiul căruia interlocutorul este capabil să recunoască intenția transmitătorului de a-i comunica ceva. Astfel, performativitatea acestei situații de comunicare poate fi descrisă prin „forța ilocutorie”¹⁵ a contextului comunicativ, rezultat al orchestrării diverselor acte de vorbire. La originea organizării cunoștințelor în structura cognitivă a individului aflându-se „asigurarea înțelegerii”, vom evidenția particularitățile situației de comunicare din perspectiva „punerii în scenă” a unor acte de tipul a încheia un contract, a informa, a întreba, a răspunde, a descrie, a clasifica, a identifica, a defini, a explica, a analiza, a distinge, a interpreta, a argumenta, a evalua. Dacă aceste „forțe ilocutionare” sunt dependente de situația de comunicare didactică, enunțurile fiind legitimate și explicate prin context, reușita acestor acte este dependentă de modul în care destinatarul delimitează între semnificație și forța convențională specifică. Având în vedere caracterul ostensiv-inferențial al comunicării didactice, putem raporta reușita regizării acestei comunicări prin referire la particularitățile instruirii euristice, bazată pe „demersul inductiv-dirijat”¹⁶. Această cale de cunoaștere are ca punct de plecare partitura manualului, ca sursă principală de informare și orientare în temă. În acest sens, practica discursivă trebuie să regizeze printr-un repertoriu didactic sincretic, rezultat al orchestrării actelor de vorbire, o comunicare interesată, în același timp, de informarea și de convingerea destinatarului. Nu poate fi ignorat interesul pentru crearea unui cadru motivațional în care acesta să descopere singur anumite concepte, evenimente, fapte. Prin dimensiunea strategică a comunicării didactice, care se explicitează prin necesitatea respectării unor „pași” metodologici clari, impuși de natura materialului de asimilat, elevul este ajutat „să evite devierile, încercările fără obiect, erorile fără obiect, pierderile de timp”¹⁷. Astfel, dispoziția de a participa la joc, coerența textului, „principiul economiei”¹⁸, definitoriu pentru comunicarea didactică, „principiul calității”¹⁹, conform căruia atribuim subiecților educabili calitatea de factori activi, raționali, capabili de a avea stări mentale, legile discursului, sunt „«condiții de posibilitate» ale oricărui travaliu interpretativ ce urmărește obținerea unui rezultat valid”²⁰.

Dacă ar fi să identificăm un reflex al influenței actelor de limbaj asupra educației, ar trebui să ne raportăm la modul în care această teorie îl ajută pe cel care

¹⁴ *Ibidem*, p. 130.

¹⁵ *Ibidem*, p. 135.

¹⁶ Giorgio Gostini, *Instruirea euristică prin unități didactice*, traducere de Constantin Urmă, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, p. 20.

¹⁷ *Ibidem*, p. 20.

¹⁸ P. Cornea, *Interpretare...op. cit.*, p. 412.

¹⁹ *Ibidem*, p. 413.

²⁰ *Ibidem*, p. 406.

este subiectul său să-și găsească identitatea, „vocalitatea”, prin poziționarea sa în centrul activității de comunicare. Pentru exemplificarea aspectelor evidențiate, ne vom raporta la unitatea de învățare „Perioada interbelică”, reflectată prin poezia lui Lucian Blaga, urmărind modul în care este transpusă înțelegerea prin fundamentarea interactivității pe baza armonizării actelor de limbaj. Având în vedere polul emiterii, sursă a producerii textului didactic, subordonat intenției de a accesibiliza creația unui poet reprezentativ pentru conceptul modern de poezie, identificăm actul locuționar, concretizat prin faptul de a spune ceva. Realizarea lui este condiție necesară, dar nu suficientă pentru întemeierea cunoașterii, subordonată actului verbal a cărui reușită este condiționată de modul în care determină o modificare în conștiința destinatarului său. De fapt, momentul instaurator al unei noi realități coincide cu recunoașterea forței ilocuționare de către acesta, fapt statuat și prin termenii contractului care legitimează practica discursivă a manualului, conturând un cadru protector, atât pentru transmițător, cât și pentru destinatar. Dimensiunea perlocuționară se explicitează pe o dublă coordonată: pe scena comunicării orale, unde destinatarul își va manifesta deschis adeziunea la oferta didactică, dar și pe scena vieții, prin funcția existențială a literaturii („Literatura [...] te formează ca om”²¹), dincolo de faptul că este „obiect” al evaluării.

În plan ilocuționar, este definită oferta informațională care poate fi raportată la forța ilocuționară promisivă: „îți garantez valabilitatea a ceea ce îți ofer”, acest act susținând dimensiunea perlocuționară care se va traduce prin *a face*. Caracterul deliberat și intențional al comunicării didactice are un efect și asupra motivației destinatarului care, fiind parte importantă a „spațiului pragmatic” didactic, știe că ceea ce i se oferă este construit special pentru el. Dorința concretizată în disponibilitatea de „a avea cunoaștere” este stimulată prin oferta asertivă a discursului didactic și prin modul nearbitrar în care noul stimul este încadrat în structura cognitivă a destinatarului. Transformarea materialului de învățat în „obiect” al dorinței este condiționată, astfel, de valoarea cognitivă a acestuia, în măsura în care cunoașterea acelui fapt, eveniment, concept este investită cu semnificație pragmatică, sursă a transformării unei percepții anterioare, a modificării perspectivei asupra lumii, asupra celorlalți sau asupra propriei persoane. Analiza corpusului din perspectiva forței ilocuționare, pe care o considerăm definitorie pentru orientarea înțelegerii, ne-a oferit posibilitatea identificării unor contexte reprezentative pentru evidențierea predominării funcției comunicative și acționale a limbajului, în contradicție cu funcția informativă, caracteristică discursului didactic tradițional. Sub incidența mărcilor conversației, unele contexte comunicative privilegiază faza prelecturii, cu funcție fatică, dar și ritualică, având rolul de a introduce tema unității de învățare. Această secvență introductivă este reprezentativă pentru instituirea unui cadru dialogal. De fapt, prin actul de a întreba, emițătorul intenționează să instituie la nivelul destinatarului un anumit „orizont de așteptare”, important pentru clarificarea comunicării ce urmează:

²¹ Negrici, Eugen (coord.); Soviany, Octavian; Boltașu, Dorica; Gramnea, Mimi; Chemencedji, Ana-Maria; Colțea, Mioara, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „Niculescu”, 2007, p. 4.

- „Problema cunoașterii i-a preocupat pe mulți dintre marii filosofi ai lumii, începând din Antichitate și până în contemporaneitate. Două întrebări au revenit cu insistență: • Există o limită a cunoașterii? • Cine împiedică o cunoaștere totală și pentru ce anume?”²²
- „Când întâlnești cuvântul inimă într-o poezie, la ce vă gândiți?”²³

Privilegierea relației cu destinatarul poate fi considerată o strategie caracteristică ritualului didactic, prin care partenerul educabil este invocat în calitate de interlocutor, cu rol activ în desprinderea semnificațiilor. Actul propriu-zis de comunicare, axat pe modificarea stării epistemice a destinatarului, este structurat pe principiul coerenței, fiind concretizat prin acte expositive de tipul a înforma (modelează înțelegerea, proiectând personalitatea lui Lucian Blaga în contextul epocii, „Opera și contextul cultural”²⁴, în contextul propriei opere, prin raportare la câteva din conceptele sale filosofice²⁵ sau la creația poetică descrisă din perspectiva evoluției sensibilității creatoare²⁶). Aceste elemente sunt evidențiate cu scopul configurării unui univers cognitiv pre-textual, condiție necesară înțelegerii creației poetice a autorului. Majoritatea variantelor analizate valorifică textul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, artă poetică blagiană, reprezentativă pentru raportarea autorului la referentul cultural, reprezentat de expresionism. În dezvoltarea textului de bază, destinatarul este avertizat printr-un act exercitiv care exprimă o alegere a unui algoritm de analiză asupra modului în care textul va fi parcurs de către elev: „Lectura prospectivă” și „Lectura retrospectivă”²⁷; „Lectura – înțelegere a textului”, „Textul în perspectivă lingvistică și comunicațională”²⁸; „Pentru început”, „Discutarea textului”, „Dincolo de text”, „Criticii spun”, „Biblioteci deschise”, „Citiți despre”²⁹; „Text și context”, „Prin text”, „Despre text”, „După text”³⁰; „Înainte de text”, „Puncte de reper”, „Explorarea textului”, „Evaluare curentă”, „Dincolo de text”³¹. Reperele evidențiate sunt subordonate principiului coerenței, sugerând, totodată, o grilă de interpretare. Elementele de pre-text care vizează refacerea contextului unei opere sunt, de obicei, asociate „discursului de comunicare” în interpretarea căruia destinatarul trebuie să aplice o serie de procese inferențiale pornind de la forma logică a

²² Costache, Adrian; Ioniță, Florin; Lascăr, M. N.; Săvoiu, Adrian, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Grupul „Editorial Art”, 2007, p. 25.

²³ Crișan, Alexandru; Papadima, Liviu; Părvulescu, Ioana; Sâmbăian, Florentina; Dobra, Sofia; Halaszi, Monica; Kudor, Dorina; Medeșan, Luminița, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „Corint”, 2007, p. 12.

²⁴ E. Negrici, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁵ V. Lișman, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „All”, 2007, pp. 59-60.

²⁶ Iancu *et al.*, *Op. cit.*, pp. 22-23; Negrici *et al.*, *Op. cit.*, pp. 41-42; Mircea Martin (coord.), Lăsceni Roșca, Elisabeta, Rădulescu, Carmen Ligia, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Grupul Editorial Art, 2007, pp. 25-26.

²⁷ Mircea Martin (coord.), Lăsceni Roșca, Elisabeta, Rădulescu, Carmen Ligia, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 4.

²⁸ Lișman, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Crișan *et al.*, 2007, pp. 12-15.

³⁰ Dobra *et al.*, 2007, pp. 26-29.

³¹ Costache *et al.*, 2007, pp. 25-28.

enunțurilor și de la context. Intenția de comunicare fiind recunoscută prin termenii acordului, sarcina principală este recuperarea „intenției informative”, pe baza semnificației lingvistice și a datelor referitoare la cunoștințele enciclopedice, la datele perceptuale deduse din context și la datele oferite de enunțurile precedente. Interpretarea enunțurilor se va realiza pornind de la aceste date, concluziile fiind rezultatul travaliului inferențial. Interpretarea textului literar de bază se realizează prin procese euristice care, orchestrate eficient în partitura „discursului de creație”, transformă interpretarea-reproducere în interpretare participativă, bazată pe activitatea de descoperire a elevului. „Actele directive”³² constituie forma principală de dirijare a învățării, transmitătorul discursului asumându-și rolul de ghid. Scopul ilocuționar se asociază cu realizarea unei acțiuni viitoare de către interlocutor, fiind, totodată, parte consubstanțială a „jocului” care legitimează un anumit context: există actori care au un rol bine delimitat și care rostesc acte ilocuționare în circumstanțe particulare. Astfel, instituirea unui cadru dialogal în momentul introductiv nu este întâmplătoare, ci anunță „începerea spectacolului” care va avea la origine un scenariu prospectiv coerent, asigurat de partitura manualului. În comunicarea didactică, aceste fapte sunt statuate contractual, fiind expresia eficacității și a caracterului intențional. În acest caz, prezentarea directă a unei solicitări traduce, mai curând, relația optimistă între actanții comunicării, încrederea transmitătorului în capacitatea destinatarului de a rezolva o problemă, acțiunile redresive nefiind impuse de acest context:

- „Noțiunea de «mister» apare cu insistență în poezie sub forma unor cuvinte/ metafore/ sintagme. Caută-le în text și extrage-le pe caiet”³³.
- „Evidențiați legătura dintre metafora «corola de minuni» și enumerația «în flori, în ochi, pe buze ori morminte»”³⁴.
- „Taina, obiectul cunoașterii, se manifestă în flori, ochi, buze, morminte. Arătați în ce măsură termenii enumerați indică simple forme de manifestare a tainei, alese la întâmplare, sau au o valoare simbolică, referindu-se la anumite domenii ale existenței și cunoașterii”³⁵.

Analiza actelor verbale aparținând discursului didactic scris ne-a oferit posibilitatea întregirii sferei semantice a conceptului-cheie de la care am pornit în dezvoltarea acestei analize, „discurs de comunicare”. Raportarea înțelegerii la contextul comunicării este impulsionată de apariția teoriei lui Austin referitoare la actele de limbaj, prin care „în locul transmiterii de mesaje apare accentul pe interacțiune, în locul unor variabile studiate izolat e luată în considerare relația dintre interlocutori”³⁶.

Înțelegerea comportă două etape, descrise de dialectica semnificație lingvistică-semnificație pragmatică, termenul final deschizând calea spre

³²J. Searle, *Sens et expression*, apud Jacques Moeschler, Anne Reboul, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Coordonarea traducerii Carmen Vlad, Liana Pop, Cluj-Napoca, Editura „Echinox”, 1999, p. 63.

³³Costache et al., *op. cit.*, p. 27

³⁴Dobra et al., 2007, p. 27.

³⁵Lișman, *op. cit.*, p. 59.

³⁶P. Cornea, *Interpretare... op. cit.*, p. 47.

interpretare, expresie a proceselor inferențiale și euristice. Conferim termenului interpretare o accepție generică, formă adaptată a semnificației specializate pe care o delimitează critica literară, „o lectură controlată, raționalizată, sistematică, întreprinsă de expert sau de critic”³⁷. În cazul textului didactic, produs al discursului care îl legitimează, interpretarea este predeterminată de caracterul arbitrar al relației dintre semnificat și semnificant, fiind influențată de componenta strategică a acestei comunicări. În acest sens, emițătorul va „convoca” termeni caracterizați prin sinonimie infinită, univocitate, redundanță, trăsătură impusă de necesitatea înțelegerii clare a mesajului. În spațiul discursului didactic, densitatea logică este conjugată cu densitatea limbajului metaforic, sursă a eficacității acestei comunicări, asociată vorbirii persuasive.

„Discurs de creație” sau de interpretare

Parte componentă a discursului didactic, „discursul de creație” este spațiul de exersare a potențialului creativ al elevului, subordonat la disciplina limba și literatura română dezvoltării „competenței lectorale”³⁸, având ca finalitate asumarea conștientă a procesului de interpretare. Acesta poate fi descris în termenii travaliului procesului de creație, spațiul literaturii facilitând relația subiectului educației cu diverse „paratopii”³⁹ aparținând literaturii române și universale, prin care acesta poate să-și manifeste reacția față de valențele simbolice ale operelor literare aprofundate. Preferința pentru termenul de „travaliu de creație” poate fi motivată prin raportare la semnificația verbului „a crea”, care înseamnă „a te lăsa muncit, lucrat în gândirea ta conștientă, preconștientă și inconștientă”⁴⁰. Procesul de identificare a cititorului cu creația autenticată prin înscrierea într-un „canon școlar” trebuie să pornească de la reconstituirea procesului travaliului de creație a autorului, printr-o activitate participativă asociată travaliului întrebărilor, orchestrate de partitura manualului. Acesta trebuie să pună la dispoziția elevului o *grilă de înțelegere și interpretare*, garanție a unei lecturi „reușite”, care să armonizeze diversele strategii interpretative. În acest context, autorul de manual îndeplinește rolul de mediator, explicația școlară fundamentându-se pe cadrul hermeneutic care „vine să garanteze că un anume text trebuie să fie interpretat”⁴¹. Întrebarea care se pune este aceea referitoare la importanța creativității pentru formarea individului, motivare pe care, deseori, profesorul trebuie să o dezvolte în fața elevilor săi. Putem invoca aici mai multe argumente: pentru conturarea identității și dobândirea autonomiei; pentru a fi o personalitate complexă, aptă să transforme mediul în care trăiește; pentru a fi recunoscut de către ceilalți; pentru a amplifica reușita școlară. Un alt aspect vehiculat în studiile de pedagogie este acela referitor la posibilitatea educării creativității în școală, punându-se în evidență și factorii care ar putea bloca manifestarea creativă. Printre aceștia am putea evidenția: „conformismul”,

³⁷ *Idem*, *Introducere în teoria lecturii*, Iași, Editura „Polirom”, 1998, p. 204.

³⁸ *Ibidem*, p. 58.

³⁹ D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁰ Didier Anzieu, *Psihanaliza travaliului creator*, traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura „Trei”, 2004, p. 53.

⁴¹ D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 73.

„directivismul”, „rigiditatea metodologică”, „complacerea în soluții mediocre”⁴². Deși elementul intelectual este determinant, cercetările din domeniul psihologiei au evidențiat importanța unor noi factori precum, „orientarea motivațională” sau „orientarea creativă”, „experiența ca sursă creativă”⁴³.

Sub impulsul lucrărilor de teorie a receptării, se manifestă astăzi o tendință care își propune să ofere soluții metodologice de lectură și interpretare. Autorul de manual trebuie să evalueze rezultatele acestor cercetări, având în vedere că formarea „competenței lectorale” constituie un obiectiv major al învățării limbii materne în ciclul superior al liceului. Evaluând parte din aceste cercetări, ne propunem să sugerăm un potențial algoritm de lectură și interpretare a textului de bază, literar, care este „obiectul” conturării demersului interpretativ, având în vedere etapele: „Pre-text” - „Text” - „Post-text”⁴⁴. Spre deosebire de actele ilocuționare identificate în manualele analizate, aceste enunțuri sunt adaptate formării unor competențe modale, care se bazează pe poziționarea elevului în centrul demersului didactic și pe orchestrarea unei partituri euristice care are la origine activitatea de descoperire a destinatarului.

1. „Pre-text”

Intrarea în atmosferă este o precondiție a conturării unui climat afectiv necesar pentru ieșirea de sub prizonieratul rutinei și al factorilor inhibitori pentru manifestarea comportamentului creativ. De regulă, printr-o serie de interogații retorice cu funcție fatică și rituală, prezența elevului este invocată nu atât în calitate de partener al unei relații pe verticală, cât în calitate de interlocutor. Acest „dialog” nu este poziționat sub semnul gratuității, ci are rolul de a contura un „orizont de așteptare” la nivelul destinatarului și de a sugera aria tematică pe care discursul o va dezvolta progresiv. În aceeași categorie putem evindenția și rolul mobilizator al introducerii unui „memento”⁴⁵, valorificat în vederea inducerii unei atitudini creative, care poate fi asociat fie cu invocarea unor îndemnuri și interdicții pentru elev, fie prin prezentarea unui film, prin răsfoirea unui album de artă, reprezentativ pentru epoca în care autorul a trăit, prin lectura unor texte sau crearea unei povești, parabole pornind de la termenul-cheie al textului. Al doilea moment important al acestei etape este enunțarea obiectivelor, prin intermediul cărora destinatarul se vor familiariza cu sarcinile de învățat, moment căruia i se poate conferi și funcție anticipativă, având în vedere că le oferă elevilor reperele drumului pe care trebuie să îl parcurgă.

⁴² Ana Stoica, *Creativitatea elevilor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983, pp. 53-57.

⁴³ Paul Popescu-Neveanu, Mihaela Roco, *Cercetări privind factorii de creativitate*, în „Analele Universității București”, Seria Psihologie, 1969, p. 113.

⁴⁴ Abordarea interpretării textului literar din perspectiva reperelor *pre-text*, *text*, *post-text*, denumită „metoda clepsidrei”, este impusă în spațiul didacticii limbii și literaturii române de Ioan Dănilă. Vezi Ioan Dănilă, Doina Măntescu, Camelia Filiooreanu, *Literatura română în teme, texte și pre-texte*, Bacău, Editura „Egal”, 2002.

⁴⁵ A. Stoica, *op. cit.*, p. 121.

Paul Cornea⁴⁶ identifică și alte surse de expectație, având în vedere informațiile preliminare textului, introduse printr-o serie de strategii interpretative prin care se regizează „discursul de comunicare”, „vecinătățile și ambalajele”, titlul sau „discursurile de escortă”⁴⁷. Prin mobilizarea „anchetei istorico-filologice”⁴⁸ se produce „autenticarea textului”⁴⁹ prin contextualizarea identității autorului într-o anumită epocă și a operei literare în creația acestuia. Totodată, prin mobilizarea „discursurilor de escortă” sunt explicați termeni [„**Artă poetică** se numește orice scriere în care un creator își expune părerea despre ce crede că înseamnă arta și despre destinul artistului”⁵⁰], sunt invocate anumite păreri critice care conferă valabilitate interpretării. În aceeași categorie, putem asimila și indicațiile bibliografice care sugerează recomandări de lectură critică, cu scopul nuanțării universului cognitiv al elevului. Paul Cornea consideră ca prezența acestora în discursul didactic poate fi motivată având în vedere că textele pe care se fundamentează „au proprietatea de a fi conceptualizate fără rest sau, în tot cazul, cu reziduri nesemnificative”⁵¹. În textul didactic, titlul este „reflexul cel mai pregnant al macrostructurii”⁵². Valoarea pragmatică a acestuia poate fi raportată la capacitatea sa de a instaura redundanța tematică ce va fi reluată progresiv la nivelul textului, fiind, totodată, sursă de coerență, conturând un anumit „orizont de așteptare”. Dimensiunea ilocutionară a textului didactic este girată și de titlu, prin care este sugerată intenția de a instrui, fapt evidențiat prin transparența termenilor utilizați. Pe lângă individualizarea autorului și a operei care poate fi raportată la ideea de „referință individuală”⁵³, în discursul didactic analizat titlul instituie o relație cu arhitextul, termen care sugerează în terminologia lui Gerard Genette⁵⁴ „acea relație de includere care unește fiecare text cu diversele tipuri de limbaj de care aparține”. De exemplu, titluri precum: „Romanul postmodern”⁵⁵, „Tipuri de roman în perioada postbelică”⁵⁶, „Forme ale teatrului modern: *Iona* de Marin Sorescu”⁵⁷ etc. sunt reprezentative în acest sens. În discursul didactic aparținând limbii materne, densitatea logică este diminuată de expresivitatea limbajului metaforic, sugestie a dimensiunii ilocutionare prin care destinatarul este orientat spre semnificația simbolică a operei literare, care este „oferită” spre înțelegere elevului. De exemplu, în identificarea formelor consacrate ale poeziei interbelice, asociate creațiilor literare

⁴⁶ P. Cornea, *Introducere... op. cit.*, pp. 127-137.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁸ P. Cornea, *Interpretare... op. cit.*, p. 451.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ D. Ruști, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2007, p. 40.

⁵¹ P. Cornea, *Introducere... op. cit.*, pp. 133-134.

⁵² Daniela Roventă-Frumușani, *Semiotica discursului științific*, București, Editura Științifică, 1995, p. 143.

⁵³ *Ibidem*, p. 144.

⁵⁴ Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere de Ion Pop, București, Editura „Univers”, 1994, p. 5.

⁵⁵ A. Crișan et al., *op. cit.*, p.112.

⁵⁶ *Ibidem*, p.134.

⁵⁷ E. Negrici et al., *op. cit.*, p. 170.

ale lui George Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi și Ion Barbu, identificăm titluri care actualizează pe lângă „funcția de identificare”⁵⁸ și o dimensiune descriptivă, concretizată în surprinderea elementului definitoriu pentru vocalitatea poetului. Astfel, titlurile „O sensibilitate modernă” [George Bacovia], „Convenția confesiunii lirice” [Lucian Blaga], „Psalmistul”, „Estetica urâtului” [Tudor Arghezi], „Poezia ermetică” [Ion Barbu]⁵⁹, devin semnificative.

Aspectele evidențiate au încercat să sublinieze importanța orientării în dezvoltarea unui demers inductiv dirijat, axat pe procese euristice.

2. „Text”

Etapă „Text” coincide cu momentul întâlnirii cu textul. De modul în care va fi regizată înțelegerea va depinde etapa finală, în care destinatarul va conștientiza că este în posesia unei calități, care se va afla la originea dezvoltării unui factor de personalitate necesar creației. Având în vedere că reușita oricărei interpretări este validată de modul în care „textul ce urmează a fi interpretat și comentariul său se instaurează în același timp”⁶⁰, vom propune un traseu metodologic ce ar putea oferi o variantă de inițiere în explicația școlară a textului literar. În acest sens, avem în vedere „etapele travaliului creator”, teoretizate de Didier Anzieu. Prima fază coincide cu „surprinderea creatoare”⁶¹, proiectată pe fondul unui proces de regresie în care cel care simte presiunea unei alte lumi se retrage într-un spațiu propice creației. Această stare este, de obicei, proiectată pe fondul unei crize, unei tulburări cauzate de o teamă fără obiect. Autorii de manual ar trebui să valorifice starea de angoasă provocată de vârsta adolescenței, o vârstă a întrebărilor fundamentale, și să orienteze trăirile plenare ale subiectului instruirii spre sentimente superioare, în încercarea de punere în legătură a textului literar cu destinatarul. Este vorba despre regizarea unei „cuceriri” a lectorului vizat care trebuie să accepte provocările semantice ale textului nu din perspectiva unor evaluări, ci având în vedere edificarea propriei personalități. Cum eficiența partiturii regizate de manual va coordona reușita comunicării didactice orale, care se va desfășura sub semnul unui ritual, a unui dispozitiv consacrat, conturarea spațiului securizant, propice creației, este dinainte garantat prin termenii contractului didactic. Încercări de instituire a unei legături emoționale, propice stimulării reacției la text, identificăm și în corpusul analizat:

- 1) „Selectați versul sau versurile din text care v-au plăcut mai mult, motivându-vă alegerea”⁶².
- 2) „Lucrați în perechi. Identificați în text cuvintele, desemnându-l pe receptorul vocii care este emițătorul discursului liric. Stabiliți apoi

⁵⁸ Valeriu P. Stanciu, *Paratextul-poetica discursului liminar în comunicarea artistică*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2006, p. 207.

⁵⁹ Crișan *et al.*, *op. cit.*

⁶⁰ M. Maingueneau, *op. cit.*, p. 73.

⁶¹ D. Anzieu, *op. cit.*, pp. 113-128.

⁶² S. Dobra *et al.*, *op. cit.*, p. 27.

identitatea acestuia, găsim justificări pentru următoarele ipoteze: ■ fiul poetului ■ un poet mai tânăr ■ un cititor imaginar ■ posteritatea”⁶³.

3) „Lucrați în grupe de patru-șase elevi. În primele patru versuri, este realizat portretul creatorului, iar imaginile artistice care îl construiesc sunt șocante prin ineditul lor. Dincolo de a fi un portret fizic ce amintește de tablourile pictorilor suprarealiști, imaginea celui care vorbește conturează un portret spiritual. Descrieți acest portret în 10-15 rânduri, valorificând faptul că sângele este simbol al vieții, lâna- al inocenței, tutunul – al inteligenței, iar flacăra – al elanului spre spiritualizare”⁶⁴.

4) „Citiți de câteva ori poezia și notați-vă apoi în caiete primele impresii. Despre ce fel de «biografie» credeți că este vorba aici?”⁶⁵

5) „Scrieți o autobiografie în sensul comun al cuvântului (care să conțină evenimente personale importante: când și unde v-ați născut, cine sunt părinții voștri, frații sau surorile voastre, unde ați învățat, ce profesori v-au influențat, ce evenimente din copilărie v-au marcat etc.) și una «poetică», în care să valorificați ideile simbolizate în blazonul personal. Comparați cele două bibliografii și discutați despre ce anume le apropie și ce le diferențiază”⁶⁶.

A doua fază este asociată cu „conștientizarea unor reprezentanți psihici inconștienți”⁶⁷, care vor deveni centri metaforici de organizare a universului semantic al textului. Aceștia au fost repudiați din trei motive principale: fie au fost asociați cu o imagine mentală respinsă din conștient în subconștient, fie sunt consecința înăbușirii unei reacții emoționale intense și de scurtă durată, fie se asociază cu o reprezentare a unui referent cu totul atipică. În această fază, creatorul conștientizează acest element pe care îl transformă în organizator al unui proces de reprezentare printr-un simbol. Pentru identificarea reprezentantului psihic întemeietor de realitate semantică, autorul de manual pune la dispoziția destinatarului său strategia interpretativă a „identificării centrilor de polarizare semantică”⁶⁸, cu scopul instituirii coerenței textului. Aceștia se vor converti în cuvinte-cheie, devenind factori de organizare tematică. Manualele analizate ne-au oferit exemple pentru a reliefa rolul elementelor cu valoare de concentrare semantică, în sfera cărora se vor constitui macrostructurile care vor garanta unitatea și coerența textului:

1) „Culoarea dominantă în poezia *Plumb* este gri, care rezultă dintr-un amestec de alb și negru. Prezența ei în text poate fi asociată unei stări precum nevroza, sugerând prăbușirea interioară, singurătatea, apăsarea, monotonia exasperantă, fascinația mortuarului etc. Alege una dintre aceste

⁶³ *Ibidem*, op. cit., p. 32.

⁶⁴ *Ibidem*, op. cit., p. 70.

⁶⁵ A. Crișan et al., op. cit., p. 17.

⁶⁶ *Ibidem*, op. cit., p. 20.

⁶⁷ D. Anzieu, op. cit., pp. 128-138.

⁶⁸ P. Cornea, *Interpretare... op. cit.*, p. 452.

posibile semnificații și găsește argumente la nivelul textului, pentru susținerea ei”⁶⁹.

2) „*Carte* este un cuvânt-cheie al poeziei. Explică valoarea lui conotativă, desprinsă din context”⁷⁰.

3) „Motivul central al poeziei este *lumina*. În poezie sunt evocate două lumini: lumina mea, lumina altora. Valorificând informațiile din secțiunea *Elemente de context...*, arătați ce semnificație au cele două lumini. Examinați posibilitatea ca acestea să se asocieze cu cele două moduri de cunoaștere propuse de filosoful Lucian Blaga. Identificați și comentați acțiunile asociate celor două moduri de cunoaștere”⁷¹.

4) „Precizați caracteristicile creației artistice denumite metaforic de substantivele «icoane», «muguri», «coroane», «miere»”⁷².

5) „Numește câmpul semantic dominant în text. Găsește termenii care se asociază”⁷³.

6) „În poezie apar două câmpuri semantice dominante: cel al violenței și cel al vinovăției. Identificați termenii din fiecare câmp și arătați apoi în ce fel interferențele dintre cele două câmpuri semantice contribuie la conturarea mesajului poeziei”⁷⁴.

7) „Lucrând în perechi, transcrieți cuvintele din text care compun un câmp semantic al lumii materiale și altul al ființei umane”⁷⁵.

A treia fază se asociază cu „instituirea unui cod și corporalizarea lui”⁷⁶ în sfera reprezentantului psihic, care va deveni centrul semantic și ordonator al operei pe cale de a se face. „Plămada” fiind aleasă, opera este aproape de a primi înfățișare. Originalitatea derivă din distanța semantică dintre cod și semnificația textului. Momentul întrupării codului consacră autorul în ipostaza de Creator de lumi semantice. La nivelul destinatarului, spațiul idiolectului operei devine obiect al „negocierii sensului”⁷⁷. Prin orchestrarea unor procese inferențiale și euristice, autorul de manual dirijează drumul spre o interpretare adecvată. Este momentul în care se încearcă o primă încadrare semantică, pornind de la exterioritatea textului. Este, totodată, spațiul în care se formulează o serie de predicții, pornind de la titlu, incipit, apartenența la un anumit gen. Paul Cornea consideră că a doua fază a negocierii poate fi asociată cu constituirea unor „unități concludente de sens”⁷⁸, moment ce coincide cu segmentarea structurii textului, cu rol important în refacerea imaginii întregului. Această etapă este urmată de studierea organizării macrostructurale, cu scopul desprinderii esenței textului analizat. Regizarea

⁶⁹ Costache *et al.*, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁷¹ V. Lișman, *op. cit.*, p. 61.

⁷² S. Dobra *et al.*, *op. cit.*, p. 33.

⁷³ E. Negrici *et al.*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁴ A. Crișan *et al.*, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁵ M. Martin *et al.*, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁶ D. Anzieu, *op. cit.*, pp. 138-148.

⁷⁷ P. Cornea, *Introducere... op. cit.*, p. 149.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 150.

înțelegerii se raportează în această fază la principiile coerenței și coeziunii, ceea ce are ca finalitate necesitatea studierii sistematice a structurii textului. Pentru reliefarea acestor particularități, vom avea în vedere următoarele contexte:

8) „**Plumb** este titlul poeziei, dar și simbolul dominant al textului. Întregul univers se metamorfozează într-o lume stranie, minerală, a obiectelor *de plumb*. Până și sentimentele devin *de plumb*. Ce ar exprima în acest context, versul: *Dormea întors amorul meu de plumb?*”⁷⁹

9) „Poezia este alcătuită din patru secvențe lirice, fiecare prezentând câte un aspect al cetății ideale, Isarlâk. ►Localizați cetatea în funcție de imaginile din prima secvență. ►Precizați care din atributele cetății, din prima secvență, sugerează apartenența la lumea orientală”⁸⁰.

10) „Care sunt secvențele lirice ale textului? Explică repetăția cuvântului «stihuri». Indică registrul stilistic din care face parte și motivează preferința poetului pentru folosirea lui”⁸¹.

11) „Citiți romanul în întregime. Prezentați cele două planuri: cel polițist și cel psihologic”⁸².

12) „Motivați structurarea discursului liric în trei părți, având ca reper verbele (mod, timp, formă personală sau impersonală) și formulele adresării”⁸³.

3. „Post-text”

Această fază poate fi asociată cu a patra etapă a procesului creator, „compunerea propriu-zisă a operei”⁸⁴, reprezentativă pentru ceea ce se numește „travaliu stilistic”. La nivelul polului receptării discursului didactic, putem vorbi de momentul trecerii de la înțelegere la interpretare, ținând de redactare, de materializare a comprehensiunii. Dacă înțelegerea se bazează pe valorificarea unor procese cognitive, receptarea depinde de relația afectivă pe care destinatarul o instituie cu textul, consecință a unui proces de valorizare, în urma căruia opera literară este investită cu valențe simbolice. Interpretarea constituie faza supraordonată comprehensiunii, având mai multe funcții: „mediatoare”⁸⁵, asigurând legătura dintre autor și cititor prin intermediul interpretului autorizat de Instituția Literaturii, „explicativă”⁸⁶, garantând legitimitatea textului supus interpretării, „exploratorie”⁸⁷, având rolul de a descifra ceea ce se ascunde sub materialitatea codului verbal, „corectivă”⁸⁸, prin clarificarea unor aspecte care perturbă coerența

⁷⁹ A. Costache *et al.*, 2007, p. 7.

⁸⁰ V. Lișman, 2007, p. 75.

⁸¹ E. Negrici *et al.*, 2007, p. 28.

⁸² N. Manolescu *et al.*, 2007, p. 105.

⁸³ M. Martin *et al.*, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁴ D. Anzieu, *Psihanaliza... op. cit.*, p. 149.

⁸⁵ P. Cornea, *Interpretare... op. cit.*, p. 561.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 562.

⁸⁸ *Ibidem*.

textului și „critică”⁸⁹, prin distanța pe care o ia față de text. În vederea concretizării trecerii de la înțelegere la interpretare, autorii de manual formulează cerințe de tipul:

- 1) „Scrieți un eseu, de două-patru pagini, în care să argumentați caracterul de artă poetică modernă a poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga”⁹⁰.
- 2) „Alcătuți un eseu liber cu tema: *Motivul oglinzii în poezia lui Ion Barbu*. Citiți și poezia *Falduri*”⁹¹.
- 3) „*Riga Crypto și lapona Enigel* a lui Ion Barbu este o baladă inițiativă și metafizică. Scrie un eseu liber tip paralelă, de două-trei pagini, în care să compari acest fel de baladă cu acela creat de Radu Stanca în *Buffalo Bill*. Este util să ai în vedere tipul de discurs liric utilizat în aceste texte, raportul dintre liric, epic și dramatic, versificația”⁹².
- 4) „Scrieți un eseu liber cu tema «De la jocul de copii la descântec și bocet în poemul *După melci*»”⁹³.
- 5) „Argumentați, într-o scurtă compunere - eseu, că romanul *Cartea Milionarului* este o alegorie a destinului omului activ, întreprinzător/reflexiv, și a condiției în timp a tipurilor de civilizație”⁹⁴.
- 6) „Alcătuți o compunere despre complexitatea sufletului omenesc, ca univers al contrariilor (demonic-angelic, sublim-abject) bazându-vă atât pe lecturile voastre, cât și pe propria experiență de viață”⁹⁵.

La nivelul procesului de creație, opera este desăvârșită în momentul în care a primit recunoașterea publică, înfruntând criticile. Pe scena discursului didactic, elevul poate trăi satisfacția recunoașterii propriei valori de către colegi, prin prezentarea „operei” finalizate în fața „publicului”:

- 7) „Lucrați în grupe de patru-șase elevi. Scrieți un text poetic în care să apară cuvintele *toamnă, asfalt, frunză, a zâmbi*. Transcrieți textul pe un poster, folosind și elemente grafice. Prezentați-l oral în fața colegilor”⁹⁶.
- 8) „Realizați o prefată de o pagină pentru cartea preferată și prezentați-o în fața clasei, din «scaunul autorului». Observați reacția colegilor. Întrebați-i apoi dacă i-ați convins că opera aleasă de voi merită citită”⁹⁷.

Am identificat în variantele corpusului reprezentat de manualul de limba și literatura română acte verbale directive care formulează explicit orientarea spre creativitate, independent de actul ce direcționează comprehensiunea, creativitatea fiind evaluată cu accepția de capacitate de a stabili conexiuni între cunoștințele

⁸⁹ *Ibidem*, p. 561.

⁹⁰ S. Dobra *et al.*, *op. cit.*, p. 29.

⁹¹ V. Lișman, *op. cit.*, p. 74.

⁹² A. Costache *et al.*, *op. cit.*, p. 105.

⁹³ M. Martin *et al.*, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁴ M. Iancu *et al.*, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁵ N. Manolescu *et al.*, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁶ S. Dobra *et al.*, 2007, p. 61.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 211.

acumulate. Poziția noastră subordonează înțelegerea discursului de creație, acesta fiind demersul adecvat asumării reușite a „travaliului analitic”⁹⁸. Astfel, prin cerințe de tipul „Exersează-ți creativitatea!”⁹⁹ sau „Exerciții de creativitate”¹⁰⁰, destinatarul comunicării didactice trebuie să demonstreze capacitatea de a manipula cunoștințe acumulate, de a formula un punct de vedere original, de a elimina impreciziile:

9) „Pornind de la versurile de mai jos, scrie un text cu caracter de artă poetică. Crezi că formula creatoare poate fi aplicată literaturii române actuale? Argumentează-ți răspunsul”¹⁰¹.

10) „Realizează o compunere de 10-15 rânduri în care să realizezi portretul posibil al unui poet avangardist”¹⁰².

11) „Realizați o apropiere între creațiile lirice *Lumina* de Lucian Blaga și *Floare albastră* de Mihai Eminescu, evidențiind predispoziția celor doi poeți de a percepe fiorul cosmic prin iubire”¹⁰³.

În analiza interpretării, trebuie să avem în vedere și caracterul ostensiv-inferențial al comunicării didactice, explicat prin principiul pertinentei și prin strategia interpretului. În consecință, din perspectiva distincției dintre „discurs de comunicare” și „discurs de creație” sau *de interpretare*, se impun câteva concluzii pe care le considerăm implicite demersului propus. În primul rând, am identificat în manualele „pentru profesori” absolutizarea interesului pentru „discursul de informare”, care privează elevul de satisfacția dobândirii informației prin asumarea unui demers bazat pe înțelegere și interpretare. În contextul actual, transmitătorul discursului didactic nu se mai poate poziționa sub semnul atitudinii *ex cathedra*, el trebuie să fie un comunicator conștient că are ca partener de dialog o ființă rațională, capabilă să-i înțeleagă mesajul. Grație „principiului pertinentei”, destinatarul textului didactic recunoaște „intenția comunicativă” a producătorului enunțării, prin care își confirmă că acel mesaj este special transmis pentru el cu scopul de a fi interpretat. Fiind identificată „intenția comunicativă”, lectorul vizat trebuie să reconstituie „intenția informativă”¹⁰⁴ prin intermediul unui proces inferențial. Modalitatea adecvată de a avea acces la informație în discursul didactic este asumarea de către subiectul educabil a unui demers de interpretare. Așa cum afirmă Anne Reboul și Jacques Moeschler, „succesul interpretării unui enunț depinde de coincidența mai mare sau mai mică între intenția informativă a locutorului și efectele asupra interlocutorului”¹⁰⁵.

⁹⁸ P. Cornea, *Introducere... op. cit.*, p. 152.

⁹⁹ E. Negrici *et al.*, *op. cit.*.

¹⁰⁰ Iancu *et al.*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰¹ E. Negrici *et al.*, *op. cit.* p. 35.

¹⁰² *Ibidem*, p. 86.

¹⁰³ M. Iancu *et al.*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁴ Dan Sperber, Deirdre Wilson, *La Pertinence. Communication et Cognition*, traducere de Abel Gerschenfeld și Dan Sperber, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989, p. 51.

¹⁰⁵ Anne Reboul, Jacques Moeschler, *Pragmatica discursului. De la interpretarea enunțului la interpretarea discursului*, traducere de Irinel Antoniu, Editura Institutul European, Iași, 2010, p. 149.

Poziționarea problemei interpretării sub semnul principiului pertinentei și al strategiei interpretului, ne determină să afirmăm că explicarea reușitei acestei comunicări trebuie poziționată sub semnul pragmaticii. Astfel, reluând etapele regizării comprehensiunii și interpretării, pe care am încercat să le exemplificăm în acest capitol, putem completa perspectiva impusă de teoria receptării cu „oferta” pragmaticii. Etapa „Pre-text” se poate desăvârși având în vedere importanța „construirii ipotezelor anticipatorii”¹⁰⁶, consecință a reconfigurării contextului, constituit din cunoștințele enciclopedice, din datele perceptibile deduse din situația dată, precum și din datele provenind din interpretarea enunțurilor. Acest fapt poate fi explicat prin raportare la conceptul de non-arbitraritate, teoretizat atât în spațiul epistemic al psihologiei educației, cât și din perspectiva „pragmaticii cognitive”, poziționate sub semnul teoriei pertinentei a lui Sperber și Wilson. Astfel, Ausubel și Robinson¹⁰⁷, referindu-se la asociativitate ca trăsătură fundamentală a materialului de învățat, au în vedere două particularități: calitatea substanțialității și caracterul nearbitrar dintre noul item de învățat și itemurile relevante din structura cognitivă. În viziunea autorilor, cele două particularități fundamentează semnificația logică a materialului de învățat care nu își dovedește utilitatea decât prin îndeplinirea unor condiții suplimentare. Astfel, învățarea conștientă este condiționată, pe de o parte, de semnificația potențială care își are originea în achizițiile anterioare din structura cognitivă a elevului, iar, pe de altă parte, în intenția care se traduce în disponibilitatea de a-și asuma acest demers. Anne Reboul și Jacques Moeschler, pornind de la premisa că „discursul este o suită nearbitrară de enunțuri”¹⁰⁸, delimitează între „intenția informativă globală”, „care corespunde cu ceea ce el vrea să comunice în ansamblul său”¹⁰⁹ și „intenția informativă locală”, care vizează un context lingvistic bine delimitat. Non-arbitraritatea este consecința raportului dintre cele două metamorfoze ale intenției informative, „locală” și „globală”. În acest sens, transmitătorul discursului didactic scris trebuie să regizeze procesul interpretării, bazat pe efortul interlocutorului de a reconstitui „intenția informativă”, consecință a recunoașterii „intenției comunicative”, prin intermediul „strategiei interpretului”. Reușita comunicării didactice este condiționată de valorificarea unui cod comun, de constituirea unor premise comune, bazate pe „cunoștințe comune”¹¹⁰, strategia interpretului având un rol important în relaționarea informațiilor acumulate anterior cu informația nouă.

Detaliile subliniate ne determină să reconfigurăm raportul dintre cele două planuri de organizare a discursului didactic, fiecare subordonat unor intenții distincte. Astfel, „discursul de creație” sau *de interpretare* devine cadrul regizării unei comunicări reușite în spațiul pragmatic instituit de discursul didactic, „discursul de comunicare” fiind subordonat intenției de reconstituire a contextului, alcătuit din

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 154.

¹⁰⁷ David P. Ausubel, Floyd G. Robinson, *Învățarea în școală. O introducere în psihologia pedagogică*, traducere și note de Dr. Leonard Gavrilu, Sandu Lăzărescu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, p. 77.

¹⁰⁸ Anne Reboul, Jacques Moeschler, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 150.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 183.

semnificația lingvistică a frazelor, din datele deduse din „competența enciclopedică”, din situația de comunicare locală și din interpretarea enunțurilor precedente. Acestea vor configura premisele, elementele anticipative care se vor afla la originea unor procese inferențiale și euristice, discursul didactic configurându-și propria relevanță, fundamentată pe echilibrul dintre „efort” și „efecte cognitive”.

În concluzie, putem afirma că „discursul de creație” sau de interpretare este o componentă fundamentală a discursului didactic, autorul de manual, ca regizor, fiind determinat să își asume un nou stil, conform particularităților „creației” timpului său. Se impune, astfel, proiectarea unui nou punct de vedere asupra unei practici discursive ce reprezintă garanția menținerii autorității grafosferei în spațiul cunoașterii. Asumarea acestui gest are riscurile sale care ar putea fi echilibrate prin convingerea că receptorul are anumite doleanțe, trebuințe, așteptări. Creativitatea trebuie relaționată cu ideea de procesualitate, desăvârșindu-se doar prin raportare la un produs. Astfel, gândirea creatoare, unicizată prin flexibilitate, se dezvoltă și în procesul de sistematizare și abstractizare a unor cunoștințe.

Bibliografie

- Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*, traducere din limba franceză și prefață de Bogdan Ghiu, București, Editura „Treii”, 2004
- Austin, John, Langshaw, *Cum să faci lucruri cu vorbe*, traducere din engleză de Sorana Corneanu, prefață de Vlad Alexandrescu, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2005
- Ausubel, David P; Robinson, Floyd G., *Învățarea în școală. O introducere în psihologia pedagogică*, traducere și note de Dr. Leonard Gavrilu, Sandu Lăzărescu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981
- Cornea, Paul, *Interpretare și raționalitate*, Iași, Editura „Polirom”, 2006
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Iași, Editura „Polirom”, 1998
- Costache, Adrian; Ioniță, Florin; Lascăr, M. N.; Săvoiu, Adrian, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Grupul Editorial Art, 2007
- Crișan, Alexandru; Papadima, Liviu; Părvulescu, Ioana; Sâmihaian, Florentina; Dobra, Sofia; Halaszi, Monica; Kudor, Dorina; Medesan, Luminița, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „Corint”, 2007
- Dănilă, Ioan; Măntescu, Doina; Filioreanu, Camelia, *Literatura română în teme, texte și pre-texte*, Bacău, Editura „Egal”, 2002
- Genette, Gerard, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, traducere de Ion Pop, București, Editura „Univers”, 1994
- Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, traducere din engleză de Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974
- Gostini, Giorgio, *Instruirea euristică prin unități didactice*, traducere de Constantin Urmă, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975
- Iancu, Marin; Popa, Alis, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „Corint”, 2007
- Lișman, Victor, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „All”, 2007

- Manolescu, Nicolae (coord.); Ardeleanu, George; Cerkez, Matei; Stoica, Dumitrița; Triculescu, Ioana, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „Sigma”, 2007
- Maingueneau, Dominique, *Discursul literar*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefață de Mihaela Mîrțu, Iași, Editura Institutului European, 2007
- Marcus, Solomon, *Invenție și descoperire*, București, Editura „Cartea Românească”, 1989
- Marcus, Solomon, *Provocarea științei*, București, Editura Politică, 1988
- Martin, Mircea (coord.), Lăsconi Roșca, Elisabeta, Rădulescu, Carmen Ligia, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Grupul Editorial Art, 2007
- Negrici, Eugen (coord.); Soviany, Octavian; Boltașu, Dorica; Gramnea, Mimi; Chemencedji, Ana-Maria; Colțea, Mioara, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „Niculescu”, 2007
- Popescu-Neveanu, Paul; Roco, Mihaela, *Cercetări privind factorii de creativitate în „Analele Universității București”*, Seria Psihologie, 1969
- Reboul, Anne; Moeschler, Jacques, *Pragmatica discursului. De la interpretarea enunțului la interpretarea discursului*, traducere de Irinel Antoniu, Iași, Editura Institutul European, 2010
- Rovența-Frumușani, Daniela, *Semiotica discursului științific*, București, Editura Științifică, 1995
- Rovența-Frumușani, Daniela, Gaudreault, Romain (editori), *Pour connaître la science des signes*, Craiova, Editura Fundației Meridian, 2001, pp. 214-262, varianta tradusă și prescurtată, Internet http://introsemiotica.files.wordpress.com/.../s6_frumusani_semiotica-teatrului.pdf
- Ruști, Doina, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2007
- Simion, Eugen (coord.), Rogalski, Florina, Cristea-Enache, Daniel, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „Corint”, 2007
- Sperber, Dan, Wilson, Deirdre, *La Pertinence. Communication et Cognition*, traducere Abel Gerschenfeld și Dan Sperber, Paris, Les Édition de Minuit, 1989
- Stanciu, P. Valeriu, *Paratextul-poetica discursului liminar în comunicarea artistică*, Iași, Editura „Universității „Al. I. Cuza” Iași”, 2006
- Stoica, Ana, *Creativitatea elevilor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
- Zafiu, Rodica, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, București, Editura „Humanitas Educațional”, 2007
- Wittgenstein, Ludwig, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitriu și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian–Paul Iliescu, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian–Paul Iliescu, București, Editura „Humanitas”, 2003

Programe școlare ciclul superior al liceului. Limba și literatura română, Clasa a XII-a, Ministerul Educației și Cercetării, Consiliul Național pentru Curriculum, aprobat prin ordinul ministrului nr. 5959/22.12.2006, București, 2006

REVISTA *FORMULA AS* ȘI EDITORIALUL „CU TITLU UZURPAT”

Abstract

This paper aims to highlight the importance of regularity and other specific elements with the weekly publications (in our case, *Formula AS*) on editorial discourse. Thus, in addition to some common stylistic and discursive features of any non-journalistic publication (false actuality, preferential valorization, synthesis of information etc.), we depicted in our study a new genre that we, for the time being, call the “usurped title” editorial. Its uniqueness lies right in this blending type: of style, methods and subjects. Progressively different from the political commentary, this new sort of editorial is getting more and more appealing (at least in Romanian media space) confirming, if needed, an important tendency in media trend: its orientation towards style, emotion, pathos and expressiveness at the expense of argumentation, of credibility, of logos. Without getting involved in current deviations from ethical and professional standards, we limit ourselves to ascertain this new journalistic discursive reality: an indistinct mixture of subjectivity and neutral reading mixture that gets out of control, a combination of information and commentary, along with undeclared and unconfirmed sources.

The study of the editorial with “usurped title” shows not necessarily the decay of a journalistic genre until recently very important, but the nowadays trend of Romanian media. Redefining trend is present at all levels (theme, style, approach). The trend of globalization of journalistic discourse makes possible the disappearance of many differences between daily and periodically newspaper. Current media has become exactly what prophetically announced McLuhan (1975) - a press that expresses only itself, with a profound subjective assumption and an increasingly visible stylistic game.

Key-words: editorial, media, editorial discourse, Romanian media.

Studiul nostru a pornit de la o realitate jurnalistică mai puțin studiată academic, și anume influența ritmicității și a altor elemente specifice publicațiilor săptămânale (în cazul nostru, *Formula AS*) asupra discursului editorial. Astfel, pe lângă anumite trăsături stilistice și discursive comune oricărei publicații nonjurnalieră (falsa actualitate, valorizarea preferențială, sinteza informativă etc.), în studiul nostru am identificat un nou gen jurnalistic, pe care l-am numit provizoriu: editorialul cu titlu uzurpat. Specificul acestui gen stă în amestec : de stil, de procedee, de subiecte. Tot mai diferit de comentariului politic, acest nou tip de editorial câștigă teren (cel puțin în spațiul publicistic românesc) prin faptul că pe de

¹ Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați.

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

o parte scapă de presiunea exagerată a actualității, iar pe altă parte evită cerința imperativă a diagnosticului valorizant, pe care îl întâlnim în analiză sau în alte genuri de comentariu înrudite, atenția fiind canalizată în cazul editorialului cu titlu uzurpat spre stil, expresivitate, umor, ironie sau alte fapte de limbaj. Acest editorial, confirmă dominantă tot mai vizibilă în presa română a expresivității în raport cu logica argumentării. „Astfel, evaluarea evenimentului se face după criterii subiective, fără a urmări explicare a faptelor”³. Nu de puține ori, nu mai contează credibilitatea argumentelor. În cazul editorialistului (de regulă, un jurnalist cu notorietate), personalitatea semnatarului funcționează ca argument sieși suficient, ca probă, ca sursă. Fără a deplânge actualele abateri de la etica și deontologia profesiei de jurnalist pe care le deplânge toată lumea – de la politicieni, până la cititori obișnuiți –, ne limităm a constata o posibilă sursă a întregului rău: amestecul indistinct de subiectivitate și lectură neutră, amestecul ieșit de sub control dintre informație și comentariu, dimpreună cu nedeclararea și neverificarea încrucișată a surselor. Studiul editorialului cu titlu uzurpat arată nu neapărat decăderea unui gen jurnalistic până mai ieri important, cât tendința actuală a presei românești și de aiurea. Tendința de redefinire la toate nivelurile (tematică, stil, abordare). Tendința de globalizare a discursului jurnalistic, care face posibilă dispariția multor diferențe dintre cotidian și periodic (de regulă, magazin). Presa actuală a devenit deja ceea ce profetic anunța McLuhan (1975) - o presă care se exprimă doar pe ea însăși, cu o pronunțată asumare subiectivă și un primat tot mai vizibil al originalității stilistice. Suntem tot mai departe de vechile exigențe profesionale care cereau opiniei cât mai multă rigoare și precizie, așa cum se afirma la un moment dat în prestigiosul ziar francez “Le Monde”⁴. „Jurnalismul de opinie, cel care cititorii noștri îl așteaptă, ar trebui să fie un amestec de expertiză și spirit deschis, de analiză și lectură nuanțată, de discernământ și viziune de ansamblu. Revelarea faptelor trebuie să aibă la bază adevărul și critica să fie fondată”⁵.

Scurtă delimitare teoretică a editorialului.

Dintre toate genurile jurnalistice, cel mai râvnit și mai onorant pare a fi editorialul (*editorial page*). E firesc să fie așa, din moment ce el angajează responsabilitatea ziarului și este, de regulă, bine valorizat grafic pe prima pagină. Nu oricine are însă dreptul de a scrie, de a publica un asemenea text. Funcția deținută în cadrul redacției sau notorietatea semnatarului decid. Etimologic vorbind, editorialul vine de la editor. Contează mai puțin faptul că textul e semnat de cineva din conducerea ziarului sau de un editorialist cu experiență, angajat special pentru acest lucru. Importantă este autoritatea subsumată a semnatarului, competența și expertiza în domeniu⁶. Simplificând cât mai mult, putem spune că editorialul este acel text de opinie care susține punctul de vedere al ziarului într-o problemă de mare interes pentru colectivitate. Acestei afirmații trebuie să mai adăugăm o trăsătură extrem de

³ L. S. Florea (coord.), *Gen, text și discurs jurnalistic*, București, Ed. „Tritonic”, 2011, p. 198.

⁴ “Le Monde”, 4 octombrie, 2010, p.19.

⁵ L. S. Florea, *op. cit.*, p. 135.

⁶ S. Preda, *Jurnalismul cultural și de opinie*, Iași, Ed. „Polirom”, 2006, p. 153.

importantă : „Editorialul își propune să joace un rol nobil, să apere o idee, să trezească conștiința cititorului asupra unei situații sau alta (...) Prin urmare, nu e vorba să informezi neapărat cititorii, ci să utilizezi un fapt pentru a atinge un alt scop precis”⁷.

Semnat sau nu, valorizat pe prima pagină sau în interiorul publicației (cazul cotidianului “Le Figaro”), personalizat sau oficial ca ton, editorialul trebuie obligatoriu să ia poziție într-o problemă politică sau economică importantă, deja semnalată în presa audio-vizuală. Asta înseamnă că, în esență, specificul editorialului este să comenteze informații deja cunoscute de cititor, concentrându-și atenția mai mult pe unghiul de abordare și ineditul contextualizării faptelor, decât pe rapiditatea reacției de opinie. În cazul editorialului găzduit de o publicație săptămânală, acest decalaj între eveniment și valorizarea lui politică se mărește în așa măsură încât poate să modifice nu numai dinamica discursivă a editorialului, dar și tipologiile deja consacrate în manualele de jurnalism. Dincolo de realitatea extrem de mozaică a genului (de la editorialul manifest, la cel polemic sau “coup de gueule”), putem observa o anumită orientare a editorialului spre tipologii de excepție, abateri de la normă și chiar erori mai mult sau mai puțin sancționabile, cum ar fi afganistanismul, marginalul sau falsul editorial⁸. E limpede că presa actuală, influențată major de audiovizual și internet, trăiește o puternică și periculoasă criză de identitate. Haosul aparent de genuri, de contribuții personale și încălcări deontologice nu este semn al disoluției cum se grăbesc unii să spună, ci o nouă realitate, ce trebuie acceptată și studiată ca atare. Momentul actual este crucial pentru presă. Un moment marcat de o neclară și discontinuă căutare de redefiniri teoretice și de impunere a noi tipare jurnalistice. Vechile dihotomii (presă locală vs presă națională, presă de informare vs de comentariu, presă cotidiană vs presă periodică etc.) astăzi nu mai sunt funcționale. Astăzi, la putere se află amestecul, contopirile, ieșirea din normă. De ce se întâmplă acest lucru, asta e mai greu de stabilit, în cauză fiind mari răsturnări majore de sensibilitate, de ritm existențial, de mijloace tehnice, de cultură. Schimbările sunt enorme și, din păcate, învățământul jurnalistic pare nepregătit să le asume teoretic. Deja, în doar câțiva ani, mai mult de jumătate din cursurile și programa facultăților de profil (genurile presei scrise, etica și deontologia presei, scriitura de presă în general) sunt caduce și lipsite de relevanță. Lipsește în continuare perspectiva, abordarea unor noi tipuri de discurs jurnalistic (inclusiv cel parodic și pamfletar) și, mai ales, lipsește o hartă a marilor schimbări de scriitură produse de noile genuri, tot mai hibride și mai amprentate de personalitatea jurnalistului. Explicația stă în lipsa unui model academic, dar și în orientarea excesivă a învățământului jurnalistic spre presa cotidiană, spre știrea de agenție și genurile de reacție imediată, de maximă actualitate: relatarea, interviul expres, microtrotuarul etc. Acest mare defect strategic are dezavantajul că duce (teoretic, desigur) la numeroase confuzii și erori, ce pot modifica inclusiv rezultatul unor cercetări științifice, altcumva demne de respect și credibilitate (vezi studiul genurilor jurnalistice coordonat de profesor L.S. Florea, 2011). Spre exemplu, luând

⁷ J.-L. Martin-Lagardette, *Le guide de l'écriture journalistique*, Paris, La Decouverte, 2003, p. 82.

⁸ S. Preda, *op. cit.*, p. 162.

în discuție trăsăturile și comportamentul stilistic ale editorialului de cotidian, putem ajunge la o configurare pragmatic-discursivă greșită, oricând susceptibilă de a fi confundată cu alte genuri de opinie (comentariul politic sau economic, analiza etc). De aici decurg două posibile erori de abordare teoretică: atunci când considerăm că editorialul se contopește indistinct în masa comună a opiniei⁹ sau când plecăm de la premisa că actualele ipostaze ale editorialului nu sunt decât simple abateri de la tiparul clișeist consacrat: editorialul reprezintă punctul de vedere al redacției, abordează numai evenimente publice, exclude subiectivismul și promovează relatarea impersonală etc.¹⁰. Dincolo de cazuistica extrem de diversă și contradictorie a editorialului modern, realitatea ne obligă să acceptăm că, într-o lume informatizată cum este actuala lume virtuală, lupta nu se mai duce pentru verbul *a ști* și nici măcar pentru verbul *a înțelege*. Miza se mută pe mobilizarea și alerta simțurilor; pe auz și atenție; pe verbul *a uimi*, *a atrage atenția*. În cartea sa *Fact und Artifact*(1985), L. Bloom numește câteva trăsături de bază ale editorialului: a) **Acuratețea**. Un stil clar și precis, la care se adaugă acuratețea informației. Bine e să verifici faptele și personajele, să nu te iei după alții. b) **Credibilitatea**. Să ai dovezi și argumente. Să fii conștient că tot ce este evident pentru tine nu e și pentru cititor. c) **Stil inconfundabil**. Să adaugi ceva personal. d) **Adecvare**. Să adopți același ton (obiectiv, ironic, oratoric, trist, optimist, pamfletar) și, în egală măsură, să nu disprețuiești tonul confident, de apropiere¹¹. Așa cum vom arăta mai departe, editorialul promovat de presa nonjurnalieră (inclusiv, editorialul cu titlu uzurpat) își concetreză atenția în principal **pe stil**, pe maniera de discurs și nu pe mecanismul argumentativ, pe credibilitatea textului. Publicația *Formula AS* reprezintă un bun exemplu în acest sens, chiar dacă publicația nu privilegiază politicul. Dimpotrivă, zona de opinie și de actualitate reprezintă sub 10% din economia generală a ziarului (două pagini, din 24).

Scurt istoric al *Formulei AS*.

Săptămânal apărut imediat după revoluție, revista reprezintă un model de rușită jurnalistică pentru media românească. Ideea de la care a pornit directorul Sânziana Pop a fost aceea că publicația *Formula As* putea să fie un produs cultural de succes, acoperind un culoar lăsat liber de mulțimea celorlalte publicații – culoarul abordărilor intimiste și a recuperărilor notalgic sentimentale, privind istoria, satul și tradițiile românești. Profesionalizarea rapidă a redacției și clarificarea unor direcții editoriale proprii (spre exemplu, atenția acordată ecologiei, stilului de viață sau medicinei naturiste) au dus la maximizarea unor convenții de producție și consum ce s-au reflectat în primul rând prin fidelizarea extrem de înaltă a cititorilor acestei reviste¹². Revista însă a avut la început un traseu destul de anevoios. Cum îi place directoarei Sânziana Pop să spună, *Formula AS* a apărut din “disperarea unei clipe”,

⁹ Vezi Yves Agnes, *Introducere în jurnalism*, Iași, Ed. „Polirom”, 2011, p. 297.

¹⁰ Vezi L.S. Florea, *op. cit.*, p. 189.

¹¹ *Apud* S. Preda, *op. cit.*, p. 164.

¹² Vezi Raluca-Nicoleta Radu, *Instituții culturale în tranziție: despre creativitate în jurnalismul și cinematografia din România, după 1944*, București, Ed. „Nemira”, 2011, p. 20.

Într-un moment de cumpănă, atunci când, fiind șef de secție la cotidianul de orientare liberală *Viitorul*, a fost demisă fără nici un motiv de către directorul impulsiv și năzuos al publicației, dl Viorel Cataramă. Întâmplător sau nu, AS-ul „a tras lozul câștigător”. Într-o lume politică și publicistică imundă, plină de acuze și violențe de tot felul, *Formula AS* venea cu o imagine contrastant optimistă. Venea cu normalitatea, cu tihna casei și a unei familii obișnuite. Venea cu speranța și iluzia împăcării. Aerul ușor vetust și lipsa de actualitate constituiau defecte mult prea mici în comparație cu marile avantaje pe care i le oferea refuzul militantismului și spiritului politic vehement. Iată de ce se poate spune că „evitarea” actualității și limitarea comentariului politic au făcut ca revista să câștige în personalitate și să nu mai fie un vag ecou al revistelor de opinie politică la modă în acea epocă: 22, *Dilema*, *Cuvântul* etc.

Precizări metodologice

În studiul nostru am folosit analiza de conținut care este, așa cum se știe, cea mai productivă și adecvată în domeniul presei¹³. Reluând o parte din rezultatele de pionierat ale lui Bernard Berelson, Kientz propune patru exigențe prealabile cercetării : 1) A fi obiectiv. 2) A fi sistematic. 3) A cuantifica. 4) A lua în discuție conținutul manifest. Din toate aceste puncte, noi ne-am oprit în mod special asupra celui mai important : *conținutul manifest*, având grijă să urmărim pașii sugerați de Kientz și să nu pierdem din vedere nici acuratețea cuantificării, „elementele izolare, susceptibile de a fi aranjate în categorii și apoi tratate într-o manieră statistică”¹⁴. Mai precis, în cazul nostru, am identificat doar acele cuvinte și sintagme care să ilustreze negația contestarea și sancțiunea, prin aceasta dorind să măsurăm gradul de agresivitate (de polemism) al revistei în ansamblul ei și al celor doi editorialiști din AS: Toma Roman și Dan Pavel. Premisa de la care am plecat a fost că orice editorial este, virtual vorbind, un text neliniștit, căutător de noi semnificații; deci un text combativ. Cum se împacă acest lucru cu stilul catifelat și neimplicta politic al revistei? Acest aspect major de politică editorială ne obligă la două constatări: pe de o parte polemismul editorialiștilor este (așa cum se va vedea mai departe) destul de reținut și centrat în principal pe polemica de idei (atacurile la persoană strălucesc prin absență), iar pe de altă parte avem toate motivele să credem că semnatarii editorialelor au fost obligați la concesii și atenuări stilistice semnificative, în așa fel încât pagina a III-a să nu distoneze ca ton și atitudine cu restul paginilor.

O altă problemă prealabilă majoră a fost să stabilim în ce măsură editorialul din *Formula As* respectă rigorile generale ale editorialului. Pentru aceasta, am analizat un corpus format din texte publicate în 12 numere ale revistei: de la nr. 548, 6 – 13 ianuarie 2003, până la nr. 559, 24 - 31 martie 2003. Numerele au fost luate în ordine cronologică pentru o mai bună contextualizare în timp și pentru a evidenția mai ușor eventualele diferențe între genul de subiecte tratate de către cei doi editorialiști (Toma Roman și Dan Pavel). Am ales aleatoriu cifra de 12 (6 și 6). În plus, am considerat că perioada de 3 luni pe care o acoperă fiecare editorialist în

¹³Albert Kientz, *Pour analyser les medias*, Paris, Edition Mame, 1971, p. 17.

¹⁴*Ibidem*, p. 151.

corpusul ales (fiecare cu două apariții pe lună) este lămuritoare și semnificativă. Am ales deci soluția simplificării. Tot din dorința simplificării și a clarității, nu am mai măsurat orientarea politică a textelor (stânga-dreapta, simpatii-antipatii). Scopul analizei noastre, așa cum am mai spus, a fost de a vedea în ce măsură editorialele găzduite de *Formula AS* au trăsături proprii, vizibil deosebite de trăsăturile editorialului de cotidian. Analiza am făcut-o din două unghiuri diferite: 1) analiza întregului editorial în funcție de: a) **tipul de subiect** abordat în text, b) **subiectul propriu-zis** al editorialului, c) **tonul general** (modalitatea de scriere) și 2) analiza paragrafului final sau concluzia editorialului, în funcție de: a) **mesajul** conținut față de cititor (include sau nu un îndemn către cititor), b) **numărul de fraze**, c) **figurile de stil** folosite, d) **elemente depreciative** folosite. De precizat faptul că efortul de departajare a celor doi editorialiști ne-a obligat să apelăm la o scală a valorizării nuanțate, ceea ce ne-a permis, spre exemplu să stabilim tonul editorialelor după 5 axe major atitudinale: *negativ, neutru-negativ, neutru, neutru-pozitiv, pozitiv-activ*.

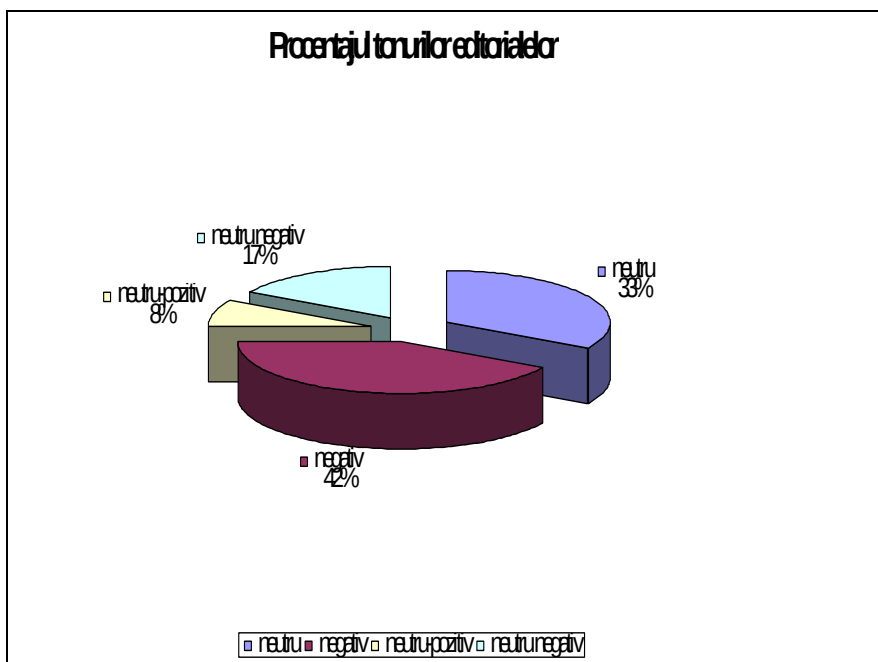
Trăsăturile editorialului cu titlu uzurpat în *Formula AS*.

În studiul nostru, ne-am oprit asupra unei perioade faste și echilibrate din existența revistei *AS* (anul 2003, anul în care tirajul tindea să atingă recordul de 300.000 de exemplare pe număr, iar cititorii vedeau o fidelitate cu totul remarcabilă, lucru probat de două succesive sondaje sociologice de uz intern. Să mai precizăm că, în această perioadă, pagina editorială (poziționată distinct pe o pagină impară, de dreapta: p. 3) era susținută de doi condeieri cu experiență jurnalistică și expertiză politică, două personalități și temperamente distincte, cu discurs și procedee proprii, bine conturate. Pentru a vedea în ce măsură textele semnate de editorialiștii Toma Roman și Dan Pavel se încadrează în stilul revistei (un stil sentimental, neagresiv, nostalgic și dezideologizant, așa cum arată unul din sondajele redacției din 2002, privind publicul țintă și aprecierile cititorilor despre stilul și tematica revistei), am inițiat o scurtă analiză de frecvență, urmând ca apoi analiza expresivității să fixeze apropierea și diferențele stilistice dintre cei doi semnatori. Fără a mai detalia toate etapele cercetării, punctăm câteva observații:

- La ambii editorialiști, se observă o vizibilă reținere în folosirea artificiilor stilistice și o anume sobrietate a textului. Faptul că, măcar din acest punct de vedere, cei doi editorialiști de la *Formula AS* seamănă între ei nu trebuie să ne mire, câtă vreme directorul publicației, Sânziana Pop, a dorit programatic să impună o unitate a întregii pagini. Astfel, întâlnim la ambii semnatori aceeași medie de propoziție pe frază (3), același decalaj între numărul de epitețe și alte figuri expresive (metaforă, personificare, sinecdocă etc.)
- Față de editorialele cotidiene, textele editoriale din *Formula AS* se dovedesc a fi texte compozite, cu frazare incomparabil mai amplă, cu multe elemente de analiză și contextualizare politică.
- Atât subiectele alese de semnatori, cât și absența mesajului direct din ultimul paragraf arată că acest tip de editorial (cel găzduit de săptămânale) nu mai respectă în niciun fel cerința de bază a genului (să exprime punctul de vedere al redacției într-o problemă de presanță actualitate). Ar fi fost și greu, în condițiile în care profilul revistei *AS*

este nepolitic (magazin de familie), iar periodicitatea săptămânală obligă la rezolvarea unor mari opțiuni tematice. În aceste condiții restrictive, cei doi editorialiști au optat pentru o soluție de compromis, alegându-și de pildă subiecte „perene”, care să nu stea sub semnul actualității imediate: fricțiuni din sânul partidului de guvernământ, probleme ale integrării în UE, problema ”navetiștilor politici” etc. Aceste precauții au fost întărite și de mijloacele de expresivitate consacrate în discursul jurnalistic preponderent metonimic, mijloace rareori punctate de subtilități retorice învechite: interogația, prozopopeea sau dilema.

- Această sobrietate activă și vag bățăioasă pare să împace (cel puțin în acest caz) informația, sinteza politică a săptămânii, minima agresivitate a unui punct de vedere exprimat și tonul general al revistei: duos, edulcorat, nostalgic. Din acest aparent compromis rezultă un nou tip de editorial, pe care cu greu îi putem fixa într-un gen anume găsi o titulatură anume. În nici un caz el nu este nici marginal, nici sinteză și nici “fals editorial”. Mult mai aproape de adevăr ar fi denumirea oferită de către teoreticieni ai presei de talia Voirol și Montant. Anume : **editorialul cu titlu uzurpat**.
- Surprinde prezența estopată a elementelor de subiectivitate: umorul și revolta, confesiunea, comparația augmentativă sau minimalizatoare.
- Mult mai important e să observăm că numărul redus de procedee sancționatorii și polemice separă distinct editorialul găzduit de publicațiile săptămânale de cele cotidiene – prin definiție contestatare, militante, vehemente și părtinitoare.
- Cum spuneam mai sus, efortul de departajare a celor doi editorialiști ne-a obligat să apelăm la o scală stabilească menită atitudinea și tonul general al editorialelor: *negativ, neutru negativ, neutru, neutru-pozitiv, pozitiv-activ*.



- Din graficul de mai sus, putem observa că dominanta editorialelor din *Formula AS* o reprezintă nu tonul negativ (cu un procentaj de 42%), ci formele atenuate de negație care, într-un raport de coocurență cu elementele neutre (33%), reprezintă mai mult de jumătate din totalitatea valorilor de vocabular. Această neutralitate (nedetaliată, din lipsă de spațiu) devine un indice extrem de puternic al unor presupuse realități discursiv argumentative, impuse de ritmicitatea săptămânală a publicației. De aici, decurg numeroase consecințe, cum ar fi: dezinteresul editorialistului față de actualitatea și impactul de moment al evenimentelor (în afara unui eveniment ultranotoriu), dezinteresul față de elementele menite să capteze atenția și, în egală măsură, față de elementele menite să asigure contactul cu cititorul; dezinteresul față de vioiciunea stilistică și mimarea limbajului familiar (colocvial); încercarea de a găsi în permanență o cale de mijloc – nici vehement contra și nici bănuț pro, în așa fel încât bărbații cititori ai *Formulei AS* să nu aibă nicidecum sentimentul îndocrinării sau al militantismului politic, elemente contrarii atemporalității de fond din restul revistei.
- Comparativ cu editorialul de cotidian, editorialul din revista *AS* manifestă deja câteva elemente distinctive: falsa actualitate, valorizarea preferențială, sinteza informativă, absența argumentelor *ad personam*, *ad baculum*, *ad misericordium* etc; absența adjectivelor senzaționaliste: *incredibil*, *incendiar*, *apocaliptic* etc; absența adresării și acuzelor directe.

Caracteristicile editorialului cotidian le găsim detaliate într-un amplu studiu efectuat de un colectiv al Universității clujene¹⁵. Printre caracteristici amintim orientarea temelor abordate de editoriale spre subiecte electorale (sondaje, informații pe surse, contestări politice mai mult sau mai puțin interesate sau partizane etc.), dar, mai ales, o structură argumentativă recurentă pentru cea mai mare parte dintre editoriale: 1) secvența expozitivă, de prezentare (reluarea unei declarații exprimate de un actor politic principal sau expunerea unor rezultate sociologice); 2) secvența comentativ-argumentativă; 3) secvența evaluativă (concluzia). Este cazul ziarului *România liberă* sau *Ziua*, ziar care găzduiește pe editorialistul mai sus amintit Dan Pavel și astfel, la nivelul anului 2009, ni se oferă prilejul unei supliment de analiză comparativă între stilul editorialistului din cotidian și stilul din săptămânal. Concluzia acestei analize nu face decât să întărească premisa studiului nostru – anume că Dan Pavel scrie într-un fel pentru cotidian (e mult mai agresiv, contestatar, adept al verbelor contondente și sonore etc.) și altfel scrie pentru *Formula AS*, unde tonul general este cel de „negație precaută”, cu elemente conviviale de oralitate și confesiune; un stil evident mai „literar” nu lipsit de metonimii și metafore cu iz cultural. Sigur că la o analiză mai atentă, rămân constante (și în cotidian, și în săptămânal) elementele ce configurează stilul autorului: predilecția pentru fraza mai scurtă, pentru structurile discursive apăsate explicative, pentru o anume mecanică a exemplificării, care să urmeze retorismul tiparului pedagogic-universitar. Schimbările de care vorbim nu vizează persoana și stilul Dan Pavel, ci un anume „cameleonism jurnalistic”, care face ca editorialistul să se adapteze din mers exigențelor impuse de către un suport media sau altul.

Diferențe notabile înregistrăm și între cei doi editorialiști de la AS. Dacă Toma Roman preferă deseori sinteza și lectura recapitulativă a celor mai importante evenimente ale săptămânii, Dan Pavel preferă ca din amalgamul evenimentelor petrecute într-o săptămână să detașeze o anume problemă morală (trădare, lașitate, incompetență etc.), pe care să o exemplifice apoi printr-un exemplu mai mult sau mai puțin personalizat. Dacă T. Roman evită formulele de stil mai expresive, preferând clișeele luate din manualele de politologie, D. Pavel preferă un plus de vioiciune orală, nu fără a neglija orientarea lui spre construcții argumentativ logice mai sofisticate. Altfel spus, Toma Roman stă preponderent sub semnul „furiei mimate” și a atacului acuzator neasumat (rostit în numele unui principiu sau al unei entități neprecizate), în timp ce Dan Pavel, ceva mai estetic, dă exemple, pune note, face legături neașteptate, dar fără a părăsi o anume atitudine de suficiență și de superioritate, de unde înclinația acestuia spre elemente de pamflet și etichete valorizante.

Ca o concluzie, putem spune că, prin multitudinea de forme pe care le îmbracă, *editorialul cu titlu uzurpat* arată că alegerile făcute de către ziarist (de subiect, de ton, de abordare) depind în foarte mică măsură de subiectul (informația) de la care se pleacă. Dimpotrivă, mult mai importante vor fi pentru editorialist suportul media, stilul general al ziarului, publicul țintă (pensionari și învățători, în cazul *Formulei AS*), tematica, profilul sau ritmicitatea apariției (cotidian, săptămânal, lunar etc.).

¹⁵ L.S. Florea, *op. cit.*, pp. 190-199.

Trăsăturile editorialului cu titlu uzurpat

Specificul acestui gen stă în amestec: de stil, de procedee, de subiecte. Foarte apropiat comentariului politic și de analiză, acest editorial câștigă prin faptul că evită atât excesul de argumente, cât și diagnosticul neutru detașat pe care îl întâlnim în genurile înrudite. Ne permitem, totuși, să constatăm că o diversificare tematică relativ extinsă (economic, ecologic, financiar, social, sportiv etc), cât și o mai apăsată tentă ironică a scriiturii cu scopul de a aduce un spor de interes și de dinamism întregii pagini, dovedit și de impactul voit incitant (fără a cădea în senzaționalism ieftin) al unor titluri. Faptul că textele trădează o anume monotonie grafică (texte bloc, fără nici un element de sincopare vizuală) poate să vină și din specificul publicului țintă (pensionarii AS-ului nu se arată descurajați de textul mult, abundent; dimpotrivă, pentru ei un text încărcat reprezintă un semn al densității, al calității, al profunzimii chiar). Poate să vină deasemenea dintr-o simplă inabilitate redacțională, secretariatul tehnic evitând din comoditate secvențialitatea grafică, realizată prin 2-3 intertitluri inteligente sau o grafică de însoțire: desen, caricatură, grafice. În orice caz, abordând problema editorialului cu titlu uzurpat, studiul nostru a surprins o realitate jurnalistică în mișcare, dovedind încă o dată că presa e un organism viu ce se înnoiește constant, propunând formule tot mai îndepărtate de modelele perimate, obosite și consacrat teoretice. Aflată într-o competiție acerbă cu audio-vizualul, presa scrisă caută să acopere o cerință majoră a cititorului contemporan, aceea de a primi informația într-o manieră cât mai personalizată. Iată de ce avem toate motivele să credem că *Formula AS* va încerca și alte forme de editorial, propunând cititorilor într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat editorialele tip feature sau “tribună”. Asta înseamnă o mutare strategică a centrului de interes de pe informația politică, pe inventivitatea, hazul și subtilitatea comentariului. Nu subiectul abordat va atrage atenția cititorilor, ci inteligența și notorietatea semnăturii. Ghicim această tendință, observând măcar un detaliu grafic deja existent: pagina politică este singura pagină din *Formula AS* care însoțește textul cu fotografia semnatarului.

Bibliografie

- Agnes, Yves, *Introducere în jurnalism*, Iași, Ed. „Polirom”, 2011
Florea, Ligia, Stela (coord), *Gen, text și discurs jurnalistic*, București, Ed. „Tritonic”, 2011
Kentz, Albert, *Pour analyser les medias*, Paris, Edition Mame, 1971
Martin-Lagarrette, J.-L, *Le guide de l'écriture journalistique*, Paris, La Decouverte, 2003
McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg*, București, Ed. Politică, 1975
Preda, Sorin, *Jurnalismul cultural și de opinie*, Iași, Ed. „Polirom”, 2006
Radu, Raluca-Nicoleta, *Instituții culturale în tranziție: despre creativitate în jurnalismul și cinematografia din România, după 1944*, București, Ed. „Nemira”, 2011

UTILIZĂRILE TEHNOLOGIILOR INFORMAȚIONALE ÎN EDUCAȚIA TINERII GENERAȚII

Abstract

Nowadays new informational technology finds its roots in the technical revolution that had started in the fifth decade of the past century. The e-learning models in Romanian educational system are from an older generation of learning type. In the last two decades, this system has evolved significantly. The internet, as the whole source of reliable source of information, offers the guarantee of a quality at least equal to one of a huge academic library. Our interest is to depict the roles of web sites and portals of prestigious academic institution or research institutes, scientific and cultural publishing houses in specialized education.

Key-words: education, informational society, communication, e-learning, specific teaching.

1. Noile media – impact și difuziune socială

Dezvoltarea tehnologiei digitale, consecință a evoluțiilor specifice unei societăți postindustrial-informaționale reflectă un model de organizare social cu profunde implicații în paradigma de creație a valorilor general umane. Virtual înseamnă mai mult decât utilitate sau necesitate în societatea contemporană. Extinderea mediilor de comunicare în masă a re poziționat conceptele și practicile umane într-o nouă paradigmă proprie unei lumi digitale.

Fenomenul de difuziune a noilor media, datorat Internetului și noilor tehnologii ale informației și comunicării (NTIC) a generat un nivel de consum mediatic, din ce în ce mai ridicat cu un grad de aplicabilitate pentru diverse domenii din viața socială. În comparație cu sistemele mass media clasice, presă tipărită, radio, televiziune, noile media au cuantificat re poziționări de percepție în rândul unor categorii diversificate de utilizatori. Așadar utilitatea și deschiderea de *loisir* reprezintă vectori de orientare în consumul mediatic contemporan. *Loisir* reprezintă funcția de divertisment social specifică și dezvoltată de sistemele mass mediei tradiționale. Exemplificăm prin televiziune, odată cu impactul social produs de revoluția digitală constatăm o reorientare corespunzătoare a utilizatorilor în această direcție.

Aplicațiile noilor media în sfera educațională prezintă un impact major în condițiile apariției unei generații de tineri digitalizați² atrasă în mod progresiv de fenomenul new media. În aceeași ordine de idei, observăm o bună receptivitate și aplicabilitate în procesul instructiv-educativ al noilor mijloace de comunicare în masă.

¹ Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

² Mark Prensk, *Digital Natives, Digital Immigrants from on the horizon*, University Press, vol. 9, no. 5. 2001.

2. Modele și aplicații ale noilor media în educație

Sistemele de învățământ cotemporan, cu precădere cel occidental, în ultimul deceniu și cel național au suferit o serie de modificări prin adaptarea la cerințele unei societăți cu caracter informațional. În acest sens identificăm următoarele componente: creșterea numărului de tineri care acced în învățământul universitar, politici de resurse umane centrate pe eficiență și asimilare, fluctuații specifice pe piața muncii și în această direcție de analiză, reorientarea spre o formulă de alfabetizare digitală, respectiv dezvoltarea de sisteme integrate de tip e-learning. S-a dezvoltat un nou tip de comunicare electronică, în sfera educațională, axată pe un sistem novator de învățare de tip online. Aceasta a generat deprinderi cu caracter aplicat cu precădere în rândul segmentului tânăr de public prin recadrare și modelare comportamentală în planul instrucției formale și nonformale.

Educația pornind de la un model de bază digital-online prezintă o serie de avantaje, argumentabile prin diversitatea mijloacelor utilizate.

a) Accesibilitate și utilitate interactivă a informației.

Învățarea cu caracter interactiv prezintă anumite avantaje în comparație cu modalitățile clasice educaționale. În acest sens al analizei identificăm accesibilitatea facilă multidomenială și multisarcină, aceasta ne ghidează spre o utilizare eficientă a informației, atât în plan longitudinal cât și transversal, prin utilizarea de baze de date, motoare de căutare, site-uri și portaluri specializate. Utilizarea interactivă de tip multisarcină prezintă avantajul învățării diversificate, în același timp prin utilizarea mai multor sarcini specializate, de exemplu redactare și căutare în baze de date specializate.

b) Învățare specializată a sarcinilor.

Programele și aplicațiile informatice prezintă un impact major datorită utilizării specializate în conformitate cu sarcinile specifice. Oportunitatea utilizatorului de a prelucra informații la nivelul diverselor paliere de interes reprezintă o provocare a timpurilor noastre, în același timp, a devenit o practică curentă pentru tinerii aflați în diverse forme de învățământ.

c) Modelare socială prin comunicare interactivă

Prin intermediul comunicării cu caracter interactiv, elevii și studenții pot opta pentru varianta și oportunitatea învățării la distanță, fie în cazul educației de tip universitar, fie prin interacțiunea cu alți participanți, accesând diverse sisteme online: forum specializat, rețele virtuale, comunități specifice.

d) Creșterea vitezei de accesare a informațiilor

În condițiile în care analizăm din punct de vedere experimental modelul tradițional de educație, constatăm că există diferențe față de noile sisteme digitale. Practic, asistăm în cazul instrucției online la dezvoltarea unui model de asimilare a cunoștințelor uzual și eficient. Apariția unor sisteme educaționale perfecționate generează cerere specializată pe piața acestui nou tip de tehnologie. NTIC³ sau noile

³ Ileana Rotaru, *Comunicare virtuală*, Iași, Editura „Tritonic”, 2010, pp. 143-145.

tehnologii ale informației și comunicării îndeplinesc o serie de roluri specializate în procesul didactic.

În primul rând susținem ideea de tehnologie utilă la clasele de predare. Rolul acestor mijloace de natură educațională este axat pe dobândirea de abilități și competențe specializate. Diversele softuri educaționale, disponibile în spațiul virtual asigură mijloacele necesare unei educații competitive, proprie unei societăți de tip informațional. Din această perspectivă de analiză, evidențiem sistemele de cursuri pentru învățământul la distanță, accesibile în prezent prin platforme de e-learning. Studenții pot învăța interactiv, prin această modalitate educațională, alături de cele tradiționale și utilizează bazele electronice de date, un exemplu în acest sens este reprezentat de testele grilă.

În al doilea rând evidențiem activitățile suport pentru pregătirea cadrelor didactice. Diversitatea programelor și aplicațiilor de acest gen prezintă utilitate în procesul de învățare. Variantele de prezentare de tip power point și din alte categorii de programe reprezintă o exemplificare elocventă în ceea ce privește programele cu caracter formativ accesabile în sistemele de învățământ.

În al treilea rând, există programe și instrumente de învățare electronică utile pentru studenți și elevi. Procesoarele de text și sursele de informare electronică sunt un aliat major în procesul educațional. Dar, nu omitem din discuție și o altă categorie de surse de educare, respectiv bibliotecile virtuale și enciclopediile online, acestea reprezintă instrumente aplicate de tip educațional online. În cazul unor arii educaționale specializate, exemplificăm în domeniul lingvistic, apariția unor procesoare de text fundamentată pe limbaje de programare specializat în vederea susținerii unor teme de lucru specifice.

Categoriile de programe grafice vizează dezvoltarea deprinderilor specializate în rândul tinerilor, dincolo de bariere lingvistice sau de altă natură existente. În aceeași ordine de idei, nu omitem din analiză gradul de percepție în rândul cadrelor didactice și al tinerilor care urmează o formă de învățământ preuniversitar sau universitar a impactului produs de tehnologiile informației și comunicării. Deprinderea și activitatea prin mijloace de comunicare electronică în sistemul educațional a devenit o constantă a ultimelor decenii. Modelul de comunicare online a creat un suport alternativ de învățare. Cadrele didactice nu mai dețin monopolul cunoașterii, dincolo de domenii specializate. Asistăm la un transfer al competențelor, de la un model unidirecțional, exclusivist, transmis în relația profesor-elev, la un model multidirecțional, de comunicare educațională. În acest sens, apreciem că elevul obține informația, mai facil, din medii de lucru variate, spațiul electronic reprezentând un modelator eficient al învățării.

Un nou sistem educațional în sfera mijloacelor de pedagogie contemporană este reprezentat de e-learning. Acest sistem educațional a devenit din ce în ce mai prezent în mediile universitare și preuniversitare. Componenta fundamentală a sistemelor *e-learning* este reprezentată de aplicațiile specializate de predare-evaluare. Învățarea în sistem online se pretează la un spectru diversificat de activități. Documentarea și evaluare specializată, definesc două din formulele cadru. Considerăm că învățământul de tip *e-learning* prezintă o serie de avantaje necesare în practica educațională.

- Permite învățarea în sistem la distanță, interactiv;
- Generează și permite realizarea de evaluări online specifice;

- Învățarea axată pe sarcini specifice, conform cu interesul de formare al elevului sau studentului permite un grad ridicat de adaptabilitate la cerințele sistemelor de educație contemporană;
- Acest tip de învățământ dezvoltă abilități de organizare a timpului de învățare și autodisciplinare;
- Dezvoltă practica învățării individualizate, în conformitate cu cerințele educaționale contemporane.

Învățământul bazat pe Internet și new media construiește un model educațional potrivit cu nevoile tinerii generații și oferă o alternativă la educația tradițională. Interesul de analiză dezvoltat în acest studiu este direcționat în înțelegerea relațiilor existente dintre sistemul tradițional de educație și cel modern. Există o relație de opozabilitate sau dimpotrivă de similaritate, de complementaritate între cele două sisteme de învățământ?

Analiza aprofundată a problematicilor generate de noile media, utilizate în domeniul educației ne conduce la concluzia că utilizatorul online are o marjă de manevră mult mai diversificată atunci când accesează astfel de sisteme. În comparație cu sistemul de educație de tip tradițional, noile media prezintă două caracteristici fundamentale. În primul rând, interactivitate. Utilizatorul accesează simultan mai multe componente online, ceea ce conferă oportunități diverse în acest mediu. În al doilea rând, ne referim la conceptul de ubicuitate. În termeni simplificați acest concept se reduce la ideea de comunicare nelimitată în sistemul digital. Conchidem, că nu există o relație de opozabilitate între sistemul de educație tradițională și cel de tip contemporan. Cele două sisteme se completează reciproc în avantajul general și specializat, conferind o dinamică concludentă în sistemele de formare și educație postmodernă.

3. Impactul noilor tehnologii informaționale asupra educației

Noua eră digitală determină un nou tip de abordare a fenomenului educațional prin intermediul noilor tehnologii ale comunicării și informației. Se naște o nouă educație care poate fi definită pedagogie media⁴. Analiza educațiilor de tip virtual, online ne conduce la concluzia că există o perspectivă nouă de abordare a procesului de învățământ în condițiile societăților de tip postmodern. Actualmente, sistemul dezvoltat în procesul de învățare al tehnologiilor NTIC este caracteristic formulei învățământului informal. Aplicabilitatea și forța de impact generată de aceste tehnologii trebuie să determine introducerea lor pe scară largă la nivelul învățământului general de masă. Avantajul în cazul noilor tehnologii este gradul ridicat de receptivitate al tinerilor, consumatori de new media.

Impactul tehnologiilor mediatice a generat o societate a ecranului global⁵ sistemele mass media au construit o cultură globală accesibilă și necesară în condițiile realităților specifice unei noi identități. Când vorbim despre identitate culturală ne gândim la omul global, acel *homo videns* despre care Giovanni Sartori ne spunea că reprezintă omul mileniului trei.

Cultura globală dominată de tehnologie produce o alfabetizare media cu caracter de masă și conturează un nou model de învățare. Distingem o serie de

⁴ *Ibidem*, p. 156.

⁵ Gilles Lipovetsky, *Ecranul global*, Iași, Editura „Polirom”, 2008.

dimensiuni ale procesului educațional, de natură a fi sintetizat pe mai multe paliere de analiză.

1. procesul educațional este interactiv și adaptabil la cerințe aplicate.

În această direcție, susținem și apreciem efectele produse de noile media în plan educațional. Procesul de învățare este accesibil și interactiv, în funcție de cerințele unor modele sociale acceptate. Educația online, virtuală conferă deprinderi utile pentru tinerii aflați în plin proces de școlarizare. Instrumentele dezvoltate de programe aplicative, marcate de design specializat, a se vedea în acest sens programele de prezentare Power Point privesc un standard accesibil și global de prezentare a cunoștințelor de specialitate. Învățarea interactivă prin formule specializate de tip *e-learnig* este o variabilă necesară în planul valorizării educaționale contemporane. În acest sens, vorbim de un proces de adaptare facil la sistemul de alfabetizare electronică a tinerelor generații și nu numai.

2. Noile sisteme de educație virtuală se axează pe dezvoltarea de competențe specializate în funcție de tematica abordată.

Dezvoltarea sistemelor de gândire critică este proprie noilor media aplicate în educație. Diferențele de valorizare și conținut în raport cu învățământul tradițional conferă un model de educație nonstandardizată, informală de conexiune în ceea ce privește utilizarea cunoștințelor, informațiilor și formulelor de învățare. Utilizarea sistemelor multimedia indică un barometru social de orientare a tendințelor inclusiv în planul vieții educaționale. Învățarea cu caracter interactiv implică o nouă abordare în accesarea informației și conținuturilor de text. Cu alte cuvinte, un utilizator are o gamă suficientă de mijloace de expunere și prezentare a cunoștințelor. Cum evaluăm din punct de vedere aplicativ aceste tendințe? Informația nu reprezintă o simplă formulă de expunere și orientare specializată. Ea trebuie înțeleasă și prezentată în manieră specifică în funcție de nevoile domeniile.

3. Trecerea competențelor în procesul de învățare de la profesor la elev.

Învățământul tradițional avea o paradigmă de tip liniar. Informația, cunoștințele se transmit de la profesor la elev de regulă unidirecțional, profesorul are monopolul organizării cursului și aplicațiilor standard. Învățământul contemporan axat pe tehnologia digitală este direcționat în ambele sensuri. Apare o nouă paradigmă de învățare prin care elevul sau studentul nu mai este un spectator pasiv, un receptor care asimilează informația nerealizând un feed-back corespunzător, aceasta reprezentând, de fapt baza unui proces educațional eficient. Astăzi, prin intermediul noilor tehnologii, există o diversificare a mijloacelor de acces la informație. În educație realitatea formulelor de învățământ este mult mai pregnantă și este caracterizată de utilizarea sistemelor multimedia atât la nivel general cât și specializat. Dezvoltarea și implementarea noilor tehnologii digitale⁶ generează o metamorfoză a procesului comunicațional în educația de masă. Autorul susține o schimbare a funcții deținute de profesor, acesta devine un moderator al procesului de învățământ, un coordonator al instrucției celor cărora li se adresează.

În concluzie susținem că rețelele societății digitale, internetul și noile media reprezintă cea mai importantă provocare a momentului în planul formării instructiv-

⁶ Bernard Miège, *Gândirea comunicatională*, Iași, Editura „Polirom”, 2009.

educative, impactul generat devine un vârf de lance al progresului înregistrat în toate domeniile vieții sociale. Sistemele de educație contemporană dezvoltă sarcina unei formări continue a omului. Dezvoltarea competențelor specializate este o problemă de actualitate, curricula educațională direcționează procesul de instrucție și educație în realizarea unei formări de calitate, proprie unei societăți cu caracter informațional.

Bibliografie

- Abric, Jean-Claude, *Psihologia comunicării. Teorii și metode*, Iași, Editura „Polirom”, 2002
- Barbosi, Albert; Laszlo, *The New Science of Networks*, New York, The Penguins Group, 2000
- Bougnaux, Danielle, *Introducere în științele comunicării*, Iași, Editura „Polirom”, 2000
- Cădăriu, Loredana, *Management educațional. Evaluarea comportamentului managerial al directorului de școală*, Timișoara, Editura „Mirton”, 2004
- Jenkin, H., *Connvergence Culture. Where Old and new media*, Collie, New York, NYU Press, 2006
- Lipovetsky, Gilles, *Ecranul global*, Iași, Editura „Polirom”, 2008
- Miège, Bernard, *Gândirea comunicățională*, Iași, Editura „Polirom”, 2009
- Prensk, Mark, *Digital Natives, Digital Immigrants from on the horizon*, University Press, vol. 9, no. 5. 2001
- Rotaru, Ileana, *Comunicare virtuală*, Iași, Editura „Tritonic”, 2010.
- Reiffel, Remy, *Sociologia mass-media*, Editura „Polirom”, Iași, 2009

Recenzii

UN MAESTRU AL SUBTERANEI ÎN TURNUL BABEL

O motivație a întreprinderii efectuate de Luminița Corneanu în studiul *Leonid Dimov. Un oniric în Turnul Babel* (București, Editura „Cartea românească”, 2014) ar putea să o constituie observarea situației actuale a receptării importantului nostru poet postbelic. Deși s-a scris foarte mult despre opera sa, nimeni nu s-a gândit la un studiu monografic, cu o singură excepție (de fapt două): Traian Ștef și Viorel Mureșan, care au semnat, în colaborare, o micromonografie, apărută la editura brașoveană Aula, în 2003. Deși această carte are o structură specifică, impusă de canonul universitar al colecției „Canon”, Luminița Corneanu nu este deloc satisfăcută de conținutul ei și o pomenește lapidar, doar în primele pagini ale studiului său, deoarece „cuprinde cinci eseuri de câteva pagini fiecare, o micro-antologie de texte dimoviene, alta de texte critice și o bibliografie a poetului. În total, circa 70 de pagini” (p. 7).

În evidențierea datelor semnificative ale biografiei lui Leonid Dimov, argumentate cu preponderență prin ceea ce spun dosarele de la CNSAS, cercetătoarea trasează conturul general al vitregei epoci în care se încheagă concepția artistică și stilul poetic al celui care a scris *Cartea de vise*. O epocă deloc de vis, în care – pentru ceea ce interesează aici – traumele cauzate de comunism nu au fost atât acelea colective, suferite la nivelul întregii societăți, cât mai ales acelea individuale. Astfel, pe acest fundal socio-cultural, este punctată cronologic aventura existențială a lui Leonid Dimov, care a traversat vremuri cum nu se poate mai tulburi: punerea în cauză a identității evreiești într-o familie cuprinsă de ferventul ortodoxism al bunicilor care l-au crescut și într-o perioadă interbelică marcată de antisemitism; rar discutatele până acum simpatii legionare, dar mai ales comuniste (deoarece, după ultimul război, ca mulți alți evrei, Leonid Dimov îmbrățișează doctrina comunistă); episodul arestării, în 1957, pentru că a urinat pe statuia lui Stalin (era de neconceput trecerea în actul de acuzare a unei asemenea profanări laice și, în consecință, s-a scris că inculpatul a fredonat cântece legionare – o evidentă „uneltire contra ordinei publice prin agitație”); legarea prieteniei cu Dumitru Țepeneag și formarea ulterioară a grupului oniric, ceea ce l-a și adus în vizorul Securității pentru multă vreme.

Contextualizarea biografiei este făcută de autoarea studiului, cum este și firesc, cu reconstituirea atmosferei primilor ani ai poetului, legată de imaginea casei bunicilor basarabeni din cosmopolitul orașel basarabean Ismail. Se emite ipoteza că, ulterior, tânărul Leonid, crescut într-un mediu familial și social îmbibat de misticism ortodox, a preferat să exorcizeze originea evreiască dinspre tată și a nutrit simpatii... legionare, substituind figura paternă de care fusese privat în copilărie cu figura „Căpitanului” Corneliu Zelea-Codreanu. Observăm cum se conturează astfel „nu numai un conflict între cel de origine evreiască și societatea prigonitoare de evrei, cât mai ales un conflict psihologic între o opțiune psihologică/ o viziune asupra lumii, atât cât poate fi vorba de așa ceva la vârsta de 15 ani (cât avea Dimov în 1941), și propria identitate; de un conflict chiar între cel aparținând unei religii și

originea sa, ce-l transformă în Altul față de sine însuși. De unde și negarea, autoamăgirea, tortura sufletească, autosuspiciunea” (p. 17).

Sunt surprinse, pentru acei ani tineri plini de ezitări, două constante pentru o posibilă cale a regăsirii de sine: iubirea devastatoare și poezia (însoțitoare acestei experiențe) scrisă pentru Lucia. Însă aceea care îi va aduce echilibrul și climatul prielnic creației va fi Marina. Anii 1944 – 1966 sunt și ai producției de sertar, când Leonid Dimov va experimenta diverse formule poetice. O altă întâlnire mirabilă este aceea cu Dumitru Țepeneag, deoarece, datorită afinităților și gusturilor comune, cei doi vor teoretiza împreună – completându-se reciproc – ceea ce va purta numele de onirism estetic. Desigur că Dumitru Țepeneag se bucură de atenția cuvenită, cum este și normal pentru cel mai important prozator (dublat de teoretician) al grupării, cel mai prolific și cel mai activ în contemporaneitate.

Urmează o inventariere a diverselor luări de poziție ale poetului prin intermediul unor articole teoretice, interviuri, dar mai ales prin numeroase arte poetice. La capătul unui excurs care ar putea fi numit „Dimov par lui-même”, Luminița Corneanu se simte în măsură să vorbească despre o „poetică a contrarietății”, prin raportarea concepției despre artă a lui Leonid Dimov la contextul social și estetic în care el s-a manifestat, nu numai din punct de vedere artistic. Propriul spațiu poetic conturat – poezia onirică – se situează la egală distanță de angoasă și seninătate, unde coexistă contrariile (chiar dacă acestea rămân ireconciliabile): un fel de *no man's land* de *dincolo de bine și rău*. În ciuda acuzelor de manierism (inițial fără aluzii peiorative) aduse de critică, poetul va continua să scrie după această „rețetă”, aproape monocord, până la sfârșit. Iar acest lucru – suntem avertizați – se vede numai dacă îi vom citi poezia nu pe bucăți, ci în integralitatea ei.

Dintre cele mai importante poeme – inclasabile ca gen literar, ele fiind și epice, și lirice, chiar și dramatice – *Poemul esențelor* este considerat a fi un *credo* artistic chiar mai important decât textele teoretice. Argumentul este găsit în faptul că aici se trădează conștiința poetică despre textul ca text, demontându-se „mecanismul” poeziei din interior, prin abordarea în cuprinsul unei poezii a felului cum se face însăși poezia. Iar ironia conținută în acest poem prevestește, în mod evident, o linie de forță a generației poetice '80.

Problema stilului este considerată a fi cheia de boltă a exegezei operei lui Leonid Dimov, întrucât extraordinara bogăție sonoră o dublează pe aceea imagistică. Sagacea analiză a Luminiței Corneanu se axează pe câteva aspecte definitorii: lexicul, rima, ritmul, determinanții. Și aceasta întrucât un profund simț ludic se face simțit în „maniera” (cu ghilimele, dacă vrem) în care poetul nostru operează selecția lexicală, în care face să se succedă silabele și să curgă rima. Autoarea studiului identifică și explică acele tehnici și procedee care au determinat critica să-l încadreze pe Leonid Dimov, pe de o parte, formulei barochizante, și, pe de altă parte, aceleia manieriste (de la un moment dat această etichetă implicând, după cum spuneam, și conotații negative),

Bogăția lexicală, luxurianța imagistică și căutarea efectului de surpriză (pe lângă cizelarea versurilor există și o atenție deosebită acordată rimei, ritmului, măsurii, figurilor, efectelor destinate lecturii) l-au încadrat de la sine pe poet formulei barochizante. Însă Luminița Corneanu își pune problema de a detecta,

dincolo de barochism, acele trăsături definitoriu dimoviene. Iar, în privința manierismului, următorul pasaj mă scutește de orice altă prezentare: „Se pune întrebarea: au fost aceste atribute atât de ostentativ și abuziv utilizate încât critica să aibă dreptate să deplângă căderea poetului în manieră? Acest poet atât de aplecat spre ludic, spre surpriză, spre înșelarea așteptărilor cititorului, a fost el atât de excesiv în dorința sa de a scrie *altfel* și *personal* încât a devenit previzibil, monoton, tocmai prin aceasta? Urmărind felul în care a fost receptat Dimov de critică, ne lovim de dubla dimensiune a ideii de manieră: maniera «bună» (sau cel puțin maniera neutră) și maniera «rea». [...] Granița dintre cele două este atât de fragilă, astfel încât, din confuzie, se poate crea impresia că scăderile anumitor volume ale lui Dimov s-ar datora ancorării obstinate a poetului în maniera sa [...]. După câteva volume strălucite (să zicem primele patru), care au impus în doar trei ani un mare poet și au conturat un spațiu poetic distinct, orice volum mai puțin încheat și mai puțin «strălucitor», aducător de mai puțină noutate, a putut fi perceput ca manierizare. [...] Nu însă maniera era de vină, ci o firească inegalitate a diverselor fragmente ale operei unui scriitor” (pp. 100 – 102).

Studiul de față pune în evidență detrisurile și excrescențele specifice stilului deschis al barocului și manierismului, așa cum apar ele, fulgurant (sau strălucitor, pentru a folosi un termen drag spiritelor barochizante), cu intermitențe și interferențe ale altor mărci stilistice, imbricate în corpusul poetic ales pentru ilustrarea ipotezelor de lucru. Luminița Corneanu este conștientă că pe alocuri barocul și manierismul, în calitatea lor de curente literare transitorice, pot cădea în retorism, în pură pletoră într-o a doua parte de secol XX a tuturor diseminărilor estetice. Este motivul pentru care, într-o perioadă a fragmentărilor, ea discută fapte petrecute în interiorul fenomenelor, iar nu variantele de încadrare în tipare sau direcții prestabilite.

Cu ajutorul grilei de lectură tematiste, cercetătoarea abordează cronologic toate volumele lui Leonid Dimov, în încercarea de a descoperi axa ce structurează – inconștient, am zice, având în vedere titlul și subiectul abordat – semnificațiile textuale. Ea ne propune o perspectivă interpretativă asupra textului oniric, cu o prezentare teoretică a abordării tematiste, precum și o privire generală asupra contextului care a dus la întemeierea metodei și asupra utilizării ei în literatura noastră postbelică. Scopul vădit este de a verifica ce îi este specific lui Leonid Dimov la nivelul modalităților programatice, de ordonare a semnificațiilor textuale, care este substratul oniric al operelor literare.

Remarcă și Luminița Corneanu, asemenea altor critici, faptul că două dintre ipostazele favorite ale eului liric dimovian sunt spectatorul și călătorul. Călătoria este văzută a fi supratema ce tutelează universul poetic dimovian, o lectură integrală a operei scoțând la suprafață alte trei teme, ce revin obsesiv, separate sau amestecate: sexualitatea, gastronomicul și moartea. Pentru a cartografia teritoriul liric, exegeta procedează la analiza pe axa diacronică a întregii opere și infirmă opinia vehiculată de critică precum că opera lui Leonid Dimov este unitară din punct de vedere stilistic, tematic și imagistic. Luminița Corneanu avansează argumente prin care susține că aceasta este verificabil doar din perspectivă stilistică, pentru că – încă o dată – doar o lectură integrală a creației lui Leonid Dimov poate oferi imaginea unei subtile schimbări a concepției despre poezie, din punctul de vedere al situării eului poetic în lume.

Tot din perspectiva stilisticii dimoviene, autoarea își încheie studiul prin semnalarea influenței asupra câtorva dintre poeții contemporani, aceasta (influența) neoprindu-se doar la poezia din anii '80. Deși nu poate fi vorba despre numeroși urmași, se pot număra totuși vreo câțiva notabili poeți care își trag în mod evident sevele poetice din opera lui Leonid Dimov – sau cel puțin și din ea (O. Nimigean, Florin Dumitrescu, Sorin Gherguț). În ciuda neinspiratei formulări, o frază precum „Rămâne de văzut ce se va întâmpla, dacă Dimov va rămâne (sic!) un «maestru al subteranei» sau va ajunge să ocupe scena principală, alături de mai celebrii săi colegi de generație” (p. 232) poate fi justificativă și pentru demersul de față.

Elementele unei eventuale sinteze critice despre momentul oniric există, ce-i drept, în tot felul de cronici literare, eseuri și studii apărute după 1990 (înainte cu aproape un deceniu fusese înăbușită de autoritățile comuniste „afacerea cu meditația transcendentă”, despre care m-aș fi așteptat să se vorbească puțin și aici), dar fragmentarismul lor nu putea oferi nicio viziune unificatoare, nicio actualizare a altor contribuții. Iată de ce consider că prezenta carte are atât un rol recuperator, cât și unul de diagnosticare, cercetarea de față dovedindu-și nu numai științific, ci și metodologic validitatea și stabilitatea judecăților de valoare.

Dacă pentru conturarea imaginarului unui creator se impune cunoașterea strategiilor de structurare a discursului, atunci acestei cunoașteri subsecvente inventarierii și contextualizării tehnicilor derivate din estetica onirismului îi urmează detectarea acelor conceptualizări și interpretări ce elucidează relația onirism – imaginar. Principiile astfel degajate de Luminița Corneanu sunt aplicate scriitorului luat în discuție pentru a observa în ce măsură acestea rămân fidele unei arte literare individualizate sub aspect retoric, sintactic și semantic.

Cercetătoarea reușește să dea o interpretare sistemică a poeziei lui Leonid Dimov. Bine gândită și scrisă, lucrarea sa se distinge prin nuanțele aduse și nu este marcată de obediență față de opiniile critice consacrate operei respective. După citirea cărții *Leonid Dimov. Un oniric în Turnul Babel*, rămânem convinși că importantul nostru poet nu aparține numai onirismului estetic, ci istoriei literaturii române în totalitate. Luminița Corneanu îi valorifică operei sale multiplele tipare constitutive grație folosirii unei noi chei de lectură.

Vasile Spiridon¹

NADIA NICOLETA MORĂRAȘU: *THE STYLISTIC IDENTITY OF ENGLISH LITERARY TEXTS*

Concepută pentru a servi îndeosebi scopurilor aplicative, lucrarea *The Stylistic Identity of English Literary Texts*² reprezintă o contribuție originală, prin tematică și structură, bine articulată, coerentă și armonioasă, atât raportată

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Nadia Nicoleta Morărașu, *The Stylistic Identity of English Literary Texts*, Editura „Alma Mater”, Bacău, 2014.

domeniului general al studierii stilisticii cât și celui particular al studierii literaturii engleze. Înlănțuirea logică a celor șase capitole, susținută de o bogată zonă de încheiere ce include nu numai concluzii ci și două anexe sub formă tabulară precum și un util index al termenilor care se referă la cuprinzătorul domeniu al stilului. Toate elementele structurale ale volumului precum și cele două liste, cea a tabelelor (16, dintre care șase sunt exclusiv ale autoarei) și cea a figurilor (11) incluse îi asigură caracterul științific impus de publicul cititor pentru care a fost creat.

Capitolul 1, ***Style – an interdisciplinary perspective***, descrie cadrul general în care poate fi amplasat conceptul de stil, asumat, încă din antichitate, de reprezentații ai diverselor curente de gândire, dintre care menționăm filosofia limbajului. Caracterul metodic și alcătuirea sistematică a acestui manual de stil care se află, de fapt, la baza întregii lucrări este subliniat de partea introductivă a acestui prim capitol, care pornește cu o trecere în revistă a definițiilor date cuvântului *stil*, elementul cheie al întregii abordări. Considerăm tabelul 1, p. 16, propus de autoare ca fiind o reușită sinteză a trăsăturilor specifice asociate diverselor tipuri de stil, extrase din definițiile prezentate pe parcursul secțiunii respective.

Capitolul 2, ***The Study of Style***, continuă demersul metodic, dezvoltând idei privind obiectul/subiectul, definițiile stilisticii precum și relațiile acesteia cu alte ramuri ale lingvisticii sau chiar cu alte științe, cum ar fi, de exemplu, naratologia. Considerăm, de asemenea, de mare importanță, din perspectivă pedagogică, recursul autoarei la o scurtă retrospectivă în istoria stilisticii moderne, materializat printre altele, prin referirile la contribuția lui Charles Bally (p. 53). Direcționați spre valorile trecutului, beneficiarii acestui manual vor fi capabili să se aplece asupra valorilor moștenite, să le studieze, să le înțeleagă, să și le însușească și să le aprecieze corect, învățând astfel să distingă valoarea de nonvaloare.

Capitolul 3, ***Style and text***, prezintă *stilul* ca o trăsătură a textului, fără a omite definirea unor concepte precum textul și contextul, elementele de identificare a tipului de text, a principiilor textualității și intertextualității. Conținutul acestui capitol, cu o mare aplicativitate la nivelul textului, este susținut, în mod justificat, de o secțiune mai consistentă de teme de lucru individual.

Capitolul 4, ***Style and discourse***, introduce un nou concept, *discursul*, definindu-l și distingându-i tipurile și descriindu-i categoriile stilistice proprii. Mai pronunțat în caracterul lui aplicativ, acest capitol are un set mai cuprinzător de exerciții destinat aprofundării afirmațiilor de esență teoretică.

Capitolul 5, ***Shaping the stylistic identity of literary texts***, propune o nouă etapă în înțelegerea și evaluarea stilului, acceptat ca atribut al identității textului literar. Trăsăturile lingvistice ale operei unui autor se pot grupa în cele cinci niveluri stilistice specificate de Leech și Short (p. 126). Considerăm ca deosebit de util tabelul 11 (pp. 124-125) care are în vedere trei fațete ale identității, și anume, identitatea autorului, identitatea textului și, nu în ultimul rând, identitatea cititorului. Ne exprimăm convingerea că prezentările tabulare sunt foarte utile și practice în procesul învățării prin imaginea lor concisă, aproape schematică, bine structurată și ușor de vizualizat, ce asigură o vedere de ansamblu ușor de reținut. Pe lângă acestea, autoarea are în vedere toate celelalte elemente ale textului, cum ar fi fonetismul, grafica, vocabularul (cu diversele straturi, cum ar fi arhaismele, cuvintele compuse, profesionalismele, cuvintele nou create etc.) și relațiile între cuvinte (fie relațiile

lexicale, de tip sinonimie, fie relațiile gramaticale sugerate de diversele părți de vorbire, dintre care autoarea face referire la substantive, pronume, adjective și verbe). Vom regăsi în acest capitol și precizări privind reflectarea stilului la nivel sintactic, prin caracterizarea varietății propoziționale, a strategiilor și a paradigmatelor propoziționale. Inventarierea mijloacelor stilistice cuprinde nu numai paralelismul sintactic, repetiția, asonanța, gradația ci și o paralelă între procedeele retorice și cele stilistice, completate de un mare număr de exerciții.

Capitolul 6, ***Exploiting literary texts by analytical tools***, constituie secțiunea cea mai importantă a manualului. Importanța rezidă în esența celor două mari diviziuni: pe de o parte, direcția cu caracter teoretic introdusă într-o manieră foarte concisă și prevăzute cu un scop aplicativ evident, iar pe de cealaltă parte, direcție analitică bine conturată, sub forma unor teme cu enunțuri clar formulate și cu texte literare selecționate în strânsă legătură cu aspectele teoretice din secțiunile introductive ale aplicațiilor. Apreciez din nou originalitatea autoarei care propune o formulă „cu stil”, ***Wrapping up with style***, în locul secțiunii dedicate remarcilor finale. Fără a-și propune o reluare a ideilor principale susținute pe parcursul întregului volum, partea concludivă a manualului vine cu argumente solide în susținerea arhitecturii propuse pentru întregul demers științific al abordării.

Analiza ***bibliografiei*** ne determină să subliniem faptul că autoarea a studiat un număr impresionant de lucrări în vederea elaborării acestei cărți. Resursele documentare includ atât lucrări consacrate în literatura stilistică, peste care trecerea timpului nu a lăsat decât reputația unei valori incontestabile (Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 1909) cât și contribuții dintre cele mai recente (Gavin, *Text World Theory. An Introduction*, 2007). Apreciez, în mod deosebit, recursul autoarei și la contribuțiile românești din literatura de specialitate, pe lângă cele consacrate deja, asigurându-se astfel nu numai popularizarea lucrărilor autorilor români ci și fructificarea roadelor creativității științifice a membrilor comunității academice românești.

În final, evidențiem celelalte însușiri ale lucrării care contribuie la conturarea originalității sale, și anume simetria structurală, fiecare capitol având maximum cinci secțiuni. Prezentarea ideilor demonstrează un pronunțat caracter coeziv, accesibilitate și exprimarea se face într-o limbă engleză impecabilă, fără erori ortografice, sau sintactice, fluentă, elegantă și rafinată.

Cartea nu numai că îmbogățește patrimoniul lucrărilor didactice destinate studenților din domeniul filologiei, îndrumându-le atenția spre descifrarea sensului ascuns printre rânduri sau în dincolo de cuvântul repetat, accentuat, amplasat într-un loc deosebit de tiparele uzuale ale limbii, ci reprezintă și un model demn de urmat de autorii tineri, buni utilizatori ai strategiilor moderne de (tehno)redactare.

Floriana Popescu³

³ Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați.

VASILE ALECSANDRI LA O NOUĂ LECTURĂ

Mai este Vasile Alecsandri actual? Care sunt resorturile care legitimează reconsiderarea critică a operei lui Vasile Alecsandri, scriitorul important al secolului al XIX-lea, autorul dramatic și liric, descoperitor al folclorului național, reflectând în opera sa momente cruciale din istoria națională? Modelul Alecsandri, autorul clasic din manualele de literatură română din perioada interbelică – după cum își amintesc Solomon Marcus și Nicolae Breban – a cărui receptare se pare că a intrat într-un con de umbră dacă observăm ocultarea sa în discursul critic contemporan?

Adrian Jicu oferă, în recenta sa lucrare dedicată acestuia⁴, o cheie de (re)lectură: un altfel de Alecsandri este convocat printr-o originală epistolă, *Mon cher Basile*, la a da seamă unei posterități literare îndoielnice. Destinul literar al lui Alecsandri, intrat și el, în „liftul canonului”, este supus „revizitării” critice din perspectiva identității. Va rezulta o imagine a lui Alecsandri în care „accentul va cădea pe problema identității naționale, care se reflectă, în proporții variabile, în întreaga sa activitate, fie ea literară sau diplomatică, politică sau culturală. Interesul asupra identitarului se explică prin faptul că problema identității ar putea menține treaz interesul asupra unei opere în multe privințe perimate” (pp. 22-23). Dimensiunea estetică a operei este completată de o analiză a resorturilor ideologice și culturale care au generat o imagine mitică a bardului de la Mircești în care generația sa a proiectat idealurile sale naționale.

Traectoria literară a lui Vasile Alecsandri este marcată de succesul din perioada junimistă și de susținerea de care se bucură din partea lui Maiorescu, apoi este atacată de generația simbolistă a lui Macedonski. Reîntors la glorie în perioada interbelică, dar atacat de George Călinescu, Alecsandri este revalorizat de propaganda comunistă datorită poeziei patriotice și satirei sociale existente în piesele lui care corespundea ideologiei proferate de partid. În această perioadă, scriitorul este reeditat intens și are o prezență consistentă în manualele școlare. Acest parcurs, marcat de „mutații” estetice care au avut ecou în receptarea operei sale, este prezentat în primul capitol al lucrării, *In liftul canonului*, al cărui titlu sugerează mișcarea de creștere și descreștere a interesului pentru opera „regelui poeziei”. Lovitura de grație îi aparține însă globalizării și erei internetului, tânăra generație considerând literatura lui Alecsandri anacronică.

Adrian Jicu își continuă demersul abordând *literatura ca anexă*, după cum o arată titlul omonim al capitolului următor în care sunt trecute în revistă forme literare sau paraliterare: *articole, notițe, suvenire, portrete, poezia, proza, teatrul* considerat ca *discurs formator, corespondența* din textele lui Alecsandri. Toate aceste formule textuale sunt valorizate din perspectiva componentei ideologice a unui discurs identitar. Se structurează, în capitolul al III-lea, *Alecsandri și specificul național*, patru dominante identitare ale operei lui Alecsandri: folclorul, țărani, tema

⁴ Adrian Jicu, *Mon cher Basile. Eșeu despre identitarul lui Vasile Alecsandri*, Editura „Casa Cărții de Știință”, Cluj-Napoca, 2014

țării mamă, relația dintre români și alogeni. Completat cu activitatea din *Diplomație și politică* (capitolul al IV-lea), demersul critic evoluează înspre a formula teza majoră susținută de întreaga osatură a lucrării: *Vasile Alecsandri – constructor al identitarului național* (capitolul al V-lea). Identitarul lui Alecsandri este prezentat de Adrian Jicu sub forma a două comandamente axiomatice. În primă instanță, se reiterează o viziune modernă asupra identității, căreia i se recunoaște caracterul procesual și fluid. Această perspectivă este coroborată cu o abordare de ordin imagologic, ce ține de relația *noi și ceilalți*. Alecsandri aparține unei generații de intelectuali care au pus în operă și în discursul lor problematica identitară, el însuși fiind implicat, ca scriitor și om politic, în construcția identitară românească.

Identitatea lui Alecsandri ca temă a eseului pare, astfel, a jalona *identitatea discursului critic* al lui Adrian Jicu, orientat către o perioadă clasică din literatura română, revalorizată din perspectiva idealului național pe care îl tematizează. Redăm, *en guise de conclusion*, o teză pe care autorul o dezvoltă într-o altă lucrare de dată recentă și care se revendică la un filon conceptual care, pe cât se prevede, ar putea susține și alte dezvoltări ulterioare: „Identitatea națională rămâne un concept fluctuant, greu încadrabil în limitele unei definiții care să îi acopere toate nuanțele. Sintetizându-le, un model semiotico-procedural al identității este reductibil, din rațiuni metodologice, la următoarele componente: limbă, sentimentul apartenenței, conștiință istorică, valori voluntar împărtășite, obiceiuri și tradiții moștenite”⁵.

Florinela Floria⁶

EMRAH POLAT: *CÂINII MERG ÎN... PARADIS*

Câinii merg în... Paradis, de Emrah Polat, a apărut la Editura „Vivaldi” (București, 2013) și a fost tradusă din limba turcă de Tania Mochi. Titlul ne poate duce cu gândul la o situație privilegiată a câinilor, însă, pe parcursul romanului, se remarcă intenția clară a autorului de a satiriza lumea underground formată în jurul luptelor de câini. „Paradisul” menționat în titlu ajunge să desemneze un topos al ororilor, în care animalele sunt antrenate.

Romanul cuprinde patru părți, fiecare parte având așezat la început un motto care surprinde esența fragmentului. Prima parte urmărește evoluția lui Timur, un tânăr rămas orfan de tată încă din copilărie, și modul în care acesta a ajuns în preajma luptelor de câini. Următoarea parte îl are în centrul său pe Haydar, proprietarul unui centru care organiza astfel de lupte. Pe parcursul romanului apar și alte personaje ce se învârt în această lume.

⁵ Adrian Jicu, *Coordonate ale identității naționale în publicistica lui Mihai Eminescu. Context românesc și context european*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013, p. 27.

⁶ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Autorul turc aduce la viață în paginile sale o față nevăzută a Turciei, cea a luptelor de câini. Animalul devine un simbol. Emrah Polat se folosește de acest simbol pentru a creiona diferite tipuri de oameni. La fel ca în arena câinilor, oamenii luptă să parvină, indiferent de mijloace. Spre deosebire de câinii care luptă din loialitate pentru stăpâni, oamenii luptă pentru bunăstarea proprie.

Dincolo de brutalitatea scenelor de luptă și descrierea torturilor pe care animalele le suportă, romanul are meritul de a contura indivizi conduși de frustrări, neîmpliniri și ambiții meschine. Imaginea șocantă a lucrării o reprezintă sinuciderea câinelui ce nu a mai suportat chinurile. Această imagine pare să-l umanizeze pe Timur, care, incapabil să suporte lumea în care a intrat, are puterea de a alege corect la final.

Așadar, acest roman merită citit deoarece atrage atenția asupra neajunsurilor societății contemporane, în care fiecare încearcă să parvină prin diferite mijloace. O lume în care cei ce par a avea o conștiință ajung să fie atrași într-o altă care și-a pierdut compasiunea. O „fabulă” despre animalul din om și despre omul din animal.

Gabriela Furtună⁷

GHEORGHE CRĂCIUN: *FEMEI ALBASTRE*

Gheorghe Crăciun (1950-2007) a fost un eseist, prozator, teoretician literar și editor, reprezentant de seamă al postmodernismului românesc. A absolvit Facultatea de Filologie din București, devenind profesor la Facultatea de Litere a Universității „Transilvania” din Brașov și director editorial la Editura „Paralela 45”. Printre scrierile sale, se numără romane ca *Acte originale/Copii legalizate* (1982), *Compunere cu paralele inegale* (1988), *Frumoasa fără corp* (1993), *Pupa russa* (2004). A scris și volume de eseuri, teorie literară și publicistică, dar și volumul de proză scurtă, desene și fotografii intitulat *Mecanica fluidului* (2003). A primit Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România (1983), Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova (1995, 2003), premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului (1997, 2002).

Femei albastre, romanul la care lucra autorul în momentul în care s-a stins, este o carte neterminată, ce se încadrează în genul epic. Publicat de „Polirom”, în anul 2013, romanul are 262 de pagini și este structurat în trei părți relativ egale ca dimensiuni. Cartea încearcă să surprindă, pe de o parte, schimbările societății din perioada imediat următoare Revoluției iar, pe de altă parte, urmărește comportamentul erotic al femeilor ce intră în viața personajului cărții. Acest roman poate fi comparat cu scrierile lui Ludwig Wittgenstein, după cum arăta Gheorghe Crăciun în *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa* (1993- 2000): „Indicibilul

⁷ Masterandă la programul de studii „Cultură și literatură română”, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

(ceea ce mi se pare plin de mister și nu-l pot exprima), formează poate fundalul pe care ceea ce pot să exprim capătă semnificație.”

Acest roman este special prin simplul fapt că nu poate fi povestit, „nu este un roman narativ”, pentru că „nu urmărește un destin, ci simptomele și devenirea unui caz individual”, după cum spunea însuși autorul într-o însemnare de jurnal. Naratorul, care este și personajul principal al cărții, este un individ al cărui nume nu este precizat, dar reprezintă imaginea ideală a bărbatului rătăcit, chinuit de dificultatea de a se transpune, de a se situa în existență. El lucrează la o firmă de avocatură, de unde va pleca pentru a-și termina teza de doctorat în Austria.

În ceea ce privește existența naratorului, aceasta este marcată de imaginea femeii ideale, pe care o regăsește în actrița Nicole Kidman. Prezența ei obsesivă îl face pe narator să compare toate femeile pe care le întâlnește și cu care are relații amoroase, cu imaginea de celuloid a actriței. O altă caracteristică a romanului este aceea de a transforma obiectele palpabile, vizibile, în obiecte mentale, idei pe care o putem regăsi din nou la Wittgenstein. Această temă pune accentul pe experiența percepției, pe baza căreia se conturează de fapt întreg romanul: „De fapt, mărturisește naratorul din acest ultim roman, eu nu vreau niciodată să înțeleg lumea, eu vreau să înțeleg lumea din capul meu. Lumea ascunsă în degetele ochilor mei și lumea ascunsă în unghiile pumnului strâns în buzunar.” Această frază face diferența între a vedea și a înțelege, între a simți și a atinge, idee care conturează întreaga experiență senzorială a naratorului.

Ca punct-forțe al romanului trebuie menționat faptul că naratorul povestește detaliul, transpune cititorul atât în lumea sa mentală, cât și în lumea sa palpabilă. Poveștile de dragoste pe care acesta le experimentează dezvăluie cititorului frânturi din mintea protagonistului. Totodată, limbajul, deși uneori vulgar, are rolul de a degaja atmosfera. Naratorul nu-și alege cuvintele, iar ușurința cu care acesta explică direct toate scenele de dragoste pe care le trăiește sunt parcă desprinse din realitatea imediat apropiată.

Scrisă din perspectivă masculină, (spre deosebire de celălalt roman al său, *Pupa russa*, scris din perspectivă feminină), romanul conturează o lume unde femeile sunt pur și simplu instrumente ale plăcerii, fără conotații afective. Împresionează în această carte maniera în care se narează, transpunerea aceasta între trecut-prezent. De asemenea, jocul între ficțiune și autobiografie este subtil. Chiar dacă neterminat, *Femei albastre* rămâne un roman inedit, fascinant, care presupune o lectură prealabilă a cărților lui Gheorghe Crăciun.

Ramona Lescaie⁸

⁸ Masterandă la programul de studii „Limba engleză. Practici de comunicare”, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.