

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 33
2015**

Copyright 2015, 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

Forme discursive

2015

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: Florinela Floria, Mihaela Hriban, Petronela Savin

Coordonator de număr: Nicoleta Popa Blanariu

Comitetul științific

Solomon Marcus, Academia Română

Eugen Simion, Academia Română

Maria Carpov, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan 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 Dumistrăcel, 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 Ziolkó, 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

| | |
|--|------------|
| <i>Două vorbe introductive în loc de un cuvânt-înainte/Two introductory words instead of foreword (Nicoleta Popa Blanariu)</i> | 7 |
| Pavel Florea <i>Gând despre cultură</i> | 11 |
| Adrian Jicu <i>Reflexe ale discursului identitar în proza lui Mihail Kogălniceanu</i> | 17 |
| Antonia Gîrmacea <i>Subverting male culture: the female detective as a sociocultural anthropologist</i> | 27 |
| Natașa Maxim <i>Demonicul la Søren Kierkegaard și Mircea Eliade</i> | 35 |
| Elena Alina Bărbuță <i>Vasile Lovinescu – hermeneutul scrierilor lui Ion Creangă</i> | 47 |
| Mihaela Hriban <i>Discursul imaginarului vs discursul realității reflectat prin câmpuri lexico-semantice în lirica bacoviană</i> | 53 |
| Ana-Maria Olaru (Ticu) <i>Paradigma holografică, efect al suprapunerii realului și imaginarului, în opera lui Fănuș Neagu</i> | 59 |
| Petronela Savin <i>Începuturile lexicografiei românești. „Rumänisch-deutsches Wörterbuch” (1903-1924), de H. Tiktin</i> | 67 |
| Tîrnăuceanu Mariana <i>Borderline instances of argumentation in eristic dialogue</i> | 75 |
| Violeta Popa, Alin Popa <i>Boierul moldovean. O abordare sociosimbolică</i> | 81 |
| Adina Vuković <i>« Lost Highway » de David Lynch et le « cinéma de poésie ». Une voie possible d'analyse</i> | 99 |
| Claudia Blouin <i>La transmission de l'indiscible par le métissage des discours scéniques dans « Samedi détente »</i> | 107 |
| Emilia Munteanu <i>Du jeu théâtral au texte et au spectacle vivant</i> | 117 |
| Florinela Floria <i>Vocea organizației în discursul cu presa. Cronotopia purtătorului de cuvânt</i> | 131 |
| Nicoleta Popa Blanariu <i>Vintilă Horia: o lectură intertextuală. Gnoză și deconstrucție transdisciplinară a ideologiei</i> | 139 |
| Recenzii și cronici | |
| Mihai Barbu, <i>Memoriile lui Ion D. Sîrbu. O reconstituire sau Roumain Gary. À la recherche du temps foutu</i> , ediție revizuită și adăugită, Editura Tipo Moldova, Iași, 2013 (Vasile Spiridon) | 157 |

| | |
|---|------------|
| Eugen Munteanu (coord.), <i>Lucrările Colocviului Internațional „Eugeniu Coșeriu – 90 de ani de la naștere”</i> (Iași – Bălți, 27-29 iulie 2011), număr special al revistei „Anuar de lingvistică și istorie literară”, T. LI, 2011, Iași, 2012 (Cristinel Munteanu) | 163 |
| Marin Butuc, <i>Particularități ale evoluției lexicului militar românesc din epoca medievală</i> , Chișinău, 2014 (Ioan Dănilă) | 167 |
| Mihaela Chiribău-Albu, <i>Mircea Eliade. Itinerare labirintice</i> , București, Editura Eikon, 2016 (Vasile Spiridon) | 169 |
| <i>In memoriam</i> , Mar(i)lena Lefter (Ioan Dănilă) | 173 |

Două vorbe introductive în loc de un cuvânt-înainte

Volumul 33 (2015) al revistei *Studii și cercetări științifice – seria filologie* se deschide cu un *Gând despre cultură* adresat de profesorul **Pavel Florea** participanților la Conferința „Forme discursive. Noi perspective” (Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, 7-9 mai 2015). Marcat stilistic de atitudinea paideică a dascălului cu mulți ani la catedră, articolul vizează raportul mereu interesant și delicat dintre permanențele culturale și módele intelectuale. Considerațiile generale sunt ilustrate în special prin trimiteri la „cazul” românesc. **Adrian Jicu** (*Reflexe ale discursului identitar în proza lui Mihail Kogălniceanu*) particularizează această relație – dintre național și universal, românesc și european, tradiție și înnoire – prin episodul „sincronizării” românești de la mijlocul secolului al XIX-lea, cu modelele culturale europene. Faptul s-a petrecut, cum se știe, odată cu generația „bonjuriștilor”, notabili pentru contribuția lor de literați, dar, mai ales, de oameni politici cu opțiuni unioniste și contacte în marea mișcare europeană de reconfigurare statală a continentului. Dintre aceștia, articolul se oprește asupra lui Mihail Kogălniceanu. **Antonia Gîrmacea** (*Subverting male culture: the female detective as a sociocultural anthropologist*) așază aceeași temă în perspectiva studiilor de gen: erodarea tradiției, transformarea unor structuri socioprofesionale și a unor modele culturale dominante. Literatura, printr-un personaj „emergent” în secolul al XIX-lea – „femeia detectiv”, consacrată de britanicul Andrew Forrester, *alias* James Redding Ware – anticipează o schimbare de mentalitate în breaslă, ba chiar una larg socială. Filmele de acțiune de astăzi, cu o legiune de Walkirii – polițiște, agente federale, *criminal profilers* etc. – au ieșit, se pare, nu din *Mantaua* lui Gogol, cum spunea Dostoievski despre marii prozatori ruși de secol XIX, ci din aceea a lui Forrester. Demersul metacritic al **Elenei Alina Bărbuță** (*Vasile Lovinescu – hermeneutul scrierilor lui Ion Creangă*) vizează un anume raport între tradiție și înnoire, în analiza imaginarului literar. Articolul se ocupă de receptarea critică a lui Ion Creangă: pe de o parte, perpetuarea unor prestigioase modele exegetice, între care situarea clasică a humuleșteanului la interfezența filonului realist cu fabulosul de basm, iar pe de altă parte, alternativa hermeneutică insolită a lui Vasile Lovinescu, ea însăși un recurs la (un alt fel de) tradiție, la marea „Tradiție primordială” guénoniană.

Violeta Popa și Alin Popa (*Boierul moldovean. O abordare sociosimbolică*) abordează dintr-o perspectivă imagologică transformarea unor structuri socioeconomice și mentalitare, semnalând variații istorice, lingvistice și implicații paremiologice ale reprezentării „boierului” în imaginarul colectiv românesc. **Petronela Savin** (*Începuturile lexicografiei românești. „Rumänisch-deutsches Wörterbuch” (1903-1924), de H. Tiktin*) adnotează un studiu contrastiv lexicografic româno-german, pe care i-l datorăm lui Heimann Hariton Tiktin. Cărturar de obârșie sileziană, sosit la 18 ani la Iași, dintr-un Wrocław pe atunci prusac, doctor al Universității din Leipzig cu teza *Studien zur rumänischen Philologie* (1884), apropiat al Societății literare „Junimea” și colaborator la revista *Convorbiri literare*, Tiktin este unul dintre întemeietorii lingvisticii românești. **Mihaela Hriban** (*Discursul imaginarului vs discursul realității reflectat prin câmpuri lexicosemantice în lirica bacoviană*) identifică particularități de expresie simbolistă, la

interferența referentului vizual cu reprezentarea poetică bacoviană. Tot un fenomen de interfață „real”-„imaginar” îi reține atenția **Anei-Maria Olaru Ticu** (*Paradigma holografică, efect al suprapunerii realului și imaginarului, în opera lui Fănuș Neagu*). Autoarea argumentează pertinenta conceptului de „hologramă”, pe care îl propune ea însăși ca instrument descriptiv util în analiza unui anume tip de imaginar literar, în mod special acela al lui Fănuș Neagu. **Natașa Maxim** (*Demonicul la Søren Kierkegaard și Mircea Eliade*) delimitează o anume accepție a „demonicului” – „captivitate” tensionată a eului și nevoie de exorcizare a angoasei prin confesiune. Înțelegându-l astfel, ea îl asimilează (pre)dispoziției diaristice și îl valorifică în analiza comparativă a eseurilor danezului și a *Jurnalului portughez* al lui Eliade. **Nicoleta Popa Blanariu** (*Vintilă Horia: o lectură intertextuală. Gnoză și deconstrucție transdisciplinară a ideologiei*) demontează eșafodajul intertextual al prozei lui Vintilă Horia, semnalând asocierea inedită de vechi imaginar hermetic, modelele de realitate ale „noii fizici” și intenția deconstructivă a romancierului în raport cu apologia ideologică a materialismului postbelic. **Florinela Floria** (*Vocea organizației în discursul cu presa. Cronotopia purtătorului de cuvânt*) pune în evidență resortul discursiv, cvadruplu „cronotopic”, al rolului de interfață comunicațională – de „mediator între universul organizației și cel al spațiului public” – pe care îl joacă purtătorul de cuvânt. **Mariana Tîrnăuceanu** (*Borderline instances of argumentation in eristic dialogue*) semnalează și comentează mecanismele argumentării în contextul particular al „dialogului eristic” – al vechii arte a controversei, al schimbului de replici de pe poziții discursive antagonice.

O altă secțiune a volumului are ca obiect aspecte ale reprezentării în artele vizuale și performative: modalități de expresie specifice unui anume „limbaj” artistic (film, teatru, dans), glisări intermediare și interculturale către toate celelalte. Un mixaj *trendy* în artele contemporane, care corespunde unei redefiniri a esteticului și reconsiderării unor tipare, coduri, norme de reprezentare, așa cum arată **Adina Vuković** («*Lost Highway*» de David Lynch et le «*cinéma de poésie*». *Une voie possible d'analyse*), **Claudia Blouin** (*La transmission de l'indiscible par le métissage des discours scéniques dans «Samedi détente»*), **Emilia Munteanu** (*Du jeu théâtral au texte et au spectacle vivant*). Ca de obicei, volumul se încheie cu o secțiune de *Recenzii și cronici* semnate de **Vasile Spiridon**, **Cristinel Munteanu**, **Ioan Dănilă**.

În numele colectivului editorial, țin să le mulțumesc pentru colaborare tuturor colegilor care prin materialele oferite, au contribuit la alcătuirea acestui număr al revistei, în mod special colegilor afiliați la Universitatea din București, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, Universitatea „Constantin Brâncoveanu” din Pitești, Universitatea Laval din Québec, Canada și Universitatea din Montréal, Canada.

Nicoleta Popa Blanariu

Two introductory words instead of foreword

Volume 33 (2015) of the journal *Scientific Studies and Research – Philology Series* opens with a *Thought on culture* addressed by Professor **Pavel Florea** to the participants to the Conference “Discursive Forms. New Perspectives” (Faculty of Letters, “Vasile Alecsandri” University of Bacău, 7th-9th May 2015). Stylistically marked by the paideic attitude of the long-experienced professor, the article discusses the ever interesting and delicate relation between cultural permanencies and intellectual models. The general considerations are mainly illustrated by references to the Romanian “case”. **Adrian Jicu** (*Reflexes of the identity discourse in Mihail Kogălniceanu’s prose*) particularizes this relation – between the national and universal, Romanian and European, tradition and novelty – through the episode of the mid-19th-century Romanian “synchronization” with the European cultural models. The event occurred along with the generation of the “Bonjourists”, famous for their literary contribution but, especially, the political men with unionist views and contacts inside the great European movement of state reconfiguration. Of all these, the article focuses on Mihail Kogălniceanu. **Antonia Gîrmacea** (*Subverting male culture: the female detective as a sociocultural anthropologist*) situates the same theme within the perspective of gender studies: the erosion of tradition, the transformation of socio-professional structures and some dominant cultural models. The literature, through a character “emerging” in the 19th century – “the woman detective”, established by the British Andrew Forrester, *alias* James Redding Ware – anticipates a change of mentality within the guild, even a socially broad one. Today’s action movies, with a legion of Valkyries – policewomen, women federal agents or *criminal profilers* etc. – emerged, as it appears, not from Gogol’s *The Cloak*, as Dostoievski had argued in relation to the great Russian prose writers of the 19th century, but from that of Forrester. The metacritical approach of **Elena Alina Bărbuță** (*Vasile Lovinescu – the hermeneut of Ion Creangă’s writings*) discusses a certain relation between tradition and novelty by analysing literary imaginary. The article deals with the critical reception of Ion Creangă: on the one hand, the perpetuation of some prestigious exegetic models, among which the classic positioning of the writer from Humulești at the crossroads between the realistic vein and the fairy-tale fabulous and, on the other hand, the authentic hermeneutic alternative of Vasile Lovinescu as a resort to (another type of) tradition, the great “Primordial Tradition” of Guénon.

Violeta Popa and **Alin Popa** (*The Moldavian Boyar. A socio-symbolic approach*) apply an imagological perspective to the transformation of socio-economic and mentality structures, highlighting historical and linguistic variations, and paremiological implications of the representation of the “boyar” in the Romanian collective imaginary. **Petronela Savin** (*The Beginnings of Romanian Lexicography. “Rumänisch-deutsches Wörterbuch” (1903-1924), by H. Tiktin*) annotates a Romanian-German lexicographic contrastive study that we owe to Heimann Hariton Tiktin. A Silesian scholar, arrived at Iași, at the age of 18, from a then Prussian Wrocław, Doctor of the University of Leipzig with the thesis *Studien zur rumänischen Philologie* (1884), an intimate of the Literary Society “Junimea” and collaborator of the journal *Convorbiri literare*, Tiktin is one of the founders of

Romanian linguistics. **Mihaela Hriban** (*The Imaginary discourse vs the discourse of the reality reflected in lexico-semantic fields in Bacovia's poetry*) identifies symbolic expression particularities at the crossroads of the visual referent and Bacovia's poetic representations. Also a phenomenon of the interface "real"- "imaginary" constitutes the interest of **Ana-Maria Olaru Ticu** (*The Holographic paradigm as effect of the real overlapping the imaginary in the work of Fănuș Neagu*). The writer proposes and supports the pertinence of the concept of "hologram" as a useful descriptive tool in analysing a certain type of literary imaginary. **Natașa Maxim** (*The Demonic at Søren Kierkegaard and Mircea Eliade*) outlines a certain meaning of the "demonic" – tense "captivity" of the self and need of exorcising anxiety through confession. By looking at it in this way, she assimilates it with the diarist (pre)disposition, exploiting it in the comparative analysis of the Danish writer's essays and Eliade's *Portuguese Diary*. **Nicoleta Popa Blanariu** (*Vintilă Horia: an intertextual reading. Gnosis and transdisciplinary deconstruction of the ideology*) dismantles the intertextual scaffolding of Vintilă Horia's prose, signalling the authentic association between the old hermetic imaginary, models of reality of the "New Physics" and the deconstructive intention of the novelist in relation to the ideological apology of postwar materialism. **Florinela Floria** (*The Voice of the organization in the press. The spokesperson's chronotope*) highlights the discursive, quadruple, "chronotopic" spring of the spokesperson's role of communicational interface – "mediator between the universe of the organization and that of the public space". **Mariana Tîrnăuceanu** (*Borderline instances of argumentation in eristic dialogue*) highlights and discusses the mechanisms of argumentation in the particular context of the "heuristic dialogue" – of the ancient art of controversy, the exchange of replies from contradictory discursive positions.

The final section approaches aspects of representation in visual and performative arts: expressions specific to a certain artistic "language" (film, theatre, dance), intermediate and intercultural shifts towards all the other ones; a *trendy* mix in contemporary arts that corresponds to a redefining of the aesthetic and reconsideration of certain patterns, codes, norms of representation, as revealed by **Adina Vuković** (*«Lost Highway» de David Lynch et le «cinéma de poésie». Une voie possible d'analyse*), **Claudia Blouin** (*La transmission de l'indiscible par le métissage des discours scéniques dans «Samedi détente»*), **Emilia Munteanu** (*Du jeu théâtral au texte et au spectacle vivant*). As usual, the volume concludes with a section of *Reviews and chronicles* authored by **Vasile Spiridon**, **Cristian Munteanu**, **Ioan Dănilă**.

In the name of the editorial board, I would like to thank all the colleagues who have made valuable contributions to the current journal issue, especially those from the University of Bucharest, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași, "Ștefan cel Mare" University of Suceava, Laval University of Québec, Canada and the University of Montréal, Canada.

Nicoleta Popa Blanariu
Translated by **Ioana Boghian**

Pavel Florea
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

GÂND DESPRE CULTURĂ

Cuvânt în deschiderea Conferinței Internaționale *Forme discursive. Noi perspective – limbă, literatură, comunicare*, Bacău, 7-9 mai 2015

Despre cultură ca tot, ca întreg, este greu de vorbit. S-au scris studii și cărți care pot alcătui o bibliotecă. Gândiți-vă la bibliotecile existente acum în lume, la autori și la volume, la cărțile de literatură, la operele de artă, la lucrările din domeniul științei și al religiei și veți avea o imagine, fie ea și neclară, în sensul necuprinderii în marginile gândirii, a fondului de cultură a lumii; imposibil de cunoscut. Așadar eu propun doar un gând despre cultură, care să provoace discuții, să incite la dialog.

Discuția pe marginea unei comunicări, pe marginea unei cărți este un act de cultură. Am înțeles mai bine acest lucru plecând de la o idee a lui Platon. Cărțile, spunea filozoful, sunt ca statuile sau ca efigiile; par ființe vii, dar, când sunt întrebate ceva, nu știu să răspundă. Pentru a depăși această situație, el a inventat dialogurile. Vă invit la un dialog despre cultură.

Cultura se adresează spiritului și face parte din existența noastră. Ne situează într-un anumit raport unul cu altul și nu numai atât, ci mult mai mult, cultura ne ajută să ne regăsim în raport cu întregul, cu spațiul și cu timpul în care trăim sau în care dorim să trăim. A fi om de cultură poate însemna și a ști... dar a ști ce din ce, a ști cât, a ști pentru cine și pentru ce... și astfel cultura te poate individualiza, te poate face demn, te poate face sigur, te poate face independent, te poate face mai bun și chiar mai frumos decât alții... (depinde cum vedem și cum înțelegem frumosul).

Cultura îți conferă originalitate. Cum privim originalitatea, când atâtea se repetă în lume, chiar dacă acel ceva ce se repetă îmbracă adesea o formă nouă (forma nouă maschează adeseori o faptă veche). Citesc un text de Eminescu și rămân surprins de actualitatea lui. Dar știu că „asediatorii” (așa se autodefinesc) lui afirmă gălăgioși și plini de sine că Eminescu este depășit... (!) Acești „asediatori” îmi aduc în prim-planul memoriei o legendă, cea despre confruntarea dintre Budha și Satana.

Satana a strâns în jurul său toate forțele distructive ale vremii și l-a asediat pe Budha, lupta a durat de la răsăritul până la apusul soarelui (simbol al existenței generale a lumii). Deoparte era Budha, cu mâinile goale, de partea cealaltă o oștire înarmată puternic (din cap până în picioare, cum se spune în poveste). Satana și ai săi au tras până au epuizat tot armamentul. La apusul soarelui au constatat că Budha era la locul lui, neatins și neclintit.

În planul vieții noastre actuale, această legendă s-ar putea interpreta ca disputa dintre efemer și etern, dintre mediocritate și talent (sau geniu) în spațiul literaturii.

Iată câteva texte din Eminescu, care vor putea fi date ca exemplu pentru prezent și peste timpul nostru:

1. „Eu e Dumnezeu. Națiunea mea e lumea, cum fără ea, eu nu e Dumnezeu, astfel fără națiunea mea nu e lumea. Națiunea este complex de euri.”¹. Textul este kantian și trebuie privit filozofic, nu doar strict istoric. În eu există totul. Eminescu se apropie aici de Novalis: „Lumea trebuie să fie cum o gândesc eu”, dar este diferit de aceasta, pentru că poetul român se raporta, înainte de orice, la destinul poporului său.

2. Alt exemplu:

„Naționalitatea este doar un moment în viața și evoluția omenirii, însă unul peste care nu se poate trece; căci ar însemna să se treacă peste actuala vârstă a omenirii, dar așa cum individul nu poate sări peste (o vârstă) a sa proprie, încă mai puțin se poate sări peste a unei întregi epoci din viața omenirii.”²

3. Al treilea și ultimul exemplu în acest context:

„Prin urmare, simplul fapt că noi românii, câți ne aflăm pe pământ, vorbim o singură limbă, «una singură», ca nealte popoare, și aceasta în oceane de popoare străine ce ne încungiură e dovadă destinală și că așa voim să fim noi, nu altfel” (...) „Ș-apoi ni se pare că niciun neam de pe fața pământului nu are mai mult drept să ceară respectarea sa decât tocmai românul, pentru că nimeni nu este mai tolerant decât dânsul. Singure țările românești sunt acelea în care din vecuri străvechi au avut voie să se închine la orice Dumnezeu a voit și să vorbească ce limbă i-au plăcut (...), românul privește c-un stoicism neschimbat biserica catolică, atât în Moldova, și nu i-a venit în minte să silească pe catolici de a deveni orientali; lipovenii fug din Rusia și trăiesc nesupărați în cultul lor pe pământul românesc, apoi armenii, calvinii, protestanții, evreii, toți sunt față și pot spune dacă guvernele românești au oprit vro biserică sau vro școală armenească, protestantă sau evreiască. Niciuna”³.

Ne oprim cu exemplele aici. Discutăm despre originalitate în repetabilitatea unor stări de bucurie. Cât de originali suntem în raport cu exemplele date. Pot fi original și prin faptul că știu aceste texte și le accept actualitatea. Și aceasta este o formă a originalității de care nu trebuie să ne ferim. Știind ce scria poetul la 1876, pot să mă feresc mai ușor de ce se întâmplă sau s-ar putea întâmpla în timpul în care trăiesc eu. Nu este exclus ca încercările de tot felul de minimalizare sau de interpretare greșită a unor scrieri ale lui Eminescu să fie în relație și cu permanența la sufletul și gândirea românului a spiritului său... Dar încercând să-l scoată pe poet din sufletele noastre au eșuat..., efectul, de fiecare dată, a fost invers.

În chestiunea cunoașterii, a științei ca factor de cultură, problemele sunt la fel de complexe ca și în cazul originalității, dacă nu cumva și mai greu de fixat în niște cadre, în niște limite. Voi face trimitere, în această situație, la un alt mare scriitor, Goethe.

Faust a fost un învățat, un profesor stăpânit de ideea descifrării și înțelegerii lumii, poate chiar mai mult de atât. După îndelungi cercetări, studii și experiențe

¹ Mihai Eminescu, *Opere*, ediție critică întemeiată de Perpessicius și continuată de P. Creția și D. Vatamaniuc, V, Editura Academiei, 1958, p. 637.

² M. Eminescu, *Opere*, XV. Fragmentarium. Addenda ediției, București, Editura Academiei, 1993, p. 42.

³ I. Saizu, în colaborare cu Gh. Buzatu, Ștefan Lemny (ed.) *Eminescu: sens, timp și devenire istorică*, Iași, Universitatea „Al. I. Cuza”, 1988, pp. 47 și 48.

ajunge la concluzia amară că, de fapt nu știe nimic, că este neputincios în fața miracolelor naturii și-și spune cu mâhnire: „De zece ani sunt profesor și de zece ani îmi port școlarii de nas”⁴. S-ar părea că ne aflăm într-o situație dificultuoasă (expresie călinesciană). Este doar o impresie, în spatele afirmației scriitorului se poate ascunde o colosală exigență față de sine. Mai ales că personajul lui Goethe declară imediat că prin munca sa a dobândit o anume superioritate și originalitate în raport cu alții și meditează, dacă nu mulțumit, cel puțin resemnat, sau mai degrabă liniștit: „Evident, eu sunt mai deștept decât colegii mei, și-mi dau seama că noi nu putem ști nimic”.

Desigur, acest nimic trebuie înțeles dincolo de noi, oamenii obișnuiți. Lămuriri mai clare obținem de la Mefisto; acesta observă că Faust „îi cere cerului stelele cele mai frumoase, iar pământului, cea mai înaltă bucurie”. Putem trage o învățătură de aici? Cu siguranță, da: omul trebuie să fie conștient de limitele sale. Absolutul nu-i este accesibil. În această ordine de idei, se pot da și alte exemple, cum ar fi legenda morții lui Ulise, creată de Dante, sau aventura cosmică a lui Dionis din nuvela lui Eminescu. Ca să ieșim din această situație, să încheiem cu ideea că prin știință putem cunoaște, măcar parțial, adevărul.

După aceste succinte incursiuni să vedem ce este cultura, cum o definim. Prin lecturi, am identificat la un moment dat că s-au dat 184 de definiții culturii. Această constatare are o vechime de aproape 40 de ani. Numărul definițiilor s-ar putea să fie azi mult mai mare. Să o reținem pe cea din *Dicționarul de filozofie* tipărit la Oxford, ediția românească, Editura „Univers Enciclopedic”, 1999; cultura este: „Mod de viață al unui popor, credințele, artele, științele, modurile de percepere a realității, obiceiurile de gândire și de acțiune.” Dintre contribuțiile românești în domeniu, amintesc aici cartea lui Tudor Vianu, *Filozofia culturii*, spre a evidenția cele trei forme ale culturii: cultura generală, cultura parțială sau specială și cultura totală. Cultura generală presupune cunoașterea literaturii naționale și universale, a istoriei naționale și universale, dar și înțelegerea religiei și a principiilor politicii. Cultura parțială sau specială se referă la un domeniu, spunem despre cineva că are o bună cultură filologică sau istorică, ori artistică și așa mai departe. Cultura totală este o aspirație spre tot și este imposibil de atins.

Cultura se formează prin lecturi, în cărți se află taina culturii. Cine nu știe ce să citească din universul bibliotecilor este pierdut pentru ideea de cultură. Bibliotecile reprezintă lumea și trebuie să o descoperim treptat. Pentru Eminescu o bibliotecă este ca un cabinet magic în care există multe spirite vrăjite. Aceste spirite se trezesc atunci când le chemăm. Cu alte cuvinte, dacă nu deschidem o carte, ea rămâne un lucru între alte lucruri, ceva mort. Cultura, după cum am văzut din definiția *Dicționarului de filozofie* de la Oxford, are o dimensiune națională (mod de viață al unui popor), dar din ultimii ani, se discută tot mai insistent despre un model cultural european. Numai că opiniile sunt atât de diferite încât, cel puțin acum, sunt greu de armonizat. În treacăt să amintim una, două opinii din cele divergente, reținute de la Constantin Noica⁵.

De unde începe cultura europeană și ce modele avem? Pentru Oswald Spengler, istoric și filozof german (1880-1936), cultura europeană este „faustică” și

⁴ Cf. Nae Ionescu, *Problema mântuirii în Faust al lui Goethe*, București, Editura „Anastasia”, 1996.

⁵ Constantin Noica, *Modelul cultural european*, București, Editura „Humanitas”, 1993.

se întemeiază pe la 900-1000 e. r. odată cu Nibelungii; modelele ar fi Parsifal, Tristan, Hamlet, Don Quijote, Don Juan, Faust și eroul romanului urban modern.

Cred că s-a pornit prea departe de noi și prea târziu în timp. C. Noica observă că în locul unde s-ar fi născut Siegfried, în nord-vestul Germaniei la Xanten, nu găsești nimic care să amintească de eroul nibelungic, „găsești în schimb o arenă romană datând cu 1000 de ani înainte”. Filozoful român este convins, pe bună dreptate, că teologia, organizarea statală și istorică a Europei se realizează datorită modelării latine. După ce se ocupă de lupta pentru idei din perioada bizantină, nu ezită să recunoască meritele nordicilor, ale civilizației engleze și germane, ce s-a produs după anul 1000, când cultura europeană era deja formată.

Se cuvine să amintim aici și o relatare a lui Hegel, care constata, la un moment dat, că nu există un rând din Heraclit pe care să nu-l poată prelua în opera sa.

În aceeași ordine de idei se înscrie și o snoavă pusă pe seama filozofului H. Bergson. Acesta, invitat la o masă de un pasionat vânător și văzând cât de variate sunt bucatele, a crezut că au fost sacrificați mai mulți mistreți. Gazda l-a asigurat că a tăiat un singur mistreț; varietatea bucatelor este meritul bucătarului. Atunci, filozoful a replicat: așa este și în filozofie, oricât de diversă este ea, totul se trage din Platon.

După aceste chestiuni generale, să ne referim puțin și la cultura română. Are cultura română ceva care s-o îndreptățescă la un loc în spațiul Europei? Are. Valorile noastre de demult și de azi merită să fie cunoscute. Respectarea valorilor culturii naționale este speranța ce ne-a mai rămas. Misiunea celor tineri este foarte mare. Modele sunt..., trebuie doar înțelese. Vă pot oferi o listă, dar cred că nu este cazul, le întâlniți în scrierile lui T. Vianu, G. Călinescu sau în cele serioase din zilele noastre – este vorba de scriitori, artiști plastici, muzicieni, medici, oameni de știință recunoscuți în toată lumea, sunt modelele noastre europene.

Ce este propriu, specific culturii românești? Originalitatea culturii noastre în spațiul Europei este dată de izvoarele ei: limba, istoria, tradițiile, obiceiurile și religia. Religia noastră are o particularitate. Vecinii noștri, rușii, bulgarii, ungurii, s-au creștinat printr-un proces de la vârf spre bază (de sus în jos); s-a creștinat suveranul, implicit s-a creștinat și poporul: rușii prin Vladimir în secolul al X-lea (988 sau 989), bulgarii prin Boris I (Boris Mihail) în secolul al IX-lea (864 sau 865), ungurii prin Vaic (Ștefan I cel Sfânt) în secolul al XI-lea. Românii s-au creștinat în același timp cu formarea poporului; în secolul al VII-lea, în linii mari, acest proces era terminat. Creștinarea s-a realizat prin misionari. Sf. Andrei este considerat de Vasile Pârvan și Nicolae Iorga apostolul neamului; Papa Ioan Paul al II-lea aprecia religia românilor ca fiind apostolică.

Încrederea în menirea culturii românești o întâlnim surprinsă într-o frază memorabilă de Lucian Blaga: „Examenul atent și stăruitor al culturii noastre populare ne-a dus la concluzia reconfortantă despre existența unei matrice stilistice românești. Latențele ei întrezărite ne îndreptățesc la afirmațiunea că avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem ști fără temeii de a fi dezmințiți este că suntem purtătorii bogați ai unei excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără de a săvârși un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să iluminăm cu floarea noastră de mâine un colț de pământ. Tot ce putem spera fără a ne lăsa manevrați de iluzii este mândria unei inițiative spirituale istorice, care să sară, din când în când, ca o scânteie, și asupra creștetelor altor popoare”. Este ușor de observat că trăsătura

dominantă a culturii românești moderne este dezvoltarea ei pe temeiul sigur al fondului autohton. Acesta era și crezul lui Eminescu; și întreaga sa operă confirmă acest lucru – iată de ce, la o întrebare ce mi-a fost pusă cu aproape 30 de ani în urmă în 1987 – dacă se poate vorbi de o formulă culturală românească modernă, am răspuns afirmativ, spunând că formula culturală modernă românească este Eminescu, și îmi mențin această afirmație.

Poetul era stăpânit de ideea că literatura română „nu se poate întemeia decât pe geniul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui”. Ilustrarea ideii este la îndemâna cititorului obișnuit, nu se cere o specializare. În *Luceafărul*, sinteza operei poetice eminesciene, dincolo de ecourile filozofiei germane sau ale mitologiei indiene, filonul de bază este românesc și este de extracție folclorică. În publicistica poetului se impun câteva reflecții (le-aș numi cheie) referitoare la etnicitatea românilor. Citez, la întâmplare, adică neordonat, cu un anumit scop (de cercetare, de studiu sistematic):

„Românii, un popor străvechi în teritoriul țării lor”;

„Moldova și Țara Românească nu sunt decât promotorii ale Ardealului”;

„Vigoarea să fie a națiunii române”;

„Energia eroică a românilor”.

Șirul exemplar ar putea continua. Se impune ușor observația că Eminescu a fost dominat de ideea destinului istoric al poporului său. Aceasta nu îndreptățește pe nimeni să-l eticheteze în fel și chip, făcând din el un om politic, un om de partid. Eroare gravă. Eminescu n-a fost nici conservator, nici liberal, a fost poet și partidul său a fost neamul românesc. Atitudinea sa față de străini este lămurită cel mai bine de el însuși, într-un text prea puțin valorificat, dacă nu cumva chiar deloc. Îl citez: „Invidia contra străinului care s-a ridicat prin invidie, așadar i egal cu i. Dar străinul care se ridică prin invidie dă naștere unei invidii analoage. Străinul care se ridică prin muncă nu dă naștere invidiei”. Când Eminescu se revoltă violent, chestiunea, spune G. Călinescu, trebuie privită ca venind de la poet „care se exprimă uneori plastic. Acest mod de exprimare indică numai incendiul inspirației, nicidecum o exagerare în intenție. Poetul trebuie citit ca poet”. La cele reținute de la Călinescu, aici, aș adăuga o constatare nu numai la el, ci și la alți critici și istorici literari, aceea că un critic și istoric literar se confirmă când scrie despre poezia lui Eminescu (acolo se află punctul de încercare). Ocolirea poeziei sau etichetarea ei prin formule nedemonstrate și aglomerația de comentatori în domeniul publicisticii eminesciene nu e un semn de autoritate în spațiul criticii și istoriei literare; mai degrabă, este ceva conjunctural ce ar putea viza intenții de alt ordin. Pe de altă parte, studiul atent al publicisticii eminesciene implică observarea ei pe baza unor cunoștințe de filozofie, economie politică, istorie ș. a.

Opera literară este marca scriitorului (dacă pot îngădui o astfel de afirmație). Interpretarea operei literare confirmă critica literară și nimic altceva. În această ordine de idei, apelez iarăși la autorul lui Faust și vă relatez o discuție cu Luden, un critic literar cu care Goethe era prieten: La întrebarea criticului, ce a vrut să spună în opera sa, Goethe îi răspunde: „Crezi dumneata că nu am avut nimic de spus, nimic de rezolvat, nimic de luminat în mine însumi când am scris atâția ani? (...) Domnule, te rog, eu am spus ce am avut de spus, ce am vrut să spun, aceasta este treaba

dumitale. (...) Da, sigur este exagerată încercarea aceasta de a descoperi lucruri pe cari eu nici n-am avut de gând să le scriu”.⁶

Textul lui Goethe are o valoare generală și actuală; poate fi o trimitere la acei comentatori câtă frunză, câtă iarbă (cum îi califică Nicolae Manolescu), care se minunează de ei înșiși, se văd „înnoitori” pe fapte vechi, cunoscute și nesemnificative.

Astfel de „critici” au fost, sunt și vor mai fi, dar cum vin, așa se duc. Dacă ne-am referi și la poezii de azi, după criteriul aplicat comentatorilor literari, o primă contatare ar fi că în România se tipăresc anual 6000 de volume de poezie. Eminescu a publicat în timpul vieții (fizice) doar 64 de poezii, de fapt, 63, căci pentru „Mai am un singur dor” a tipărit două variante.

Eminescu rămâne pentru multă vreme modelul de urmat. El „este al nostru în toate și ne exprimă în adâncime”; aprecierea lui G. Călinescu este, de asemenea, un model pentru oricine scrie despre poet.

Interpretarea voit eronată sau din nestudierea aprofundată a operei lui Eminescu poate ascunde și o atitudine de minimalizare sau subapreciere a fondului cultural și istoric al românilor. Dreptul istoric al românilor în spațiul țării lor este confirmat de istorie și nu se supune niciunui fel de tranzacțiune.

Prin originalitate și valoare, cultura română participă la formarea modelului cultural european, ce trebuie privit ca o unitate în diversitate.

⁶ Cf. Nae Ionescu, *op. cit.*

REFLEXE ALE DISCURSULUI IDENTITAR ÎN PROZA LUI MIHAIL KOGĂLNICEANU

Abstract

In a period dominated throughout the whole Europe by an increasing interest for national identity, Moldavia and Muntenia try to integrate themselves in this trend by asserting their specific as a distinct people in the South-East of the continent. That is why literature becomes one of the most influent instruments in the attempt of making the Occident aware of our existence. The present paper aims at identifying some of the main shades of this struggle, having as a starting point the mixture of ideology, identity and aesthetics in Mihail Kogălniceanu's work. The hypothesis to be defended here is that his "literary" texts are, first of all, ideological text and only by chance get an artistic value since the basic goal of this influential intellectual is promoting Romanian specific, not making literature according to the Romantic principle "art for art's sake." In other words, his writings (as well as the writings of his contemporaries) are dominated by a militant, ideological intention which forces as to a different approach, one having as a core national identity.

Key-words: identity, canon, discourse, ideology

1. Receptarea prozei lui Mihail Kogălniceanu. Lecturi încrucișate

Majoritatea istoricilor literari tind să accepte ca adevăr incontestabil faptul că producțiile epocii pașoptiste sunt puse în umbră de elanurile revoluționare și de militantismul unei generații pentru care literatura era un instrument propagandistic. Au demonstrat-o lucrări avizate, care au subliniat specificul acestei etape de construcție, în care beletristica propriu-zisă este încă subordonată unor idealuri sociopolitice. În aceste condiții, compasul critic a fost extins rareori dincolo de ideologic, subliniindu-se totuși caracterul documentar, valoarea mentalitară sau estetică a unor texte în care se împletesc, după cum bine se știe, vechiul cu noul, Orientul cu Occidentul, revoluția cu reacțiunea etc.

Primii exegeți ai operei lui Kogălniceanu, Nicolae Iorga și N. Cartoian, oameni cu formație enciclopedică, deprinși cu studiul documentului istoric, au propus o lectură culturală, care include dimensiunea documentară și rolul formator-mesianic pe care autorul și-l asumă, aidoma colegilor săi de generație. Simptomatică pentru confuzia între concepția despre literatură și literatura propriu-zisă rămâne atitudinea lui N. Cartoian. Deși avertizează liminar asupra neglijării scriitorului Kogălniceanu („Marile înfăptuiri politice ale lui Kogălniceanu din epoca maturității, activitatea istorică și strălucitul lui talent oratoric, [...], au lăsat în umbră activitatea literară desfășurată de el în anii tinereții.”¹), Cartoian însuși scrie pagini consistente despre teoreticianul „Daciei literare”, plasând prozatorul la periferie. Când,

¹ N. Cartoian, *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, Analele Academiei Române, București, Imprimeria Națională, 1942, p. 1.

finalmente, ajunge la texte, cercetătorul consideră că punctul de referință al prozei lui Kogălniceanu îl reprezintă nu corespondența sau fiziologiile, ci notele de călătorie, gen la modă în epocă, despre care afirmă că „ar fi putut deveni o culme pentru literatura epocii.”² Cam în aceeași zonă se încadrează perspectiva ideologizantă a unui G. Ibrăileanu, care văzuse în Mihail Kogălniceanu exemplul tipic pentru teoria sa partizană referitoare la preeminența spiritului critic în Moldova, insistând și el asupra rolului de îndrumător cultural jucat de bonjuristul ieșean.

Un pas mai departe încearcă G. Călinescu, în capitolul „Mesianicii pozitivi” din *Istoria...* sa, prin conjugarea valorii artistice cu modernitatea gândirii autorului: „Proza lui Kogălniceanu e cu atât mai valoroasă cu cât e mai veche. Cu toate acestea, prozele sunt judecate în fugă, prin câteva considerații de natură stilistică, fără a atinge, de fapt, problema raportului între gândirea progresistă și modul cum se reflectă ea în scrisul lui Kogălniceanu. Pentru Călinescu, adevărata operă a lui Kogălniceanu este construcția personalității, iar corespondența adolescentină devine depozitarul elementelor definitorii ale gândirii mesianice a autorului.

Perpessicius nu s-a mulțumit cu imaginea de îndrumător cultural, de om politic și de promotor al modernizării societății românești, subliniind meritele literare ale scriitorului, pe care îl consideră „un foarte înzestrat literator, căruia Ursitoarele îi făcuseră parte de alese însușiri de observație, de un foarte substanțial humor, de o distilată ironie și de o «simțimintalitate» (pentru a folosi chiar termenul său în straiul lui de acum un veac), atentă și gata să se aprindă de un întâi amor sau să se înduioșeze la ireparabila pierdere a unui poet ca Alexandru Hrisoverghi.”³ Dincolo de aceste calități, lectura sa pare a favoriza *Tainele inimii*, a cărui paternitate tocmai fusese demonstrată de N. Cartoian și în care vede urme solide ale balzacianismului și subtile elemente autoreferențiale, pe care însă nu le dezvoltă, ca și cum s-ar fi temut că gustul lui Kogălniceanu pentru modiste sau vânzătoare de înghețată ar fi putut știrbi ceva din aureola personalității sale.

Pe un alt versant, cel stilistic, Șerban Cioculescu se arată și el convins de calitatea prozelor lui Kogălniceanu, în care vede un deschizător de drumuri, vorbind despre „talentul literar”, care „constă în spontaneitatea stilului vorbit, în paranteze și chiar în digresioni, subiectele organizându-se prin procedeul literar al asociației de idei și amintiri. Limba este savuroasă prin caracterul ei regional, scriitorul neavând, ca Alecsandri, concepția limbii literare comune, cu respingerea particularismelor.”⁴ E mai degrabă o lectură afectivă, în care accentul este mutat pe expresivitatea limbajului, fapt care nu demonstrează neapărat talentul lui Kogălniceanu, ci, mai degrabă, sărăcia literaturii noastre pașoptiste, pe fundalul căreia asemenea scrieri au putut părea „savuroase”.

Discutabilă mi se pare și ideea lui Nicolae Manolescu de a citi în proza lui Kogălniceanu semnele postmodernismului, criticul insistând asupra câtorva pasaje pe care le consideră intertextuale și asupra manierei ludice în care ar fi scrise altele. Trimiterile la Vasile Alecsandri, la Honoré de Balzac sau la *Aventurile lui Telemah* (referință curentă în epocă) îl entuziasmează în așa măsură încât tatonările unui autor mimetic, aflat la început de drum, capătă dimensiuni vădit exagerate: „Măiestria e

² *Ibidem*, p. 17.

³ Perpessicius, *Jurnal de lector*, București, Casa Școalelor, 1944, p. 87-88.

⁴ Șerban Cioculescu, *Prozatori români. De la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadoveanu*, București, Editura „Eminescu”, 1977, p. 51.

vădită, până la virtuozitate, în *Iluzii pierdute*... nuvelă care începe prin a imita glumeț procedeul balzacian al intrării în subiect...”⁵ Oricât de seducătoare ar fi tentația de a citi retroactiv proza lui Kogălniceanu, atribuindu-i elemente ale postmodernității, ea nu se justifică prin simplul motiv că intertextualitatea optzeciștilor este una asumată, ridicată la rang de principiu estetic, în vreme ce la teoreticianul „Daciei literare” este vorba despre simple căutări caracteristice unui „pionier”, așa cum îl consideră Manolescu însuși.

2. Cum (re)citim proza pașoptistă?

Cu proza pașoptistă s-a petrecut, în fapt, un fenomen pe care Paul Cornea l-a descris acribios, numindu-l „literaturizarea literaturii” și subliniind că „Noul concept de literatură nu diminuează cu nimic responsabilitatea autorului față de națiune și față de concetățenii săi, pe care are datoria să-i instruiască și să-i moralizeze.”⁶ Ținând cont de această observație fundamentală, este surprinzător faptul că în receptarea operei lui Mihail Kogălniceanu (și, în general, a pașoptiștilor) o lectură în cheie identitară lipsește, critica mulțumindu-se să puncteze interesul pentru promovarea specificului, spiritul critic al autorului, unele merite artistice (ironia, umorul, farmecul limbajului etc.) și cam atât. Este tocmai ce își propune această lucrare: revizitarea celor mai importante texte în proză din perspectiva reflexelor identitare pe care le trădează. Ce anume din discursul public a trecut în literatura momentului? Cum s-au topit ideile propagandistice în scrierile literare? Cum reflectă proza epocii interesul generației pașoptiste pentru construcția identitarului românesc? Care este locul lui Mihail Kogălniceanu în acest tablou și cum se împacă dimensiunea teoretică și cea literară în scrierile sale? Sunt doar câteva dintre întrebările care își așteaptă răspunsurile pentru a putea înțelege cu adevărat mișcarea culturală a vremii.

Relectura prozei pașoptiste ar trebui să pornească, în opinia mea, de la textele lui Mihail Kogălniceanu, capul teoretic al generației sale și îndrumătorul cultural cel mai influent la jumătatea veacului al XIX-lea. Activitatea lui nu s-a mărginit la texte de direcție, cum sugerează canonul didactic, ci se completează cu implicarea în viața politică și, relevant pentru noi, cu texte literare în care ambiționează să pună în practică principiile recomandate ca soluții pentru promovarea specificului național, din care face o adevărată marotă.

O viziune interesantă, cu adevărat fecundă, a propus în acest sens Eugen Negrici, avertizând asupra pericolului de a atribui autorilor respectivi merite (literare) pe care, în realitate, nu le au. „Părintele-întemeietor” Mihail Kogălniceanu, „omul nostru providențial”, este supus unui tratament lucid, care evidențiază subțirimea scrierilor sale, care nu rezistă estetic, ci doar ideologic: „Lui Kogălniceanu îi este, însă, peste puteri să nu cedeze tentației politice și observațiile generale îneacă repede orice început de plutire. Așa sfârșește, fără să fi început cu adevărat, romanul *Tainele inimei* (1850), al cărui prim și ultim capitol se pierde în digresiuni ideologice. Dacă nu ar fi avut un model francez și dacă nu ar fi urmat îndeaproape unul românesc de prestigiu (Costache Negruzzi), probabil că și *Fiziologia*

⁵ Mihail Kogălniceanu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008, p. 263.

⁶ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, ediția a II-a, București, Editura „Cartea românească”, 2008, p. 460.

provințialului în Iași (1844), singura piesă de rezistență a scriitorului, ar fi fost devorată de ideologie.”⁷ Într-un fel, ea contrazice teza lui Cornea potrivit căreia Kogălniceanu & Co formează „prima generație românească la care decalajul față de Apus nu se mai simte; pentru ei Europa e un partener de dialog, nu un mit și nu o utopie.”⁸

Îndreptățită, fără doar și poate, revizitarea în cheie demitizantă a prozei pașoptiste se lovește însă de inerția canonului critic și didactic, foarte rezistent la orice fel de mutații. Că Mihail Kogălniceanu este un scriitor mediocru este evident. Textele sale suferă din cauza incapacității de a se ridica deasupra problemelor imediate, rămânând tributare surselor străine și modelului gazetăresc impus de Heliade. În schimb, altceva mi se pare cu adevărat semnificativ. Directorul „Daciei literare” nu își propune nicio clipă să renunțe la aceste tentații politice, pe care, dimpotrivă, și le asumă, alături de majoritatea colegilor de generație, care văd în literatură un instrument propagandistic, o formă de propășire a neamului și de afirmare a valorilor românești. Altfel spus, Kogălniceanu & Co. nu își propun obiective strict estetice, ținând la promovarea specificului național, motiv pentru care scrisul lor are o însemnată încărcătură identitară.

În realitate, literatura epocii a fost supusă unei analize improprie, critica proiectând asupra sa, retroactiv, așteptări estetice ulterioare. Este semnificativ, în acest sens, să ne amintim cum priveau lucrurile personalitățile cele mai influente din primele decenii ale veacului al XIX-lea pentru a înțelege că interpretarea literaturii trebuie plasată într-un alt sistem de referință, care are drept coordonate fundamentale militantismul și identitatea națională. Gheorghe Asachi se implică în promovarea învățământului, a teatrului și a culturii, punând în circulație ceea ce G. Călinescu avea să numească mai târziu miturile fundamentale ale poporului român. Elanuri titanice, romanțioase, manifestă și Ion Heliade-Rădulescu, pe care îl găsim implicat în mai toate domeniile vieții publice, de la presă la școală, de la politică la literatură, erijându-se în director de conștiințe și în formator de opinie. Un pas mai departe face Mihail Kogălniceanu, care introduce un prim filtru, ideologic, producțiilor literare ale vremii, pe care le vrea sub semnul naționalului, așa cum explică el în celebra *Introducere*.

De aici înainte, înțelegerea literaturii va fi mai nuanțată, după cum se reflectă ea la cei mai importanți autori pașoptiști: Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, Alecu Russo și Constantin Negruzzi. Pentru poetul muntean, literatura are o dublă finalitate, amintind de dictonul horatian *utile dulci*, semn al îmbinării eticului cu esteticul, în proporții greu decelabile, dar simptomatice pentru epocă: „Eu sunt din numărul acelor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte simțimente frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale și divine până în viitorul nemărginit și în anii cei veșnici.”⁹ Și mai evidentă este componenta identitară în gândirea lui Alecu Russo, care atât în articolele sale polemice, dar și în

⁷ Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Editura „Cartea românească”, 2008, p. 54.

⁸ Paul Cornea, *Originile ...*, *op. cit.*, p. 502.

⁹ Grigore Alexandrescu, *Poezii*, antologie și postfață de D. Micu, București, Editura „Minerva”, 1979, p. V.

poemul *Cântarea României* își asumă explicit misiunea de a pune în lumină specificul românesc, subordonând intenția artistică elementului național. Preeminența discursului identitar se reflectă cel mai bine însă în textele lui Vasile Alecsandri, a cărui operă se pretează nu doar unei interpretări estetice (așa cum au propus majoritatea criticilor, de la Titu Maiorescu la Doina Curticăpeanu sau Florin Faifer), ci și uneia extraestetică, mai apropiată de intenția primă a autorului, așa cum a fost ea dezvăluită în prefața primei ediții de *Teatru* sau în câteva articole semnate de poetul-cetățean. Pornind de la ideea că „Poporul dar este izvorul celor mai poetice creații, celor mai nepieritoare opere și poezii mari nu sunt decât revelatorii măiestri ai poeziei populare concentrate în sânul lor.”¹⁰, el culege și prelucrează poezie populară, traducând-o și publicând-o în limba franceză pentru a face cunoscută Occidentului spiritualitatea românească. Similar gândește Alecsandri în domeniul teatrului în care vede un instrument de apărare a valorilor românești serios concurate de moda apuseană: „Deci, folosindu-mă de acest mare privilegiu, vin acum a-ți spune că am cercat să atac două ridicole proaspete ale societății noastre, ridicole care nefiind combătute la vreme, ar exercita o influență fatală. Unul consistă întru desprețuirea a tot ce este național și celălalt întru persecutarea opiniei publice.”¹¹

3. „Autoficțiunile” lui Kogălniceanu?

Pe acest fundal, Mihail Kogălniceanu recurge și el la literatură din dorința de a contribui la propășirea culturii române. O face abordând specii dintre cele mai diverse, de la schiță și fiziologie, la anecdotă și roman, mânat de elanuri romantice care vor fi înăbușite, treptat, de activitatea politică de după 1848. Cu un termen la modă în ultima vreme, unele dintre scrierile literare ale lui Kogălniceanu ar putea fi considerate autoficțiuni, rudimentare e drept, dar autoficțiuni câtă vreme ele întrunesc cerințele minimale ale speciei, așa cum a fost ea definită recent de Florina Pîrjol, într-o carte consacrată acestui tip, atipic, de scriitură: „autoficțiunea se deosebește fundamental de autobiografie deoarece își asumă explicit că «sinceritatea sau obiectivitatea absolute» sunt imposibil de atins...”¹² Kogălniceanu nu își face asemenea iluzii, ci încearcă, în limitele posibilităților de care dispune, să ficționalizeze. Nu reușește dintr-un motiv foarte simplu: lipsa talentului. Vocația sa nu este de creator, ci de îndrumător. Comparația cu Negruzzi e relevantă. Ambii își asumă obiective naționale și topesc în textele lor elemente identitare, dar într-o formă sensibil diferită. Vorbind în fond despre aceleași probleme ale epocii și promovând idealuri similare, ei vorbesc totuși diferit, limbajul lui Kogălniceanu rămânând adesea la periferia literaturii, într-un discurs mai degrabă ideologic, în vreme ce Negruzzi are abilitatea de a imprima discursului său o literaritate în care se vădesc limpede semnele unui prozator autentic. Comparația între *Fiziologia provincialului* și *Fiziologia provincialului în Iași* îl avantajează clar pe Negruzzi.

În textele literare Kogălniceanu nu se poate desface de el însuși, rămânând în cadrele unei narațiuni despre sine, în care încearcă să ficționalizeze întâmplări care au în centru eul. Excluzând traduceri și adaptări ca *Filosofia vistului* și *Împăratul și braminul. Poveste a lui Buerger*, respectiv anecdote și texte publicistice precum

¹⁰ Vasile Alecsandri, *Despre literatură*, București, E.S.L.A., 1955, p. 7.

¹¹ *Ibidem*, p. 89.

¹² Florina Pîrjol, *Carte de identități*, București, Editura „Cartea românească”, 2014, p. 54.

Doftorii lui Moliere în Moldova, Proorocii curioaze pe anul 1844 sau *Noul acatist a marelui voievod Mihail Grigoriu*, prozele de la *Adunări dănțuitoare* (1839) la *Tainele inimei* (1850) conțin, în doze diferite, urme ale discursului autoficțional.

Semnele autoficțiunii se ivesc încă din primele rânduri ale schiței *Soirées dansantes*, unde recursul la persoana I (plural și apoi singular) e dublat de existența unui narator-personaj care istorisește (auto)ironic modul cum petrece în lumea bună a vremii: „Și cu o suvenire desfătăcioasă de gânduri, mă uitam la rămășițele strălucitei mele tualete din zioa trecută, ce era împrăștiată în mijlocul odăii: șacșării cei roșii aruncați pe covor, galbenii papuci dormind pe vatră, ca o mătă ce se încălzește, mănușele aninate de coada unui ibric, cilicul cel globos rostogolit sub pat, și taclitul, a căruia coadă, în zioa trecută, prin scoborârea sa până la pământ, făcea mirarea tuturor babelor, ședea învăluit pe un scaun.”¹³ Odată prilejul creat, sunt creionate, cu un ochi critic acid, câteva tipuri vii (cavalerul, mama, demoazela) după care se revine la considerațiile naratorului-personaj, care încheie cu umor prezentarea moravurilor contemporane: „Hm! zisăi în mine, pișcându-mi buzele, dacă vreodată voi scrie istoria sărdăresei A... nu voi da-o s-o citească jupâneasa din casă.”¹⁴

Și mai evident este caracterul autoficțional într-o scriere ca *Iluzii pierdute. Un întâi amor*, construită pe un pretext narativ banal, acela ca personajele să rememoreze, într-o adunare, întâia lor poveste de dragoste. Dincolo de amorul pentru Niceta, care se salvează de sentimentalism prin detașarea lucidă din final („Iată, *mesdames*, cum am pierdut, printr-o zaharica, iluziile celui întâi amor. Altul, și eu azi aș face-o, ar fi mâncat inima și pe urmă s-ar fi dus și ar fi strâns pe Niceta în brațe tare și zdravăn. Dar atunce eram de cincisprezece ani; poezia și delicateta inimei era încă pentru mine o religie. Eu am sfârșit.”¹⁵) rămân digresiunile naratorului-personaj, care se înserează pe sine într-o narațiune cu intenții moralizatoare. Cu toate acestea, textul nu este o autoficțiune în sensul propriu-zis al termenului (de altminteri conceptul însuși este proteiform), fiind permanent subminat de pasaje teoretice, caracteristice unui scriitor în căutarea unei rețete care să-i permită să-și vehiculeze ideile, principiile și să illustreze totodată specificul epocii sale.

Chiar dacă scrie la persoana I, alte narațiuni precum *Fiziologia provincialului în Iași* sau *Tainele inimei* nu sunt autoficțiuni, căci nu prezintă întâmplări despre sine, ci doar relatează, dintr-o perspectivă subiectivă, aspecte privitoare la societatea vremii.

4. Pentru o lectură identitară

Așa cum anticipam, literatura pașoptistă se pretează unei lecturi identitare, câtă vreme idealul intelectualilor rămâne afirmarea națională, sub forme variate, având însă ca deziderat comun promovarea identității românești. Simptomatic pentru evoluția prozei rămâne cazul lui Mihail Kogălniceanu, pe care criticii l-au tratat, în opinia mea, impropriu. Ca îndrumător cultural, aprecierile au fost superlative, supralicitându-se meritele directorului „Daciei literare”, în timp ce creațiile sale

¹³ Mihail Kogălniceanu, *Soirées dansantes*, în *Opere*, vol. I, București, Editura R.S.R., 1974, p. 34.

¹⁴ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵ Mihail Kogălniceanu, *Iluzii pierdute. Un întâi amor*, în *Opere*, vol. I, p. 63.

literare au fost fie subpublicate, prin aplicarea unei grile nepotrivite contextului în care ele au fost publicate, fie elogiare, dar, adesea, pentru merite închipuite.

Elogiată de Paul Cornea pentru „maniera conversativă, spirituală, cu vivacitate de condei, dezinvoltură și o excelentă capacitate de a surprinde detaliul revelator.”¹⁶, schița *Soirées dansantes* (1839), este, în realitate, un text cu destule stângăcii, inerente dacă ținem cont de firava tradiție a prozei autohtone, dar și de lipsa talentului unui autor care s-a vrut un *fac totum*. De aici, până la meritele atribuite e totuși cale lungă. Exagerarea nu poate fi pusă decât pe seama unei contaminări venite dinspre admirația pe care întreaga operă a lui Kogălniceanu o merită. S-ar cuveni însă câteva nuanțe care să așeze pe paliere distincte activitatea de gazetar, cea de scriitor, cea de îndrumător cultural și cea de om politic. Personalitate proteică, Mihail Kogălniceanu nu este egal cu sine, valoarea prozelor sale fiind, incontestabil, inferioară acțiunii politice sau rolului covârșitor jucat în modernizarea societății și a culturii din epocă. În fapt, tocmai aici e de identificat specificul scrisului său, Kogălniceanu nepropunându-și altceva decât să contribuie la ilustrarea specificului național. Când face literatură, el nu rămâne strict la ficțiune, ci îi conferă acesteia, după cum a intuit Geo Șerban, rol formator: „Din produs de seră, destinat puținilor ce aveau acces la cultură, cum fusese în bună măsură până atunci, literatura devine, astfel, factor transformator atribuindu-i-se un rol activ în viața socială.”¹⁷

Câteva observații se impun. Kogălniceanu nu se poate desface cu niciun chip de funcția utilitară a literaturii, comparația cu un spițer care administrează hapuri bolnavilor fiind elocventă pentru înțelegerea militantismului său. Paul Cornea a observat cu îndreptățire, în sinteza sa asupra originilor romantismului românesc, faptul că „Beletristica apare ca un mijloc adecvat de a rentabiliza opera educativă.”¹⁸ Mănat de elanuri progresiste, autorul se simte chemat să strecoare în paginile romanului îndemnuri patriotice și idei social-politice, cu o naivitate care nu poate fi pusă decât pe seama climatului postrevoluționar de la mijlocul veacului al XIX-lea. Nicolae Manolescu avea și el dreptate când observa strădania primilor autori de roman de la noi de a-și ambala ideile sub o formă mai atractivă, romanul, sub influența modelului francez: „La urma urmelor, romanescul preluat din inventarul romanului popular nu e decât haina potrivită pentru ca o anumită problematică să fie acceptabilă pentru publicul vremii.”¹⁹ Bonjuriștii înțeleg fascinația pe care teatrul și romanul încep să le exercite asupra publicului și își adaptează discursul așteptărilor acestuia. Kogălniceanu încearcă și el să țină pasul, conștient că doar așa mesajul său poate deveni eficient. Din păcate, prozele sale sunt lipsite de valoare artistică, semn că de la intenție la realizare e cale lungă, maturizarea prozei românești producându-se lent, pe parcursul câtorva decenii.

Aidoma lui Alecsandri, Kogălniceanu e și el preocupat de folclor, în care vede o formă de manifestare a specificului național. Spre deosebire de autorul *Doinelor*, directorul „Daciei literare” are o altă abordare, inserând obiceiurile populare specifice căsătoriei într-un text satiric, *Nou chip de a face curte*, unde recurge la o antiteză între tradiție și modernitate, avertizând asupra pericolului pe care xenofilia

¹⁶ Paul Cornea, *Originile ...*, op. cit., p. 521.

¹⁷ Geo Șerban, *Studiu introductiv*, la Mihail Kogălniceanu, *Scrieri literare, istorice, politice*, București, Editura Tineretului, București, 1968, p. 15.

¹⁸ Paul Cornea, *Originile ...*, op. cit., p. 460.

¹⁹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, Editura „100+1 Gramar”, 2003, p. 64.

îl reprezintă pentru identitatea românească pe care și el o vede întruchipată în lumea rurală. O asemenea viziune idilică a satului face, de altminteri, parte din recuzita literaturii pașoptiste, iar faptul că Mihail Kogălniceanu o adoptă nu e decât o confirmare a necesității unei lecturi identitare a narațiunilor sale.

O serie de mutații se produc inclusiv în scrisul lui Mihail Kogălniceanu. Autorul *Adunărilor dansante* nu e același cu cel din *Fiziologia provincialului în Iași* sau cu cel din *Tainele inimii*, diferențele de construcție și stil traducând dorința de adaptare. De aceea, încercarea de roman trebuie citită din perspectiva unei duble tensiuni, cea a emergenței romanului ca specie la modă, sub presiunea unui public care-și diversifică așteptările, respectiv a unei necesități lăuntrice care îl împinge pe Kogălniceanu să-și ambaleză mesajul propagandistic sub o formă vandabilă, încercându-și puterile cu un gen relativ nou, dar foarte gustat. E, până la urmă, pragmatism în această opțiune pentru roman, chit că el nu va fi terminat și nici prea reușit, ceea ce confirmă afirmația lui Șerban Axinte despre teoriile romanului la noi: „Unii romancieri au eșuat în teorie, alții, spirite mai abstracte, au reușit ca teoreticieni, dar au eșuat în roman.”²⁰

Publicat în 1850, în „Gazeta de Moldavia”, fragmentul *Tainele inimii* a părut, după stabilirea paternității, superior celorlalte încercări ale vremii, deși, în realitate, e la fel de convențional. N. Cartoian îl consideră „o încercare de roman românesc cu mult superioară romanului *Manoil* pe care l-a publicat, cinci ani mai târziu, Bolintineanu, în „România literară” a lui Alecsandri, precum și fragmentului de roman social *Don Juanii Bucureștilor*, apărut în 1861, în ziarul „Independența” și atribuit de Eugenia Carcalechi și de alții, lui Ion Ghica.”²¹ În realitate, așa cum au arătat cu argumente convingătoare D. Bălăeț, Nicolae Manolescu sau Șerban Axinte, fragmentul nu depășește nivelul încercărilor din epocă, păstrându-se în cadrele sentimentalismului.

Fără îndoială că rezervele privind literaritatea scrierilor lui Kogălniceanu sunt îndreptățite. Eu le citesc însă nu atât ca literatură, ci, mai degrabă, ca reflex identitar al unui intelectual pașoptist care are ca principal obiectiv promovarea specificului național. O spune cât se poate de limpede în *Tainele inimii*, unde simte nevoia să explice cititorilor recursul la digresiuni prin care caută să vehiculeze ideile progresiste ale epocii: „Cititorii mei binevoiesc a-mi ierta acest speech, cum zic englezii, adică românește, acest mic cuvânt ieșit din șirul romanului. Cursurile de moral nu plac astăzi; de aceea moralisții în secolul nostru sunt siliți, ca spițerii, a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor. Spre a mă tălmăci bine, și ca să intru în gustul cetitorilor mei, voi lua de pildă un scriitor străin. Când vestitul Eugène Sue a vroit a interesa clasele bogate în favorul claselor muncitoare, el n-a făcut o carte de moral, ci s-a slujit de un roman; el a scris *Tainele Parisului*. Așa și mie, fie-mi iertat între descrierea confetăriei lui Felix și o declarație de amor, a vă zice două cuvinte în contra maniei ce avem de a ni întipări numai modelele rele și abuzurile străine, și de a mijloci totodată și pentru o nenorocită stare, cea mai neapărată pentru puterea și înflorirea unei țări, starea căreia într-un mare moment i s-a fost făcut o solenă făgăduință: *îmbunătățirea soartei etc...*”²²

²⁰ Șerban Axinte, *Definițiile romanului*, Iași, Editura „Timpul”, 2011, p. 19.

²¹ N. Cartoian, *Mihail Kogălniceanu ...*, op. cit., p. 15-16.

²² Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimii*, în *Scrieri literare, istorice, politice*, București, Editura Tineretului, București, 1968, p. 120.

Singurul capitol al romanului este, de altminteri, înțesat cu pasaje identitare, două dintre personajele masculine (abia schițate), colonelul Leșescu și proprietarul Stihescu nefiind altceva decât ipostazele negruzziene ale „românului vechi și ale românului nou”, anticipând, pe undeva, perechea lui Alecsandri, Sandu Napoailă ultraretrogradul & Clevetici, ultrademagogul. Ele sufocă practic ficțiunea, transformând cele câteva pagini într-o pledoarie care sună, lucru neremarcabil încă, izbitor de maiorescian, anticipând și idei din publicistica economică eminesciană: „Am luat luxul, corupția și formele exterioare a Europei, dar nu și ideile de dreptate și deopotrivă îndrituire, bunăstarea materială și descoperirile geniului, care astăzi fac fala seculului. Ce am isprăvit că avem, cum am zis, litera, iar nu spiritul? Ne pretindem națiune civilizată și avem robi; civilizația noastră se mărginește în lux, în mărfurile europene, care ne exportează toată bogăția, în caritele și juvaerele femeilor noastre și în cunoștința superficială a unei sau două limbi streine, care ne dau înlesnire de a înțelega romanele doamnei Sand și vovedile domnului Scribe. Propășirea noastră intelectuală se mărginește în șesprezece școli publice! Iar bunăstarea materială este închisă între pereții poleiți a câteva palaturi boierești.”²³

5. Proza lui Mihail Kogălniceanu și inerția canonului

Afirmația lui Dan Simionescu din studiul introductiv la ediția *Opere* rămâne și astăzi valabilă: „De aici pornește latura principală a personalității lui – mai eficientă decât cea strict literară –, aceea de propagandist al noilor forme de civilizație, de înnoitor și îndrumător literar și cultural...”²⁴ Ea nu e doar o concluzie, ci și un punct de plecare pentru o altă lectură a lui Kogălniceanu: una care să pornească de la rolul incontestabil al îndrumătorului și omului politic și să ajungă la modul cum preocupările pentru propășirea neamului și pentru specificul românesc se reflectă în scrierile literare, la care autorul recurge pentru a-și face mai ușor digerabile principiile.

Proza lui Mihail Kogălniceanu ilustrează un caz emblematic pentru specificul literaturii dintr-o epocă eterogenă, care își căuta drum către modelele occidentale, după secole de influență răsăriteană și de confuzie între religios și artistic, între estetic și extraestetic. Textele sale jalonează un parcurs simbolic al literaturii române, într-o epocă dominată, după subtila precizare a lui Paul Cornea, de „spiritul românesc” și nu de „romantism”. Observație de finețe, peste care s-a trecut prea ușor și care ar trebui să devină un reper pentru cercetarea literaturii pașoptiste, în care, de fapt, găsim o reflectare, în doze variabile, a ideii naționale, o formă de afirmare a specificului românesc.

Kogălniceanu însuși o mărturisise explicit, cu o doză de autoironie, în *Iluzii pierdute*...: „Iluziile mele literare au ținut mai mult; când veneam de la universitate, capul îmi era plin de planuri, unele mai bune decât altele; vroiam prin literatură să prefac năravurile, să introduc în patria mea o nouă viață, noi principii. În nebuna mea prezumție, ce se putea ierta numai ideilor copilărești ce aveam atunce, mă socoteam c-oi ajunge odată a fi un Prometeu.”²⁵ Dincolo de modestia caracteristică

²³ *Ibidem*, p. 101.

²⁴ Dan Simionescu, „M. Kogălniceanu literatul”, în Mihail Kogălniceanu, *Opere*, I, București, Editura Academiei R.S.R., 1974, p. 19.

²⁵ Mihail Kogălniceanu, *Iluzii pierdute*, în *Opere*, I, București, Editura Academiei R.S.R., 1974, p. 49.

și altor autori din epocă (a se vedea, spre exemplu, titlul pe care Negruzzi îl dă singurului său volum, *Păcatele tinereților*, sau bonomia cu care Ion Ghica și Vasile Alecsandri rememorează anii romantici ai tinereții, când literatura constituia principala lor preocupare), proza lui Mihail Kogălniceanu rămâne exemplară nu atât prin valoarea documentară sau estetică (redușă, după cum am văzut), ci pentru modul cum funcționează literatura noastră la jumătatea secolului al XIX-lea. Ea este, la un examen lucid, necanonic, în primul rând, un instrument propagandistic, o trâmbiță ideologică la care autorii recurg pentru a-și vehicula ideile, dar și o formă de legitimare a identității românești. Și, abia în subsidiar, beletristică.

Bibliografie

Texte de autor

- Alecsandri, Vasile, *Despre literatură*, București, E.S.L.A., 1955
Alecsandri, Vasile, *Opere, IV, Proză*, text ales și stabilit, note și variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, „Minerva”, 1974
Alexandrescu, Grigore, *Poezii. Proză*, București, Editura „Minerva”, 1977
Kogălniceanu, Mihail, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008
Kogălniceanu, Mihail, *Opere*, vol. I, București, Editura R.S.R., 1974
Negruzzi, Constantin, *Păcatele tinereților*, București, Editura „Minerva”, 1986
Russo, Alecu, *Scrieri alese*, ediție îngrijită de Geo Șerban, studiu introductiv și note finale de Teodor Vârgolici, București, „Albatros”, 1970

Referințe critice

- Axinte, Șerban, *Definițiile romanului*, Iași, Editura „Timpul”, 2011
Cartoian, N., *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, Analele Academiei Române, București, Imprimeria Națională, 1942
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura „Semne”, 2003
Cioculescu, Șerban, *Prozatori români. De la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadoveanu*, București, Editura „Eminescu”, 1977
Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, ediția a II-a, București, Editura „Cartea Românească”, 2008
Ibrăileanu, G., *Spiritul critic în cultura românească*, în *Opere*, vol. I, București, Editura „Minerva”, 1974
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, București, Editura „100+1 Gramar”, 2003
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2008
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura „Cartea Românească”, 2008
Perpessicius, *Jurnal de lector*, București, Casa Școalelor, 1944
Pîrjol, Florina, *Carte de identități*, București, Editura „Cartea Românească”, 2014.

Antonia Gîrmacea
Universitatea din București

SUBVERTING MALE CULTURE: THE FEMALE DETECTIVE AS A SOCIOCULTURAL ANTHROPOLOGIST

Abstract

The aim of this paper is to analyse the status of the detective in Andrew Forrester's *The Female Detective*, while also emphasizing the challenges the female investigator is faced with. By using Pierre Bourdieu's *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* and Claudia Gross' comparison between the detective and the sociocultural anthropologist, the analysis will also compare the figure of the female detective to that of the officers in the police force. I will argue that, as a result, the female detective is seen as a subversive figure, as well as a representative of a counterculture which highlights failure of the male-dominated establishment to protect its citizens.

Key-words: Andrew Forrester, female detectives, Pierre Bourdieu, Claudia Gross, Victorian Era

Andrew Forrester's *The Female Detective*, a collection of short stories published in 1864, marks the introduction of the first professional female detective in fiction, decades before women were allowed to enter the police force. As a result, the progressive characteristic of the narrative hints that, while detective fiction can be viewed as a means to challenge the inflexibility of the centre or the establishment (represented in this case by the police force), female detectives can, in turn, challenge the dominant male culture. By making use of Pierre Bourdieu's *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* and Claudia Gross' comparison between the detective and the sociocultural anthropologist, I will analyse the status of the detective in Forrester's book compared to that of the officers in the police force. I will argue that, as a result, the female detective is viewed as a subversive figure, an important icon and voice of a marginal group, one which brings the failure of the male-dominated establishment to protect its people to the forefront.

Nineteenth century detective fiction novels have been excluded from being seen as culturally significant even at the time of publication. They were published on cheap paper (far from long-lasting), together with other types of sensational fiction (earning the name 'penny dreadful'). This type of fiction was aimed towards readers from the working class, a social category generally viewed as the Other to the well-educated members of the upper class. Pierre Bourdieu also makes an association between a hierarchy of products and consumers: "To the socially recognized hierarchy of the arts, and within each of them, of genres, schools, or periods,

corresponds a social hierarchy of the consumers”¹. Bourdieu mentions that there are various struggles which occur in groups that try to come up with a definition of cultural nobility, their ideas of culture “and the legitimate relation to culture and to works of art”², which leads to amplifying social differences between the dominant culture and the subculture, or the centre and the margin. To summarize, people are categorized according to the cultural products they consume and their attitude towards them. Similarly, Forrester’s *The Female Detective* contains references to this method of categorization.

Andrew Forrester’s *The Female Detective* is comprised of a series of short stories featuring a female detective who goes by the name of Miss Gladden. Nothing is known about her background, or marital status, or even her real name. The main character chooses not to disclose this information, as well as the reasons why she became a detective: “Who am I? It can little matter who I am. It may be that I took to the trade [...] because I had no other means of making a living; or it may be that for the work of detection I had a longing which I could not overcome”³. However, she immediately highlights that even though she is unwilling to reveal the reason why she became a detective, as well as her age or marital status, the profession has not “led me towards hardheartedness”⁴ and that she writes in hopes that the audience will see the usefulness of detectives in society: “I write in order to show, in a small way, that my profession to which I belong is so useful that it should not be despised”⁵.

Her remark regarding the hatred people have for this profession is linked to the mistrust and fear of an occupation that involves spying and uncovering information: “I am quite aware that there is something peculiarly objectionable in the spy, but nevertheless it will be admitted that the spy is as peculiarly necessary as he or she is peculiarly objectionable”⁶. In short, the detective acts as a spy, infiltrating a particular space which might be inaccessible to the police force and uncovers essential information that helps bring criminals to justice. Additionally, she compares detective work to the work of scavengers: “we detectives are necessary, as scavengers are called for”⁷. Therefore, while people might find “the companionship of a spy as repulsive”⁸, it is wholly necessary in order to uncover illegal acts and the perpetrators who commit them. In the article “What Difference can Culture Make: A Social Anthropologist Looks at Detective Fiction”, Claudia Gross compares the detective to an anthropologist, stating that there is a “specific and unique affinity between sociocultural anthropologists and fictional detectives, particularly those fictional detectives involved in community policing: that their relationships with

¹ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 1.

² *Ibidem*, p.2.

³ Andrew Forrester, *The Female Detective*, London, The British Library, 2012, p. 1.

⁴ *Ibidem*, p.1.

⁵ *Ibidem*, p.2.

⁶ *Ibidem*, p.2.

⁷ *Ibidem*, p.3.

⁸ *Ibidem*, p.3.

people are the very foundation of their investigative work”⁹. While Gross is focused on non-European male detectives, the same argument can be put forward for female detectives from early Victorian detective fiction. Miss Gladden, the main character in *The Female Detective*, relies on discourse and on building various relationships in order to extract the information she needs to solve various crimes.

For example, in the first story “Tenant for Life”, she discusses a case that “came upon me when I was least expecting business”¹⁰. While she is travelling through the countryside with a lady named Mrs. Flemps and her husband (the carriage driver), the couple reveals that Mr. Flemps had bought a newborn child in a particular village several years ago, since they had been unable to have any children of their own. However, shortly after the purchase was made, he sold the child to another woman who was suspiciously desperate to find an infant. Miss Gladden attributes the willingness with which the married couple provided her with so much information to the fact that she is “a talking companion”¹¹ and that she makes people comfortable enough to talk to her about themselves as soon as she makes their acquaintance. Once the couple has finished their story, Miss Gladden goes on to ask Mr. Flemps if the woman who bought the child had any peculiarities. While Mr. Flemps is unable to recall any physical traits, he mentions a speech imperfection: “an impossibility to pronounce the troublesome ‘th’ and where this difficult sound is replaced by an ‘f’ or a ‘d’ [...] according to the construction of the word”¹². Based on this speech imperfection Miss Gladden is later able to recognise the woman who purchased the child and is able to carry on her investigation by gaining access into her house as a dressmaker. Miss Gladden underlines that speech imperfections are very difficult to hide if a criminal is not on his guard, and that he “may change dress, voice, look, appearance, but never his mode of speaking – never his pronunciation”¹³, and even adds that the methods of identification that she uses are standard in detective work. Similar to an anthropologist, Miss Gladden uses her detective work to study the characters involved in the crime and their behaviour. She interacts and extracts information from characters of different social classes: throughout “Tenant for Life” she interacts with members from the lower social class (the carriage driver, maids), intellectuals (doctors), as well as members of the upper class (the gentlewoman who purchased the child and even a member of the peerage), successfully navigating each space and adapting her discourse in order to uncover a crime.

Another example which strengthens Gross’s argument regarding the similarities between the detective and the anthropologist’s work can be found in another short story called “The Unravelling Mystery”. In this story, Miss Gladden discusses a murder case that has never been solved by the authorities and “which from the mode in which was dealt with, ran very little chance of being discovered,

⁹ Claudia Gross, “What Difference Can Culture Make? A Social Anthropologist Looks at Detective Fiction” in *A Polymath Anthropologist: Essays in Honour of Ann Chowning*, C. Gross, H. D. Lyons, D. A. Counts (eds.), *Research in Anthropology & Linguistics*, No. 6. Auckland, University of Auckland, Department of Anthropology, pp. 161-173. p. 161.

¹⁰ Andrew Forrester, *The Female...*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹² *Ibidem*, p. 26.

¹³ *Ibidem*, p. 25.

and which will now never be explained”¹⁴. The case involves a mutilated body that was found in a carpet-bag near a bridge on the river Thames. The victim’s head was not found among the fragments, which made the process of identifying him impossible. However, Miss Gladden sets out to explain her hypotheses to the reader regarding the victim’s identity, the people who committed the crime, and the reasons why the police force did not properly investigate the murder. First of all, based on the state of the flesh tissue she concludes that the victim was killed with a knife. The manner in which his body was dissected suggests that the murderer had sufficient knowledge of human anatomy, gained from either an institution of learning or from independent study. Based on these facts, Miss Gladden concludes that the murderer was “inferentially an educated man, from the simple discovery that there was evidence he knew something of a profession (surgery) which presupposes education”¹⁵. She also adds that even if multiple people had committed the murder, they were still “of a class”¹⁶, which means that it was impossible for them to have belonged to lower social categories due to their access to education and a lack of association between central and marginal social classes.

After offering medical evidence to support her assertions, Miss Gladden goes on to say that the true conclusion is not simply the fact that the man had been murdered with a knife, but that he had been murdered by foreigners: “The true conclusion stood thus – that he was murdered by foreigners”¹⁷. Then, based on statistics, she sets out to prove not only the fact that the crime had been committed by foreigners, but also the fact that the victim was a foreigner as well. She states that the percentage of deaths by use of a knife is insignificant in murders “committed in England by English people”¹⁸ based on the cases received by the authorities: “strangling, beating, poisoning (in a minor degree) – those are the modes of murder adopted in England”¹⁹. Furthermore, she adds that by analysing the fragments of the victim’s mutilated body, in particular his wide hips and his skin, it can easily be deduced that he is not of English origin. She reaches the conclusion that the victim was either French or Italian due to his large hip bones, a piece of information which had been previously documented in “contrasting French and English or German and English soldiery”²⁰, in combination with his slightly built frame and the appearance of his body hair: “the report went on to say that he was covered with long, strong, straight black hairs”²¹, “and generally with a tendency to curl”²², which differ from the appearance of the average Englishman. These characteristics might be contradictory for the ordinary citizen, but Miss Gladden adds that these are not impossible “if we carry our experience beyond the ordinary, if we go to a French or Italian eating house in the Soho district”²³. Consequently, she stresses the

¹⁴ *Ibidem*, p. 117.

¹⁵ *Ibidem*, p. 119.

¹⁶ *Ibidem*, p. 119.

¹⁷ *Ibidem*, p. 121.

¹⁸ *Ibidem*, p. 121.

¹⁹ *Ibidem*, p. 121.

²⁰ *Ibidem*, p. 122.

²¹ *Ibidem*, p. 122.

²² *Ibidem*, p. 123.

²³ *Ibidem*, p. 123.

importance of a thorough investigation outside what is familiar: this involves contact with members from a culture that is different from one's own, a line of work that is similar to Gross' remarks on the sociocultural anthropologist.

Later on, based on the medical evidence, Miss Gladden manages to pinpoint the area in London where the victim had lived as an immigrant, and based on the nature of recent complaints made by the French Government to England, she determines that the victim was an exile, a claim supported by the existence political refugees who have made attempts "upon the life of the Emperor of the French, upon the life of the father of the late King of Naples"²⁴ and have settled in London. The former event is most likely a reference to the attempted assassination of Napoleon III led by Felice Orsini and Simon Bernard on January 14, 1858. Simon Bernard, as a political exile, "was put on trial in London"²⁵ where "the jury deliberated only 15 minutes before unanimously acquiring Bernard"²⁶, which was viewed as a controversial decision. The latter assassination attempt is a reference to the assassination attempt against Ferdinand II of the Two Sicilies: "He survived an assassination attempt (1856)"²⁷. He was the father of the late King of Naples Francis II, who ruled until 1861, when "he was forced by the army of Giuseppe Garibaldi to abdicate"²⁸. As a reminder, *The Female Detective* was published in 1864. As a result, due to the political ties to the murder which Miss Gladden describes, as well as the lack of any notice sent to the police regarding a foreigner's disappearance, and the half-hearted investigation of the English police department, Miss Gladden concludes that it was in the best interest of several parties to keep the murder unresolved: "a French prefect of police would prefer to lose a man, and let the chance of retribution escape, rather than serve justice by admitting that a French political spy had been in London"²⁹, while the men of the English police have a grasp of the basic facts "but they are unable to work out what is below the surface"³⁰, having never gone to foreign lodging houses to make the necessary inquiries.

In fact, Miss Gladden exemplifies the incompetence of the police force numerous times throughout the book, from the lack of proper investigation into the foreigner's murder in "The Unravelling Mystery", to their habits of prosecuting the wrong person months after a crime had taken place (in a case Miss Gladden describes at the beginning of "Tenant for Life", in which a housekeeper committed two robberies in the same neighbourhood and planted an incriminating object in the latter house in order to blame its owner for robbing the first house), and to their willingness to make an arrest during the climax of "Tenant for Life" at the order of a baronet who had not told them anything about the crime in question. While Miss Gladden does not claim that the detective is all-knowing (she even discusses a case

²⁴ *Ibidem*, p. 124.

²⁵ Milorad M. Drachkovitch, *The Revolutionary Internationals 1864-1943*, Stanford, Stanford University Press, 1966, p. 44.

²⁶ *Ibidem*, p. 44.

²⁷ Robert L. Gale, *A Herman Melville Encyclopedia*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1995, p. 137.

²⁸ *Ibidem*, p. 137.

²⁹ Andrew Forrester, *The Female...*, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ *Ibidem*, p. 134.

where she had failed to catch the criminal in “Georgy”, a short story where a young man managed to successfully disappear after embezzling the company he worked for), she still asserts that the detective is able to succeed in many cases where the police has failed. The detective, particularly the female detective, has the ability to look beyond the surface and adapt her discourse to gain access to spaces where a police officer would arouse suspicion, as exemplified in “Tenant for Life”, where Miss Gladden acts as a dressmaker in order to have regular access into the house of the criminal, and in “The Unravelling Mystery”, where the detective familiarizes herself with areas inhabited by various groups of immigrants.

Miss Gladden also underlines the necessity of having female detectives working alongside their male counterparts, due to the existence of criminals of both sexes that demands similar representation in the police force, while hinting at a different understanding of the criminal mind, as well as the fact that “the woman detective has far greater opportunities than a man of intimate watching and of keeping her eyes upon matters near which a man cannot conveniently play the eavesdropper”³¹. By using the term ‘intimate watching’, Miss Gladden highlights the ability of the female detective to navigate the domestic sphere more successfully than her male counterpart, a space where women are typically restricted to, but which is simultaneously invaded by criminal acts. Miss Gladden successfully makes use of stereotypes associated with women, turning them into tools which help her solve cases that male detectives and the male dominated police force would be unable to solve. It is Miss Gladden’s appearance as a suitable talking companion that spurs Mrs. Flemps to mention the baby her husband bought and subsequently sold to a mysterious woman, while her disguise as an unassuming dressmaker in need of work (together with her impassioned discourse) allows her entry into the criminal’s house. Subsequently, Miss Gladden’s needlework (an occupation associated with women and the domestic sphere) earns the appreciation of the mistress, who calls her “a needle and thread treasure”³², as well as the trust of the housekeeper, who is willing to answer all of Miss Gladden’s seemingly harmless questions: “I presume this was the success which paved the way to the housekeeper’s familiarity [...] this morning she answered most of my questions – questions which resulted so absolutely out of her own remarks that she could have no suspicion I was cross-examining her”³³. Consequently, the female detective can also be compared to the sociocultural anthropologist defined by Gross, one who manages to be even more successful than her male counterpart due to her ability to infiltrate spaces where female intimate watching is crucial.

All in all, while much of the detective fiction written in the second half of the 19th century still remains to be rediscovered and re-evaluated, the idea of the detective as a representative or a voice of a marginal group working independently from a corrupt system still prevails, just as much as that of a female detective fighting against the dominant male culture. These distinct struggles between a counterculture and a dominant culture which Forrester illustrates in his stories are rooted in the same real-life practices which attempt to push a dominant culture to the forefront.

³¹ *Ibidem*, p. 4.

³² *Ibidem*, p. 56.

³³ *Ibidem*, p. 56.

Bibliography

- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Harvard University Press, 1984. PDF
- Drachkovitch, Milorad M, *The Revolutionary Internationals 1864-1943*, Stanford, Stanford University Press, 1966, PDF
- Forrester, Andrew, *The Female Detective*, London, The British Library, 2012. Print.
- Gale, Robert L, *A Herman Melville Encyclopedia*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1995. PDF
- Gross, Claudia, "What Difference Can Culture Make? A Social Anthropologist Looks at Detective Fiction" in *A Polymath Anthropologist: Essays in Honour of Ann Chowning*, C. Gross, H. D. Lyons, D. A. Counts (eds.), *Research in Anthropology & Linguistics*, No. 6., Auckland, University of Auckland, Department of Anthropology, p. 161-173. PDF.

DEMONICUL LA SØREN KIERKEGAARD ȘI MIRCEA ELIADE

Abstract:

This paper approaches Kierkegaard's demonic from an angle of philosophical hermeneutics, since the anguish well belongs to the somatic, psychological and pneumatological area. Given that man is a synthesis of body and soul worn by spirit, the disruption of one is damaging the others. Demonic means closing itself, denoting dumbness. State of captivity, inwardness, refusal of communication, the demonic is a condition that Søren Kierkegaard opposes to freedom, expansion, communication and can be a metaphor of the diary, if we consider the diarist's mental structure: schizoid, in an endless conflict not only with itself but with the world. In a religious way, freedom is communicative, meaning to share, to (be) save(d). Adopting an ontic perspective of being, seeing the man in the making, Kierkegaard teaches us what it means to be human through an imaginary reintegration into the skin of another, and it's here that the roots of Eliade's hermeneutics can be found.

Another aspect of the demonic is the genius, represented by subjectivity, passion, anger, religion, contemplation, introspection. The genius is not afraid of fate because he knows that it can be determined by free will, he is afraid only of himself, of his own conscience. Subjectivity is always reactionary. The rebel, the demon, the genius is dominated by anguish, guilt, despair, the reason being the sin of breaking the community.

Key-words: Demonic, anguish, metaphor of the diary, genius, thorn in the flash

I. Fundamentele Ideii lui Kierkegaard

„Îmi place să presupun că cititorul meu a citit întotdeauna la fel de mult ca și mine”¹ – o presupunere emblematică pentru egolatria intuită de Jørgen Jørgensen: „Søren Kierkegaard n-a depășit niciodată vârsta pubertății cu avantajele și dezavantajele ei, ca de pildă, idealismul care aspiră la ceruri și veșnicul narcisism.”² Scrierile lui Kierkegaard, ce reflectă propria viață, propriul temperament, sunt axate pe importanța individului și pe elementele conștiinței: credința, liberul arbitru, disperarea, angoasa reprezentând revolta romantică împotriva Iluminismului raționalist, o victorie a intuiției asupra rațiunii. Psihologia dezvoltată în *Conceptul de angoasă*, *Boala de moarte*, *Sau-Sau*, *Școala creștinismului* ori intuită în *Papers and Journals* are un cadru religios, întrucât omul nu se poate elibera pe sine din disperare, doar credința o poate face, propunând, astfel, la începutul secolului al

¹ Søren Kierkegaard, *Conceptul de anxietate* (trad. Adrian Arsinevici), Timișoara, Editura AMARCORD, 1998, p. 193.

² Villy Sørensen „Cuvânt înainte”, în Kierkegaard, *op. cit.*, p. 22.

XIX-lea, o perspectivă spirituală, religioasă asupra conflictelor umane pe care psihanaliza le va confirma peste câteva decenii.

Jurnalele reflectă nevoia de a descoperi o idee, un rost al vieții:

„What I really need is to be clear about *what I am to do*, not what I must know, except in the way knowledge must precede all action. It is a question of understanding my destiny, of seeing what the Deity really wants *me* to do; the thing is to find a truth which is truth *for me*, to *find the idea for which I am willing to live and die*”³,

dar și sciziunea între veselia afișată ca o mască și melancolia cu nuanțe nihiliste:

„I have just come back from a party where I was the life and soul. Witticisms flowed from my lips. Everyone laughed and admired me - but I left and wanted to shoot myself.”⁴

În 25 septembrie 1855, nota pentru ultima dată în jurnal:

„Am luat naștere printr-un delict, am luat naștere împotriva voinței lui Dumnezeu. Pedeapsa e pe potriva vinei: să ți se răpească orice plăcere de a trăi, să fii adus la gradul maxim de lehamite de viață.”⁵

Pentru Mădălina Diaconu, lipsa mamei din scrieri ar explica psihanalitic absența raportării la lume; în schimb, decisiv pentru formarea lui și pentru conceperea relației cu Dumnezeu va fi modelul patern. A văzut moartea tatălui ca o rupere a blestemului, ca un sacrificiu întru propria devenire, interpretare dată și de Mircea Eliade morții Ninei Mareș: sacrificiu, moarte cu sens pentru transformarea lui. Notează dorința de a deveni preot, însă convingerea pastorilor că propovăduirea Evangheliei e o obligație profesională, iar nu o chestiune de vocație îl face să aibă rezerve în ceea ce privește aderarea la cler. În urma caricaturii și a conflictului cu publicația *Corsarul*, Kierkegaard se consideră un geniu înconjurat de o masă amorfă lipsită de conștiință, acum născându-se ideea geniului solitar, a individului în sens kierkegaardian opus mulțimii fără chip. Convins că e incapabil sau nu i se permite să realizeze universalul, împlinirea în lume, intrarea în rândul pastorilor, se vede însărcinat cu o misiune divină pe care o va îndeplini prin scris. Kierkegaard conferă o dimensiune religioasă scrisului văzut ca martiraj, scriitorul nefiind decât un eremit, un mistagog al cărui rol este să împărtășească lumii din propria ființă, din propriul duh: „un autor, spune Kierkegaard în *Papers and Journals* (n.n.), trebuie să dea întotdeauna ceva din făptura sa întocmai cum Christos ne nutrește din trupul și sângele său.”⁶

II. Søren Kierkegaard și Club `27

Influența lui asupra generației *Criterion* a fost covârșitoare, cu toate că s-a încetățenit ca autocunoașterea, sondarea interioară să fie pusă pe seama lui Proust, luciditatea pe seama lui Gide, vorbindu-se de generația gidiană. Punctul de plecare

³ Søren Kierkegaard, *Papers and Journals: A Selection* (translated with introductions and notes by Alastair Hannay), London, Penguin Publishing, col. Penguin Classics, 1996, p. 32.

⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁵ Søren Kierkegaard, *Boala de moarte* (pref. și traducere de Mădălina Diaconu), București, Editura „Humanitas”, 1999, p. 18.

⁶ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez*, București, Editura „Humanitas”, 2010, p. 295.

este paralela dintre Nae Ionescu și Søren Kierkegaard făcută de Mircea Eliade în *Jurnalul portughez*, îndoiala, pierderea credinței și filosofia ca o cale de redobândire a credinței constituind punctele comune ale celor doi, macerația interioară, căutările spirituale fiind productive pentru culturile lor, Søren Kierkegaard devenind părintele existențialismului european, iar Nae Ionescu întemeietorul trăirismului, existențialismul românesc:

„Kierkegaard care nu credea (*n.n. Eliade a înțeles greșit disperarea kierkegaardiană ca lipsă de credință*) a scris cele mai pătrunzătoare analize ale sentimentului religios și a contribuit ca nimeni altul în secolul XIX (...) la stabilirea autonomiei experienței religioase, la definitiva ei disociere de etică și metafizică. La fel și Nae Ionescu în cultura română – promova preocupările religioase, autentificarea experiențelor extraraționale, popularizarea doctrinelor și teologiei printre laici. Nae a făcut eforturi să creadă ca un țaran creștin, dar era mereu chinuit de îndoială. Și-a pierdut de tânăr credința și a regăsit-o la studii în Germania. Oare a regăsit-o cu adevărat? Și n-a mai pierdut-o niciodată? Fapt este că o credință facilă, totală n-ar fi fost creatoare de cultură, cum a fost credința pierdută și regăsită a lui Nae Ionescu. Aventurile lui în căutarea lui Dumnezeu au fost fertile pentru tineret și în genere pentru cultura românească.”⁷

Influența kierkegaardiană se face simțită în cultura noastră abia după Primul Război Mondial, pătrunzând pe filieră franceză și germană, Cioran mărturisind mai târziu: „I-am citit pe Kierkegaard când nici nu era la modă în România.”⁸ Ideile lui se reflectă în proza lui Garabet Ibrăileanu, în poezia lui Emil Botta, în *Existența tragică* a lui D. D. Roșca, în dialectica lui Zevedei Barbu, în jurnalele generației '27: Octav Șuluțiu, Cioran, Jeni Acterian sau în eseistica lui Mircea Eliade. Înaintea lui Zevedei Barbu care l-a apropiat trăirismului, „Kierkegaard dorește să gândească în categoriile trăirii”⁹; pentru Mircea Eliade filosoful danez este un autor personal, care poate fi citit și înțeles doar în solitudine:

„Îmi amintesc de acel om cu desăvârșire ridicol, singurul autor pe care n-aș avea curajul să-l citesc în public, de Søren Kierkegaard, căruia azi i se închină volume de critică, e tradus, comentat, înțeles și ucis. Într-un anumit sens e mort – și totuși câte izvoare de viață și de gândire nu se găsesc și astăzi în nebunul din Copenhaga? Căci poate fi oricând reluat și continuat.”¹⁰

Scrise dintr-o perspectivă proprie asupra lumii, întrucât dimensiunea existențială a hermeneuticii lui Eliade presupune înțelegerea ca o transpunere personală, o înțelegere a Celuilalt cu toată ființa ta, unele eseuri din *Oceanografie* abordează mentalitatea românească, caracterul ei mimetic, nu spun sincron cu Europa, din moment ce, în interbelic, se încetățenise și la noi sensul tragic al spiritualității, valorificarea agoniei, a deznădejdiei și disperării, tristețea solitudinii ca justificare supremă a vieții spirituale: „Anul 1933 a cunoscut cele mai multe încercări literare, eseistice, filosofice asupra morții... Moartea este un lucru care se

⁷ *Ibidem*, p. 288.

⁸ Emil Cioran, *Conștiința ca fatalitate*, în „Caietele Academiei Internaționale «Mihai Eminescu»”, Craiova, Editura „Europa”, Nr. 2, 2007, p. 16.

⁹ „De la dialectică la existențialism” în „Saeculum” (1943) apud Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Seria „Deschideri”, Pitești, Editura „Paralela 45”, 1998, p. 47.

¹⁰ Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Editura „Humanitas”, 1991, p. 22.

învață. Își are o gramatică a ei, un dicționar al ei.”¹¹ Agonia și disperarea sunt fenomene necunoscute, extrinseci rasei noastre, românii sunt pasivi, fataliști, nu se revoltă nici contra altora, nici contra lui Dumnezeu. Tinerii intelectuali interbelici considerau inferior tot ce e românesc, inclusiv specificul național și orice posibilitate creativă a rasei românești, se revoltau împotriva deșteptăciunii și a miticismului originar, împotriva lipsei de drame interioare care-i împiedică să cunoască abisurile sufletești:

„cine nu are probleme sufletești, cine nu capătă insomnii din cauza meditațiilor și agoniilor, cine nu e în pragul nebuniei și al sinuciderii, cine nu ajunge pentru 10 ani neurastenic, cine nu urlă «Neant! Agonie! Zădărnicie!», cine nu se dă cu capul de pereți ca să afle «autenticitatea», «spiritualitatea», «viața interioară» – acela nu poate fi om, nu poate cunoaște valorile vieții și ale culturii, nu poate crea nimic.”¹²

Fără facultatea de a-și imagina probleme, fără *boala de moarte*, lipsindu-le elementele dramei interioare, *deșteptăciunea* românilor nu poate lăsa decât senzația de oroare, de superficial și stupiditate: „Tinerii aceștia sunt supărați pe neamul românesc pentru că românii nu au drame, nu au conflicte și nu se sinucid din disperare metafizică.”¹³ În anii `30 au descoperit o întreagă filosofie a disperării, iar, dacă agonia e străină structural românului, tinerii au dedus că e un neam stupid. „Tot ce nu seamănă cu nebunia lui Nietzsche, cu halucinațiile lui Dostoievski, cu metafizica lui Heidegger sau agonia lui Kierkegaard nu are valoare.”¹⁴ Au reacționat împotriva nevrozelor nordice prin gândirism, prin autohtonismul în artă și gândire, prin ideea de specific etnic. Ideea lui Eliade este acceptarea românismului, chiar dacă nu găsim în valențele spirituale ale neamului rusisme sau nevroze nordice.

III. Aspectele demonicului la Kierkegaard și Eliade

Angoasa și disperarea sunt semne ale spiritului, transformări ale sufletului, cu cât mai profund spiritul, cu atât mai adâncă disperarea. Cine contractează disperarea a contractat o boală continuă, să mori și, totuși, să nu poți muri, „to die death.”¹⁵ Expresie a neîmplinirii sinelui, disperarea este consecința libertății omului și nu a formei sinelui ca sinteză dintre libertate și necesitate, deoarece ar însemna ca divinitatea să fie responsabilă pentru scindarea interioară umană. Disperarea e „amețeala” libertății, o defectuoasă gestionare a vieții proprii, ființa trăind „în păcat”, cum nu trebuie, neîmplinind misiunea divină, Kierkegaard separând trăitorii întru această stare în filistini și cavaleri ai disperării, „knights and knaves of despair.”¹⁶ Disperarea e boala de moarte, o bifurcație a vieții, o fragmentare a sinelui, o ruptură interioară care se produce neconștient, singura cale de ieșire fiind prin acțiune, prin credință.

Boala de moarte este pentru unii comentatori un tratat de patologie spirituală, însă pentru Günther Figal reprezintă un studiu de antropologie, starea implicând toate straturile ființei: psihic, pneumatic și fizic. Cartea depășește perspectiva

¹¹ *Ibidem*, p. 190.

¹² *Ibidem*, p. 138.

¹³ *Ibidem*, p. 138.

¹⁴ *Ibidem*, p. 139.

¹⁵ Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death*, Indiana University Press, Princeton, New Jersey, 1941, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*, p. 35.

psihologică a disperării, propunând o interpretare în sens teologic, în contextul păcatului și al grației, sursele din *Noul Testament*, ca învierea lui Lazăr, „această boală nu este spre moarte. (Ioan 11,4)”¹⁷, definindu-l pe Kierkegaard drept un gânditor religios, care a intenționat să lanseze o scriere „în vederea edificării și a deșteptării.”¹⁸ Pentru scriitorul danez credința creștină este singura cale de ieșire din disperare, fenomenologia kierkegaardiană a disperării fiind pentru Günther Figal o nouă versiune a fenomenologiei conștiinței nefericite hegeliene. „Søren Kierkegaard a învățat de la Hegel structurarea gândurilor și vocabularul dialecticii disperării sale. Hegel a văzut conștiința nefericită ca fiind religioasă, și în religie, calea de ieșire din disperare.”¹⁹

Influențat de expunerea lui Schleiermacher, *Credința creștină*, Kierkegaard reia în *Conceptul de anxietate* căderea în păcat, plusând cu dezvoltarea conceptului de angoasă. Dezacord cu sine, teamă de viitor, angoasa apare la cei neadaptați, la cei nemulțumiți. *Angst*, tradus ca frică, spaimă de neant, apare des în Biblia daneză, drept consecința libertății de alegere dintre bine și rău. Traducătorul *Conceptului de anxietate*, Adrian Arsinevici, alege *anxietate* pentru danezul *angst*, motivând că angoasa are o valoare biologică, pe când anxietatea are doar un conținut psihologic. Din contra, anxietatea definită medical apare ca o stare tranzitorie, ce-și poate găsi diverse remedii.angoasa este o stare a ființei cu cauze filosofice, religioase, psihologice, ieșirea cerând implicarea, din cauza plurității de perspective, și a medicului, și a psihologului și a preotului, argumentarea mea aflându-se în prelungirea viziunii lui Kierkegaard a ființei ca triadă de trup, suflet și spirit.

O coloratură a angoasei e dată de tot ce reprezintă copilărescul, atât la oameni cât și la națiuni. Caracteristica spiritelor evolute, ținând de ludic, monstruos, imaginar, aventură, taină, angoasa apare în ipostaza unei Ondine nordice care atrage și respinge simultan. Rezultanta unei structuri spirituale care se extinde de la individ la neam, „angoasa persistă la toate națiile unde copilărescul s-a păstrat ca visare a spiritului, fiind cu atât mai profundă, cu cât mai profundă este și nația. Aici angoasa are aceeași semnificație pe care o va avea mai târziu melancolia.”²⁰ Definiția omului ca sinteză de impulsuri și rațiune face ca angoasa să-i fie specifică. „Cel care a învățat să fie anxios cum trebuie a învățat cel mai înalt lucru. Fiind animal sau înger, omul n-ar fi putut fi anxios. Fiind însă o sinteză, el poate fi anxios.”²¹angoasa modelează percepția asupra lumii, scopul fiind mântuirea omului, acesta primind totul înapoi înzecit, spune Kierkegaard într-un stil biblic, parafrazându-l pe Matei: „Cine a frecventat cursurile de nefericire ale posibilității a pierdut totul, totul cum nimeni n-a pierdut în realitate.”²²Pentru redobândirea libertății, individul trebuie să-și recunoască vina, ruptura, ulterior începând procesul echilibrării. Recunoașterea vinei, din perspectivă teologică sau coborârea în sine, în profunzimile ființei, din punct de vedere psihanalitic, echivalentă miticei coborâri în infern, va duce la eliberare, la redobândirea libertății pierdute din propria vină.angoasa este o

¹⁷ Søren Kierkegaard, *Boala de moarte...*, op. cit., p. 47.

¹⁸ Günther Figal, *Ultimii zei. Studii despre Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger*, Cluj-Napoca, Editura „Grinta”, 2005, p. 72.

¹⁹ *Ibidem*, p. 73-74.

²⁰ Søren Kierkegaard, *Conceptul de anxietate...*, op. cit., p. 67.

²¹ *Ibidem*, p. 203.

²² *Ibidem*, p. 207.

consecință psihologică a căderii în păcat ce duce la dezbinarea sinelui, la trăirea absurdă. Căderea în păcat este o expresie teologică a ruperii interioare, o „modalitate dogmatică de interpretare a unei realități psihologice”²³ fiind starea cea mai egocentristă, „deoarece din dorința de a se eschiva de la alegerea între spirit și natură se gândește numai la sine.”²⁴ În prelungirea lui Kierkegaard, Mircea Eliade considera neurastenia care l-a macerat în Portugalia drept cea mai penibilă formă de egoism.²⁵

Stare ce afectează trupul, sufletul și spiritul, demonicul sau angoasa de bine reprezintă închiderea în sine, denotând muțenia, semn al maleficului, libertatea fiind tocmai expansivul, comunicarea, în sens religios însemnând a cumineca, a împărtăși. Se stabilește, astfel, o antiteză care depășește sfera lingvistică, extinzându-se la cea spirituală. Monologul dezvăluie o persoană închisă în sine, prin extensie jurnalul, ca monolog egolatu, poate constitui o ipostază a demonicului, dacă luăm în calcul și structura psihică a diaristului: schizoid, permanent în conflict cu sine și cu lumea. Presupunând snobism, închidere în sine „bătându-și joc de cei rămași afară, ca să vorbească în taină cu sine”²⁶, ironia este un alt chip al demonicului. Definind conștiința de sine pe linia filosofiei germane ca acțiune, nu contemplație, fapta reflectă interioritatea, subiectivitatea, iar, când aceasta nu corespunde conștiinței de sine, iată-ne în mijlocul unui conflict gând-faptă, o altă ipostază a demonicului, interioritatea redând perspectiva lui Kierkegaard asupra subiectivității. Superstiția, necredința, închiderea în sine, muțenia, contradicția gând-faptă, în general, orice formă de captivitate, tot ce e de față, plicticosul, bruscul, inertul, lipsa de conținut, lipsa de substanță sunt aspecte ale demonicului kierkegaardian.

În *Daimonion*,²⁷ (1926, 1930) Lucian Blaga descrie entuziasmul, contopirea cu divinitatea în legătură cu conceptul socratic și goethean al demonicului, echivalentul anticului *entuziasm*, etimologic posedat de zei, ca o „putere cosmică impersonală, ce ia în stăpânire sufletul artistului, purtându-l spre fapte creatoare, fără meritul acestuia.”²⁸ Între demonul socratic, geniu al încarcerării, al restricției și cel goethean – duh pozitiv al creației, filosoful interbelic optează pentru accepțiunea germană a conceptului, *das Dämonische*, caracterul tainic și imposibil de stăpânit al pasiunilor, spiritul revoltat al individului „o putere căreia nu-i rezistă nici individul în care izbucnește, nici mulțimea docilă care-l înconjoară. Goethe atribuie demonicului și o oarecare transcendență, deoarece oamenii pătrunși de demonie se comportă ca niște posedati de o putere ce-i depășește.”²⁹ Diferența dintre demonicul kierkegaardian și cel romantic constă în inspirația socratică a primului dezvoltată în *Sau-Sau (I)* asemănător supraului freudian de mai târziu, „un glas ascuns care te reține de la un pas greșit (...) un geniu al restricțiunii morale”³⁰, respectiv, în rădăcinile romantice, goetheene ale Daimonionului blagian:

²³ *Ibidem*, p. 18.

²⁴ *Ibidem*, p. 34

²⁵ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez...*, *op. cit.*, p. 176.

²⁶ Søren Kierkegaard, *Conceptul de anxietate...*, *op. cit.*, p. 179.

²⁷ Lucian Blaga, „Daimonion”, în *Opere VII: Eseuri*, București, Editura „Minerva”, 1980.

²⁸ *Ibidem*, p. 286.

²⁹ *Ibidem*, p. 301.

³⁰ *Ibidem*, p. 289.

„Demonicul e ieșirea din sine a divinității, o evadare din ordinea logică ce și-a impus-o. Dumnezeu e organic, câteodată paradoxal manifestat în contradicții. Când e paradoxal, Goethe preferă să-l numească «demon». Dumnezeu, întrucât are posibilitatea să iasă din sine, să lupte cu sine, încercând imposibilul, devine Daimonion.»³¹

Subiectivitate, patimă, furie, religiozitate, contemplație, interiorizare. Geniul nu are angoasa exteriorului, a sorții, conștient că își poate determina destinul prin liberul arbitru, fiindu-i teamă doar de el însuși, de proprii demoni, de propria conștiință. Este propriul lui stăpân, părerea lumii nefiindu-i nici de folos, nici de ponos:

„Geniul în sine este o subiectivitate preponderentă. Geniul este un atotputernic *an sich* (în sine). (...) Geniul este hipersensibil, depinde de natură și de lucrurile mici. Exteriorul, aparențele nu înseamnă nimic pentru un geniu, tocmai de aceea nu-l înțelege nimeni. Totul depinde de cum înțelege el. Geniul se știe mai puternic decât lumea întreagă.»³²

Influențat de romantismul literar german și de filosofia clasică germană a lui Hegel și Schleiermacher, geniul kierkegaardian, asemănat cu vijelia care se ridică din direcția contrară vântului, își trage seva din demonul romantic, influențând ulterior supraomul nietzscheean, demonul dostoevskian și huliganul eliadesc. Subiectivitatea e întotdeauna reacționară; revoltatul, demonul e dominat de angoasă, de disperare, motivul fiind păcatul de ruptură de colectivitate. „Dacă vrei să ții pasul cu dezvoltarea, trebuie să te alături mișcării colective; cine este subiectiv este reacționar iar sentimente precum cele de neliniște, angoasă, disperare, vină apar numai la cei care înoată împotriva curentului.»³³ La Mircea Eliade formula genialității ia forma macranthropiei în nuvela *Un om mare*, simbol al izolării definitive și al diferențierii totale de omul comun prin care a urmărit „singularizarea omului ales de Dumnezeu sau de soartă, a geniului, a sfântului, a individului (în sens kierkegaardian), singurătatea lui absolută, incoruptibilă, incapacitatea lui blestemată de a putea comunica cu semenii.»³⁴ O altă formă a genialității este complexul prometeic, Mircea Eliade având convingerea că e trimis în lume pentru a restabili legătura cu lumea presocratică, pentru a dezlega mistere, pentru a reînvia omul arhaic și modul de viață precreștin. De altfel, Ortega y Gasset îl numea un om de știință orfeizant³⁵ al cărui scop a fost întemeierea unei antropologii filozofice a omului vechi al culturilor tradiționale, încercând o sinteză a culturii universale:

„Mă număr astăzi printre pușinii care au acces la miturile și simbolurile întunecate, la sensurile spirituale ale vieții. În plus, experiența cotidianului (pe care nu o au contemplativii) pasiunea efemerului și a nesemnificativului (esențială europenilor) sensul istoriei (inexistent în Orient), egocentrismul marilor disperați (gen Kierkegaard).»³⁶

³¹ *Ibidem*, p. 302.

³² Søren Kierkegaard, *Conceptul de anxietate...*, *op. cit.*, p. 140-143.

³³ *Ibidem*, p. 147.

³⁴ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez...*, *op. cit.*, p. 302.

³⁵ *Ibidem*, p. 201.

³⁶ *Ibidem*, p. 93.

Melancolia și plictiseala sunt aspecte ale angoasei, în extenso ale demonicului kierkegaardian, întrucât conștiința permanent se gândește la sine. Plictisitor poate fi considerat cine îi plictisește pe alții, dar și unul care se plictisește pe sine: „Cei care îi plictisesc pe alții sunt plebea, mulțimea, infinitul șir al oamenilor în general; cei care se plictisesc pe sine sunt aleșii, nobilimea”³⁷, consideră Kierkegaard, nu neapărat ironic; Eliade, de exemplu, este un melancolic cu crize de disperare pentru care neurastenia e singura trăsătură de noblețe, o barieră menită să-l separe de muritori, prin crizele de nervi păstrând contactul cu divinitatea, singura formă de trăire religioasă ce i-a fost hărăzită:

„crizele aparțin unui alt nivel decât cel al sentimentalismului, își au izvorul într-o intuiție de natură mistică sau metafizică. Încep să cred că asemenea crize de melancolie alcătuiesc felul meu propriu de experiență religioasă.”³⁸

Interpretarea plictisului ca panteism demonic³⁹ în *Rotația culturilor* conferă spleenului un aspect nihilist, individul care se plictisește simțind un vid, un nimic prezent pretutindeni. Plictisul e demonic, întrucât persoana se raportează la sine și e închisă în cercul propriei plictiseli. Pentru combaterea plictisului, Kierkegaard propune rotația culturilor „care nu constă în schimbarea terenului, ci a metodelor de cultivare și a soiurilor de semănături”⁴⁰. Pentru ieșirea din spleen nu e suficient doar să faci mereu altceva, să evadezi în exterior pentru a te narcotiza, pentru a uita de tine și de vidul propriei ființe; nu ajunge doar să schimbi obiectul pe care îl crezi vinovat, culpa aparținând de fapt subiectului. Trebuie ca individul să-și schimbe modul de a privi lumea, de a se raporta la existență, la sine și la ceilalți. Stare de prostrație, de inactivitate, lipsă de perspectivă, aspect al angoasei și al nihilismului, „noapte a minții”⁴¹, „moartea inteligenței”⁴², Kierkegaard asocia în *Diapsalmata* plictisul, morții sufletești, unei împietririi fiziologice și spirituale :

„Cât de groaznică e plictiseala – groaznic de plictisitoare (...) Stau imobil, inactiv; nu văd altceva decât golul, nu trăiesc decât în gol, nu mă mișc decât în gol. Nici măcar durerea n-o simt. Până și durerea și-a pierdut funcția înviorătoare. (...) Mor negreșit de moarte...”⁴³

Pentru Kierkegaard existența e fundamental religioasă sau ar trebui să ajungă acolo: „Fiecărei vieți omenești îi este hărăzit să fie religioasă. A vrea să negi așa ceva înseamnă să le încurci pe toate și să suprimi conceptul de individ, neam, nemurire.”⁴⁴; în același spirit, Mircea Eliade găsește în bucurie singurul remediu împotriva tristeții, cel mai mare păcat al creștinismului, deznădejdea fiind o treaptă întru împlinire și comuniune: „Cred că cel mai mare păcat împotriva umanității este tristețea disperată ridicată ca valoare suprema a spiritualității. Omul se poate apropia

³⁷Søren Kierkegaard, *Sau/Sau (vol. II)*, (traducere din limba daneză de Ana-Stanca Tabarasi), București, Editura „Humanitas”, 2008, p. 359.

³⁸ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez...*, op. cit., p. 118.

³⁹ Søren Kierkegaard, *Sau/Sau ...*, op. cit., p. 361.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 363.

⁴¹ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez...*, op. cit., p. 305.

⁴² Jeni Acterian, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*, București, Editura „Humanitas”, 2008, p. 287.

⁴³ Søren Kierkegaard, *Sau/Sau ...*, op. cit. p. 96.

⁴⁴ Søren Kierkegaard, *Conceptul de anxietate...*, op. cit., p. 146.

de Dumnezeu prin bucurie și prin dragoste... Agonia și disperarea prețuiesc numai întrucât sunt itinerariile cele mai viguroase care conduc la victoria vieții.”⁴⁵ Toată această paletă de stări negative, angoasa, disperarea sunt trepte ale urcușului omului spre purificare, spre împlinire, aici putând vorbi de motivul paulinian al ghimpelui în carne sau răul necesar menit să facă din individ o existență de excepție.

În *Jurnal portughez* identifica problema morții drept constantă în evoluția sa, singura variabilă fiind simbolul și valoarea lui. Preocuparea pentru moarte din *Oceanografie*, *Fragmentarium*, *Mituri, vise și mistere*, *Întoarcerea din Rai*, apoteoza sinuciderii din nuvela *Eu, sfântul diavol și cele șaisprezece păpuși* se situează în prelungirea gândirii celor trei maștri ai generației sale, Iorga, Pârvan și Nae Ionescu, care au conferit existenței sens și tragism: „tot ce se întâmplă azi în cultura și politica românească, preocupările față de destinul istoric al neamului nostru, își găsesc izvorul central în scrierile politice ale lui Eminescu și în continuatorii gândirii eminesciene: Iorga și Nae Ionescu.”⁴⁶ Dacă Heidegger, unul din favoriții lui Nae Ionescu, prin conceptul de *Sein zum Tode* sau ființă întru moarte percepea moartea ca un punct terminus al ființei, pentru Eliade, moartea este doar un punct de plecare spre o formă superioară de existență. *Întoarcerea din Rai* reflectă dimensiunea existențială a morții ca formă a libertății individuale, în timp ce *Huliganii* accentuează dimensiunea religio-politică prin Pleșa și Eleazar. De la posibilitatea atingerii plenitudinii prin suicid, la moartea sacrificială pentru o cauză colectivă, cele două romane reflectă complementaritatea sau coincidentia oppositorum, conceptul-cheie eliadesc.

La nivel intim, obsesia morții e un demon personal care nu poate fi exorcizat, iar, la nivel colectiv, e rezultatul influenței tanatologiei sacrificiale a Gărzii de Fier. Pentru Moshe Idel, interpătrunderea de literaria, biografica și academica din opera lui Eliade e specifică trăirismului „nevoia de a trăi autentic ceva ce ți-ar plăcea să înțelegi, o abordare caracteristică atitudinii lui Nae.”⁴⁷ Filosofia lui Nae Ionescu a constituit una din sursele tanatologiei lui Eliade, alături de fascinația față de aspectele ascetice și sacrificiale ale Gărzii. Se știe că Zelea-Codreanu l-a transformat într-un fanatic român:

„Dacă nu m-aș simți atât de român poate aș putea să mă detașez fără greutate chiar în muncile mele impuse de împrejurări. Dar Corneliu Codreanu a făcut din mine un fanatic român. Cât timp judec în istorie – iar nu în absolut nu pot gândi nimic fără să țin seama de neamul meu.”⁴⁸

Însă, dacă Nae Ionescu e mai diplomat, nu un mistic naiv, când scrie despre moartea lui Moța în Spania ca despre un sacrificiu pentru renașterea națiunii române, făcând o comparație între Iisus și Moța, Mircea Vulcănescu este franc, motivând voluntariatul celor doi drept o formă de ispășire pentru suspiciunea de a fi încercat să-i ia locul lui Codreanu. Moța a fost citat în *Viața nouă* din '37 cu două dintre declarațiile sale despre moarte: „Cine știe să moară nu va fi rob niciodată”⁴⁹, moartea fiind, aici, interpretată ca libertatea supremă și viziunea, mai insurgentă,

⁴⁵ Mircea Eliade, *Oceanografie...*, op. cit., p. 131.

⁴⁶ Moshe Idel, *Mircea Eliade. De la magie la mit*, Iași, Editura POLIROM, 2014, p. 144.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 269.

⁴⁸ Mircea Eliade, *Jurnal portughez...*, op. cit., p. 113.

⁴⁹ Moshe Idel, *Mircea Eliade...*, op. cit. p. 223.

potrivit căreia cea mai puternică dinamită e cenușa cuiva. În tanatomania Gărzii de Fier, tema strigoilor este întâlnită și la Radu Gyr, iar în foiletonul *Strigoii* din '38, Eliade se referă explicit la *Cranii de lemn*: „Moartea ciobănașului din *Miorița* este o moarte împăcată. Melancolie din belșug; dar niciodată deznădejdea cumplită, niciodată tragicul drept o categorie fundamentală a condiției umane. *Strigoii* lui Moța vor stăpâni o bucată de vreme.”⁵⁰ Eliminarea vechii generații era necesară pentru afirmarea celei tinerei, conflict ilustrat într-un fragment needitat din *Viața nouă*:

„Generație nouă. Sânge și carne și oase purificate de agonia Războiului; viața integrală. Huideo cu bătrânii, cu raionaliștii, cu scepticii; exaltați o viață tânără, o spiritualitate tânără, proprie, din experiențele noastre, din rănilile noastre.”⁵¹

Se pune întrebarea dacă această preocupare pentru tanatologie este ereditară, un reziduu al neurasteniei sau o influență culturală. Moshe Idel îl încadra unui curent *neantiform*, cum l-aș numi, prezent în cultura română, prezent la Eminescu în *Memento mori*, *Strigoii*, *Rugăciunea unui dac*, la Bacovia, Blaga, Hașdeu, plusând cu un citat din Marta Petreu⁵² care a identificat în *Miorița* și *Meșterul Manole* o resemnare în fața sorții, o filozofie a dorului de moarte.

IV. Intre contemplație și acțiune, în loc de concluzii

„Trebuie să-mi găsesc adevărul meu, ideea pentru care sunt dispus să trăiesc și să mor” (trad. n) era scopul tânărului Kierkegaard. În spirit nordic, generația '30 adoptă două atitudini fundamentale în fața realității, fie contemplația (Cioran, Jeni Acterian), fie acțiunea, fapta, lumina, responsabilitatea, negarea haosului, a neantului comod. *Oceanografie*, *Solilocvii* și romanele din ciclul *Întoarcerea din Rai* ilustrează această ultimă cale kierkegaardiană pentru care a optat Mircea Eliade.

Bibliografie

- Acterian, Jeni, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit (1932-1947)* (ediția a doua, revăzută), București, Editura „Humanitas”, 2008
- Blaga, Lucian, *Opere VII: Eseuri*, București, Editura „Minerva”, 1980
- Eliade, Mircea, *Jurnalul portughez*, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, București, Editura „Humanitas”, 2010
- Eliade, Mircea, *Oceanografie*, București, Editura „Humanitas”, 1991
- Idel, Moshe, *Mircea Eliade. De la magie la mit*, Iași, Editura POLIROM, 2014
- Figal, Günther, *Ultimii zei. Studii despre Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger*, Cluj-Napoca, Editura „Grinta”, 2005
- Kierkegaard, Søren, *Conceptul de anxietate*, (traducere din limba daneză de Adrian Arsinevici), Timișoara, Editura AMARCORD, 1998
- Kierkegaard, Søren, *Boala de moarte. Un expozeu de psihologie creștină în vederea edificării și a deșteptării* (traducere din germană, prefață și note de Mădălina Diaconu), București, Editura „Humanitas”, 1999

⁵⁰ *Ibidem*, p. 225.

⁵¹ *Ibidem*, p. 234.

⁵² *Ibidem*, p. 143.

- Kierkegaard, Søren, *Papers and Journals: A Selection* (Translated with introductions and notes by Alastair Hannay), London, Penguin Publishing, col. Penguin Classics, 1996
- Kierkegaard, Søren, *The Sickness Unto Death*, Indiana University Press, Princeton, New Jersey, 1941
- Søren Kierkegaard, *Sau/Sau (II)*, (traducere din limba daneză de Ana-Stanca Tabarasi), București, Editura „Humanitas”, 2008
- Caietele Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”, Craiova, Editura „Europa”, Nr. 2, 2007.

Elena Alina Bărbuță

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

VASILE LOVINESCU – HERMENEUTUL SCRIERILOR LUI ION CREANGĂ

Résumé

Passionné de folklore, de mythes et de symboles, Vasile Lovinescu essaie de les théorétiser d'une manière propre et originale, qui le recommande comme une personnalité singulière dans la culture roumaine. Sans être un folkloriste ou un mythologue ou même un symbologue, Vasile Lovinescu a opéré avec ces éléments pour exprimer sa vision esthétique tributaire à René Guénon. Celui-ci est devenu un modèle culturel et spirituel pour l'écrivain roumain. C'est pour cela qu'on peut parler du *guénonisme* de son œuvre, traduit par l'idée que toutes les traditions culturelles du monde gardent un réseau de valeurs communes transmises à l'aide des mythes et des symboles, récurrentes dans le folklore. Il y a la possibilité que les mêmes aspects soient développés par d'écrivains consacrés, sans savoir qu'ils pourraient être la porte-parole d'un temps primordial. Une telle situation dans la littérature roumaine est représentée par l'œuvre d'inspiration folklorique de Ion Creangă. En essayant d'identifier et d'analyser toutes les réminiscences d'un temps d'évolu, par l'intermédiaire des symboles et des mythes cachés dans l'écriture de Ion Creangă, Vasile Lovinescu se présente comme un herméneute qui réalise une critique littéraire inédite, originale, que son auteur lui-même désigne par "critique en zigzag".

Mots-clés: herméneute, vision esthétique, mythocritique, Tradition Primordiale, guénonisme.

În literatura română, Lucian Blaga și Mircea Eliade se numără printre pasionații de mituri și de simboluri, văzute ca spații pentru depozitarea misterelor ontologice. Opera lor este construită pe încercarea de devoalare a acestora, convinși de existența unei nișe încărcate de sacralitate în plinătatea lumii profane. În prelungirea acestei concepții, Vasile Lovinescu vine să confirme chiar prezența unui centru sacru, făcând trimitere la teoriile gnostice, care proclamă ideea unei civilizații subterane, în care doar aleșii pot pătrunde. Demersul său demonstrativ merge până într-acolo, încât se apropie de literatură, doar pentru a culege din aceasta exemple în acest sens. Ipoteza de la care pornește este că, în societatea modernă, dăinuiește un lanț de tradiții care, ireconciliabil, trimit la o formă superioară de ordine a adevărilor, pe care, de altfel, și el vrea să le găsească. De aici, interesul său pentru folclor, definit ca sursă implacabilă de transmitere a acestora. Și, tot de aici, efortul său, confundat uneori cu cel al unui folklorist, iar alteori cu cel al unui critic literar, de a desluși anumite informații transmise, după părerea sa, într-o formă criptată, tocmai pentru a proteja adevărurile primordiale. În realitate, ceea ce întreprinde el este o formă de critică literară cu ajutorul simbolurilor, de unde și ipostaza de critic simbolic, sau o interpretare literară prin revelarea aspectelor oculte, adică un soi de critică esoterică, de unde calitatea de critic esoteric.

Indiferent de etichetarea atribuită, de netăgăduit rămâne atracția esotericului, pe care și-l ia ca asociat în periplul său exegetic și nu numai. Și textele eseistice, cu vădite ecouri meditative, stau tot sub lumina esotericului, văzut ca punct de plecare și de sosire pentru învățatul din Fălticeni.

Devenit recent disciplină universitară, esotericul „a fost inițial conceput ca o cale de apropiere de Dumnezeu și de misterele lumii, iar, mai apoi, ca un demers intelectual exigent care a știut să fascineze cele mai mari spirite, de la Picco de la Mirandola la Borges, trecând pe la Isaac Newton”¹.

Toate cotațiile exegetice atinse în scrisul lovinescian nu sunt altceva decât niște ecouri ale revelațiilor spirituale, pe care căutătorul tradiției primordiale le-a experimentat de-a lungul existenței sale. Orientat, de exemplu, spre ortodoxism, descoperă în isihasm calea atingerii mântuirii absolute, spre care el însuși țintește în spiralele religioase în care a alunecat. Pe de altă parte, atras de islamism, în care vede literalmente ideea de libertate desăvârșită (*s/lm* în limba arabă poate fi tradus prin libertatea totală a spiritului), gânditorul român ar fi sperat la o inițiere sufită. Fără să fi admis vreodată prozelitismul, V. Lovinescu a căutat în diversitatea cultelor lumii o unitate spirituală, asigurată de aceleași elemente mistificatoare, în care se închid niște înțelesuri, pentru a se deschide altele, însă doar celor inițiați. Un asemenea inițiat ar fi dorit și el să ajungă, convins de capacitatea sa de a întrezări rămășițele esoterice, ascunse, de regulă, în substratul religios al umanității.

În acest fel își începe Vasile Lovinescu traseul căutărilor sale, atras de toate acele date obscure ale caleidoscopului existențial. Și, când părți ale acestora sunt osmotic infiltrate în opere ce aparțin literaturii, atunci atenția cercetătorului este automat îndreptată spre acest domeniu, devenind, în ochii celorlalți, un soi de chirurg literar. Însă, prin „inciziile” sale, el nu face altceva decât să perforeze cu mai multă acuratețe substraturile operei, scoțând la iveală, în primul rând, ceea ce, prin intuiție, știa că există acolo. Ulterior, explicând și celorlalți care este însemnătatea descoperirilor făcute, prin corelarea cu schema alegorică de la care s-a plecat, se ajunge la o „exfoliere semantică”, al cărui miez conține esența gândirii guénoniene. Aceasta stă la baza întregului algoritm de lucru îmbrățișat de cărturarul esoteric, care, mergând pe urmele maestrului său spiritual, încearcă, asemenea lui, să decodifice particulele metafizice strecurate în dimensiunea profană a vieții. În acest fel, obiectul cercetării sale ajunge să interfereze și cu literatura, în contextul în care aceasta din urmă adăpostește în producțiile ei mărturiile ale celor mai vechi adevăruri tainice, transmise, de regulă, într-o manieră criptată. Este cel mai sigur traseu parcurs de datele inițiatice, de la societatea primordială, la cea modernă. Din acest punct de vedere, opera literară se transformă într-un purtător de mesaje tradiționale, scoțând din uitare sensurile simbolice ale acestora și asigurându-le un parcurs în lumea prezentului nostru, precum și în viitor. Dacă mai adăugăm acestei teorii și faptul că doctrina tradițională este de natură metafizică, esoterică, simbolică și inițiativă, atunci deducem că asimilarea acesteia se face, obligatoriu, printr-un ritual inițiativ. Așa poate fi privit orice efort de deconstruire a sensurilor unei opere

¹ Cf. Catherine Golliau, „Le retour de l'irrationnel”, în *L'Esotérisme. Les textes fondamentaux commentés*, Editura Tallandier, Paris, 2007, p. 14: „Initialement conçu comme une voie d'approche de Dieu et des mystères du monde, l'ésotérisme est d'abord une démarche intellectuelle exigeante, qui a su fasciner les plus grands esprits, de Picco de la Mirandola à Borges, en passant par Isaac Newton”.

literare, venit din partea unui inițiat în științele oculte, care, astfel, primește misiunea de hermeneut. De pildă, René Guénon aplică schema de dezocultare a aspectelor esoterice, făcând apel la una dintre cele mai cunoscute creații din literatura universală: este vorba de *Divina comedie* a lui Dante Alighieri. Ceea ce din exterior capătă semnificația unui studiu exegetic are, în realitate, ca miză, identificarea componentelor inițiatice, despre care se crede că autorul avea cunoștință. Astfel, încercarea de explicitare a acestora de către controversatul filosof francez se concretizează într-un veritabil demers hermeneutic, prin care se urmărește familiarizarea publicului larg de cititori cu elemente de o mare pondere critică.

Urmându-i exemplul, Vasile Lovinescu se apropie, pe de o parte, de cele mai vechi produse literare pe care folclorul românesc le înmagazinează, de felul baladelor, doinelor și legendelor, iar, pe de altă parte, de opera unuia dintre cei mai populari scriitori din literatura noastră, Ion Creangă. Pe acesta îl consideră mesagerul Tradiției Primordiale, în condițiile în care apropierea de temele și motivele folclorice ar fi dublată de interesul său pentru aspectele ontice fundamentale, pe care se hotărăște să le transmită voalat, prin intermediul unor opere care să prindă la public. Așa capătă viață niște creații literare care, aparent, cultivă umorul și ironia, însă, în subsidiarul lor „fermentează” simboluri impregnate cu valențe metafizice. Pe acestea din urmă încearcă nepotul lui E. Lovinescu să le repereze și, mai cu seamă, să le interpreteze, aplicându-le grila esoteric-guénoniană, fapt ce conduce la niște concluzii pe cât de neobișnuite, pe atât de spectaculoase. Premisa de la care pleacă cercetătorul este, de asemenea, pe cât de provocatoare, pe atât de riscantă: „Epoca lui Creangă, printre altele, e și o cheie ciclică”². Argumentele de care se va folosi îl vor face pe autorul poveștilor „să spună ceea ce el n-a spus niciodată, dar ar fi putut să spună, nu neapărat inventând dincolo de litera și spiritul textului, ci trăgând numai consecințele ultime ale ipotezelor de la care pornește. Una dintre acestea ar fi că basmele humuleșteanului aparțin familiei miturilor de tip complet, desfășurându-se într-o lume consecventă cu ea însăși, în logica supranaturalului”³.

Prin mit, însă, V. Lovinescu nu înțelege un simplu produs al imaginației poetice populare, după cum nu îl atașează niciunei simple tendințe de fantasmagorizare, ci vede în el un mod coerent și semnificativ de gândire, expresie a unui mod de trăire spirituală. Mai mult, mitul reprezintă, pentru același căutător al valențelor esoterice, un document din care se poate descifra profilul spiritual al unei întregi civilizații. Din această perspectivă, Ion Creangă, prin toată opera sa, poate fi considerat exponentul acesteia. De aici, atracția hermeneutului pentru creația povestitorului moldovean. Deslușind-o corect din punctul de vedere al silogismului său esoteric, aceasta i-ar putea releva o situație corectă a tradiției românești în raport cu cea universală. Mai mult, interpretând-o în grilă esoterică, ar putea ajunge atât la definirea totală a esoterismului tradițional, cât și la delimitarea acestuia de contrafacerele oculte. Și, așa cum René Guénon citește *Divina Comedie* prin optica sistemului teosofic, tot așa Vasile Lovinescu pătrunde în scrisul humuleșteanului prin știința simbolurilor. Acestea din urmă sunt considerate nu doar deschizătoare de

² Vasile Lovinescu, *Creangă și creanga de aur*, București., Editura Cartea Românească, 1989, p. 11.

³ *Dicționarul scriitorilor români*, coord. N. Zăciu, M. Papahagi, Al. Sassu, București, Editura Fundației Culturale, 1998, p. 771.

drumuri spre înțelegerea operei lui Creangă, ci și vestigii ale unei societăți primordiale, de rit sacru. Ies la iveală, astfel, „sisteme de simboluri etnoezoterice care sunt confruntate și armonizate ca programe de cernere și organizare ideologică și spiritualistă a unor texte beletristice”⁴. În ce privește demonstrația cu privire la simbolurile imanentizate de opera humuleșteanului, pasionatul de științele tradiționale este de părere că autorul lor este conștient de ele, infiltrându-le în chip deliberat în creații care au menirea să fie pe gustul publicului cititor. Se obține, astfel, imaginea „unui Creangă ezoteric, pe deplin conștient și lucid despre cele privitoare la simbolurile esențiale”⁵. Din acest punct de vedere, binecunoscuta poveste *Capra cu trei iezi* poate fi așezată sub semnul ternarului care indică zenitul, unde capra, considerată de V. Lovinescu uranică, reprezintă prototipul maternității, dar, totodată, și un sacerdoțiu feminin, așa cum *Soacra cu trei nurori* își revendică, în optica aceluiași căutător de sensuri absconse, titlul de basm tantric. În același registru, perechea arhetipală moș-babă, întâlnită, de exemplu, în *Fata moșului și fata babei*, *Punguța cu doi bani* și *Povestea porcului* ajunge să întrupeze ambivalența protoparentală, ca diseminări ale cuplului din mitologia hindusă Purușa și Prakriti.

Dacă printr-un personaj animalier (capra), ajungem la un simbol uranic, dacă prin ipostazele umanoide (moș-babă), se invocă simboluri hinduse, atunci, prin intermediul cifrei trei – de exemplu, trei nurori –, se face referire la cele trei gune, așa cum eroii eponimi ai cunoscutelor opere *Povestea lui Harap-Alb*, *Ciubăr-Vodă* sau *Ivan Turbincă* pot ilustra variante tipologice ale Tradiției Primordiale, reductibile la ideea de Rege al Lumii, idee împrumutată de la maestrul său spiritual, René Guénon. Surprinde în toate analizele și demonstrațiile făcute convingerea cu care Vasile Lovinescu operează în argumentarea sa. Păstrând o ordine interioară a ideilor, ce asigură organicitate discursului său critic, precum și o coeziune a înlănțuirii argumentelor, operatorul arborează un aer grav, în conformitate cu importanța concluziilor formulate. Se distinge o oarecare sobrietate în demersul său interpretativ, cu valențe persuasive. Privit din poziția de asociat al gândirii lovinesciene, acesta reușește să farneze un cititor dispus să coboare la nivelurile operei odată cu analistul acesteia. Însă, pentru cel care nu dorește un tandem, demonstrația îi va părea pe cât de neverosimilă, pe atât de nefirească. Este cazul lectorului circumspect, care, având suficiente cunoștințe de teorie literară, alege să rămână în afara excursului critic, pentru a beneficia de o alternativă obiectivă. Acestuia nu-i vor fi consonante argumentările hermeneutice, de unde dubla sa poziție: fie de respingere irevocabilă, fie de ironizare a întregului silogism exegetic. În plus, un asemenea sistem argumentativ ar putea genera „reticențe și rezistență”, stârnind totodată „ostilități și reacții adverse”⁶. Alți critici au încercat să explice ineditul rezultat al teoriilor sale, punând totul pe seama faptului că Vasile Lovinescu a fost „un spirit divergent”, care a dezvăluit o „erudiție șocantă”, ce a propus „cărți himerice”⁷. Indiferent de calitatea atribuită scrierilor sale, un lucru trebuie reținut, și

⁴ Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine. Literatură și politică*, București, Fundația Luceafărul, 2001, p. 1171.

⁵ *Dicționarul scriitorilor români, ed. cit.*, p. 771.

⁶ Adrian Dinu Rachieru, *Ion Creangă – spectacolul disimulării*, Timișoara, Editura „David Press Print”, 2012, p. 135.

⁷ *Ibidem*, p.145.

anume că autorul lor nu insistă pe impunerea punctelor sale de vedere, el însuși precizând, de fiecare dată, propunerea unei *posibile lecturi*.

O posibilă lectură este și *exegeza nocturnă* a romanului matein *Craii de Curtea-Veche*, prin care se încearcă o interpretare în grilă esoterică, prin dezocultarea simbolurilor, asumată de autor chiar de la început. Singura scriere în care *capricantul* aderă la statutul de critic literar, *Al patrulea hagiâlăc* face dovada veleităților sale exegetice, scoțând la iveală imaginea unui operator critic cu autonomie ideatică și estetică proprie. Transformându-l pe lector într-un asociat al demersului critic, Lovinescu îi insuflă acestuia dorința de a descoperi împreună datele absconse ale unei opere deliberat hermetică. Reușita parcursului de investigare literară ține de coeficientul persuasiv alocat destinatarului. Cu cât acesta este mai mare, cu atât cititorul va empatiza mai bine cu teoria lovinesciană. Însă, pentru validarea unei atitudini critice, nu este suficientă doar o aprobare din partea categoriilor de cititori. Deși opera reprezintă, neîndoielnic, pretext pentru meditație critică, aceasta devine autentică numai atunci când îndeplinește cele trei funcții obligatorii: de descoperire, de valorizare și de orientare⁸. „Între aceste funcții, raportul este de consecuție, neexistând separare, hiat între descoperirea operei, valorizarea ei și integrarea într-un flux estetic, în care să-și aibă locul ei propriu”⁹.

Despre maniera critică a fălticeneanului, se poate spune că respectă doar prima funcție, în sensul că își propune de la un capăt la altul să deoaieze noi aspecte existențiale, care, încastate în simbolurile textelor literare, pot trece neobservate. Aici intervine rolul analistului – cel care le identifică și, mai apoi, le revelează sensurile celor neinițiați. Cât despre valorizare și orientare, nu putem spune că observațiile cu iz emfatic beneficiază de o asemenea acuratețe teoretică, încât să impună o ordine, poate chiar o dogmă. Astfel, deși vorbim de seducția ideilor critice ale gânditorului moldovean, nu admitem, totuși, o normare a acestora în direcția unei estetici sau a unei poetici, din care să se reiasă regulile de funcționare a unui nou sistem critic. În realitate, asistăm la o erudiție distilată de sensibilitate și plăcere estetică, prin care sunt scoase la lumină amănuntele unei anatomii spirituale pe cât de riguroasă, pe atât de controversată.

Bibliografie

- ****Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, de Ivan Evseev, Editura „Amarcord”, Timișoara, 1994
- ****Dicționarul scriitorilor români*, coord. M. Zăciu, M. Papahagi, A. Sasu, II, D - L, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998
- Boldea, Iulian, *Vârstele criticii*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2005
- Golliau, Cathereine, *L'Esotérisme. Les textes fondamentaux commentés*, Editura Tallandier, Paris, 2007
- Lovinescu, Vasile, *Creangă și creanga de aur*, București, Editura „Cartea Românească”, 1989
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine. Literatură și politică*, București, Fundația Luceafărul, 2001

⁸ Cf. Mircea Martin, *apud* Iulian Boldea, în *Vârstele criticii*, „Paralela 45”, Pitești, 2005, p. 71.

⁹ *Ibidem*.

Rachieru, Adrian Dinu, *Ion Creangă – spectacolul disimulării*, Timișoara, Editura „David Press Print”, 2012.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul “**SOCERT. Societatea cunoașterii, dinamism prin cercetare**”, număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investește în Oameni!**

DISCURSUL IMAGINARULUI VS DISCURSUL REALITĂȚII REFLECTAT PRIN CÂMPURI LEXICO-SEMANTICE ÎN LIRICA BACOVIANĂ

Abstract

Bacovia's lyrical universe is complex through the diversity of themes and symbols. In our paper, we try to bring into light different themes of George Bacovia's lyrical poetry and to explain the manner in which they are going to reflect into Romanian poetry. Another semantic *field* – that we want to share – is represented by *colo(u)rs* and their meanings in Bacovia's poetry.

Key-words: colo(u)rs, fields, symbolism, boredom, spleen, isolation

Imaginație sau, poate, conturare a realității, lirica bacoviană influențează cititorul pasionat al discursului poetic. În comunicarea actuală, folosim ca repere teoretice abordarea Angelei Bidu-Vrănceanu asupra câmpurilor lexico-semantic, completată de clasificarea coșeriană a acestora. Scopul comunicării este de a evidenția diversitatea lexico-semantică a câmpurilor coloristice, pe care, în calitate de cititori, le putem identifica în lirica lui George Bacovia. Astfel, în accepția Angelei Bidu-Vrănceanu¹, „câmpurile lexico-semantic sunt fragmente (subansambluri, mulțimi) din ansamblul lexical al unei limbi care grupează numai denumiri înrudite din punctul de vedere al sensului sau care au un denominator semantic comun². Revenind la lirica bacoviană, Șerban Cioculescu afirma următoarele:

„Categoric, afirmăm la Bacovia prezența unui artist lucid, de o mare forță expresivă, de o putere magistrală în compoziție, de o rară intelectualitate în notarea unor senzații sau impresii poetice (...) Poetul a ținut condeiul în mână cu siguranța de penel a pictorului sau de arcuș a violoncelistului. Nu cunoaștem, nici înainte de 1916, nici după, un poet cu mai mare măiestrie de transpunere în culoare și în sunet, cu o gamă voit redusă, dar de atâta eficiență ca Bacovia.

În general, *culoarea*³ la Bacovia reprezintă un simbol al exprimării și exteriorizării poetice. Pentru că nuanțele *alb, gri, negru, galben, roșu* sau *violet* nu

¹Angela Vrănceanu-Bidu, Narcisa Forăscu, *Limba română contemporană. Lexicul*, București, Editura „Humanitas Educațional”, 2005, p. 144.

²*Ibidem*, p. 144: „...E. Coșeriu propune identificarea câmpului lexico-semantic cu o paradigmă”...., în acest fel, atât câmpurile lexico-semantic, cât și celelalte relații semantice fundamentale – polisemia, sinonimia, antonimia – pot fi cercetate cu metode unitare care favorizează compararea atât a rezultatelor descrierii lor, cât și raportarea la alte compartimente lingvistice”.

³Academia Română, *Dicționarul limbii române (DLR)*, Tomul II, Partea II, C, București, Editura Academiei Române, 2010. **Coloáre** s. f. 1-2. „Couleur”. 3-5. „Couleur, nuance, coloris”. 6. „Arrondissement (désigné par une couleur)”. 7. „Couleur (du jeu de cartes)”. 1.

sunt pure, respectiv, nu reflectă claritate, autenticitate coloristică și nici nu dețin semnificațiile aferente culorilor în mod clasic, evidențiem că la Bacovia, *culoarea*⁴ reprezintă o trăire momentană, o stare de spirit, pe care cititorii o pot identifica numai în momentul citirii liricii sale.

Deși George Bacovia cunoștea foarte bine poezia simbolistă franceză și belgiană, poetul a rămas un produs tipic al societății românești. Influențele din Maurice Rollinat, Charles Baudelaire, Edgar Allen Poe, Jules Laforgue, Paul Verlaine [„Departa în cetate viața tropota ... / O! simțirele-mi toate se enervau fantastic ... / Dar în lugubru salii pufneau în răs sarcastic / Și Poe și Baudelaire și Rollinat” (*Finis*), ori ... „Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă /, Ori ca Verlaine topit de băutură ...” (*Sonet*)] sunt percepute în lirica bacoviană, dar Bacovia își păstrează totuși autenticitatea prin maniera abordării tematice, prin muzicalitatea, ritmul, măsura și metrica poeziei sale, prin gama distinctă de culori, pe care asemenea unui pictor, ne-o expune în poezia sa.

Pe lângă temele generale (descompunerea orașului, iubirea morbidă, atmosfera suprasaturată de nevroze, gustul pentru oribil și satanic, izolarea, căderea în neant, descompunerea ființei umane etc.), predilecția lui Bacovia tinde spre culoare și muzică. Într-adevăr în lirica bacoviană, pictura concurează cu muzica (poetului i-a plăcut să cânte la vioară, așa cum a practicat și desenul). Astfel, *culoarea* – căci artistul a fost influențat de pictorii Renoir și Degas – și *sunetul* creează la Bacovia *sugestia*.

Artistul își exteriorizează impresiile prin intermediul corespondențelor muzicale, ajutându-se de tonuri variate de culoare și utilizând aceleași nuanțe în conturarea tablourilor artistice: negrul, roșul, violetul, galbenul, albul, griul. Se poate constata că, în general vorbind, gama de culori a poetului este restrânsă. Prin câteva motive ce au un caracter reiterativ, prin mijloace simple, cel puțin aparent, Bacovia sugerează printr-o putere impresionantă monotonia exasperantă, tristețea autumnală, plictiseala, urâtul, dezamăgirea, claustrarea, iubirea neîmpărtășită, izolarea de lume și de cei apropiați ș.a.m.d.

(Fiz.) „Aspectul special subt care se înfățișează ochiului suprafața corpurilor în lumină; față (II 2), floare (IV 2)”. Culoarea se datorește senzațiunii ce produce amestecul de raze neabsorbite, când lumina se reflectează sau străbate printr'un corp”. (s.v.). Să se vadă semnificația termenului *culoare* și în Angela Bidu-Vrânceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ruxăndoiu-Ionescu, Gabriela Dindelegan Pană, *Dicționar de științe ale limbii* (DȘL), București, Editura „Nemira”, 2001.

⁴ G. Bacovia, *Poezii*, București, Editura „Minerva”, 1980. În posfața cărții, Mihail Petroveanu afirmă: „În lirica bacoviană, *pictura* concurează cu *muzica*, deși, statistic, elementul muzical precumpănește asupra celui *cromatic*, care, și el, produce ecouri muzicale și efecte de incantație („Copacii *albi*, copacii *negri*/Stau goi în parcul solitar”). Poezia sa se organizează în jurul unui motiv, laitmotiv, după modelul muzical, principalul procedeu de obținere a laitmotivului fiind repetiția unui singur cuvânt, care provine, de obicei, din sfera *cromatică*: *negrul*, *albul*, *violetul*, *galbenul*, *roșul*, *plumbul*; în măsura în care sînt nuclee coagulate ale poeziei, ele devin și laitmotive muzicale, chiar dacă în sine *culoarea* n-are virtuți sonore speciale”. [...], p. 224. Pentru *cromatică*, să se vadă și Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Editura „Artemis”, 1994.

Angela Bidu-Vrănceanu⁵ delimitează mai multe „categorii de termeni cromatici românești, care se definesc numai ostensiv, adică prin indicarea unui obiect:

a) termeni cromatici care exprimă nuanța unei alte culori prin comparație cu un anumit obiect, de la numele cărui se formează:

– *azuriu, siniliu* („albastru ca...”);

b) termeni cromatici care exprimă intersecția a două culori (de exemplu *alb și negru*, sau *roșu și albastru* sau *albastru și negru*) prin comparație cu un anumit obiect:

– *cenușiu* - «de culoarea cenușei»;

– *plumburiu* «de culoarea plumbului»⁶.

În coloristica bacoviană predomină *negrul* – culoarea morții – ce simbolizează carbonizarea, trecerea din lumea organică, în cea anorganică. În poezia *Negru*, prezența florilor carbonizate, alături de sicriile metalice, arse și negre, de veșmintele funebre, de mangal creează o atmosferă de infern, în care uriașa ardere a redus la scrum nu numai lumea materială, ci și pe aceea a sentimentelor simbolizate de trista iubire cu penele carbonizate. Artistul vorbește despre „negrul destin” (*Plumb*)⁶, de gândul „care se-nnegri” (*Gri*), „de un negru croncănit” (*Oh, amurguri*). În poezia *Decor*, se observă că negrul apare în contrast cu albul: „Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar: / Decor de doliu funerar ... / Copacii albi, copacii negri”. Putem pune în discuție *câmpul lexical unidimensional antonimic: alb-negru*, reflectat în poeme precum: *Plumb, Decor*:

„Copacii *albi*, copacii *negri*
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu, funerar...
Copacii *albi*, copacii *negri*”⁷.

Subliniem că putem identifica în lirica bacoviană și *câmpuri lexicale unidimensionale graduale* redatate de culorile: *alb-gri-negru*, precum în poezia: *Gri*⁸:

„Plâns de cobe pe la geamuri se opri,
Și pe lume plumb de iarnă s-a lăsat;
«I-auzi corbii!» – mi-am zis singur... și-am oftat:
Ninge gri.

Ca și zarea, gândul meu se în*negri*...
Și de lume tot mai singur, mai barbar, –
Trist, cu-o pană mătur vatra, solitar...
Iar în zarea grea de *plumb*
Ninge gri.”

Albul, ce este, în general, culoarea purității deține la Bacovia o nuanță de tenebros. În parcul ce este devastat de „cancer și ftizie”, pe „albe statui feminine”

⁵Angela Vrănceanu-Bidu, *Analiza structurală a vocabularului limbii române contemporane - Numele de culori*, București, Editura Universității din București, 1978, p. 56.

⁶George Bacovia, *Versuri și proză*, ediție îngrijită, postfață, repere critice și bibliografie de Ion Nistor, cu o prefață de Ion Apetroaie, București, Editura „Albatros”, 1990. „«Plumb» e un monument literar de o concentrație unică, o chintesență artistică de care se vor uimi multe generații viitoare”.

⁷Bacovia, George, *Versuri...*, op. cit., p. 10.

⁸Bacovia, George, *Versuri...*, op. cit., p. 13.

cad foi de sânge, imaginând scene brutale, triviale „pe alb model de forme fine” (*În parc*)⁹:

„Acum, cad foi de sânge-n parcul gol,
Pe albe statui feminine;
Pe alb model de forme fine,
Acum, se-nșiră scene de viol...”

Alături de aceste culori dominante, poetul utilizează adesea și *violetul*. În amurgul „de toamnă, violet”, plopilor îi par poetului „niște apostoli în odăjdii violete” (*Amurg violet*). Chiar și frigul ia, în imaginația artistului, ca în poezia *Plumb de iarnă*, culoarea *violetului*. Din cele două poeme pe care le-am menționat anterior, evidențiem două *câmpuri lexical pluridimensionale selectiv simplu*: primul deține, în calitate de *arhilexem* de ordin superior, culoarea *violet* (*Amurg violet*¹⁰): orașul tot este *violet*, voievozii sunt îmbrăcați în odăjdii *violete* etc.:

„Amurg de toamnă *violet*...
Doi plopi, în fund, apar în siluete:
Apostoli în odăjdii *violete* –
Orașul tot e *violet*”.

iar al doilea *câmp lexical pluridimensional selectiv simplu*, ce are – drept *arhilexem* de ordin superior – culoarea *roșie*: *Cuptor*¹¹:

„Sunt câțiva morți în oraș, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ți spun;
Pe catafalc, de căldură-n oraș, –
Încet, *cadavrele* se descompun”.

Ca să sublinieze sentimentul tristeții sfâșietoare, poetul îi asociază *violetului* – *galbenul*: „În toamna violetă ... / Pe *galbene* alei”, poeții triști declamă „lungi poeme”. *Galbenul* reprezintă – în lirica bacoviană – culoarea maladivului: „Și noaptea se lasă / murdară și goală / Și *galbeni* trec bólnavi / Copii de la școală ... (*Moină*)”¹².

O culoare nespecifică poeziei bacoviene este *verdele* primăverii proiectat pe retina sumbră a poetului: „*Verde* crud, *verde crud* ... / Mugur *alb*, și *roz* și *pur*, / Te mai văd, te mai aud, / Vis de-*albastru* și *azur*” (*Note de primăvară*)¹³. În această situație, punem în discuție *câmpul lexical unidimensional gradual*: mugur *alb-roz-pur*.

Asemenea unui caleidoscop coloristic, ochiul cititorului este asaltat de ploaia de nuanțe: „Plutește un lanț de lebede *albe*, / Iar visul din parc în lac se răsfrânge – / Amurgul pe lebede pune culori: / De *sineală*, de *aur*, de *sânge* ...” (*Amurg antic*)¹⁴.

⁹ George Bacovia, *Versuri...*, op. cit., 51.

¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹¹ *Ibidem*, p. 36.

¹² *Ibidem*, p. 24.

¹³ *Ibidem*, p. 79.

¹⁴ *Ibidem*, p. 34. În postfața cărții *Versuri...*, op.cit., George Bacovia afirma: „În poezie, m-a obsadat întotdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor, sau audiție colorată, cum vrei s-o iei... Pictorul întrebuițează în meșteșugul său culorile: *alb, roșu, violet*. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligență, prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare”.

În acest context, identificăm *câmpul lexical pluridimensional complex* al culorilor ce au nuanțe calde coloristic: *albastru-galben-roșu*.

Conchidem că lirica bacoviană, deși, poate, săracă în teme și nuanțe, introduce cititorul într-o lume situată la granița dintre organic-anorganic, puritate-mizerie, candoare-impuritate, arhaic-modern, imaginar-nonimaginar poetic etc. Lirica bacoviană facilitează receptorul mesajului liric o călătorie într-o lume inedită, în care angoasa poetică emană odată cu fiecare vers citit și interpretat.

Bibliografie:

- Academia Română, Institutul de Lingvistică „IORGU IORDAN”, *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX), ediția a II-a, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 1998
- Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti”, *Dicționarul limbii române* (DLR), Tomul II, Partea II, C, București, Editura Academiei Române, 2010
- Bacovia, G., *Poezii*, București, Editura „Minerva”, 1980
- Bacovia, George, *Versuri și proză*, Ediție îngrijită, postfață, repere critice și bibliografie de Ion Nistor, cu o prefață de Ion Apetroaie, București, Editura „Albatros”, 1990
- Bacovia, George, *Versuri și proză*, București, Editura „Eminescu”, 1987
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Editura „Artemis”, 1994
- Dindelegan Pană, Gabriela (coord.), *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale*, București, Editura Universității din București, 2002
- Bidu-Vrănceanu, Angela; Călărășu, Cristina; Ruxăndoiu-Ionescu, Liliana; Dindelegan Pană, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii* (DȘL), București, Editura „Nemira”, 2001
- Vrănceanu-Bidu, Angela, *Analiza structurală a vocabularului limbii române contemporane – Numele de culori*, București, Editura Universității din București, 1978
- Vrănceanu-Bidu, Angela, Forăscu, Narcisa, *Lexicul*, București, Editura „Humanitas Educational”, 2005.

Ana-Maria Olaru (Ticu)

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

PARADIGMA HOLOGRAFICĂ, EFECT AL SUPRAPUNERII REALULUI ȘI IMAGINARULUI, ÎN OPERA LUI FĂNUȘ NEAGU

Abstract

The interference between the real and the imaginary dimensions gives birth to a literary hologram, which is determined by a variety of aspects and circumstances. In the case of Fănuș Neagu's literary texts, the hologram implies a tridimensional constitution of a literary image, either abstract or concrete, consubstantial, just like the theological unity of the Holy Trinity. Regardless the object of the analysis, which can be either a character, a symbol, a feeling or an idea, our analysis relies on the belief that Fănuș Neagu's hologram includes an affective, a motivational and a physical dimension. As a result of the act of reading Fănuș Neagu's literary works (short stories, novels, sports chronicles or dramas), we identified four holographic categories: the organic hologram, the symbolic hologram, the spiritual hologram and the ideological hologram.

Key-words: hologram, real, imaginary, overlapping, Fănuș Neagu.

Constituindu-se asemenea unui gorgan dunărean în mijlocul generației șazeciste, Fănuș Neagu trasează conturul artistic al unei tehnici literare ce încearcă o detașare netă de rigorile „obsedantului deceniu”, ale cărui sechele se resimt încă în contextul literar. Lectura în ansamblu a operei sale, însumând romanele emblematice, volumele de povestiri și nuvele, piesele de teatru, dar și numeroasele cronici sportive, dă posibilitatea identificării unor tehnici și elemente recurente, dar reconstruite figurativ și simbolic diferit de fiecare dată, potrivit *frame*-ului acțiunii, dar, mai ales, în concordanță cu starea afectivă a creatorului.

Ne propunem transgresarea hiatusului real – imaginar, prin stabilirea, ca element ambivalent, a *hologramei* și aplicarea în plan literar, în opera lui Fănuș Neagu, a acestui concept aparținând domeniului științelor, și anume fizicii cuantice. Așadar, nu considerăm *perspectiva holografică* un compromis al acestei dihotomii a verosimilității, ci un efect al transpunerii celor două planuri. Specialiștii fizicieni care au încercat explicarea procesului holografic (Bohm, Pribram ș.a.) constată că fenomenul interferenței undelor face posibilă holografia:

„Unul din lucrurile care fac holografia posibilă este un fenomen cunoscut sub numele de interferență. Interferența este modelul în zigzag care se produce atunci când două sau mai multe unde, cum ar fi valurile apei, unduiesc una prin alta”¹.

¹ Michael Talbot, *Universul holografic*, trad.: Lidia Bănulescu, București, Editura „Cartea Daath”, 2004, p. 24.

Astfel, considerăm că și interferența realului cu imaginarul face posibilă, în diferite situații, o hologramă literară. Am identificat, în urma lecturii scrierilor fănușiene (povestiri și nuvele, romane, cronică sportive și texte dramatice), patru categorii holografice: *holograma organică*, *holograma simbolică*, *holograma spirituală* și *holograma ideologică*.

În cazul textelor lui Fănuș Neagu, holograma presupune o constituire tridimensională a unei imagini literare, fie ea concretă sau abstractă, consubstanțială, asemenea unității treimice din teologie. Fie că vorbim despre un personaj, un simbol, un sentiment sau o idee, considerăm că holograma fănușiană cuprinde o dimensiune afectivă, una motivațională și o dimensiune fizică.

Concret, putem exemplifica prin nuvela *Acasă*, în care o *hologramă insuficientă* a toposului natal, bidimensional realizată (afectiv și motivațional), nu poate fi acceptată, bătrâna reconstituind cu efort antetanic și a treia dimensiune (pe cea fizică). Putem sublinia, implicit, și faptul că substanțialitatea tridimensională a hologramei justifică diferențierea ei de iluzie, celei din urmă neputându-i-se realiza în niciun context dimensiunea fizică. Această latură este anihilată atunci când se impune o sentință morală. Astfel, în *Cantonul părăsit*, cei trei nelegiuiți, personaj colectiv, au avut o reprezentare fizică, dar concretețea a fost estompată categoric, drept urmare a gravității actului săvârșit, cu profunde repercusiuni morale. Lilica Dobrogeanu dorește anularea istorică a faptei, dar aceasta fiind deja mărturisită (puterea cuvântului), imaginea dobândește caracter fantomatic, bântuind conștiința victimei. În acest caz, dimensiunea fizică este anulată post-traumă.

Lărgind aria de analiză, constatăm că *holograma necesară* (datorată în general înstrăinării fizice și spirituale), creată la nivel rațional și afectiv, trece întotdeauna de pragul insuficienței, manifestându-se exclusiv la nivel organic. Detaliind, în cadrul *hologramei organice* putem încadra la un prim nivel *personajul hologramă*, care, la rândul său, poate avea existență *verosimilă* sau *incertă*. Abundența detaliilor fizice ale personajelor, defecte sau calități (șchiopi, șontorogi, slabi etc.) certifică dimensiunea fizică și pot face diferența între verosimilitatea sau incertitudinea existenței personajelor hologramă, nefiind, însă, un criteriu obligatoriu. De exemplu, personajul Che Andrei a existat în realitate, fiind un unchi al scriitorului, dar este proiectat și holografic, întruchipând idealul uman, preocupat de lucruri importante, cum ar fi „cutia secretă” a structurii anatomice a omului, dar și revoltat din cauza moșiciei umane. Episodul în care îi cere lui Titi Șorici să-i explice mecanismele interne ale sufletului este esențial pentru conturarea profilului său oximoronic, în același timp comun, mundan, dar și aureolat de un suflu ireal:

„Spune-mi, Titi Șorici, lămurește-mă, ce e omul pe dinăuntru (...) eu vreau să știu ce e acolo în întuneric, în ascunzișul care-l deosebește pe om de bou. Că omu iubește stânjeneii și bou mănâncă iarbă. Fiecare om, camarade, fiecare femeie, părerea mea, are o cutie secretă. Acolo e sufletu și moartea”².

Dacă adăugăm și faptul că personajul a fost în tinerețe hoț de cai, cu un trecut erotic legendar și cu veleități de chitarist la senectute, plasăm figura sa dincolo de iluzie, chiar la suprapunerea imaginarului cu realul, în hologramă.

Următoarea celulă biologică este *familia*, interesantă și ofertantă din punct de vedere interpretativ fiind *suveranitatea paternă*, detaliind pe baza motivului hoardei

² Fănuș Neagu, *Îngerul a strigat*, București, Editura „Semne”, 2002, p. 136 – 137.

primitive (Freud), motivul *orfanului* și explorarea *universului domestic*, pornind de la conceptul antic grecesc de *oikos*. Se păstrează, principial, ideea de familie în sensul tradițional, dar apar și reprezentări neverosimile, cum ar fi căsătoriile false între oameni bizari și nepotriviți, uneori, chiar de același sex, care se petrec într-un sat din Bulgaria. Acest episod este relatat în romanul *Asfințit de Europă, Răsărit de Asie*, fiind o dovadă pentru ideea de familie-hologramă. Evident, următorul nivel al ierarhiei, realizat după modelul cercurilor concentrice, este *societatea*, ansamblul indivizilor bine determinați cronotopic, ce influențează și marchează construcția personajelor și a destinelor acestora. Și aceasta poate fi holografică, ori tinzând spre imaginarul utopic (etnomitologia natală ideală), ori concretizându-se în realitatea ușor distopică (devierile sociale justificate prin constrângere politică).

Fără a se constitui într-un element organic, dar intersectându-se fundamental cu toate subcategoriile amintite, un loc deosebit îl ocupă în toată opera fănușiană *toposul natal*, câmpia dunăreană și orașul Brăila, un spațiu identificat ca aparținând unei mitologii evolute, dar nu neapărat moderne, populate de o lume pestriță, amintind de cea a lui Anton Pann, intitulată simbolic și sugestiv, chiar de apostolul ei, „țara hoților de cai”. Condiției limitate a naturii umane îi corespunde, evident, un spațiu limitat. Indiferent de vastitatea expunerii sale naturale (cameră, casă, câmpie, oraș, țară), orice spațiu se închide, se limitează printr-o inexplicabilă constrângere de ordin psihologic din partea celui care animă simbolic acest topos.

Personajele nu fac niciodată afirmații de ordin universal, nici nu îndrăznesc să transgreseze, nici chiar imaginar, un spațiu limitat, proxim, intim. Cauza nu este o neputință organică a indivizilor, ci o regulă stabilită afectiv de autorul-păpușar. De pildă, spațiul Brăilei și Bărăganului se opune mării tocmai prin tangența verticalității (case, copaci, fântâni, oameni). Uneori, și marea, imagine a infinitului orizontal, este marcată din loc în loc de simboluri verticale, catargele vapoarelor. Când acestea sunt inoportune, vapoarele se scufundă, reapărând holografic în fiecare an, trei zile la rând: „Vaporul ăla s-a-necat cu adevărat numai o dată, dar, la începutul lunii august, năluca lui se ridică din adâncuri și se înecă din nou, trei zile la rând”³. Marian Popa sublinia un aspect, care, credem noi, se pliază pe abordarea holografică a toposului fănușian: „Spațiul este un pretext pentru jocul iluziilor”⁴. Toate reprezentările topice pot constitui, la o analiză mai detaliată, cadrul de manifestare al celorlalte holograme.

Așadar, Fănuș Neagu nu se oprește la granița deltei, marea nefiind un spațiu tabu, ci doar o proiecție holografică mai puțin abordată. Acest fapt se datorează confortului spiritual generat de matricea natală, putând compara (*mutatis mutandis*) aproape toate personajele fănușiene și, de ce nu chiar pe scriitorul însuși, cu niște câini care explorează curtea doar atât cât le permite sârma pe care-și plimbă lanțul, neexistând tentația (dar recunoscând posibilitatea) forțării limitei. Uneori, personajele încearcă, fără a conștientiza, o transpunere holografică a toposului natal. De exemplu, strămutații din Plătărești (*Îngerul a strigat*) recrează, mai întâi, motivațional, apoi, afectiv, însă nu în totalitate fizic, holograma satului pe care au decis să-l părăsească.

³ Fănuș Neagu, *Scoica de lemn*, București, Editura „Eminescu”, 1981, p. 26.

⁴ Marian Popa, *Fănuș Neagu: naivi, năuci, buimaci în aiureala lumii*, în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. 2, București, Fundația Lucefărul, 2001, p. 881 – 887, *apud* Viorel Coman, *Drumuri în poveste...*, București, Editura „Semne”, 2007, p. 366.

Un alt aspect al paradigmei holografice, poate cel mai important din punctul de vedere al valențelor artistice, este *holograma simbolică*. Lumea în care trăim se dovedește a fi o suprapunere a tuturor elementelor sale constitutive, ordinea fiind dată de capacitatea de organizare și de imaginația celui care vrea să o înțeleagă, să o explice. Suprapunerile simbolice variază și devin mai deschise interpretărilor atunci când această lume se metamorfozează literar și beneficiază de propensiunea artistică a celui ce o zugrăvește la limita intersecției planului real cu imaginarul, o populează cu eroi excepționali și o așază în vecinătatea mitului. Proza scurtă, romanele și dramaturgia lui Fănuș Neagu, ba chiar și articolele sale sportive justifică acest caracter simbolic al literaturii, identificându-se mai multe sisteme de reprezentări și imagini care admit interpretări universale sau particulare, contextualizate fie într-un fond simbolic local, al Bărăganului sau, mai precis, al Câmpiei Brăilei, fie în arealul mitico-simbolic românesc și chiar universal. În toate nuvelele și povestirile fănușiene, „lectorul pneumatic” (Umberto Eco, *Opera deschisă*), depășind stadiul cunoașterii și recunoașterii simbolurilor, va descoperi o lume plină de magic și substanță, ascunsă ochilor obosiți și dedați cu automatismul contemporan, superficial. Piesele sale de teatru, inedit configurate filosofic și ideatic, prezentând ecouri psihice și psihanalitice, permit, de asemenea, identificarea unor linii palimpsestice deosebit de interesante. Considerăm oportună gruparea simbolurilor sub forma unor perechi antinomice, pornind de la simbolurile *diurne* (*soarele*) și cele *nocturne* (*luna*) – având ca fundament expunerile lui Gilbert Durand – simboluri *statice* (*fântâna*) și *dinamice* (*calul*), *dionisiace* (*vinul*) și *apolinice* (*viscolul*), apoi continuând cu simbolurile generatoare de energie *vitală* (*câinele*) sau *tanatice* (*barca*). Lectura prozei fănușiene dezvăluie și reprezentări simbolice ale *libertății* (*marea*), *descătușării*, puse în oglindă cu cele ale *claustrării* (*colivia*), ale *izolării*, conturând, adesea, fie profilul *reușitei* (*cântecul*), fie pe cel al *eșecului* (*revolverul*). Având în vedere și doctrina maniheistă, nu putem să nu stabilim drept subcategorii ale hologramei simbolice și simbolurile *pozitive* (*copilul*), ce se opun celor cu caracter *negativ* (*boala*).

Din punct de vedere senzorial, doar imaginile vizuale stabilesc și întăresc perspectiva holografică, celelalte (auditive, olfactive, gustative) nedeterminând diferențierea netă de iluzie. Rămâne doar o realizare unidimensională a unei imagini, așadar nici măcar o hologramă insuficientă. Extrapolând simbolic teoria lui Nick Herbert, care susține faptul că numai când sunt observate cuantele se transformă în particule, în materie, putem afirma că orice simbol fănușian a avut în mintea scriitorului o imagine primară, reluată apoi în funcție de context, dar păstrându-și, în mare, caracteristicile. De asemenea, imaginile întipărite pot fi metonimice. Spre exemplu, orice dropie face trimitere la dropia magică, a cărei imagine și-a conturat-o Fănuș Neagu în timpul copilăriei; la fel putem analiza și simbolul cățelului pământului, al ierbii fiarelor sau chiar al tipului hoțului de cai: „În cazul în care creierul procesa imagini angajând un fel de hologramă internă, chiar și cea mai mică parte a hologramei ar fi putut reconstrui încă în întregime ceea ce vedeau ochii”⁵. În scrierile fănușiene, personajul *hoțul de cai* este identificat în diverse ipostaze, aproape întotdeauna construindu-se în vecinătatea misterului, a inexplicabilului. Fie că populează paginile nuvelor sau apare în romane, acest personaj poate fi considerat reprezentativ pentru balcanicii pestriți ai modernismului literar. De multe

⁵ M. Talbot, *Universul ...*, op. cit., p. 29.

ori este inerent scopul furtului, cel material, caili fiind vânduți după ce le-a fost schimbată culoarea prin procedee rudimentare (var, plante), însă prezintă un interes deosebit, din punct de vedere simbolic, situațiile când nu există un scop vădit, unul extern, primând valențele spirituale. În aceste condiții, actul sustragerii poate constitui un joc, creionându-se un *homo ludens* cu rădăcini arhaice și moderne deopotrivă. Dispar violența și mercantilismul tâlharului, dispăre componenta caritabilă, care apropia de ideea de haiduc, eufemizându-se până la imaculare individul stăpânit de patimi. El pășește în oniricul ingenuu, la fel ca nepotul aparent neinițiat din *Vrăbii-fluture*, ce-și urcă fratele pe spinarea unui câine pe care-l biciuiește, așteptând confirmarea bunicii că prin venele lor curge sânge de hoț de cai: „– A fost hoț în tinerețile lui, bunicul? – Cel mai mare, hoțul cailor”⁶. Toți copiii din proza lui Fănuș Neagu sunt variațiuni ale lui Bănică, personajul principal din *Caili albi din orașul București*, idealul copilăriei îmbogățite imaginativ, iar Bănică, la rândul său, acumulează energiile latente (evident pozitive) din toți hoții Bărăganului, din frumoșii nebuni ce caută absolutul, din îngerii și din caili din toată proza câmpiei. Atât prototipul ingenuu Bănică, cât și controversatul *hoț de cai* sunt în egală măsură reprezentări iconice ale unor acumulări vitale inexplicabile. Dualismul ființial sugerează predispoziția onirică, derivând dintr-o interiorizare excesivă a emoțiilor. Astfel, personajele fănușiene pot fi considerate „ființe-casetă”, Bachelard considerând că în acestea „sunt închise toate bogățiile – cele adevărate și cele false – întâlnite în viață”⁷. *Hoțul de cai*, cu precădere, este suma tuturor păcatelor și tuturor virtuților sale, într-un echilibru adesea zdruncinat de oameni și evenimente, dar, mai ales, de cai, văzuți drept instrumente ale devierii, cauze și scopuri deopotrivă.

Construind o imagine cuprinzătoare a realului și imaginarului din opera lui Fănuș Neagu, se impune, conform algoritmului propus inițial, o abordare a *hologramei spirituale*, definitorii pentru evoluția și integritatea indivizilor ce animă textele fănușiene. Subsumăm acestei perspective holografice *raportul omului cu Divinitatea*, o reală preocupare a multor personaje, chiar dacă aceasta nu este recunoscută, însă dovedită. Un singur exemplu propunem în acest sens, biserica de gheață trasă cu o sanie de o ceată de „nebuni frumoși”, ei înșiși aflați la limita realului prin afișarea unor atitudini și acțiuni absurde.

Inevitabil, *erosul* este un motor al lumii (*domestic* sau *libertin*), în jurul căruia gravitează indivizi mai mult sau mai puțin pregătiți pentru experiențe definitorii. Personajul Andolina, o femeie-hologramă, ce nu apare concret, ci doar este invocată în romanul *Asfințit de Europă, Răsărit de Asie*, întruchipează erosul obsesiv, real în trecut, iluzoriu în prezent. Între hologramele spirituale regăsim și *prietenia*, ridicată la rang de artă, în special, în romanul *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, scriitorul, cântărețul și fotbalistul constituind, dacă putem spune astfel, un mit fănușian. Tot sub această cupolă a spiritualității, găsim potrivit a menționa și *raportul viață – moarte* și abordările acestuia, așa cum apar înfățișate în scrierile analizate. Inerența morții nu exclude șocul provocat de aceasta, așa cum o viață placidă nu exclude o moarte „fenomen” (*Maria Custura*).

⁶ Fănuș Neagu, *Zeul ploii*, Chișinău, Editura „Litera”, 1997, p. 167.

⁷ Gaston Bachelard, *Dialectica spiritului științific modern* (traducere, studiu introductiv și note de Vasile Tonoiu), vol. II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 40.

Exemplificând holograma spirituală, putem constata faptul că personajul Ion Mohreanu din *Îngerul a strigat* oscilează ființial și moral între Gheorghiuță din *Baltagul* și Harap-Alb din basmul lui Creangă. El are scop vindicativ, dar este și instrumentul de realizare a unei reparații morale, de restabilire a statutului superior cuvenit imaginii paterne. Absența tutelară accelerează inițierea fiului rătăcitor, fără a constata însă desăvârșirea, nici morală, nici socială; așadar, eroul este vitregit din punct de vedere spiritual, dovadă stând și numele simbolic pe care îl adoptă în final, Arizona. Tot deșertic, efectul de „Fata Morgana” al destinului său, alimentează curenta ipoteză holografică.

O abordare holistă a temei propuse include și analiza *hologramei ideologice*, spiritul combativ și revoltat al scriitorului putând fi ușor identificat în mentalitățile și rațiunile personajelor sale, în contextele social-istorice create, în realitățile combătute în majoritatea operelor sale. Încadrăm în această categorie holografică *obsesia politicului*, considerată o cauză a disoluției conștiinței, *degringolada*, decadența observată la nivel social și individual, omul fiind o victimă a evenimentelor istorice pe care le trăiește, dar și *rațiunea distopică*, incluzând o analiză a *proceselor psihice* individuale, cauzate de evenimente colective sau particulare, în special, procesul *alienării* (simbolul *lunii* și al *calului*), numit artistic de Fănuș Neagu *bui măceală*. Curioasă va fi cercetarea acestui aspect psihic, pentru a stabili dacă buimăceala este cauza sau efectul hologramei produse, limitele aplicării conceptului în plan literar nefiind încă trasate. Practic, privind atent cele trei capitole ale temei, constatăm că pot constitui etapele unui proces de involuție ideologică graduală (politică – degringoladă – alienare). Politicul este și cauza și contextul degringoladei, deci, implicit și al alienării. Acest lucru îl putem constata în mai multe scrieri, dar este evidențiat în romanul *Amantul Marii Doamne Dracula*, unde, sub masca inutilă a personajelor, se află, cum bine se știe, figuri comuniste emblematiche, familia Ceaușescu.

Subliniem, așadar, faptul că holograma nu constituie o discreditare a realului, dar nici a imaginarului, dovedind o suprapunere a celor două planuri, justificată la nivel afectiv și motivațional, dimensiunea fizică fiind efectul primelor două, proiectarea în concret. Ipoteza prezentată de fizicieni, potrivit căreia universul este, de fapt, o hologramă rezultată dintr-o realitate nedetectabilă încă, poate fi susținută și de experiențele creatoare profund artistice ale oamenilor de artă. În plan beletristic, acest principiu holografic poate fi corelat lumilor interferente din opera lui Mircea Eliade, întrebându-ne dacă, nu cumva, profesorul Gavrilescu, doctorul Honigberger sau celelalte personaje nu au ajuns la un stadiu de cunoaștere a hologramei universale. Vom considera validă, așadar, posibilitatea constituirii fenomenului holografic în planul scrierilor lui Fănuș Neagu, având în vedere și ipoteza, așa cum susțin multe voci, că lumea n-ar fi decât o *maya*. Cu atât mai mult literatura...

Bibliografie

- Bachelard, Gaston, *Dialectica spiritului științific modern* (traducere, studiu introductiv și note de Vasile Tonoiu), vol. I, vol. II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986
- Coman, Viorel, *Drumuri în poveste...*, București, Editura „Semne”, 2007
- Coman, Viorel, *Fănuș Neagu – Povestirile magice*, Brăila, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2011

- Grigor, Andrei, *Fănuș Neagu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura „Aula”, 2001
- Neagu, Fănuș, *Amantul Marii Doamne Dracula*, București, Editura „Semne”, 2001
- Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, București, Editura „Semne”, 1994
- Neagu, Fănuș, *Îngerul a strigat*, București, Editura „Semne”, 2002
- Neagu, Fănuș, *Scoica de lemn. Echipa de zgomote*, București, Editura „Eminescu”, 1994
- Neagu, Fănuș, *Zeul ploii*, Chișinău, Editura „Litera”, 1997
- Talbot, Michael, *Universul holografic*, trad.: Lidia Bănulescu, București, Editura „Cartea Daath”, 2004.

**ÎNCEPUTURILE LEXICOGRAFIEI ROMÂNEȘTI. RUMĂNISCH-
DEUTSCHES WÖRTERBUCH (1903-1924), DE H. TIKTIN**

Abstract

This paper presents a dictionary namely the *Rumänisch-deutsches Wörterbuch* (vol. I–III, Bucharest, 1903–1924), written by H. Tiktin, that is often referred to as the starting point of Romanian modern lexicography. In order to provide a better understanding of why this dictionary holds its place among lexicographers and linguists, we present its technical data and method. The expressed aim of this paper is to illustrate that *Rumänisch-deutsches Wörterbuch* anticipates a long tradition in the academic Romanian lexicography.

Key-words: H. Tiktin, Romanian lexicography, technical data, method

Realizarea uneia dintre operele lexicografice de primă importanță a culturii române se datorează drumului vieții și activității științifice a lui Haiman (Hariton) Tiktin, un tânăr, care, o dată stabilit pe pământ românesc, înțelege să promoveze limba și cultura românească printr-o operă științifică remarcabilă.

Născut în Breslau (Wrocław), la 1850, descendent al unei familii de rabini evrei, H. Tiktin¹ s-a stabilit la Iași la vârsta de 18 ani, fără să fi cunoscut până la acea dată limba română. Profesor de latină și germană la Iași, își însușește rapid limba română care îi trezește interesul și din punct de vedere științific. Format în atmosfera Școlii neogramatice de la Leipzig, H. Tiktin s-a preocupat, în primul rând, de fonetica și gramatica limbii române, inclusiv din perspectivă istorică. De referință rămân lucrările: *Studien zur rumänischen Philologie, Erster Teil*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1884, pentru care Universitatea din Leipzig i-a acordat titlul de „doctor în filosofie” (sine examine) și *Gramatica română pentru învățământul secundar. Teorie și practică, Partea I. Etimologia [Fonetica și Morfologia]*; *Partea II. Sintaxa*, Iași, 1891-1893, ce avea să devină manual de bază pentru mai multe generații de profesori și elevi².

¹ Hariton (Heymann) Tiktin (1850-1936) a avut la naștere numele Heymann, primind numele Hariton după ce s-a creștinat, în 1900. Unii exegeți consideră că un motiv al convertirii ar fi și de natură științifică, botezul prilejuindu-i obținerea unor manuscrise vechi aflate în mănăstiri (vezi Lucian-Zeev Herșcovici, *De la ortodoxia iudaică la asimilism: Heymann Tiktin*, în vol. *Politici culturale și modele intelectuale în România*, editori Lucian Năstasă și Dragoș Sdrobiș, Cluj-Napoca, Editura MEGA, 2013, p. 285).

² Eugeniu Coșeriu în articolul *Un précurseur méconnu de la syntaxe structurale: H. Tiktin*, publicat în „Recherches de linguistique. Hommage à Maurice Leroy”, tiré à part, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 48-62, identifică în §445 din *Gramatica* lui Tiktin reprezentări grafice ale relațiilor și determinărilor la nivelul frazei ce valorifică criterii și procedee care nu erau deloc comune epocii și care fac din autor unul dintre precursorii remarcabili ai sintaxei structurale.

Chiar de la stabilirea sa la Iași, H. Tiktin a resimțit însă neajunsul de a nu avea la dispoziție un dicționar explicativ al limbii române. În aceste condiții, începe a aduna material lexicografic pentru nevoile proprii de cercetare până când realizează că ar putea crea el însuși dicționarul râvnit. Ivindu-se momentul oportun în care Ministerul Instrucțiunii își propune să susțină o serie de opere lexicografice cu caracter didactic, i se oferă lui H. Tiktin șansa de a elabora un dicționar român-german, după principiile sale. Prima fasciculă a fost tipărită în 1895, iar întregul volum I (A-C) a fost încheiat în 1903. Au urmat, pe rând, între 1906 și 1911, fasciculele volumului II (D – O); în sfârșit, volumul III (P – Z), ale cărui prime cinci fascicule au fost imprimate în anii 1912 –1915, a fost încheiat – după depășirea unor dificultăți – abia în 1924 – 1925³. După o muncă titanică, H. Tiktin își vede tipărită opera vieții sale, pentru care primește, în 1926, premiul special al Academiei Române⁴.

Principiile dicționarului sunt enunțate de Tiktin în introducerea la primul volum, prin comparație cu cele ale predecesorului său, B.P. Hasdeu. Dacă, în *Etymologicum Magnum Romaniae* (t. I–III, 1885 – 1897), Hasdeu a căutat să adune „mai cu seamă manifestările spiritului poporului român așa cum se răsfrâng ele în limba sa”, în opera lui Tiktin, „din contra, obiectul propriu al cercetării îl formează limba în sine, iar felul de a gândi, credințele, știința, activitatea, moravurile și obiceiurile poporului numai într-atâta sunt atrase în sfera cercetării întru cât servesc la înțelegerea fenomenelor limbistice [...]” (vol. I, p. V-VI). Lexicograf modern, la curent cu tendințele din știința europeană, H. Tiktin își delimitează astfel foarte clar demersul lexicografic pe terenul științelor limbajului, fundamentul cultural subordonându-se fenomenului lingvistic, în calitate de obiect al cercetării.

Mircea Seche insistă asupra caracterului predominant explicativ al dicționarului, care depășește cu mult specificul unui dicționar bilingv⁵. Articolele dicționarului au următoarea structură: cuvântul-titlu care poartă indicația de accent și de categorie gramaticală; clasificarea sensurilor cuvintelor; traducerea înțelesurilor în limba germană; citate ilustrative; observații gramaticale; etimologia. Încercând să suplonească, pe cât posibil, încă inexistentul dicționar explicativ, Tiktin acordă, în *Dicționarul român-german*, o mai mare atenție arhaismelor și regionalismelor decât împrumuturilor recente, concepe filiația sensurilor istoric și nu pe criteriul uzului, folosește numeroase și variate citate ilustrative românești din izvoare, utilizează în traducere perifraza explicativă largă în locul corespondențelor simple, introduce indicația etimologică pentru cuvintele-titlu. Toate acestea îl fac pe I. Rizescu să

³ H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch* (Band I–III), Bukarest, Staatsdruckerei, I: 1903, II: 1911, III: 1924, XXX + 498 p., VIII, p. 499-1102, XII+ p. 1103-1834.

⁴ Detalii despre munca la dicționar și despre relațiile lui Tiktin cu lingviștii și oamenii de cultură ai vremii cu care a colaborat la elaborarea lucrării se găsesc în I. Rizescu, *H. Tiktin. Omul și opera*, București, Editura Științifică, 1971, p. 135-169, în Constantin Turcu, *Din istoria Dicționarului român-german al lui H. Tiktin*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, Iași, XIX, 1968, p. 159-167 și în G. Mihăilă, *Locul lui H. Tiktin în lingvistica românească*, în „Dacoromania”, serie nouă, IX–X, 2004–2005, Cluj-Napoca, p. 17-28.

⁵ Mircea Seche, *Schiță de istorie a lexicografiei române*, vol. II. *De la 1880 până astăzi*, București, Editura Științifică, 1969, p. 293-294.

considerare că lucrarea e „menită să devină un instrument de cercetare științifică a istoriei limbii române, și mai puțin un instrument de învățare a limbii”⁶.

Au fost apreciate de către specialiști dimensiunile dicționarului (circa 35000 de cuvinte), structura judicioasă a articolelor (clasificarea sensurilor, numeroasele contexte frazeologice, indicațiile privind răspândirea teritorială, aspectele fonetice și gramaticale, etimologia), precum și bogăția citatelor alese din cele peste 500 de izvoare bibliografice. Drept limite, au fost considerate lipsa covârșitoare a neologismelor începând cu litera E⁷, receptivitatea față de regionalisme și arhaisme, prudența exagerată în ceea ce privește unele soluții etimologice.

În 1895, când apărea prima fasciculă din dicționar, H. Tiktin era deja un cunosător apreciat al filologiei române. Dovadă sunt și aprecierile unora dintre cei mai importanți romaniști străini ai timpului, după apariția primelor fascicule, Émile Picot, Adolf Tobler, Theodor Gartner, W. Meyer-Lübke⁸. Dicționarul a fost rezultatul unei concepții lexicografice asumate și, nu întâmplător, autorul a folosit ca motto un citat aparținând lui Paul-Émile Littré, autorul celebrului *Dictionnaire de la langue française*, publicat în 1878:

„Le nécessaire est non pas d'être complet, ce qui est impossible, mais de fournir un fonds de renseignements sûrs et des textes qui sont des témoignages”.

Se întrevăd din acest motto principiile după care s-au condus cei doi lexicografi: acuratețea științifică, prudența soluțiilor, autenticitatea surselor.

În prefața dicționarului lui Littré e transparentă și motivația opțiunii lexicografului francez pentru punerea în valoare a limbii vechi, a evoluției istorice a sensurilor, opțiune pe care o împărtășește și H. Tiktin în dicționarul său:

„Certains personnes seront peut-être disposées à penser qu'un dictionnaire où intervient l'histoire est principalement une œuvre destinée à l'érudition. Il n'en est rien. L'érudition est ici, non l'objet, mais l'instrument; et ce qu'elle apporte d'historique est employé à compléter l'idée de l'usage, idée ordinairement trop restreinte.”⁹

Așadar, este cu atât mai clar că Tiktin, valorificând câștigurile lexicografiei europene a timpului său, a avut în vedere crearea unei opere lexicografice bilingve construite după modelul dicționarilor unilingve de tipul LITTRÉ. Sarcina sa a fost cu atât mai complexă, cu cât a avut în intenție să facă transparent cercetătorului străin lexicul limbii române, în calitatea sa de obiect al cercetării filologice.

De mare valoare pentru înțelegerea sensurilor sunt traducerile exemplelor în germană. Primul volum al dicționarului oferă posibilitatea cititorului străin să

⁶ I. Rizescu, *op. cit.*, p. 138-139.

⁷ După cum mărturisește autorul, a fost nevoit să procedeze astfel, deoarece perspectiva de a duce dicționarul la bun sfârșit i se părea din ce în ce mai îndepărtată: „Al doilea, de la litera *e* înainte, am exclus din nomenclatură nenumăratele cuvinte de curând introduse din limbile clasice sau din ce franceză, făcând excepție numai pentru acele neologisme care au pătruns deja în limba poporului, și într-o privință sau alta, prezentau vreun deosebit interes” (vol. II, p. V).

⁸ Mesajele de întâmpinare la adresa dicționarului au fost reproduse la sfârșitul paginilor introductive ale volumului I, tipărit în 1903, p. XXIX-XXX.

⁹ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, Paris, tome I, 1873, p. V, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m/f13.item.zoom>

studieze cuvântul-întrare atât ca element al limbii, cât și al discursului. În prefața volumului al II-lea, H. Tiktin, preocupat de ritmul în care înaintea redactarea, anunță că:

„Întâi, am mărginit tot mai mult, chiar din vol. I, traducerea exemplurilor, care în curând mi se dovedea a fi o lucrare ce reclamă extraordinar de mult timp. În volumul de față n-am dat în întregime decât traducerea propozițiilor formate de mine însumi, iar la celelalte exemple n-am tradus decât pasajele cele mai grele” (vol. p. V).

H. Tiktin ia această hotărâre deși era conștient de importanța traducerii exemplurilor, ceea ce conferea cititorului posibilitatea de a pătrunde sensurile cuvintelor în modul cel mai autentic prin apelul la text, singurul care oferă proba punerii limbii în act:

„Cât pentru întâia măsură, mărturisesc că numai cu greu m-am hotărât să o iau, știind din propria mea experiență cât de mult se înlesnește întrebuințarea unui dicționar prin traducerea exemplurilor” (vol. p. V).

Dincolo de valoarea traducerii în răspândirea cunoașterii lingvistice, ea se dovedește și un instrument valoros în însăși fundamentarea acestei cunoașteri. Sextil Pușcariu, elogiind dicționarul lui Tiktin, face observația foarte adevărată că, prin traducerea în germană, „înțelesul apare și mai bine precizat”¹⁰. Astfel, specialiștii au fost de acord în unanimitate că, dintre elementele constitutive ale articolelor din *Dicționarul român-german*, clasificarea sensurilor este deosebit de valoroasă¹¹. H. Tiktin realizează o foarte amănunțită analiză semantică a materialului, izolând (cu cifre arabe și romane) sensurile diferite ale cuvintelor și grupându-le într-o filiație istorică aproape fără cusur. Din acest punct de vedere, așa cum afirmă și Littré (*vezi supra*), caracterul istoric al unui dicționar are și o valoare instrumentală, contribuind într-o măsură importantă la asigurarea filiației logice a sensurilor.

Un exemplu elocvent este termenul MĂLAI care în *Dicționarul* lui Tiktin înregistrează 6 sensuri, foarte clar determinate, cărora li se subordonează unități frazeologice la nivelul cărora se valorifică sensul respectiv: **1.** ‘Hirse’ ‘mei’, ‘Hirsefelder’ ‘semănătură de mei, loc destinat acestei semănături’¹², *Vrabia mălai visează* (Prov.), *Ș-a trăit traiul, ș-a mâncat mălaiul*; **2.** *mălăi-tătărăsc* ‘Mohrenhirse’ ‘mătură’; **3.** *mălăiu-cucului* ‘Hasenbrot’, ‘plantă erbacee cu frunze liniare și flori brune sau gălbui, dispuse în spice’; **4.** ‘Maismehl’ ‘făină de porumb’, *Când mălai are, sare n-are, când sare are, mălai n-are* (Prov.); **5.** ‘Maisbrot’ ‘Aliment preparat din făină de porumb, dospit și copt în cuptor’, *Taiu mălaiu (în două și ne dă și nouă)*; **6.** *mălai de cânepă* ‘Hanfkuchen’ ‘turtă obținută prin presarea reziduurilor rămase după extragerea uleiului din semințele de cânepă’. Interesant este faptul că impecabila organizare a sensurilor l-a făcut pe Tiktin să subordoneze proverbul *Ș-a trăit traiul, ș-a mâncat mălaiul* sensului **1.** ‘Hirse’ ‘mei’ și nu sensului **5.** ‘Maisbrot’ ‘Aliment preparat din făină de porumb, dospit și copt în cuptor’ așa cum fac majoritatea dicționarelor, inclusiv DLR VI/3, serie nouă, care îl subordonează sensului **II.3.** ‘Turtă făcută din făină de mei, de porumb sau de alte cereale (cu

¹⁰ Sextil Pușcariu, *H. Tiktin* (necrolog), în „Dacoromania”, VIII, 1934 – 1935, p. 484.

¹¹ Rizescu, *op. cit.*, p.146, 148, Seche, *op. cit.*, p. 299.

¹² Traducerea sensurilor din germană în română ne aparține.

plămădeală de drojdie), coaptă în țest sau în cuptor ; un fel de prăjitură făcută din făină de porumb’.

Noi credem în ipoteza bătrânului Tiktin, pentru că o astfel de structură frazeologică își asumă cel puțin polisemantismul cuvântului. Structura *Ș-a trăit traiul, și-a mâncat mălaiul*, glosată de DLR „se spune despre cineva sau ceva care a îmbătrânit, s-a învechit, s-a uzat” și încadrată în valorificările frazeologice ale sensului ‘mălaiului-turtă’¹³, poate fi subsumată, cel puțin la fel de motivat, pe linia semantică a ‘mălaiului-cereală’. Alături de imaginea mălaiului-turtă, care, se poate să fi stat la baza structurii lingvistice, este prezentă imaginea mălaiului-cereală, materie indispensabilă viețuirii, care se constituie în imagine a traiului zilnic.

Numai și din acest exemplu devine transparentă valoarea dicționarului în ceea ce privește componenta semantică, una dintre cele mai dificile sarcini ale oricărui autor lexicograf.

Chiar dacă poate fi considerat hibrid, pentru că încearcă să contopească două opere lexicografice de sine stătătoare într-o organizare unică¹⁴, *Dicționarul român-german* al lui H. Tiktin, prin profilul său științific și metodologic, ocupă un loc definitoriu în lexicografia românească.

În 1946, Iorgu Iordan, în discursul de recepție la Academia Română, intitulat *Lingvistica românească*, făcea următoarea afirmație „Opera lui Tiktin nu este prea voluminoasă, în schimb, are un caracter, s-ar putea spune, definitiv, în sensul că cercetările ulterioare i-au adus prea puține schimbări esențiale”, precizând faptul că *Dicționarul român-german* era la acea vreme „singurul dicționar complet cu adevărat științific al limbii noastre, a cărui existență se face simțită în toate operele lexicografice românești din ultimele trei, patru decenii”¹⁵.

În aceeași direcție se încadrează și observația lui G. Mihăilă, potrivit căruia, dicționarul lui Tiktin a constituit un reper pentru lexicografia românească a ultimului secol, el reprezentând o sursă fundamentală pentru lucrări precum: *Dicționarul limbii române din trecut și de astăzi* al lui I.-Aurel Căndrea (Partea I din *Dicționarul encyclopedic ilustrat „Cartea Românească”*, 1931), pentru *Dicționarul limbii românești* al lui August Scriban (Iași, 1939), pentru operele lexicografice colective: *Dicționarul limbii române* (tezaur), început de Sextil Pușcariu și colaboratorii săi, continuat de echipele conduse de Iorgu Iordan, Alexandru Graur și Ion Coteanu

¹³ Iuliu Zanne consideră că o posibilă sursă a expresiei ar fi faptul că „altă dată, în timpuri vechi, pe vremea deselor năvăliri și a foametei, cei tineri trimiteau ca să moară în pădure și în codrii seculari, pre cei bătrâni și istoviți, cari nu puteau lua parte la războiu și la muncă, dându-le drept provisie, câte un mălaiu ca să-l mănânce. Când se isprăvea mălaiul trebuia să moară românul. Atâta era viața lui, cât ținea acel mălaiu”. Zanne prezintă, de asemenea, legende și obiceiuri ale diferitelor culturi legate de uciderea bolnavilor, bătrânilor și calicilor (Zanne, P III, p. 600). Stelian Dumistrăcel analizează, din aceeași perspectivă antropologică, expresia *și-a trăit traiul, și-a mâncat mălaiul*, aducând argumente suplimentare pentru ipoteza potrivit căreia această îmbinare stabilă de cuvinte este reflectarea unei sentințe sociale, de factură pragmatică care privește îndepărtarea membrilor neproductivi ai unei societăți (Stelian Dumistrăcel, *Până-n pânzele albe. Expresii românești*, Iași, Editura „Institutul European”, 2001, p. 234).

¹⁴ Mircea Seche consideră că acest caracter hibrid reprezintă o trăsătură a dicționarilor noastre vechi, *op.cit.*, p. 294.

¹⁵ *Discursuri de recepție la Academia Română*, ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu, 1980, p. 317-338.

(1965 și urm.), finalizat în 2010, având ca redactori responsabili pe Marius Sala și G. Mihailă (2000 și urm.); *Dicționarul limbii române moderne*, sub conducerea lui Dimitrie Macrea (1958); *Dicționarul explicativ al limbii române*, coordonat de Ion Coteanu, Luiza Seche și Mircea Seche (1975; ediția a 2-a, coordonată de Ion Coteanu și Lucreția Mareș, 1996; tiraj nou: 1998); Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbii române*, ediție revăzută de Al. Dobrescu, Ioan Oprea ș.a. (Iași, 1995 și 1997; retipărit la Chișinău, în 1998); în sfârșit, *Micul dicționar academic*, cu un *Cuvânt înainte* de Eugen Simion și o *Prefață* de Marius Sala (vol. I – IV, 2001 – 2003)¹⁶.

Valoarea operei lexicografice a lui H. Tiktin este probată și de interesul trezit editorilor peste timp. Primele două volume au fost reproduse fotomecanic de Editura Paideia, în 1998 (vol. I, A – C; II, D – L), iar întregul dicționar a fost reeditat, revăzut și îmbogățit de un colectiv de lingviști români și germani, sub conducerea lui Paul Miron, în anii 1985 (1986) – 1989¹⁷. Considerat un model de repunere în circulație a unui monument lexicografic peste care a trecut aproape un secol, ediția a fost încununată cu premiul „Timotei Cipariu” al Academiei Române pe anul 1989. Proiectul revizuirii *Dicționarului român-german* a continuat printr-o a treia ediție care a apărut în România, la Cluj, la Editura „Clusium” între anii 2000 și 2005, din dorința editorilor, Paul Miron și Elsa Lüder, de a pune la dispoziția publicului român o operă care era greu accesibilă¹⁸.

Valoarea operei lexicografice a lui H. Tiktin este clar formulată în prefața ediției a treia a dicționarului de către editorii ce s-au pus în slujba reînvierii unei lucrări monumentale:

„Cu puține excepții, cronicari competenți au înțeles că dicționarul lui Tiktin este o enciclopedie panistorică și că nu poate fi transformat într-un inventar al limbii, care ar cuprinde totalitatea vocabularului românesc. El rămâne un monument prețios, o impozantă carte de căpătâi, o vistierie a cuvintelor din miezul vechiului grai, mereu în mișcare, mereu reînnoindu-se”. (p. XV).

Bibliografie

- Coseriu, Eugenio, *Un précurseur méconnu de la syntaxe structurale: H. Tiktin în „Recherches de linguistique. Hommage à Maurice Leroy”*, tiré à part, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, p. 48-62
- Dumistrăcel, Stelian, *Până-n pânzele albe. Expresii românești*, Iași, Editura Institutul European, 2001
- DLR = [Academia Română], *Dicționarul limbii române* (serie nouă), t. VI, litera M, București, Editura Academiei, 1965-1968

¹⁶ G. Mihailă, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, 2., überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron (Band I–III), Wiesbaden, Otto Harrassowitz, I: 1986, II: 1988, III: 1989, Gesamtredaktion: Elsa Lüder und Paul Miron unter Mitwirkung von Vasile Arvinte; Revision der Etymologien: Vasile Arvinte, *Introducere* (Bd. I, p. 12-14), 723 p., 830 p., 960 p.

¹⁸ H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, 3., überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron und Elsa Lüder (Band I–III), Cluj-Napoca, Editura Clusium, I: 2000, II: 2003, III: 2005, *Introducere* (Bd. I, p. XI-XIV), *La ediția a treia* (p. XV), XLVIII + 692 p.; VI + 882 p.; VI + 983 p.

- Florea, I.A., *H. Tiktin, Rumänisch-deutsches Wörterbuch, 2, überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron, Band I., A – C, Editura Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1985 – 1986, 723 p.*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, Tom XXXI, 1986 -1987, A. Lingvistică, p. 403-409
- Herșcovici, Lucian-Zeev, *De la ortodoxia iudaică la asimilism: Heymann Tiktin*, în vol. *Politici culturale și modele intelectuale în România*, editori Lucian Năstasă și Dragoș Sdrobiș, Cluj-Napoca, Editura MEGA, 2013, 278-287
- Jordan, Iorgu, *Lingvistica românească*, în vol. *Discursuri de recepție la Academia Română*, ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu, București, Editura „Albatros”, 1980, p. 317-338
- Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, Paris, tome I, 1873, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m/f13.item.zoom>.
- Mihăilă, G., *Locul lui H. Tiktin în lingvistica românească*, în „Dacoromania”, serie nouă, IX–X, 2004–2005, Cluj-Napoca, p. 17-28
- Rizescu, I., *H. Tiktin. Omul și opera*, București, Editura Științifică, 1971
- Pușcariu, Sextil, *H. Tiktin* (necrolog), în „Dacoromania”, VIII, 1934 – 1935, p. 483-484
- Seche, Mircea, *Schiță de istorie a lexicografiei române*, vol. II. *De la 1880 până astăzi*, București, Editura Științifică, 1969
- Turcu, Constantin, *Din istoria Dicționarului român-german al lui H. Tiktin*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, Iași, XIX, 1968, p. 159-167.
- Tiktin, H., *Rumänisch-deutsches Wörterbuch* (Band I–III), Bukarest, Staatsdruckerei, I: 1903, II: 1911, III: 1924
- Tiktin, H., *Rumänisch-deutsches Wörterbuch, 2.*, überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron (Band I–III), Otto Harrassowitz, Wiesbaden, I: 1986, II: 1988, III: 1989
- Tiktin, H., *Rumänisch-deutsches Wörterbuch, 3.*, überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron und Elsa Lüder (Band I–III), Cluj-Napoca, Clusium. I: 2000, II: 2003, III: 2005
- Zanne, Iuliu, *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri cu un glosar româno-frances*, vol. I-X, București, Editura Librăriei Socecu & Comp, 1895-1912.

BORDERLINE INSTANCES OF ARGUMENTATION IN ERISTIC DIALOGUE

Abstract

A series of unavoidable conditions are meant to satisfy argumentation in eristic broadcast dialogues; the particular context in question necessarily implies:

– personal involvement - direct addressing, turn-taking, anticipating the opponent's future moves, etc. - as any dialogue presupposes;

– real-world situations to favour, if not purely adversarial (as in argumentative quarrels), at least a combative sort of verbal exchange between antagonist parties, whose main purposes might be: to impress others, to seek victory (often in disregard of truth and evidence), to make critical assessments, to sustain an argument, to provide rebuttals, or to resolve differences of opinion;

– techniques of argumentation highly based on dishonest tricks including: fallacies and ambiguities, emotions, irony and artistic devices (such as euphemism, metaphor, metonymy), all of them meant to influence the other's perception, to facilitate persuasion, to manipulate the addressees, even to motivate or discourage relationships.

Nevertheless, the fulfilment of some of the above-mentioned conditions is sometimes endangered to a greater or lesser extent.

Key-words: eristic dialogue, code-switching, adherence and disagreement, dangerous bias, fallacies

I. Eristic dialogue among other dialogue types

Among more types of dialogue-based audiovisual (especially radio and television) media programmes implying interpersonal communication we will focus our interest on: talk-show, radio interview, dialogue and debate formats. Their ways of interaction vary from one-to-one conversations to formal meetings or informal discussions, each type accordingly involving officials, scientists, co-workers, neighbours, friends, relatives, etc.

In some encounters of the sort, the media acts as an authentic protagonist (in its direct interaction with some guests, be they elected leaders, experts, celebrities or ordinary audience members) or plays the very part of a mediator (supervising and evaluating the outcomes of the dialogues between, for instance, politicians and the mass public, the latter category no longer perceived as passive recipients).

Because of the too diverse media formats, because of the too-much focused share the dialogue holds within this communication process involving freely and equally all sorts of participants in discussions, debates and deliberations – as appropriate in any democratic society, we find it necessary to allot some space in our paper to dialogues. So, as a starting point of our approach, we choose Walton and

Krabbe's typology¹ which identifies six basic kinds of dialogues. Moreover, according to Walton and Krabbe, dialogue types can be characterized² by the type of commitments (propositional or not), the type of starting point (contrast of opinion, open problem, decision to make), the type of dialogical goal (persuading, making a deal...), participants' aims and side benefits. Consequently, the six types in question can be briefly characterized as follows:

1. **Information-Seeking Dialogues** – One participant searches for an answer to some question/ s from another participant who is believed by the first to know the answer. That is why personal ignorance is considered the initial situation of the dialogue. Besides, spreading knowledge along with revealing positions constitute the main goals of the approach, and gaining, passing on, showing, or hiding personal knowledge are some of the participants' aims. The authors count agreement, developing and revealing positions, adding to prestige and venting emotions among the side benefits of this kind of dialogue.

2. **Inquiry Dialogues** – Participants collaborate to replying to some question/ s whose answers are not known to every participant; in other words, it's general ignorance that may be considered the initial situation. Instead, the main goal is growth of knowledge and agreement and the participants' aim consists in either finding a "proof" or destroying one. Adding to prestige, gaining experience or raising funds could count as side benefits of this dialogue type.

3. **Persuasion Dialogues** – One party seeks to persuade another party to adopt a belief or a viewpoint the other party does not or may not currently hold. So, having conflicting points of view as initial situation and resolution of such conflicts by verbal means as main goal, the participants' aim will reside in persuading the other(s), and the side benefits will include: developing and revealing positions, building up confidence, influencing onlookers, adding to prestige.

4. **Negotiation Dialogues** – The participants bargain over their share of something in a way acceptable to all, with each party aiming to make a profit. In other words, the conflict of interests and the need for cooperation are at the core of the initial situation. The goal of the dialogue (i.e. making a deal) may be in conflict with the individual goal of the participants (i.e. getting the best out of it for themselves), whereas the side benefits refer to: agreement, building up confidence, revealing position, influencing onlookers, adding to prestige.

5. **Deliberation Dialogues** – The initial situation seems to be the need for action; actually, participants collaborate to contextually decide the course of the action. Such responsible participants will either share a common set of intentions, or discuss – willingly and rationally – the decisions to make; it confirms both that the main goal of the dialogue is reaching conclusions and that the participants' aim is influencing outcomes. The side benefits presuppose again: agreement, developing and revealing positions, adding to prestige, venting emotions.

6. **Eristic dialogues** – Conflict and antagonism make the initial situation; some participants quarrel (as a substitute for physical fighting, maybe) with each other, aiming to win the verbal exchange. The main goal remains reaching

¹ Walton, D.N. & Krabbe, E.C.W., *Commitment in Dialogue: Basic Concepts of Interpersonal Reasoning*, SUNY Series in Logic and Language, New York, Albany State University of Press, 1995.

² *Ibidem*, p. 66.

(provisional) accommodation in a relationship, and the participants' aims will finally be: striking the other party and winning in the eyes of potential onlookers. The side benefits include: agreement, developing and revealing positions, gaining experience, amusement, adding to prestige, venting emotions.

To be mentioned that eristic dialogues are nowadays becoming mixtures of the six dialogue types.

II. Eristics as argumentative dialogue type

The main features worth mentioning here of any argumentative dialogue type are as follows:

- plausibility (that is, plausible arguments – likely to be valid or successful);
- deductive/ inductive arguments (i.e. ways of reasoning which are supposed to be quite familiar even to common people);
- abductive reasoning which makes a special kind: in an abductive weighty inference, it is implausible to have true premises and a false conclusion; a conclusion drawn by abductive inference is rather an intelligent guess.

Argumentative (and hence, persuasive and manipulating) attempts experienced within the eristic dialogue could be described as “biased” to a much greater extent than in any other type of dialogues.

Argumentation – as a matter of reasoning often implying fallacies of various kinds – may be difficult to put into practice due to this particular instance of its own, which is dialogical argumentation. The use of fallacies changes the perspective on concepts such as *truth value*, in that the opposition *evidence/ proof – uncertainty/ ambiguity* gets sometimes a common fact, as long as (in addition to the rational persuasion of the addressee) a persuader might have in view to purposefully impress the others and to (directly and indirectly) exercise influence over the defeaters' minds. Even skillful persuaders may hesitate in deciding among strategies meant to facilitate or to inhibit persuasion simply because threats and fallacies could sometimes be the most convincing means - see the psychoanalytic approach.

Such eristic argumentative dialogues are perceived as a combative form of verbal exchange in which two parties are allowed to bring out their strongest arguments in order to attack the opponent by any means and, thus, the parties get engaged in some kind of verbal fight in order to see which side can defeat and even humiliate the other side. This way, a confrontation like this becomes an art of dispute and controversy that uses ‘subtle’ arguments and sophisticated artifices.

Although it is sometimes considered – as Douglas Walton stated in *The New Dialectic; Conversational contexts of argument*, – “a quarrelsome mode of argument”, the eristic dialogue is not to be taken for an ordinary quarrel; rather, it is an instance of so-called *argumentative quarrels*. Even if involving adversarial opinions, unlike quarrels – which are pure antagonistic exchanges with no real value and worth as arguments, the eristic dialogue eventually looks for some agreement.

III. The sides involved in eristic argumentation

As shown above, since it is based on a difference of opinion, the eristic dialogue represents a communicative situation implying antagonist parties.

Generally, in dialogues, there are rules the protagonists need to cope with, rules defining the circumstances under which participants express commitments

(that is, promises to fulfil a task or to behave in a particular way) to a proposition (i.e. statement/ suggestion). As for the eristic interchange, the protagonists' conduct is also of great importance as long as, during this particular kind of dialogue, imposing an action on other person is preferred to explaining, to demonstrating, to analyzing, to providing evidence and details, etc.

Nevertheless, eristic dialogue is not acknowledged as utterly lacking rules or being purely adversarial; it requires a minimum of behavioural elements indispensable in mutual cooperation, e.g. turn-taking, debating, code-switching, role-playing in difficult tasks etc. What if the protagonists avoid responsibility by not admitting evidence? In such a situation, the initiator's justification (even though provided in an empirical form) is valued to a slight extent. In the eyes of the persons involved in this argumentative piece of dialogue, as both addressers and addressees (the latter group, often a heterogeneous mixture of people), the reliability of the other side counts in belief generating mechanism (just because some beliefs are inferred); in its turn, credibility influences as well the level/ the quality of perception and the degree of acceptability.

Since the ultimate purpose of this type of dialogue has little to do with concepts such as *concord* and *concession*, or *cooperative principles*, the two parties are expected to react by denying, criticising, questioning or/ and formulating rebuttals (against those ideas maintained in premises or stated in the conclusion); a special case make the casual (chat-)social interactions thanks to their unpredictable character.

Presumptions cannot be ignored either; moral intuition and good sense are equally important whenever talking about adherence to some idea.

IV. Structure of the linguistic message

Comprehensibility seems to be a key-concept whenever talking about linguistic messages via mass communication media: understanding the message is a necessary condition taking into account the fact that, sometimes, part of the elements constituting the deep structure of such types of argument could be either implicitly included or explicitly excluded; hence, the risk of speculation. Some other times, a topic conflict could emerge within eristic argumentation.

With the surface structure, rules seem to be free - better say, not quite mandatory, not always accepted; they include: locutions (i.e. rules which indicate what utterances are permitted) along with combination rules (rules which define the dialogical contexts for particular locutions). Sometimes, this kind of dialogue may be acted as part of a game; in such instances, opening and ending formulae are important.

Besides, the argument structure does not exclude/ it rather involves some violation of grammar codes, for instance, by: including more or less deliberate grammatical errors, employing split structures, postponing the element "there" etc. All these, along with strategies such as: exemplifying, (intentional) omissions and ambiguities, restricted meanings, comments, may intrigue and confuse the opponent, but they sometimes (and apparently) level the embarrassing social, intellectual or moral differences among people. Apart from them, the artistic devices (such as epithets, metaphors, hyperboles, metonymies) and the rhetorical elements (e.g., euphemisms, clichés, exclamations, name calling) are frequently used.

The extra-linguistic context is equally important; personal involvement -

directly related, in this particular type of negotiations, to emotion stirring - could be of any help and that is why it is much looked for. Significant stress is thus laid on pathos: emotions should be deeply held in order to hide real purposes or states of mind such as: uneasiness, embarrassment, shame, fear. As already suggested, it's not only the validity or the objectivity of the argumentative approach that counts, it is also a matter of adequacy of the topic, place, moment and means.

V. Strategies and (ethical) requests

Since the main concern of most interactive mass media productions is a type of polemical argumentation, the managers expect the defender or the attacker of an opinion to behave in accordance with some imposed, contextual or personal principles and requests, as mentioned below:

- to reason: reasoning well (actually, putting up with the rules of logic) should be a moral obligation, but the frequent appeals to sophisms endanger this principle;

- to be formal: formalism defines the protocol for when and how such arguments may be presented or how they should be handled by the protagonists;

- to react: even if formal attitudes and language are required, rebuttals and undercuts are inherent elements in the eristic dialogue; in fact, the challenge addressed by one side should meet the reply of the other side who is determined (especially when motivated) to infer and interfere;

- to be polite: politeness may be identified as: agreeing with someone vs. disagreeing with someone else, attending particular events, avoiding to presume on others or to address the target person, being evasive and impersonal, exaggerating interest in something, providing reasons or sympathy, showing concern or pity, adopting social conventions in manners (e.g., reciprocals, moderation);

- to be quick: anticipating an arguer's future moves might help a lot;

- to provide appropriate feedback: whenever the climax is reached, various and (often) unpredictable kinds of attitudes may be adopted: absence of politeness - mirrored in boastful attitudes, in intonation (pitch choice, voice stress) or in speech pauses (whenever encoding subliminal meanings), indirect and annoying criticism, vehement contradiction and refusal, rejection of advice, ironic understatement or overstatement, flattering someone etc.;

- to be resolute: in media(ted) encounters (for instance: television shows, newspaper interviews, political campaigns, etc.), once the climax reached, the personal involvement should be as relevant as possible so as to keep the situation under control;

- to be self-confident: due to the dangerous/unavoidable bias that such type of dialogue generates, this argumentative exchange of ideas could end in disagreement (hence, complaints, restlessness, dissatisfaction);

- to be open to negotiation: since the resolution of a difference of opinion is sometimes a quite delicate matter, menacing (rather than building) relationships is one of the potential side-effects;

- to be expressive: paralinguistic elements (speech rhythm, intonation) and nonlinguistic elements (body language, especially) could be employed in order to emphasize ideas and to enforce persuasion.

VI. Conclusions

Apart from its functions to inform, to mobilize, to influence and to encourage

audience in attending dialogic formats of radio or television programmes, in expressing a particular viewpoint, in manifesting for-or-against attitudes, even in making decisions, mass media plays a definite role in stimulating dialogues and logical arguments.

Bibliography

- Barnes, Kim, *Exercising Influence (A Guide for Making Things Happen at Work, at Home, in Your Community)*, San Francisco, Pfeiffer, 2007
- Bersuejo-Luque, Lilian, *Giving Reasons (A Linguistic-Pragmatic Approach to Argumentation Theory)*, London/ New York, Springer, 2011
- Besnard, Philippe, HUNTER, Anthony, *Elements of Argumentation*, Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2008
- Blair, Anthony, *Groundwork in the Theory of Argumentation*, London/ New York, Springer, 2012
- Freeman, James B., *Acceptable Premises*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- McBurney, Peter, PARSONS, Simon, "Agent Ludens – Games for Agent Dialogues", http://www.sci.brooklyn.cuny.edu/~parsons/publications/conferences/gtdt_01.pdf (accessed 9 Mai, 2012).
- Mulholland, Joan, *Persuasive Techniques (A Handbook of Strategies of Influencing Others through Communication)*, London and New York, Routledge, 2005
- Parsons, Simon, Poltrock, Steven, Bower, Helen, Tang, Yuqing, "Analysis of a Recorded Team Coordination", <http://www.sci.brooklyn.cuny.edu/~parsons/publications/conferences/acita08b.pdf>, (accessed 8 May, 2012)
- Walton, Douglas, "Abductive, Presumptive & Plausible Arguments", in *Informal Logic*, Vol. 21, No. 2 (2001): pp. 141-169
- Walton, Douglas, *Critical Argumentation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 2007
- Walton, Douglas, *Fundamentals of Critical Argumentation*, Cambridge University Press, 2006
- Walton, Douglas, *The New Dialectic – Conversational contexts of argument*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated, 1998
- Walton, Douglas, "Types of Dialogue, Dialectal Shifts and Fallacies", in *Argumentation Illuminated*, Frans H. van Eemeren, Rob Grootendorst, J. Anthony Blair and Charles A. Willard, eds., Amsterdam, SICSAT, 1992, 133-147
- Walton, Douglas Neil, Macagno, Fabrizio, "Types of Dialogue, Dialectal Relevance, and Textual Congruity", in *Anthropology & Philosophy: International Multidisciplinary Journal*, 8, 2007, 101-119 (<http://www.dougwalton.ca/papers>, accessed 7 Mai, 2012).

Violeta Popa, Alin Popa
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

BOIERUL MOLDOVEAN. O ABORDARE SOCIO-SIMBOLICĂ

Abstract

The image of the Romanian boyar is somehow alike to the image of the Jew in Romanian culture. This type of nobleman was probably equally insulted, humiliated or at least mocked at. Cultural movements have brought with them various “currents” of opinion and attitude regarding this privileged social class and cultural elite of society. If most of the times, this “foreign” (Italian, Armenian, Polish, Greek arrived from “Fanar” etc.) was seen as an “intruder”, who came to seek fortune and to buy a high social rank (otherwise not deserved, as with great noble families of Europe), as a trespasser who came to these lands with the desire to plunder the Romanian peasants, the native boyar, on the other hand, the one originated from the brave Moldavian yeoman (*răzeș*) is perceived with deep admiration and sympathy.

The present paper tries to present a socio-ethnic stereotype as reflected both in Romanian historical discourse as well in popular literature based on inscriptions, boyars’ letters, foreign travelers in Romania testimonies etc. and popular literature texts, especially proverbs.

Starting from Pierre Bourdieu’s theory of symbolic goods and using Ralph Linton’s view on the cultural background of personality, we analyze the image of the Romanian boyar as an emblematic possession, a figure that still offers an enormous type of energy and figurative vitality within national discourse.

Key-words: boyard, nobility, folklore, symbolic goods, Romania, national discourse, socio-identity

Orice studiu ce își propune să studieze aspecte ale unui profil identitar al unei națiuni ar trebui să urmărească o serie de coordonate de bază impuse de criterii clare, precum cel social, cel religios sau cel intelectual. Efortul acesta început sau orientat în și spre orice perioadă istorică ori spațiu cultural se cere a fi augmentat informațional și metodologic.

Un astfel de studiu ar trebui să aibă în centrul său omul, timpul, spațiul și literatura sa, precum și o istorie a reflectărilor acestora (în documentele istorice, cele literare ori cele artistice). Un astfel de studiu ar trebui să respecte o dialectică de bază ce are la bază două principii simple: „substanța și transformarea”. Acestea nu pot fi înțelese decât prin două perspective, două mari „tipare după care se produce și se reproduce oricare imaginație conceptuală: existența în spațiu și existența în timp; existența gândită ca întindere în spațiu și existența gândită ca răspândire în timp; existența *qua* spațiu și existența *qua* timp”¹.

¹ H.-R. Patapievică, *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă”*, București, Editura „Humanitas”, 2001, p. 151.

Omul modern („omul pentru care a fi modern constituie în sine o valoare, complet independent de conținut”²) sau *omul recent* – după cum îl numea Horia Roman Patapievici – este un om al fragmentarului, al fărâmei, un om nou ce nu își mai găsește specificitatea etnică, socială și nici măcar culturală. Într-o lume tot mai uniformă, tot mai lipsită de elemente specifice, omul din prezent este de pretutindeni și de niciunde. Tot astfel este și timpul trăit de el, un timp fragmentat, rupt în milioane de bucăți și exsangvinat de aproape orice bucurie sau încărcătură culturală.

Uitarea sau pierderea identității, în același chip în care omul lui Hoffman își pierde imaginea într-o oglindă, precum și încercarea de recuperare și de reconstruire a unui eu autentic și specific transpune din timp în timp în istorie. În spațiul românesc, studiile ce-și propun să analizeze obiectiv tipul nobilului (fie că vorbim de boier, perceput în multe perioade istorice drept un erou negativ sau de răzeș, ca un tip autohton de *gospodar de frunte*) sunt relativ puține și, de cele mai multe ori, demersul investigativ se diluează în concluzii vagi, integrator-uniformizatoare.

În marele dialog al culturilor, limbajul și metodologia potrivite studiului „noii istorii” (termenul lui L. Febvre) se cer – și ele – a se alinia celor mai recente viziuni sau cerințe. Istoria, arheologia, etnologia, etnoestetica, sociologia educației, geografia simbolică, biopolitica, medicina socială etc. pot oferi instrumentele metodologice specifice, valoroase și extrem de necesare în conturarea și analiza tipului etnosocial urmărit.

Interculturalismul și plurilingvismul, deschiderea culturală și comunicarea interculturală se înscriu, încă de la început, în această paradigmă, asistând „nașterea” unor noi discipline, precum etnoimagologia ori naționalismul contemporan (etnic) sau concepte teoretice novatoare, moderne, așa cum este, de pildă, cel de „ethnic revival” promovat și teoretizat de profesorul Anthony D. Smith.

Acest tip de demers analitic este extrem de potrivit și ca parte integrantă a ipostazelor cotidianului (Lucien Febvre, Marc Bloch, Școlii de la Annale, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff, Philippe Ariès etc.), cât și a analizei sociologice a timpului (persepectiva binaro-fractală a timpului la Petru Culianu, Nicu Gavriluță) sau a spațiului (*câmpul literar* la Pierre Bourdieu).

Timpul boierilor

Dacă din punctul de vedere al timpului cronologic, dezbaterile privind datele începutului epocii fanariote și privind rolul și trăsăturile boierimii de atunci stârneau opinii controversate în rândul istoricilor, chiar la sfârșitul secolului al XX-lea³, din punct de vedere sociosimbolic problemele sunt mult mai nuanțate. Pierre Bourdieu⁴ analiza alternanța permanentă a timpului muncii cu cel de producție, dar și cu alte

² *Ibidem*, p. 434.

³ V. Papacostea, *Civilizație românească și civilizație balcanică. Studiu istoric*, București, 1988; Andrei Pippidi, *Aux confis de la République des Lettres*, în vol. *Hommes et idées du Sud-Est européen à l'aube de l'âge moderne*, Paris, București, Editura Academiei, 1980, p. 215-216, 342-350; Idem, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI-XVIII*, București, Editura Academiei, 1983.

⁴ Pierre Bourdieu, *Rațiuni practice: o teorie a acțiunii*, traducere de Cristina și Costin Popescu, București, Editura „Meridiane”, 1999, p. 180.

variante „moarte” ale timpului social în *Outline of a theory of practice*⁵. Tot aici se discută despre tendința de acumulare și rolul său în investiția simbolică – fie că vorbim de investiție a muncii sau de investiție a timpului în capitolul *Structuri, habitus, putere*.

Nicu Gavriluță într-un interesant volum⁶ ce a avut la bază teza sa de doctorat, propune o analiză sociologică binaro-fractalică a timpului și discută despre reprezentările timpului social în funcție de „relațiile dintre diferitele grupuri sociale, văzute din perspectiva temporalității proprii (...) asupra acestor *sisteme de tip particular a grupurilor sociale*”.

În măsura în care vorbim de o instituție a boierimii trebuie să ne referim, cu precădere, și la un timp aparte. „Instituțiile sociale generează timp, în acest sens, ele obligă actorii sociali să-și înscrie activitățile lor în cadrele temporale determinate în funcție de orientările care le sunt proprii”⁷.

Timpul boierimii românești așa cum e prezentat de călătorii străini și de literatura epocii este un timp al strălucirii, al tihnei, dar și al unui anume tip de familie, anume un timp „grefă”, generator de timp familial boieresc.

Timpul universului domestic, timpul comun ce „leagă” membrii familiei devine obiect al analizei unor sociologi celebri precum: W. E. Moore, 1963; T. Hareven, 1982; G. Pronovost, 1996. Moore vedea familia drept „primul cadru de socializare a timpului. În cuprinsul ei, timpul natural devine unul asumat, educat, investit cu sensuri și repere foarte bine determinate”⁸. Instituția familială conține, după G. Pronovost, trei axe majore: axa vârstelor vieții, traiectoria profesională și ciclul propriu-zis al vieții familiale.

„O secvență specială a timpului social familial se impune în condițiile coabitării în cuprinsul aceleiași familii a mai multor generații (...) Timpul familial – ipostază a timpului social modern – este el însuși susceptibil de o analiză din perspective multiple și complementare. Ele sunt separate, amestecate și, deseori, diversificate. Mai ales în cazul coabitării intergeneraționale și a practicilor profesionale diverse, structura fractalică a timpului familial este evidentă”⁹.

Spre deosebire de timpul muncii (ce se rezuma doar la munca la curtea domnească) timpul cotidian al boierilor, ca și al celorlalți nobili este un timp „nedrămuț” (dacă ne referim la structura propusă de Umberto Eco în *Cum să ne chivernisim timpul*, în *Minunea sfântului Baudolino*, Editura „Humanitas”, 2000, p. 93-95). Este ceea ce se numește *loisir*. „Echilibrul tradițional între muncă, familie și cele câteva ore consacrate *loisir*-ului a fost profund bulversat”¹⁰. Centrul de greutate s-a așezat acum pe timpul liber, căutându-se în cuprinsul acestuia *noi forme de expresie a identității* și de refugiu față de constrângerile instituționale¹¹.

⁵ http://monoskop.org/images/7/71/Pierre_Bourdieu_Outline_of_a_Theory_of_Practice_Cambridge_Studies_in_Social_and_Cultural_Anthropology_1977.pdf.

⁶ Nicu Gavriluță, *Fractalii și timpul social*, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 2003.

⁷ G. Pronovost, *Sociologie du temps*, Paris, De Boel Universite, 1996, p. 131, *apud* Nicu Gavriluță, *Fractalii...*, *op. cit.*, p. 120.

⁸ Nicu Gavriluță, *Fractalii...*, *op. cit.*, p. 120.

⁹ *Ibidem*, p. 123.

¹⁰ G. Provonost, *Sociologie du temps*, Paris, De Boel Universite, 1996, p. 145, *apud* Nicu Gavriluță, *Fractalii...*, *op. cit.*, p. 130.

¹¹ Nicu Gavriluță, *Fractalii...*, *op. cit.*, p. 130.

Noile cercetări privitoare asupra timpului și a ordinii sociale¹² sunt diverse. Pe de o parte, timpul muncii este văzut de către R. Sue drept „într-o perioadă de convalescență, atât din punct de vedere cantitativ, cât și din cel referitor la valoarea acordată de societate” (R. Sue). Pe de altă parte, G. Pronovost (idee preluată de la W. Grossin referitoare la *articulațiile temporale*) urmărește „modalitățile prin care se realizează subtilele relații dintre muncă și *loisir*. (...) Cele două sunt departe de a se situa într-un raport de contraritate, aflându-se, mai curând, în unul de complementaritate. Timpul liber, al muncii, al familiei și al vieții sociale, în genere, sunt departe de a se contrazice. Funcționează și au sens doar gândite și reprezentate sub semnul unității lor”¹³. Prezentat în detaliu, viața boierului fanariot român „era imaginea fidelă a apatiei orientale. Ea se rezuma în aceste momente: se scula devreme, sorbea cafeaua pe divan, se ducea la biserică, la Curte și la Divan; după-amiază dormea ca și Vodă până la ora 5, apoi, iar cafea și ciubuc (lucru ce se repeta la fiecare vizită, făcută sau primită), la urmă, preumblare sau joc până la 11 de noapte”¹⁴. Acesta era un timp al „petrecerii”, al vizitelor și al plimbărilor, un timp al „boieriei”.

Spațiul boierilor și boierul – ca bun simbolic

Într-un studiu despre *cucerirea autonomiei. Faza critică a emergenței câmpului literar*, Bourdieu (luând drept punct de plecare *Educația sentimentală* a lui Flaubert), se ocupă atât de studiul „formulei generative aflate la temelie a operei”, cât și de structura socială ce a produs-o aceasta, și anume, *câmpul literar* perceput drept o lume vie, adevărată, o „lume aparte”: „A reconstitui punctul de vedere al lui Flaubert, altfel spus acel punct din interiorul spațiului social pornind de la care s-a încheșat viziunea sa asupra lumii și, deopotrivă, acest spațiu social ca atare, înseamnă a-ți oferi posibilitatea reală de a te situa la originea unei lumi al cărei mod de funcționare ne-a devenit într-atât de familiar, încât regularitățile și regulile de care el ascultă au ajuns să ne scape”¹⁵.

Spațiul locuit de boieri în toate ipostazele sale: spațiul de locuit (conacul de la țară precum și casa de la oraș), spațiul de promenadă, cât, mai ales, spațiul sensibil ce rămâne în literatură, numit de Bourdieu *câmp literar* „face loc unei economii pe dos, bazată, în logica ei specifică, pe însăși natura bunurilor simbolice, realități bifaciale, în același timp, mărfuri și semnificații, a căror valoare propriu-zis simbolică se păstrează relativ independentă față de valoarea de piață”¹⁶.

În epoca fanariotă casele boierești puteau fi ușor confundate cu cele domnești, uneori chiar „ocupau extensiuni și mai vaste, construite în formă de cetate, separate unele de altele prin locuri virane și imense maidane în mijlocul cărora se pierdeau acele locuințe izolate. Înconjurate cu ziduri, ele aveau în fund dependențe pentru numeroșii servitori, mai ales țigani, care formau o adevărată ierarhie, reproducând,

¹² Roger Sue, *Temp et ordre social*, Paris, PUF, 1994, pp. 184-193 *apud* Nicu Gavriluță, *Fractalii...*, *op. cit.*, p. 131.

¹³ *Ibidem*, p. 133.

¹⁴ Lazăr Șăineanu, *Influența orientală asupra limbei și culturei române*, vol II, București, Ed. Librăriei Socecu, 1900, pp. CLXIV-XLXV.

¹⁵ P. Bourdieu, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, traducere de Bogdan Ghiu și Toader Saulea, București, Editura „Univers”, 1998, p. 69.

¹⁶ *Ibidem*, p. 197.

în mic, luxul Curții domnești, precum aceasta era o palidă imitațiune a fastului oriental”¹⁷.

Numeroși călători străini au observat că cea mai importantă piesă de mobilier din casele domnitorului și ale boierilor era „divanul”, un „pat de scânduri înfundate, larg și puțin ridicat, care nu lipsea din nicio cameră și care ținea loc de pat, canapea, fotoliu, scaune, toate pe atunci aproape necunoscute”¹⁸.

Omul

Rolul boierului – străin (ori chiar răzeș – perceput drept un urmaș al unei „specii” aproape dispărute de român moldovean, deci, într-un sens, tot un străin, dar un străin îndrăgit sau o rudă îndepărtată cel puțin) are, așadar, rolul de a potența, mări și accelera această forță națională, deoarece – spune Neagu Djuvara – „o națiune a cărei componență etnică este relativ omogenă și ale cărei clase sociale sunt puțin diferențiate (...) se epuizează repede (...). Când elementele sociale sunt foarte diferențiate și se află mai mult sau mai puțin constant în antagonism (întemeiat pe o origine etnică diferită), atunci ascensiunea la putere – realizată fie prin evoluție, fie prin revoluții succesive ale claselor dominante în trecut – poate să prelungească energia națională pentru noi perioade”¹⁹. Fenomenul de absorbție progresivă a acestor elemente alogene este salvatoare și acest tip de supraviețuire „nu se poate face decât cu prețul unei modificări sensibile a profilului etnic și, deci, în mod necesar a stilului”²⁰.

Conform mărturiilor istorice²¹, în Țările Române „aceiași Domn care se degrada până la umilire înaintea unui Han sau Vizir, era de un despotism fără margini față de supușii săi (...) transformând pe boierii mari ai țării în simpli servitori ai persoanei sale”²².

Nume și etimologii

Studiul etimologic al termenului poate indica sau sprijini – de cele mai multe ori – o ipoteză cu un grad mai mare de veridicitate. În cazul acestui cuvânt ce desemnează un rang social aparte în istoria românească, problemele sunt multiple și asta pentru că, pe de o parte, „istoriografia națională nu a formulat încă un răspuns general acceptat la problema identificării unui criteriu de definire a boierimii ca stare socială”²³, iar, pe de alta, termenul a fost și este în continuare folosit cu diverse coloraturi și în contexte atât de diferite, încât pentru o înțelegere clară a

¹⁷ Lazăr Șăineanu, *Influența ...op. cit.*, p. CCV.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Neagu Djuvara, *Civilizații și tipare istorice. Un studiu comparat al civilizațiilor*, Editura „Humanitas”, București, 2007, p. 397.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Zallony, *Essai sur les Phanariotes*, Marseille, 1824, p. 44, *apud* Lazăr Șăineanu, *Influența...*, *op. cit.*, vol. II, p. CLXIV.

²² „Când fanariotul trecerea dintr-o odaie în alta, doi sau trei boieri îl țineau de brațe, asemenea unui paralytic, îl ridicau așa că abia mai atingea pământul cu vârful picioarelor, alți doi-trei boieri îi țineau pulpana caftanului, pe când el însuși se juca într-una cu niște metanii de mare preț”. Zallony, *Essai sur les Phanariotes*, Marseille, 1824, p. 44, *apud* Lazăr Șăineanu, *Influența...*, *op. cit.*, vol. II, p. CLXIV.

²³ Cristian Nicolae Apetrei, *Reședințele boierești din Țara Românească și Moldova în secolele XIV-XVI*, Editura Istros a Muzeului Brăilei, Brăila, 2009, p. 16.

semnificațiilor cuvântului, ar trebui condusă o susținută analiză interdisciplinară (etno și sociopsihologică, sociolingvistică, semiotică, a istoriei mentalităților și chiar (etno-)estetică, cu precădere comicologie de sorginte autohtonă, având în vedere tonul ce variază de la zeflema la batjocură și ajunge să se transforme în invenzivă injectată cu ură și dispreț, folosit în majoritatea discursurilor literare (folcloric, memorialistic, beletristic, istoric etc.)

Majoritatea dicționarelor limbii române indică ca prim sens cel de *stăpânitor* (de pământ, vite, boi), urmat de o semnificație socială (dregător, având o funcție importantă în stat, nobil, apropiat de domn; conducător – vlădică, vladă din sl.) și de una etnosocială cu conotații diverse (ce se apropie de sensul de *străin-fanariot, polon* etc., *bogătan* sau boier răzeș – reprezentant al unei familii vechi, al unui univers autentic moldovenesc, dotat cu valori pozitive) și sociopsihologică (comportamentul de boier²⁴, perceput atât ca formă de noblețe a firii și a obiceiurilor, cât și ca lipsă a milosteniei, a înțelegerii, chiar și a hărniciei etc.) dar și una etico-estetică (*spoliator, ciocoi*).

Folosindu-se de un criteriu etimologic, Lazăr Șăineanu este de părere că „instituția nobiliară la noi este de origine slavo-bizantină, deoarece nomenclatura rangurilor este în cea mai mare parte slavonă, în afară de titlurile de Comis, Logofăt și Spătar, care ne-au venit (indirect) de la Bizantini”²⁵.

Sensuri prime. Dinspre etimologie spre istorie

Sensurile atât de variate se confirmă și în plan etimologic. Dicționarul lui August Scriban, *Dicționarul limbii românești. Etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaisme, neologisme, provincialisme*, edițiunea întâia, Iași, Institutul de arte grafice „Presa bună”, 1939, de exemplu, indică drept posibile variante atât forme din slava veche (vsl., *blindru, boliarinu* – nobil; bg. *Boila* – mare, *bal* – mare) cât și termenul turcic, fapt ce se poate confirma istoric, deoarece în zona de nord a Mării Negre, în secolele XIII-XIV a ființat Hanatul Hoardei de Aur (populație predominant turcică și mongolă), care a exercitat o influență importantă asupra estului Europei și a Moldovei în mod evident. Diferența în sens este de nuanță: termenul slav ar indica mai mult *caracterul importanței sociale (mare se poate referi la rolul social jucat sau la mărimea averii)*, iar cel turcic trimite mai mult spre o formă de adresare reverențioasă și plină de respect, folosită, în special, pentru a indica recunoașterea gradului de înstărire materială sau clasa socială superioară (*bay, bei-* adresare politicoasă - mister și *ăr-oameni*)²⁶. Noile cercetări atestă prezența acestui termen în spațiile slave (Bulgaria, Ucraina, Rusia).

O explicație etimologică bizară ce la o primă vedere frizează ridicolul și, în mod evident, nu a avut prea mulți susținători, este cea conform căreia boierul este „cel ce deține boi”. În plan istoric, ipoteza ar putea fi susținută prin:

1. Grecescul *boeiai dorai* „ox hides” (piele de bou);

²⁴ Epitet dat unei persoane cu înfățișare, atitudine etc. aristocratică, I.A. Candrea, Gh. Adamescu, *Dicționar enciclopedic ilustrat. Dicționarul limbii române din trecut și de astăzi*, vol. I, Saeculum, 2010.

²⁵ Lazăr Șăineanu, *Influența... op. cit.*, p. CCLXXXIX.

²⁶ Rus. *boyarin*, sl. *boljarin*, din turcic *baylar*, pl. *bay*. <http://www.seadict.com/en/en/boyar>

2. Scrisori ale călătorilor străini în Moldova sau ale diplomaților străini trimiși de consulat să obțină informații despre regiune (oameni, resurse, obiceiuri etc.)²⁷ (1848);

3. scrisorile boierilor moldoveni publicate de Iorga și părerile acestuia despre obișnuița celor mai înstăriți oameni din Moldova de a face comerț, în special, cu vite și boi²⁸; (sec. al XVI-lea);

4. Scrisorile neguțătorilor moldoveni²⁹ (1831);

5. Dicționarele etimologice ale altor limbi indică origini și sensuri diverse, interesant de analizat de către specialiștii în istoria limbii. Astfel, pentru termenul *boer*, se indică olandezul ori germana inferioară (low german³⁰) *boer* cu sensul de „fermier”³¹ și italianul *boerio* (ce se pare că provine de o poreclă ce însemna „bou”³²) ce a rămas în limba italiană doar prin titulatura unui joc rustic de noroc ce se juca la iarmaroacele autohtone ori în birturile sătești „La pesca col boero”³³.

Se remarcă astfel câteva direcții de sens ale termenului:

1. un sens al măreției (averii), importanței sociale și al recunoașterii grandorii respectivei persoane este susținut de sensul venit pe filiera rusă – rădăcina *bal* „mare”.

2. un alt sens al bogăției, ce aparține filierei turcice (*bay*, *bei*- formă ce indică respectul și poziția socială înaltă) ce susține, completează ori poate fi privit în relație cu primul sens.

3. un sens legat de posesia de vite (putând evolua fie spre sensul de „fermier” prezent în olandeză și germană, ori chiar sensul de servitor tânăr, și apoi, de „tânăr băiat”, precum englezescul *boy*³⁴).

Inițial, toți membrii unei comunități stăpâneau și foloseau în comun, în indiviziune pământurile, moșiile. Așa se explică și tipul aparte de sentiment al

²⁷ Gueroult către Lamartine, scrisoare din 12 aprilie 1848: „Les boyards ou *boieri* (étymologiquement possessuers de boufs) composent toute l'aristocratie indigène; a eux seuls appartient le sol, ainsi que les privilèges attachés là, plus qu'ailleurs encore à la possession du sol”, *apud*, Dum. Z. Furnică, *Documente privitoare la comerțul românesc. 1473-1868. Cu o scrisoare a D-lui profesor N. Iorga*, București, Tipografia „România Nouă”, 1931, p. 425.

²⁸ Boierii cari vindeau boi, porci, lână peste hoar și primeau în schimb bani de aur și argint, se grăbiră să cumpere întâi bazda și apoi pe plugar. Antagonismul dintre țaran și stăpânul său cel nou apare în Moldova în luptele pentru domnie din anii 1560 (Alexandru Lăpușeanu cu Despot și Tomșa), iar în Țara Românească, Buzeștii cei cu sute de moșii hotărâsc domnia și soarta lui Mihai Viteazul, N. Iorga, *cf. Scrisori de boieri. Scrisori de domni*, ediția a III-a, 1931, p. V.

²⁹ „1831, Septemvrie 4, Casa poșlenii vitelor. Neguțătoriu Vărta Sărăcan, de aici din Moldova, au plătit poșlenia pe 100, adică una sută boi, care boi având a-i treci păste hotar în Austria pi la margine Priscăniei, vor ave slobod trecire”, *apud* N. Iorga, *Scrisori de ...*, *op. cit.*, p. 366.

³⁰ *Plattdüütsch* sau *Nedersaksisch*.

³¹ <http://surnames.behindthename.com/name/boer>; <http://www.oxforddictionaries.com/>

³² <http://surnames.behindthename.com/name/boerio>

³³ <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1844680>

³⁴ <http://www.etymonline.com>

proprietății la români, în special, cei moldoveni, ei fiind legați mai mult de *ideea de acasă, de moșie părintească, de brazda sau vatra satului*, nu în mod concret de o bucată anume de pământ.

Evoluția felului în care au început românii să-i numească pe cei mai avuți dintre ei și, mai apoi, pe cei ce le erau stăpâni este important în perceperea corectă a imaginii boierului sau a elitei. (Odată înțeles acest profil, se va lămurii și structura orășeanului, ce odată plecat din sat, urmărește un anumit ideal ce îi este cunoscut și anume, fiziologia „omului superior”- ajuns, avut).

Domnița Tomescu³⁵, în *Numele de persoană la români. Perspectivă istorică*, evidențiază, pe baza documentelor arheologice, arhivistice, a sintezelor de istoria limbii române, a studiilor teoretice cu privire la onomastica românească dar și a lucrărilor de onomastică istorică, o privire diacronică asupra acestui fenomen. Plăcerea moldovenilor de a *porecli* și de a găsi sensuri ascunse cuvintelor este ușor de exemplificat atât în literatură (Creangă), cât și în structurile numelor compuse de tipul: Fruntelată, Gurălungă, Limbădulce, Bea-zăce, Fuge-bine, Plânge-banul, Roade-oală³⁶ etc. Interesant este de evidențiat în ce măsură termenul *boier*, cu variantele sale *moșier, vladă* (stăpân-*vladiti* „a stăpâni”, *voi* „luptător”³⁷), dar și cele de ciocoi au suferit în timp diverse modificări.

Termenul *boier* este, după cele mai multe ipoteze, de origine slavă. Conform evaluării lui Ștefan Pașca, numele slave reprezintă circa două treimi din cantitatea totală a numelor de botez atestate până la sfârșitul secolului al XIX-lea (procentaj considerat de slavistul Ioan Pătruț exagerat)³⁸. O particularitate a onomasticii moldovenești, încă din secolul al XIV-lea, o constituie diminutivele afective cel mai frecvent cu sufixele *-aș, -ăș* sau *-ică*: Andriaș (1392), Mihalaș, Ioanăș, Ioanăș (1392), Petrică (1389). Interesant este și faptul că, în variantă diminutivată, apar înregistrate și „numele boierilor din Divanul Domnesc, semn că aceste forme familiare, populare au tendința să se oficializeze”³⁹. În secolul al XV-lea, numele de persoană moldovenești cunosc o tendință mai accentuantă de dezvoltare a denotației duble decât în celelalte zone ale țării. „De asemenea, menționarea rangului boieresc sau a funcției persoanei era considerată suficientă pentru individualizarea suplimentară: *Iurie stolnic, Costea vistier, Andreico ceașnic, Alexa spătar, Cozma ușar* etc. În funcție de mărimea rangului boieresc, numele persoanei era precedat de un termen de reverență *jupan, (...)* sau *pan*, după moda poloneză, care arată apartenența celui numit la clasa aristocratică și, implicit, notorietatea acestuia. În același timp, numeroși boieri din Divanul Moldovei adaugă prenumelui un supranume, urmând o tendință care se va accentua în perioadele următoare”⁴⁰.

Prima ediție a dicționarului lui Scriban, publicat la 1900, reține că „astăzi poporul numește *boier* (și fem. *cocoană*) pe orice om îmbrăcat mai bine. La vocativ,

³⁵ Domnița Tomescu, *Numele de persoană la români. Perspectivă istorică*, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2001.

³⁶ *Ibidem*, p. 34.

³⁷ Cf. *DEX online, Voi* „armată, război” și *voditi* „a conduce” (Șăineanu, Scriban; Miklosich, Cihac, cf. DER; DEX, MDA).

³⁸ *Ibidem*, p. 39.

³⁹ *Ibidem*, p. 71.

⁴⁰ Domnița Tomescu, *op. cit.*, p. 96.

poporul zice *boierule* sau *domnule*, *cucoane* și *coconașule*. Boierii între ei își zic *domnule* și numai în glumă *boierule* sau *cucoane*.

Boieri dumneavoastră era un vocativ ca azi *domnilor*. Băieții care umblă cu colinda în ajunul Crăciunului se adresează celor din casă cu vorba: *Ia sculați, sculați, boieri mari!*⁴¹

Un alt dicționar, al lui Șăineanu⁴², indică o nuanță nouă, ironică: „odinioară, titlatură reverențioasă, azi, ironică: *Boieri Dumneavoastră!*”.

Analiza modalităților de raportare la un anumit corp social – acela al boierilor – poate fi și o problemă interesantă de filosofie a limbajului⁴³ și de semasiologie⁴⁴. Departe de a prezenta un antropomorfism al gândirii magice (gâtul sticlei, capătul drumului) ori o funcție explicativă, ce ar reflecta un rezultat al cunoașterii (capul răscoalei, capul satului), termenul *boier* cunoaște diverse sensuri: sensul general, coloraturi parțiale, un sens afectiv și un sens ocazional. Folosit, la un moment dat în limbă sub forma de arhaism semantic (învechit), *Boieri dumneavoastră!*,⁴⁵ structura beneficiază de toate cele patru arii de înțeles. Coloraturile analizate din punct de vedere semasiologic sunt extrem de diferite: eleganță și rafinament înăscut, înfumurare, lenevie, arogarea unor merite pe nedrept etc., ce se regăsesc în literatură și prin forme sinonimice de *arhon*⁴⁶ și *ciocoi*. Inițial, acest din urmă termen a fost inspirat de imaginea ciocului (întocmai ca *moț*- în accepțiunea lui A. Scriban) cu înțeles de *moț* (ca și în *ciocârlan*), nume care s-a dat întâi păsării moțate, apoi pândarului, lacheului, vătăjelului, receptorului, funcționarului, arendașului și, în sfârșit, boierului⁴⁷. Cu timpul, acest termen a început să aibă și o coloratură comportamentală, denumind un „lingușitor, curtezan”. În anii 1900, termenul era folosit ironic cu sensul de „boier, mare proprietar”, dar era folosit și de turcii din Dobrogea, ce se refereau la ciobanii ardeleni cu acest apelativ, cât și de bulgari atunci când se adresau moșierilor din România⁴⁸. La figurat, termenul desemna „om cu înfățișare boierească sau cu pretenții de boier”: „*da de când te-ai făcut așa de ciocoi de nu mai poți umbla pe jos?*”. În plan politic, ciocoiul era și un „epitet ironic adresat de liberali, socialiști și alte feluri de democrați conservatorilor”⁴⁹.

Ciofligarul era un termen sinonim cu *vecin*, *ciocoi*⁵⁰. În Moldova era folosit cu tentă ironică pentru a descrie un „orășean rău îmbrăcat – cum ar fi un meseriaș, un funcționaraș – țăran îmbrăcat orășenește: *țaranului îi plac boierii, dar nu și ciofligarii*”⁵¹.

⁴¹ A. Scriban, *Dicționarul...*, op.cit., ed. I, p. 184.

⁴² Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, a opta edițiune, Editura „Scrisul Românesc”, Craiova, f.a., p. 71.

⁴³ Al. Rosetti, *Filosofia cuvântului*, 1946.

⁴⁴ Marin Bucă, Ivan Evseev, *Probleme de semasiologie*, Editura „Facla”, Timișoara, 1976.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁶ Provenit din neogrecescul *arhon*, cuvântul *arhon*, cu forma *arhont*, apare în limba română în sec. XVIII- XIX. Formă de politețe, „cuvânt adresat boierilor (sinonim cu *domnule* sau *cucoane*): *să trăiești, arhon pitar!*- uzitat singur *arhonda: așa e, arhonda!*”, A. Scriban, *Dicționarul...*, op. cit., ed. I, p. 121.

⁴⁷ A. Scriban, *Dicționarul...*, op. cit., ed. I, p. 282.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 283.

⁴⁹ A. Scriban, *Dicționarul...*, op.cit., ed. I, p. 283.

⁵⁰ Denumea și clăcașul din satele bulgărești; sinonim și cu termenii *covrigar*, *mitocan*.

⁵¹ A. Scriban, *Dicționarul...*, op.cit., ed. I, p. 283.

Termenul *răzăș*, cu variantele *răzeș*, *răzaș*, provine din ungureșul *reszes-resz* – parte, sub influența lui *chezăș*. În Moldova, *moșneanul* era țăranul liber proprietar de moșioară în devălmășie, iar, pe urmă, independent⁵².

Instituția boierimii la apus

Procesul de dispariție a instituției boieriei a reprezentat în viziunea istoricilor, doar un proces de transformare. Această *adaptare* nu trebuie însă confundată cu „îmburghezirea sa totală”. Boierul era cel mai de seamă creator de bunuri simbolice și ajunge să devină – într-un câmp cultural autohton – un bun simbolic în sine. „Clasa dominantă a știut să-și păstreze mult timp identitatea, folosindu-se de *capitalul simbolic*⁵³ acumulat anterior. Ea a continuat să cultive o anumită structură și un anumit cod familial, maniere și însemne inconfundabile, dar, mai presus de orice, o mentalitate particulară, în cadrul căreia originea, genealogia, onoarea, transmiterea neîntreruptă a patrimoniului și, nu în ultimul rând, stilul specific de viață au fost reperele fundamentale”.

Pe acest fundament, boierimea românească și-a fundamentat un model cultural autentic „cu o largă răsfrângere socială, care a impus asocieri imitative, dar și distincții nete, de natură să-i permită apărarea poziției la *vârf* pe care o deținea. Aceasta este încă un fapt care probează specificul continuității sale în epoca modernă”⁵⁴.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, nobilimea din spațiul românesc „pare a fi adoptat un set important de valori burgheze, lăsându-se, totodată, definitiv captată de mentalitatea clasei respective. (...) Pierzând capacitatea unilaterală de decizie și, pe de altă parte, trebuind să accepte condiția de instrument al guvernării, nobilimea *a dobândit, în schimb, șansa de a se afirma cultural prin structurile existente și de a-și proiecta valorile asupra întregii societăți* (s.n.)”⁵⁵.

Procesul de transformare a clasei boierești din Moldova și Țara Românească este analizată pe larg de Gheorghe Platon și Alexandru-Florin Platon în volumul *Boierimea din Moldova în secolul al XIX-lea. Context european, evoluție socială și politică*, apărut la jumătatea anilor '90. Istoricii, în lipsa datelor statistice își construiesc demersul științific pe *observații istorice* ale vremii și consideră că acest proces „și-a intensificat cadența și s-a complicat în veacul al XVIII-lea, ca urmare și a mutațiilor petrecute în sânul societății (...)”⁵⁶.

Datele despre boierimea din Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea sunt extrem de puține și, exceptând scrierile lui N. Bălcescu, sunt, mai curând,

⁵² A. Scriban, *Dicționarul...*, op.cit., ed. I, p. 1101.

⁵³ Rudolf Braun, *Konzeptionelle Bemerkungen zur Oberbleinblen: Adel im 19. Jahrhundert*, în Hans-Ulrich Wehle, *Europäischer Adel, 1750- 1950*, Göttingen, 1990, pp. 87-95, apud Gheorghe Platon, Alexandru-Florin Platon, *Boierimea din Moldova în secolul al XIX-lea. Context european, evoluție socială și politică*, București, Editura Academiei Române, 1995, p. 22.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Gheorghe Platon, Alexandru-Florin Platon, *Boierimea din Moldova în secolul al XIX-lea. Context european, evoluție socială și politică*, Editura Academiei Române, București, 1995, p. 22-23.

⁵⁶ Gheorghe Platon, Alexandru-Florin Platon, *Boierimea din Moldova în secolul al XIX-lea. Context european, evoluție socială și politică*, Editura Academiei Române, București, 1995, p. 59.

indirecte. Istoricii ieșeni aduc în discuție câteva „observații asupra veacului al XVIII-lea, asupra mutațiilor survenite în structura societății, a claselor sociale, de natură să explice situația existentă în prima jumătate a secolului următor, în care procesul de *disoluție* a clasei boierești, de adaptare la noile condiții, s-a desfășurat într-o cadență sporită. În Adunările *ad-hoc*, boierii, ei înșiși, aveau să se pronunțe în favoarea desființării clasei din care făceau parte, a rangurilor și a privilegiilor legate de existența ei. Evoluția societății românești și imperativul național solicitau această hotărâre națională. A fost o renunțare la privilegii (...) dictată de *criza societății*, care nu le mai putea îngădui și suporta. A fost, „totodată, credem, și un ultim gest de noblețe, pe care purtătorii rangurilor, cei mai lucizi dintre ei, l-au săvârșit în favoarea interesului general, național. Gestul ar fi fost – cu adevărat – generos în eventualitatea în care, odată cu privilegiile, boierii ar fi renunțat și la o parte a pământurilor, contribuind, în felul acesta, la soluționarea problemei agrare”⁵⁷.

Evident, fanarioții nu au reușit să distrugă în totalitate nobilimea (boierimea) română⁵⁸. „Înțelegerea procesului de dezvoltare a societății românești [componentele sale sociale, financiare, administrative, dar și culturale *a.n.*] solicită (...) considerarea premiselor stabilite de fanarioți în veacul care au dominat Principatele. Urmărindu-le, în succesiunea, cu consecințele, valoarea și importanța lor, vom înțelege mai bine rolul care a revenit boierimii, maniera în care, ea însăși, a fost *obiect* și *subiect* al dezvoltării”⁵⁹.

Boierimea a contribuit din plin la procesul de modernizare din acele vremi: „Modernizarea, în accepțiunea timpului (a boierilor) era sinonimă cu europenizarea, cu orientarea spre Europa. Ea nu reprezenta o simplă modă, ci sublinia adeziunea la ideile de libertate, tendința de independență, de eliberare de sub dominația politică și spirituală a Orientului”⁶⁰. Acest efort de modernizare a privit mai multe aspecte: reforma fiscală, revoluția agrară, modernizarea dreptului (Constituția lui Ctin Mavrocordat, Codul lui Alexandru Ypsilanti, Pravilniceasca condică, Sobornicesul hrisov-în Moldova, Codul Calimach), dar și evoluția actului cultural⁶¹. Este de domeniul evidenței că, pentru un popor, dimensiunea culturală este cea ce dă „expresie nevoilor epocii, creează impulsuri și condiții pentru receptarea valorilor și pentru răspândirea lor în practica vieții. (...) Activă și dinamică, cultura nu este în această epocă un simplu reflex al condițiilor interne. Secolul fanariot se situează în prelungirea *veacului de aur* al culturii românești, însușindu-și și folosind valorile acestuia”⁶².

Componența și profilul boierimii moldovene s-au modificat în timp, iar, până la începutul secolului al XIX-lea, boierimea a ajuns să fie o „boierime *nouă*, trecută

⁵⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁸ Vezi Victor Papacostea, *loc. cit.*, p. 192, N. Iorga, M. Eminescu, *Pătura superpusă în Opere*, vol IV, București, *Cultura românească*, 1938, p. 185, Vlad Georgescu, *Ideile politice și iluminismul...*, p. 25, *Istoria dreptului românesc*, vol. II, Editura Academiei, 1984; Șt. Ștefănescu (coord.), *Națiunea română. Geneză, afirmare, orizont contemporan*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984; Șt. Cazimir, *Alfabetul de tranziție*, Editura „Cartea Românească”, București, 1986.

⁵⁹ *Ibidem*, p.71.

⁶⁰ *Ibidem*, p.79.

⁶¹ *Ibidem*, p.81.

⁶² *Ibidem*, p.82.

prin prefacerile adânci ale veacului fanariot, care se adaptase noilor cerințe, orientate spre epoca modernă”⁶³.

Boierul în proverb

Atât proverbele, cât și ghicitorile – tipare expresive de mare concentrare a informației – sunt exemplare drept „specii de tranziție între categoriile cu sincretism funcțional accentuat – poezia obiceiurilor – și categoriile neterminate de contexte funcționale particularizante”⁶⁴.

Proverbele, este de părere Ovidiu Papadima, „nu sunt învățăături. Sunt, ca toate celelalte forme de artă populară, forme de viață. (...) Ele distilează viața”⁶⁵, printr-o formă de artă concentrată și, mai mult, *concretizarea unei situații de destin*” ce nu obligă doar la efortul de a înțelege, ci „te obligă să iei atitudine”⁶⁶. Proverbul nu va ajunge niciodată la o „apologie a instinctelor. E realist (...) cu accente de mare puritate etică”⁶⁷ și poate fi considerat una din cele mai valoroase surse documentare ce oferă o imagine de tip „franc” ale unei realități istorice. El poate funcționa drept un instrument destul de corect într-o analiză de factură sociopsihologică oferind registre variate de reflectări ale aceluiași tip de experiență. În acest caz, proverbul exprimă atitudinea poporului (a țăranilor) față de severele ierarhii sociale ale trecutului: „Pe rând se mănâncă pâinea lui Vodă; Să te ferești de cerșetorul vechi și de boierul nou...”⁶⁸

Efortul de a situa imaginea boierului român în economia simbolică autohtonă se desfășoară pe două paliere: pe de o parte, boierul din literatura populară și cultă perceput de cele mai multe ori drept un tip întunecat, crud și hrăpăreț, pe de altă parte, prezentul oferă o altă perspectivă, deoarece vorbim despre „un câmp de producție restrânsă (ce) se măsoară după gradul în care este capabil să funcționeze ca o piață specifică, generatoare a unui tip de raritate și de valoare ireductibile, între altele, la raritatea și la valoarea economică a bunurilor în cauză, adică raritate și valoarea specific culturale”⁶⁹.

Acest univers este guvernat, așa cum e și firesc de o serie de legi. Printre acestea, una din cele mai importante este „legea distincției”, a primatului forme asupra funcției, a modului de reprezentare asupra obiectului reprezentării etc.⁷⁰ Extrem de important este și decalajul temporal dintre “producția intelectuală și artistică și consacrarea (...) ei”⁷¹.

Cea mai veche și mai valoroasă culegere de proverbe românești este fără doar și poate cea culeasă de Iuliu Zanne⁷². Aici sunt reținute nu doar proverbe, ci și

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, EDP, 1978, p. 241.

⁶⁵ Ovidiu Papadima, *Literatură populară română*, București, EPL, 1968, p. 598.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 600.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 604.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 602-603.

⁶⁹ P. Bourdieu, *Rațiuni practice: o teorie a acțiunii*, traducere de Cristina și Costin Popescu, București, Editura „Meridiane”, 1999, p. 41.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 42.

⁷¹ *Ibidem*, p. 55.

⁷² Iuliu A. Zanne, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, dicetori, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și*

fragmente din lucrări culte precum *Descrierea Moldovei* de Dimitrie Cantemir sau *Letopisețul Moldovei* de I. Neculce (*Vai de boierul ce se roagă moșicului*)⁷³ cu explicațiile respective: Arată mândria cea proastă și răutatea ciocoilor adică parveniților.

Sunt consemnate ipostaze ale boierului cu purtări și tabieturi alese, garant al unei calități superioare în ceea ce privește bunul simbolic pe care îl reprezintă: *Dacă-i boier, tot boier*⁷⁴, cu sensul “Omul de vița mai alesă, tot se cunoaște, în orice împrejurare”⁷⁵ sau *Boierul e tot boier, măcar dar fi încins cu teiu* formulă folosită pentru boierul scăpătat, ori cum ar fi, tot se cunoaște din ce neam este⁷⁶. Calitatea umană a nobilului poate fi depistată și în alegerea oamenilor ce îl slujesc, dar și în felul în care ei sunt educați să se prezinte și să se comporte în societate: *Cum e boierul și sluga*⁷⁷. „Taifeturile” (termen învechit ce desemnează un tabiet) tipic boierești sunt semne clare ale apartenenței la un anume grup social elitist: *Boierul cât de sărac, tot își odihnesce bucatele după masă*, cu sensul de “boierul, cât de mic, trebuie să-și facă tabietul după-masă”.

Tipul boierului nou sau a boierului–ciocoi este extrem de bine reprezentat iar tonul variază de la ironie la comunicarea frustră a unei experiențe de viață: *Să te ferești de boierul nou și de cerșetorul vechiu* (Pentru că boierul nou jupoaie norodul ca să-și strângă avere, și cerșetorul vechiu are meșteșug să te facă să-i dai)⁷⁸, *După cum e boierul așa e și odorul* cu sensul de „După cum pătimești așa ai să și primești” sau *După boier și cinstea* (cu sensul de îndemn de a arata cinstea ce se cuvine fiecăruia)⁷⁹.

O categorie aparte de proverbe o constituie cea care prezintă realitatea într-o formă vădit metaforizată, folosindu-se într-un mod ironic, zeflemitor de această formă fără substanță.

Boer gol sau *Boer cu boii de funie* era o expresie folosită cu înțelesul că cel sărac este și peste măsură de mândru.

Ia ascultă la boieru/ Cum îi sdrăncăne ciurelu se spunea în Mehedinți „în batjocura celor cari se cred mai mult decât sunt”. Sau *Viță de boier,/Neam de cimpoer* se zice în Ialomița, în bătaie de joc, unui om din proști, care se pretinde a fi de neam mai vestit⁸⁰.

cimilituri, cu un glosar româno-frances, X vol., București, Imprimeria Statului, Ed. Librăriei Socecu, 1895-1901.

⁷³ I. Neculce, *Letop. Mold.* II, p. 247, în I. A. Zanne. *Op. cit.*, vol. IV, p. 278; ibidem, «Pus-au atunce pe mazili, și pe țeră, banii stegului, grei bani. Început-au a prindere pe *boiernașii* lui Constantin Vodă, cei *ridicați din nemuri proste*, ce zicea Cantemir Vodă că i-a face nemuri. Și începură a-l bateră și a-i închidere prin temnițe și pe la Siimeni; și-î sărăciră, de remaseră, precum le au fost postrigul, moșici. Eră unii, dintr-acele bătăi, au și nebunit, de au remas nebuni, și pe cale le-au făcut; că, vai de boierul ce se roagă moșicului.» — I. Neculce.

⁷⁴ V. Alecsandri, *Teatru*, p. 736.

⁷⁵ I. A. Zanne, *op. cit.*, vol. IV, p. 281.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 282.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 280.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 279.

⁸⁰ I. A. Zanne, *op. cit.*, vol IV, p. 281.

Boeria e pe rând, se zice când cineva a căzut curând dintr-o demnitate, în care se credea așezat pe viață; căci, precum spune Neculce; Domnul face neamurile, Domnul le stinge.

Sau sarcasm și autoironie: *Eu boier, tu boier, cine-mi trage cizmele?*⁸¹ însemnând Dacă vor fi toți boieri, cine va mai trage ciubotele - Când toți vor să poruncască și nimine să asculte.

În imaginarul românesc, tagma boierească este simțită drept de proveniență străină și e privită cu profundă ironie: *Boierului când îi e foame se primblă, românul fluieră, iar țiganul cântă*⁸².

Ori în zicători ce folosesc acest rang pentru a sugera o dimensiune importantă a unui fapt săvârșit, precum în exemplul: *O dat peste calu boierului* cu sensul de “ș-a găsit beleaua, a dat de necaz”.

În rândul reprezentărilor poetice și alegorice, se încrui proverbe precum: *Nici salcea pom, nici boerul om*. Poporul a întors astfel, stăpânilor săi, disprețul pre care aceștia i l-au aruncat, când au zis: „nici salcia pom, nici moșicul om”.

O altă serie de proverbe sunt cele ce rețin realități istorice concrete în care acești reprezentanți ai nobilimii locale au luat o serie de măsuri drastice (fumăritul). *Boerii țin fumul de pe urma săracului* cu sensul că „boerii tot din munca săracului se țin. Poate să fie o aluzie la vechea dare a fumăritului, atât de odioasă odinioară”⁸³.

Belu belește/ Goleșcu golește/ Manu jupuieste e o formulă ce face aluzie la boierii cu acest nume, care fiind mari demnitari în timpul lui Caragea-Vodă, jefuiau poporul. Prin extensie, satiră la adresa spoliatorilor⁸⁴: *Noi boiernași, vechi coțcărăși*⁸⁵.

Structuri din literatura cultă au circulat o perioadă sub formă de zicători, precum: *S-a schimbat boerul*⁸⁶, *S-a schimbat boierul/Nu e cum îl știi*, cu sensul „când un om nu mai e cum îl știam noi că este”⁸⁷.

Interesante sunt și structurile ce desemnează corespondența bogat-boier (*Beteșugul bogatului e ca sănătatea săracului*), aprecierea variabilă a raportului cumpătare-zgârcenie-privare de mâncare (*Bogatul mănâncă când voiește, săracul când găsește; Mai bine trăiește un sărac lipit decât un bogat zgârcit sau Bogatul nu mănâncă să se sature*), dar și acceptarea unor umilințe peste măsură de către boieri: *Mai bine țaran în picioare, decât boier în genunchi*⁸⁸.

Concluzii

În studiile imagologiei istorice și ale celei culturale, un rol extrem de important îl ocupă componenta simbolică a națiunii. Parte integrantă a culturii autohtone este și boierimea, percepută ca elită socială, culturală, din rândul căreia se făceau remarcăți cei mai importanți lideri de opinie, politicieni, scriitori, oameni

⁸¹ Epoca (ziar), 7 Nov. 1896.

⁸² *Proverbe ... op. cit.*, p. 62.

⁸³ I. A. Zanne, *op. cit.*, p. 282.

⁸⁴ *Proverbe ... op. cit.*, p. 58.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 270.

⁸⁶ V. Alecsandri, *Teatru*, p. 237, „Adevărul” (ziar), VIII, no. 2412.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 283.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 248.

care, într-un fel sau altul, dictau destinul societății din diverse domenii – economic, cultural etc.

Pierderea claselor sociale a dus automat la o disipare, la o nivelare sau la o pierdere a unui tip de identitate „sinceră” („frank” identity⁸⁹). Pe lângă calitatea etnică și lingvistică – și aceasta în pericol de disoluție –, sau cea religioasă (din ce în ce mai ușor de demontat prin lipsa exercițiului practic, prin prezența timpului istoric tot mai aglomerat, a intereselor politice etc.) oamenii au pierdut odată cu despărțirea de epoca în care oamenii se împărțeau în „nobili” și „de rând” și curajul afirmării acestei identități de tip „franc”⁹⁰, ajungând să trăiască ca exponenți „fără nume”, „fără însușiri”, într-un mediu al „amestecului”, al „naturalizatului universal”, al „artificialului” și, finalmente, al mediocrității.

În marea globalizare, noi curente culturale sunt promovate de diverse școli de gândire, printre care și naționalismul modern. Gregory Jusdanis vorbește despre acest pericol al pierderii identității naționale prin distrugerea treptată, până la pierderea totală a culturilor naționale. Sunt ridicate o serie de teme serioase de reflecție ce vizează atât conceptul de cultură națională, cât și pe cel de „etnicitate” în sine ce suferă continue și accelerate transformări sub presiunea societății postmoderne și postindustriale a unui univers federalizat.

Cunoașterea și înțelegerea structurii interioare a entității naționale prin oglindirea în diverse corpusuri de analiză (scrisori ale boierilor, impresii ale călătorilor străini, analiza sensurilor diverselor expresii și termeni referitori la elite pe teritoriul românesc), pot lămurii o serie de aspecte necunoscute încă. „Auto-imaginile”, cum le numește Al. Dușu, sunt esențiale în această paradigmă. Ele sunt definite drept „reprezentările mentale despre *propria* cultură, activă în critica literară și de artă, (...) înrudite cu imaginile naționale despre sine”⁹¹. Cunoașterea sinelui atrage după sine și o reprezentare mult mai corectă a celuilalt printr-o nuanțare a spiritului critic (în accepțiunea lui G. Ibrăileanu). Altcumva, este dată „o măsură a realității care trece dincolo de însemnătatea judecăților uzuale despre cealaltă țară și celălalt popor”⁹² în spațiul geografic, dar și în cel temporal, înțelegând schimbările, în timp, ale respectivului grup etnic.

Interesantă este și perspectiva deschisă de Neagu Djuvara, care, urmărind să definească în istoria universală, dar și în cea națională conceptul de *tipar istoric* în raport cu civilizația, impune o nouă teorie a „centralilor” – minoritate din interiorul culturii naționale ce a inițiat și a dat națiunii stilul și coloratura ei particulară – și a „marginalilor” (prin marginalii, înțelegând elemente care s-au aglomerat ulterior în respectiva cultură (...) și a căror participare la conducere nu a fost admisă decât târziu. Istoricul român depistează și urmărește fenomenul continuu de „retragere progresivă a *centralilor* și de ascensiune progresivă a perifericilor”⁹³ în diacronism/dinamică istorică și pune în legătură acest flux sau respirație culturală cu un alt concept extrem de important în definirea discursului identitar național, anume,

⁸⁹ Jean-Luc Nancy, *Identity: Fragments, Frankness*, Fordham University, 2014.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Al. Dușu, *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților*, București, Editura „Meridiane”, 1986, p. 208.

⁹² *Ibidem*, p. 208.

⁹³ Neagu Djuvara, *Civilizații și tipare istorice. Un studiu comparat al civilizațiilor*, Ed. Humanitas, București, 2007, p. 397.

sorgința, calitatea și durata *energiei naționale*. Aceste trăsături există, evoluează, se perimează și/sau se disipează în funcție de „omogenitatea sau heterogenitatea relativă a componentelor ei etnice” și de „stratificarea socială”⁹⁴.

Înrudit oarecum cu imaginea evreului în cultura română, boierul a fost, probabil, în aceeași măsură hulit, umilit, batjocorit sau cel puțin luat în zemeaflea. Perioadele culturale au adus cu ele diverse „curente” de opinie și atitudine în ceea ce privește această pătură socială privilegiată a societății. Dacă de cele mai multe ori, imaginea acestui „străin” (grec, italian, venit din Fanar etc.) era aceea de „intrus” ce doar cu ajutorul avuției și-a „însușit” un titlu nobiliar (altcumva nemeritat, cum e cazul marilor familii de viță nobilă din Europa), intrus venit pe aceste meleaguri cu gândul de a se „căpăta”, de a se îmbogăți din truda țăranilor „rumâni”, boierul, dregătorul provenit din viteazul răzeș moldovean este privit cu profundă admirație și simpatie.

Bibliografie

- Apetrei, Cristian Nicolae, *Reședințele boierești din Țara Românească și Moldova în secolele XIV-XVI*, Editura Istros a Muzeului Brăilei, Brăila, 2009
- Bourdieu, P., *Rațiuni practice: o teorie a acțiunii*, traducere de Cristina și Costin Popescu, București, Editura „Meridiane”, 1999
- Bourdieu, P., *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, traducere de Bogdan Ghiu și Toader Saulea, București, Editura „Univers”, 1998
- Bucă, Marin; Evseev, Ivan, *Probleme de semasiologie*, Timișoara, Editura „Facla”, 1976
- Djuvara, Neagu, *Civilizații și tipare istorice. Un studiu comparat al civilizațiilor*, București, Editura „Humanitas”, 2007
- Dușu, Al., *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților*, București, Editura „Meridiane”, 1986
- Furnică, Dum. Z., *Documente privitoare la comerțul românesc. 1473-1868. Cu o scrisoare a D-lui profesor N. Iorga*, București, Tipografia „România Nouă”, 1931
- Gavriliuță, Nicu, *Fractalii și timpul social*, Editura „Dacia”, Cluj-Napoca, 2003
- Iorga, N., *Scrisori de boieri. Scrisori de domni*, ed. a III-a, Vălenii de Munte, 1931
- Nancy, Jean-Luc, *Identity: Fragments, Frankness*, Fordham University, 2014
- Muntean, G. (ed.), *Proverbe românești*, ediție alcătuită prefață, glosar și indici de George Muntean, București, EPL, 1967
- Patapievici, H.-R., *Omul recent. O critică a modernității din perspectiva întrebării „Ce se pierde atunci când ceva se câștigă”*, București, Editura „Humanitas”, 2001
- Platon, Gheorghe; Platon, Alexandru-Florin, *Boierimea din Moldova în secolul al XIX-lea. Context european, evoluție socială și politică*, București, Editura Academiei Române, 1995
- Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, EDP, 1978
- Rosetti, Al., *Filosofia cuvântului*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946
- Șăineanu, Lazăr, *Influența orientală asupra limbei și culturii române*, vol. II, București, Editura Librăriei Socecu, 1900

⁹⁴ *Ibidem*.

Tomescu, Domnița, *Numele de persoană la români. Perspectivă istorică*, București, Editura „Univers Enciclopedic”, 2001

Dicționare

Dicționarul limbii române literare contemporane, vol. I, A-C, Editura Academiei RSR

Candrea, I.A.; Gh. Adamescu, *Dicționar enciclopedic ilustrat. Dicționarul limbii române din trecut și de astăzi*, vol. I, Saeculum, 2010

Scriban, August, *Dicționarul limbii românești. Etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaisme, neologisme, provincialisme*, edițiunea întâia, Iași, Institutul de Arte Grafice „Presa bună”, 1939

Șăineanu, Lazăr, *Dicționar universal al limbei române*, a opta edițiune, Craiova, Editura „Scrișul Românesc”, f.a. RSR

Zanne, Iuliu A., *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, dicetori, povățuiri, cuvinte adeverate, asemănări, idiotisme și cimilituri, cu un glosar româno-frances*, X vol., București, Imprimeria Statului, Editura Librăriei Socecu, 1895-1901

Surse Web

http://monoskop.org/images/7/71/Pierre_Bourdieu_Outline_of_a_Theory_of_Practice_Cambridge_Studies_in_Social_and_Cultural_Anthropology_1977.pdf

<http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qdsck>

<http://www.etymonline.com>

Adina Vuković
Université de Montréal

LOST HIGHWAY DE DAVID LYNCH ET LE « CINÉMA DE POÉSIE ». UNE VOIE POSSIBLE D'ANALYSE

Résumé

Notre article porte sur « le cinéma de poésie » tel qu'il est théorisé par Pier Paolo Pasolini et illustré par le film *Lost Highway* de David Lynch. Construit comme un ruban de Möbius qui se retourne sur lui-même, *Lost Highway* échappe à la narration. Dans notre analyse, nous montrons que ce film appartient au « cinéma de poésie », car il s'affranchit de la chronologie spécifique au récit traditionnel et contredit la convention narrative du cinéma classique.

Mots-clés : « cinéma de poésie », narration, *Lost Highway*, David Lynch, Pier Paolo Pasolini.

Sorti en 1997, le film *Lost Highway*, réalisé par David Lynch, échappe à la narration. Même si on peut raconter les événements déroulés, le sens profond reste caché au-delà du non-narré. Les événements deviennent « liquides », au sens proposé par Zygmunt Bauman¹, car ils ne peuvent pas être encadrés dans une temporalité et dans une spatialité précises. Sur l'axe temporel, le passé et le futur sont remplacés par un présent protéiforme, ou, comme l'écrit Jean Foubert dans *L'Art audio-visuel de David Lynch*, « L'univers fantastique de *Lost Highway* n'a, pour ainsi dire, ni passé, ni devenir, ni, par conséquent, de chronologie événementielle : il est la totalité juxtaposée de présents distincts et simultanés. »²

La nature des relations entre les personnages du film de David Lynch reflète la « liquidité » de la société contemporaine, c'est-à-dire sa flexibilité et sa précarité. D'après Zygmunt Bauman, notre société, soumise à une évolution effrénée et perpétuelle, est dépourvue de « poteaux indicateurs » stables. Dans cette société « liquide », où les liens sociaux n'ont pas une véritable consistance, étant fluides et faibles, l'amour est l'un « des dommages collatéraux ». Comme l'affirme Zygmunt Bauman dans une entrevue :

« Les relations amoureuses sont effectivement un domaine de l'expérience humaine où la "liquidité" de la vie s'exprime dans toute sa gravité et est vécue de la manière la plus poignante, voire la plus douloureuse. C'est le lieu où les ambivalences

¹ Selon Zygmunt Bauman, cette « liquidité » entraîne une crise d'identité. « *Dans notre modernité liquide, le monde se découpe en tranches dépareillées, nos vies individuelles s'émettent en une succession de moments incohérents. Tout autant que nous sommes, nous traversons successivement des "communautés d'idées et de principes", qu'elles soient authentiques ou illusives, consistantes ou éphémères.* » (Zygmunt Bauman, *L'identité*, traduction de Myriam Denneby, Éditions de l'Herne, Paris, 2010, p. 22).

² Jean Foubert, *L'Art audio-visuel de David Lynch*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2009, p. 93.

les plus obstinées, porteuses des plus grands enjeux de la vie contemporaine, peuvent être observées de près. »³

La conscience de l'ambivalence et de l'opposé peut être déchiffrée dans la façon dans laquelle David Lynch conçoit son univers artistique. Pour le réalisateur américain, « l'astuce » serait de réconcilier les choses opposées du monde dans lequel on vit : "The world we live in is a world of opposites. And to reconcile those two opposing things is the trick."⁴

À la fois histoire d'un crime passionnel, de la déroute et de la crise d'identité, *Lost Highway* est difficile à raconter parce qu'il s'affranchit de la chronologie spécifique au récit traditionnel. Cette nouvelle perception subjective du temps a comme conséquence la crise d'identité des personnages, ou, en utilisant la terminologie proposée par Bauman, c'est le sentiment de soi qui est contrarié dans son existence même, car il est difficile d'appréhender « l'identité subjective » en termes de continuité dans le temps, comme « *mêmeté* », et de cohérence, comme « *ipséité* ». La « liquidité » du temps, perçue comme un court-circuit entre présent, passé et futur, désoriente les personnages en leur provoquant une perte de repères qui est aussi ressentie par le spectateur⁵.

Au moment où Fred Madison disparaît, son passé envahit le présent de Pete Dayton, le personnage qui le remplace. L'amnésie, le manque des repères de son histoire passée, empêche Pete de vivre pleinement son présent. En essayant de refaire le puzzle de son passé, il demande, sans résultat, l'aide de ses parents et de son amie, Sheila (84 :20-86 :09). Par contre, il est agressé, sans le savoir, par le passé de Fred. Quand Pete entend un air de saxophone à la radio, il a un mal de tête terrible (71 :39-72 :44). Le spectateur peut reconnaître la pièce jouée par Fred au concert auquel, enflammé par la jalousie, il avait décidé de tuer sa femme, Renée (06 :45-07 :24).

Le signe de la relation entre Fred et Pete, le signe de leur possible métamorphose, peut être vu sur leur front. Lorsqu'il est incarcéré, Fred Madison a une blessure au front et, à cause de sa douleur très forte à la tête, le docteur de la prison lui donne des sédatifs (45 :36-46 :42). Pendant le sommeil, il disparaît et, à sa place, les gardiens trouvent Pete, un jeune mécanicien (51 :26-52 :34). À son tour, Pete Dayton, lorsqu'il est en prison et quelque temps après sa sortie, a, lui aussi, une blessure au front. C'est son principal client, Mr Eddy, un gangster animé par une

³ Xavier De La Vega, *Vivre dans la modernité liquide. Entretien avec Zygmunt Bauman*, dans « Sciences humaines », no.165, 2005, p. 35.

⁴ L'affirmation de Lynch, dans Chris Rodley (ed.), *Lynch on Lynch*, Faber and Faber, New York, 1997, p. 23.

⁵ En évoquant quelques-unes des caractéristiques importantes des films de David Lynch, Enrique Seknadje fait l'affirmation suivante : « On l'a souvent noté, non seulement Lynch bouleverse la chronologie des événements constituant les histoires qu'il raconte, non seulement il représente des personnages qui parfois sont désorientés dans le temps, mais en plus il situe ses films dans des époques non précisément déterminées du point de vue temporel. Il oscille entre la période à laquelle il réalise ses films [...] et les années cinquante, celles de sa jeunesse. Les décors, les costumes, les références cinématographiques, les musiques et chansons nous font voyager à travers les décennies présentement délimitées. » (Enrique Seknadje, *David Lynch. Un cinéma du maléfique*, Éditions Camion Noir, 2010, p. 20-21).

énergie vitale exubérante, qui observe la blessure et lui propose « son aide » (60 :10-61 :00). Le soir, en arrivant à la maison, Pete se regarde dans le miroir et analyse sa blessure. (68 :12-68 :24). Le lendemain, au moment du coup de foudre avec Alice, la maîtresse de Mr Eddy, une « réincarnation » blonde de Renée, Pete n'a plus la blessure (72 :45-73 :16).

Du scénario de *Lost Highway*, il ressort que Fred Madison se transforme en Pete Dayton, mais les choses restent ambiguës dans le film, qui respecte partiellement le scénario. De la séquence du changement de rôles, la seule partie qu'on retrouve dans le film est celle où Fred perd son identité et, implicitement, son visage (48 :06-52 :44). La séquence de la « perte du visage » est un montage de plans courts et saccadés qui combine le gros plan de Fred (éclairé par une lumière bleue, froide, qui est identique à celle utilisée au moment du concert de jazz à *Luna Lounge*), le plan général de la maison qui brûle dans le désert, le visage de l'Homme Mystère et le défilement de la bande jaune de l'« autoroute perdue ». L'image de l'autoroute, filmée du point de vue de Fred (qui conduit à grande vitesse pour échapper aux policiers), est présente dès le générique et devient le leitmotiv du film. À cela, il faut ajouter que le dernier et le plus long des plans de cette séquence est une image très floue où on peut deviner le « visage vide » de Fred Madison.

Le scénario indique le fait que, dans une crise de convulsions, le visage de Fred se déforme, « ses traits [...] disparaissent, ne laissant qu'un vide blanc uniquement troué par les orbites. »⁶. C'est le moment où le film cesse de respecter le scénario. Après que le personnage de Pete apparaît sur la « route à deux voies », « le visage vide de Fred commence à se tordre et à prendre l'apparence trait pour trait de Pete Dayton. Fred Madison devient Pete Dayton. »⁷, l'écrivent David Lynch et Barry Gifford dans le scénario, mais les choses sont encore loin d'être claires dans le film.

Dans notre analyse, le scénario, à cause de sa nature inaccomplie, reste seulement un élément de comparaison avec le film. Comme l'écrit Pasolini dans *Le scénario comme structure tendant à être une autre structure*, la structure technique du « scéno-texte » est « une exigence particulière et canonique de collaboration de la part du lecteur à l'acte de "voir dans le graphème" surtout le *cinème*, donc de penser par images, en reconstruisant dans sa tête "le film auquel le scénario fait allusion, en tant qu'œuvre à faire" »⁸.

Au lieu d'aider le spectateur à déchiffrer l'énigme de la disparition de Fred, le surplus d'informations provoque des questions nouvelles : comment Fred a-t-il été remplacé par Pete ? Dans quelle mesure le son de saxophone joue-t-il le rôle de la madeleine proustienne ? Est-ce qu'on pourrait considérer Fred et Pete comme deux personnages distincts ou, plutôt, devrait-on parler de deux visages d'un personnage dichotomique ?

La dichotomie est plus explicite dans le cas de Renée Madison et d'Alice Wakefield. Même distincts, les plans narratifs, sur lesquels évoluent les deux personnages, se frôlent sans cesse. Dans son analyse, *David Lynch ou l'art du*

⁶ David Lynch et Barry Gifford, *Lost Highway*, scénario, traduit de l'anglais par Serge Grünberg, Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p. 41.

⁷ *Ibidem*, p. 41-42.

⁸ Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, « *Le scénario comme structure tendant à être une autre structure* » (1965), traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Éditions Payot, Paris, 1976, p. 162.

sublime ridicule, Slavoj Žižek affirme que Renée et Alice représentent « les deux versions de la femme fatale » et il se propose de démontrer que *Lost Highway* « fonctionne en effet comme une sorte de métacommentaire sur l'opposition entre la femme fatale du cinéma noir classique et celle du cinéma noir postmoderne »⁹.

Interprétés par la même actrice, Patricia Arquette, les deux personnages se dévoilent comme les visages d'un personnage protéiforme. Dans la maison d'Andy, Pete trouve une photographie où il y a deux couples : Renée-Mr. Eddy et Alice-Andy (105 :35-105 :39). Pendant l'enquête qui suit le meurtre d'Andy, les policiers voient, sur la même photographie, seulement trois personnes : Renée, Mr. Eddy et Andy (126 :26-126 :30). Dans les termes de Gilles Deleuze, on pourrait dire que la photographie vue par Pete appartient à la « narration falsifiante » (où, comme disait Nietzsche, « même "l'homme véridique finit par comprendre qu'il n'a jamais cessé de mentir" »¹⁰) et la photographie vue par les policiers appartient à la narration véridique (qui « se développe organiquement, suivant des connexions légales dans l'espace et des rapports chronologiques dans le temps »¹¹).

Pour clarifier la logique de ses deux rôles, Patricia Arquette a donné aux événements filmiques le cadre interprétatif suivant : un homme, Fred, tue sa femme, Renée, parce qu'il pense qu'elle est infidèle. Comme il est incapable d'affronter les conséquences de ses actes, il subit une sorte de crise où le faux de l'imaginaire tend à remplacer la vie réelle. Il se voit comme un homme plus jeune, Pete, qui rencontre une femme, Alice, qui, contrairement à Renée, ne le repousse jamais. La vie imaginaire tourne mal, car la méfiance et la folie qui dominent l'homme sont si profondes que même son fantasme se désintègre et se termine en cauchemar¹².

Sur la première page du scénario du film *Lost Highway*, on peut lire les remarques faites par David Lynch : « Un film noir d'horreur du XXI^e siècle. Une enquête visuellement crue dans des crises d'identité parallèles. Un univers où le temps devient dangereusement incontrôlable. Un voyage terrifiant le long de la "route perdue". »¹³ On peut y ajouter les informations fournies à la dernière page du scénario : « Le scénario de *Lost Highway* se présente comme l'histoire d'un assassin schizophrène racontée du point de vue des différentes personnalités de l'assassin lui-même. »¹⁴

Même si elle n'est jamais explicite dans le film, la schizophrénie du personnage Fred-Pete renvoie au sens dans lequel le terme est utilisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie*. « Un schizophrène déclare "J'ai entendu des voix dire" : il est conscient de la vie. »¹⁵, l'écrivent le philosophe et le psychanalyste et ils lient la schizophrénie au « discours indirect », en faisant référence à la multiplicité de celui-ci et à sa contamination.

⁹ Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, ch. 4. « David Lynch ou l'art du sublime ridicule », traduit de l'anglais par Christine Vivier, Éditions Amsterdam, Paris, 2005, p. 237.

¹⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 175.

¹¹ *Ibidem*, p. 174.

¹² Cf. Chris Rodley, *op. cit.*, p. 231-232.

¹³ David Lynch et Barry Gifford, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 97.

Héritiers de Pier Paolo Pasolini, Deleuze et Guattari proposent une théorie linguistique qui fait du « discours indirect » le fondement de tout langage.¹⁶ « Il y a beaucoup de passions dans une passion, et toutes sortes de voix dans une voix, toute une rumeur, glossolalie : c'est pourquoi tout le discours est indirect et que la translation propre au langage est celle du discours indirect. »¹⁷

Pour Pier Paolo Pasolini, « le discours indirect libre » est possible dans la littérature et il représente « l'immersion de l'auteur dans l'âme de son personnage et [...] l'adoption non seulement de la psychologie de ce dernier, mais aussi de sa langue. »¹⁸ Comme l'observe Jacques Aumont dans *Les théories des cinéastes*, l'interprétation pasolinienne du discours indirect libre reflète l'intérêt indissociable pour la forme et le contenu, toujours présent chez ce « poète du cinéma ». « Le discours indirect libre est une convention rhétorique, mais qui n'est pas purement formelle, tant s'en faut : il véhicule d'importants aspects de contenu. »¹⁹

L'équivalent cinématographique du « discours indirect libre » est la « subjective indirecte libre », même si elle est « infiniment moins articulée et complexe »²⁰ par rapport à son « analogue littéraire »²¹. Conversion d'une opération linguistique en opération stylistique, la subjective indirecte libre « instaure une tradition possible de la "langue technique de la poésie" au cinéma »²². Par rapport au cinéma narratif, classique, « le cinéma de poésie » contredit la convention narrative traditionnelle et libère les possibilités expressives « jusqu'à retrouver dans les moyens techniques du cinéma les qualités oniriques, barbares, irrégulières, agressives, visionnaires des origines. »²³

Pour David Lynch, réaliser des films c'est quelque chose d'inconscient. À travers cet acte de création, les mots et la pensée rationnelle peuvent constituer un obstacle pour le cinéaste, en l'empêchant à s'exprimer pleinement. « Making films is a subconscious thing. Words get in the way. Rational thinking gets in the way. It can really stop you cold. »²⁴ On reconnaît ici la conception de Pasolini pour qui la « langue du cinéma » est essentiellement une « langue de poésie » qui implique la redécouverte et l'exploitation créative des « éléments irrationnels, oniriques, élémentaires et barbares [...] tenus en-deçà du niveau de conscience. »²⁵

À la base du langage cinématographique il y a les images signifiantes, les « *im-signes* » du « monde de la mémoire et des rêves »²⁶, qui, fondés sur des processus psychiques irrationnels, sont de l'ordre lyrico-subjectif. La théorie de Pasolini peut être « traduite » dans les termes de David Lynch. Pour le réalisateur américain, le film représente une façon extraordinaire de donner une forme à l'inconscient, cette espèce de pur flux qui vient d'ailleurs. « But when it comes out

¹⁶ «Le premier langage, sa première détermination, est le discours indirect.» (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 97).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, « Le cinéma de poésie » (1965), p. 144.

¹⁹ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Éditions Armand Colin, Paris, 2011, p. 127.

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 146.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 147.

²³ *Ibidem*.

²⁴ David Lynch, dans Chris Rodley, *op. cit.*, p. 141.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 141.

²⁶ *Ibidem*, p. 136.

in a pure sort of stream, from some other place, film has a great way of giving shape to the subconscious. It's just a great language for that. »²⁷

Selon Slavoj Žižek, plusieurs critiques ont affirmé que « *Lost Highway* est un film fou, trop complexe, dans lequel on chercherait en vain une ligne narrative consistante, puisque la frontière qui sépare la réalité de l'hallucination est brouillée. »²⁸ En tenant compte des points communs qui existent entre la théorie pasolinienne et l'esthétique de Lynch, on se demande dans quelle mesure les clefs d'interprétation proposées par Pasolini dans *Le cinéma de poésie* nous aident à déchiffrer l'énigme des personnages de *Lost Highway*, ce film qui ne permet pas la narration que dans un premier niveau de lecture.

Dans la « subjective indirecte libre », la caméra entre dans un rapport de simulation, de *mimèsis* avec la manière de voir du personnage, « le metteur en scène s'identifie donc à son personnage, et raconte une histoire ou représente le monde à travers lui. »²⁹ Pour démontrer sa théorie, Pasolini analyse *Le désert rouge* et observe que pour Antonioni, la « libération » a été possible grâce à la « condition stylistique » créée par le réalisateur italien pour que la « subjective indirecte libre » coïncide avec le film entier. Pour regarder autrement le monde, Antonioni s'identifie à Giuliana, « son héroïne névrosée » et revit les faits à travers son « regard ».

La métaphore du désert, commune aux deux films, rend possible une analyse comparative. Comme l'observe Jean Foubert, le film de Michelangelo Antonioni peut être résumé par l'« image d'un monde envahi par le vide »³⁰. À son tour, Fred (et/ ou Pete), le personnage du film de David Lynch, paraît étranger au monde qu'il habite et, « s'il donne ce sentiment, c'est qu'il semble perdu au cœur d'un monde qui oppresse par sa vacance »³¹.

Selon Pasolini, Antonioni représente le monde « vu par ses yeux », en remplaçant en bloc « la vision du monde d'une névrosée par sa vision esthétique délirante »³². La névrose du personnage est révélée par un cadrage en décalage permanent. Ce remplacement se justifie par la possible analogie des deux visions. Par un « mécanisme stylistique » similaire à celui du film *Le désert rouge*, dans *Lost Highway*, le discours du cinéaste devient le discours de celui qu'il filme. C'est un mode mixte par lequel le cinéaste se manifeste « comme s'il était un autre », un être double qui disparaît derrière ce qu'il donne à voir. Lynch tend à restituer à la fois la vision des personnes filmées et la sienne, en les amalgamant.

Fred est un musicien qui joue du free jazz et lorsque le réalisateur le montre en train de jouer (06 :39-07 :24), le rythme du montage coupant des plans courts, l'« insistance » des cadrages par la répétition du gros plan et la lumière stroboscopique renforcent l'idée d'un éclatement de la personnalité.

Clairement, le personnage principal souffre d'un trouble psychique, d'une dissociation de la personnalité et Lynch traduit la maladie de celui-ci au travers d'un formalisme qui nous rappelle la technique utilisée par Antonioni dans *Le désert rouge* : les couleurs intensifiées, la prédominance du rouge, du noir et du bleu, les

²⁷ David Lynch, dans Chris Rodley, *op. cit.*, p. 140.

²⁸ Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 240.

²⁹ Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 147.

³⁰ Jean Foubert, *op. cit.*, p. 193.

³¹ *Ibidem.*

³² Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 149.

cadres décentrés. Dès la première séquence, celle dans laquelle Fred fume dans le noir (comme le mari criminel de *Rear Window* d'Alfred Hitchcock), Lynch dévoile sa préférence pour les « cadres obsédants ». Sur une même image, le gros plan de Fred, on utilise le rapprochement successif de deux points de vue et la différence est négligeable. L'insistance, au niveau de la forme visuelle et sonore, traduit la crise du personnage (02 :36-05 :02).

Les deux films ont la même structure circulaire. À la fin du film *Le désert rouge*, on retrouve Giuliana là où l'on avait rencontrée dans la première séquence. À son tour, le film *Lost Highway* commence comme il se termine : de nuit, sur une route traversant le désert californien de la Death Valley. « Nous entendons d'abord brièvement le souffle d'air produit par la vitesse excessive d'un bolide abstraitement *métonymisé* par la lumière des phares. »³³ Le film est habité par une puissance sensorielle exceptionnelle, d'ordre musical aussi bien que plastique ou rythmique. « Au son du lyrique et glaçant *I'm Deranged* de D. Bowie (1995), la lumière projetée par-devant le mystérieux véhicule éclaire une bande médiane qui déroule à vive allure le fil rectiligne d'une fuite éperdue. »³⁴

Lost Highway est construit comme un ruban de Möbius qui se retourne sur lui-même et, grâce à cette structure particulière et aux clefs d'interprétation proposées par Pasolini, on peut déchiffrer, à la fin du film, l'énigme du personnage qui se dédouble pour échapper à ses fantômes intérieurs. C'est Fred Madison qui informe Fred Madison que « Dick Laurent is dead. » et la scène est vue au début et à la fin du film, même si le point de vue est différent. En même temps, le fil rectiligne de la « fuite éperdue » est celui de la course-poursuite de la police et de Fred.

Le psychanalyste Jacques Lacan fait une analogie entre la bande de Möbius, dont la propriété est l'unilatéralité, et ce que Freud appelle « la double inscription », où un même signifiant peut avoir des significations conscientes et inconscientes différentes. Dans un entretien avec Michael Henry, David Lynch a lui-même fait le rapprochement de la structure de son film avec le ruban de Möbius et le destin de son personnage :

« Le récit remonte avant le début pour arriver à la fin. Plutôt qu'un cercle, c'est une spirale ou un ruban de Möbius qui se retourne sur lui-même. [...] Personnellement je pense qu'il y a une issue. Mais le film ne peut pas en avoir. Car c'est le monde de Fred et il est pris dans ce ruban de Möbius. »³⁵

En échappant à la narration, le film *Lost Highway* s'inscrit dans la tradition du cinéma de poésie, caractérisé par la « subjective indirecte libre ». La théorie de Pasolini nous semble complémentaire à celle énoncée par Gilles Deleuze dans *Les puissances du faux* : « contrairement à la forme du vrai qui est unifiante et tend à l'identification d'un personnage (sa découverte ou simplement sa cohérence), la puissance du faux n'est pas séparable d'une irréductible multiplicité. "Je est un autre" remplacé Moi=Moi. »³⁶ Le « cinéma de poésie » oblige à une nouvelle forme de réception. La formule rimbaldienne « Je est un autre » vise aussi le spectateur, qui

³³ Jean Foubert, *op. cit.*, p. 173.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Michael Henry, *Le Ruban de Möbius. Entretien avec David Lynch*, dans « Positif », no. 431, janvier 1997, p.12.

³⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, 1985, p. 174.

devenant « hybris », assume la conclusion de Nietzsche³⁷ : il n'y a pas de « sujet », de « moi », parce qu'il y a des « sujets », des « moi » en chacun de nous.

Bibliographie

- Aumont, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Éditions Armand Colin, 2011
- Bauman, Zygmunt, *L'identité*, traduction de Myriam Denneby, Paris, Éditions de l'Herne, 2010
- De La Vega, Xavier, *Vivre dans la modernité liquide. Entretien avec Zygmunt Bauman*, dans « Sciences humaines », no. 165, 2005
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980
- Foubert, Jean, *L'Art audio-visuel de David Lynch*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009
- Henry, Michael, *Le Ruban de Möbius. Entretien avec David Lynch*, dans « Positif », no. 431, janvier 1997
- Lynch, David et Gifford, Barry, *Lost Highway*, scénario, traduit de l'anglais par Serge Grünberg, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1997
- Nietzsche, Friedrich, « Aurore », dans *Oeuvres philosophiques complètes IV*, traduit de Julien Hervier, Paris, Éditions Gallimard, 1970
- Pasolini, Pier Paolo, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Éditions Payot, 1976
- Rodley, Chris (ed.), *Lynch on Lynch*, New York, Faber and Faber, 1997
- Seknadje, Enrique, *David Lynch. Un cinéma du maléfique*, Rosières-en-Haye, Éditions Camion Noir, 2010
- Žižek, Slavoj, *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2005

³⁷ Friedrich Nietzsche, « Aurore », dans *Oeuvres philosophiques complètes IV*, traduit de Julien Hervier, Éditions Gallimard, Paris, 1970, p. 476.

LA TRANSMISSION DE L'INDISCIBLE PAR LE MÉTISSAGE DES DISCOURS SCÉNIQUES DANS *SAMEDI DÉTENTE*

Abstract

If the term “dance-theater” as an artistic genre seems to disturb creators as much as critics and curators, the few artists actually claiming this label are using this interdisciplinary form in order to multiply the possibilities of the theatrical discourse and give the body a privilege role in the sensible communication they engage with their spectators. Through examples gathered from *Samedi Détente*, a show created in 2014 by Dorothee Munyaneza to commemorate the twentieth anniversary of Rwanda’s genocide, we will question the ways of dance-theater’s interbreeding discourse with storytelling and contemporary music. Complexity of such a scenic discourse allows evocation of painful memories, but mostly sharing some delicate political contents, using more sensible means than the only theatrical speech, with an occidental audience whom, unlike the choreographer, did not experiment those tragic events from the inside. We will see how the dancing body travels between its interpreter, presenting himself for who he is, and the fictional character; how certain qualities of the dance allows the discourse to be embodied, opening spectator’s senses to raise his awareness towards the message of the show; how the action of speaking becomes part of the dance by gradually shifting out of the storytelling, words going from being enunciated, to sung, repeated and even danced. Finally, we will look at how contemporary music is being used as a link between theater, storytelling and dance, adding a forth branch to the discourse. To sum up, we will examine the extent of the emotional impact that this discourse interbreed can have on the reception of a political message.

Key-words: interbreeding discourses, theatrical discourse, musical discourse, non-verbal discourse, dance’s theatricality.

La scène contemporaine offre une panoplie de types de discours, impliquant ou non l’usage du texte écrit ou dit, à travers le métissage desquels les artistes cherchent à nous transmettre leur expérience personnelle du monde. Qu’il s’agisse du discours de la parole, par le conte par exemple, celui du corps par la danse, ceux de la musique ou encore du théâtre à travers ses différentes sources d’énonciation (scénographie, costumes, etc.), les créateurs jouent de l’interdisciplinarité pour toucher leur cible : la sensibilité du spectateur. Dans le cas du spectacle qui nous servira ici d’exemple, soit *Samedi Détente* de la chorégraphe/metteur en scène rwandaise Dorothee Munyaneza, tout un questionnement est à l’origine du choix des matériaux qui lui ont servi à articuler la façon dont elle nous raconte son histoire :

Comment raconter l’indicible ?

Comment parler du départ d’un lieu qu’on a aimé ? Des circonstances durant lesquelles on a dû quitter le nid de l’enfance, un jour, en cachette, sur les routes parsemées de corps, de sang et de silence ? [...] Comment raconter la fuite au clair de

lune dans les champs de café ? Comment raconter les rires ? Comment raconter les chansons ? Comment raconter les psaumes et les danses ? [...] Comment raconter à ceux qui se trouvaient là-bas, loin de nous, où les informations parlaient de manière superficielle du génocide qui disséminait le Rwanda tout entier¹ ?

Ces interrogations, exprimées sous forme poétique par la chorégraphe en avant-propos du dossier de presse de la pièce et relevant plutôt du récit, nous amènent à formuler ainsi nos propres questionnements quant à la manière dont le message de ce spectacle est adressé au spectateur : comment le tissage des discours scéniques (danse, théâtre, conte et musique) permet la transmission sensible d'un contenu historico-politique, la communication d'une expérience « lointaine » non traduisible par la simple parole théâtrale ou le récit conté ? Si l'artiste se demande comment raconter l'indicible, la spectatrice/chercheuse que je suis pose plutôt la question à savoir comment l'interartistique influence la réception de cet indicible ?

La pièce *Samedi Détente* s'ouvre sur Alain Mahé, musicien, qui, approchant un long couteau du micro, se met à en jouer en l'aiguissant, créant ainsi un rythme sinistre. Le ton est lancé. L'instrument de fortune offert comme première image à la fois sonore et visuelle porte en lui seul toute la violence dont sera teintée la pièce. Bientôt, il sera rejoint par le chant de Munyaneza, ici interprète, qui entrera sur scène, en passant par la salle, pour s'accroupir sur une table qui lui servira de percussion, devant un second micro où elle nous racontera son histoire. *Samedi Détente*, c'est la prise de parole, par le conte et par le corps, d'une artiste d'origine rwandaise qui a ressenti le besoin de transposer sur scène son expérience du génocide de 1994, alors qu'elle avait 12 ans. Elle s'est donc entourée d'un compositeur français et d'une danseuse ivoirienne pour permettre à ses souvenirs, mais aussi aux leurs, plus distants, de prendre forme dans le mouvement, les mots et les sons. C'est ainsi, à travers trois principaux types de discours, verbal, corporel et musical, mais surtout par les transmutations qui les amènent à glisser de l'un vers l'autre, qu'elle fait le pari de transmettre son expérience subjective d'un pan politique de l'Histoire africaine.

Incarnation du discours verbal : quand le corps « dit » les mots du conte

Dans un premier temps, on remarque la présence indéniable du conte, dans le spectacle *Samedi Détente*, en ce sens que Munyaneza répond tout à fait aux critères énoncés par Patrice Pavis dans sa définition de la figure du conteur :

Le conteur est un artiste qui se situe au carrefour des autres arts : seul en scène (le plus souvent), il raconte son ou une histoire en s'adressant directement au public, en évoquant des événements par la parole et le geste, en interprétant un ou plusieurs personnages, mais en revenant toujours à son récit².

¹ Dorothee Munyaneza, « Dossier *Samedi Détente* », Paris, Compagnie Kadidi, 2014, p. 2.

² Patrice Pavis, « Conteur », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2003, p. 67.



Figure 1

En effet, la chorégraphe s'adresse directement à l'auditoire pour livrer le récit autobiographique dont elle a elle-même composé le texte. Elle évoque ses souvenirs par la parole, mais également par la danse à travers laquelle elle fait revivre les personnages peuplant son passé. C'est ainsi que ce discours verbal se retrouve littéralement incarné par le corps des deux danseuses qui ingère les mots du conte pour effectuer une traduction intersémiotique, du système de signe linguistique à celui du mouvement. Glissement du sens vers la dépense cependant temporaire puisque Munyaneza, en maître du rituel de réminiscence qu'elle installe sur scène, ramène le focus sur le récit. On dénote tout de même une volonté d'utiliser le texte pour sa qualité matérielle, et non seulement signifiante, qu'elle exprime ainsi au début de son processus de création : « Le texte évoluera au fil des répétitions. Il sera plus un matériau. Je livrerai les textes à mon équipe au fur et à mesure qu'ils évolueront afin qu'ils les lisent, les mâchent, les crachent, et je verrai ce qui restera une fois que tout sera absorbé, rejeté³... » Le vocabulaire lié à l'ingestion d'aliments utilisé ici donne une image claire de cette incarnation du discours dont il est question. Cela s'est traduit, dans l'œuvre réalisée, par l'extraction de certains mots du récit de leur contexte. Ils sont alors repris par les deux interprètes, répétés comme une incantation, voire chantés et même dansés. C'est ainsi qu'on peut dire que le corps s'approprie les mots, les dévêtit de leur sens pour les intégrer comme matière sonore par le traitement vocal, puis comme ressort du mouvement dansé. On retrouve sur YouTube un extrait vidéo du spectacle qui contient un bon exemple de cette transmutation intersémiotique⁴. Dans cet extrait (de 1min.28 à 2min.57), on retrouve d'abord un fragment d'histoire racontée par le musicien. Munyaneza en donne ensuite une version chantée. On voit que le chant, particulièrement le mot « dehors », qui est répété à quelques reprises, se répercute directement sur son corps, lui donne l'impulsion du mouvement dansé. La chorégraphe utilise ce procédé plusieurs fois dans le spectacle, notamment avec certains mots de sa langue

³ Dorothée Munyaneza, « Dossier *Samedi Détente* », *op cit.*, p. 4.

⁴ Wiener Festwochen, *Samedi Détente*, [Vidéo en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=D6vXVbPOld8>, [Consulté le 2 juillet 2015].

maternelle. Le glissement transdisciplinaire qu'elle opère, du conte vers la danse et le théâtre, permet de dépasser le statut informatif du récit pour ajouter une couche sensible à la transmission du message qui est alors facilitée. Les spectateurs ont accès à l'histoire d'une manière à la fois rationnelle et sensorielle. Le récit de Munyaneza n'est plus exprimé sous la forme d'un simple discours verbal flottant, susceptible d'entrer par une oreille et de ressortir aussitôt par l'autre, il s'imprime d'abord dans le corps des interprètes, puis dans celui des spectateurs par voie d'identification kinesthésique. C'est-à-dire que ceux-ci perçoivent physiquement, par projection les mouvements des danseurs,

La kinesthésie (ou cinesthésie) [étant] la perception consciente de la position ou des mouvements de son propre corps grâce au sens musculaire et à l'oreille interne. Le niveau kinesthésique concerne la communication entre acteurs et spectateurs, comme par exemple la tension du corps de l'acteur ou l'impression qu'une scène peut faire "physiquement" sur le public. Selon l'anthropologie théâtrale de Barba (1995), le spectateur est affecté physiquement par le niveau préexpressif du corps de l'acteur et de la représentation. La danse connaît bien cet impact de la kinesthésie : "Il y a une réponse kinesthésique dans le corps du spectateur, ce qui reproduit en lui en partie l'expérience du danseur⁵."

Ce mode de réception, particulièrement présent à la danse, offre au spectateur occidental une nouvelle manière de comprendre le récit de cet événement «lointain» temporellement et géographiquement, par une certaine expérience physique.

Glissements de l'interprète dansant vers le personnage théâtral

Si le premier type de transmutation des discours que l'on retrouve dans *Samedi Détente* concerne l'incarnation de la parole, le second s'effectue plutôt de la réalité de la présence corporelle de l'interprète dansant vers la fiction du personnage théâtral. Ce qu'il faut savoir, selon la théoricienne de la danse contemporaine Laurence Louppe, c'est que :

Le « personnage » en danse ne peut naître que dans la conscience de l'intégration d'un style, ou de façon plus savante encore selon les processus de Laban [théoricien important de l'analyse et de la notation du mouvement], dans l'intégration par mon corps d'options fondamentales qui ne seraient pas les miennes. Ce qui inclut un travail de lecture stylistique de ce que pourrait être un « personnage » d'une incroyable finesse, pour aboutir à une « fiction physique ». C'est à ce seul prix que « je » peut devenir un autre. Le « personnage » si important dans les œuvres qui se situent entre danse et théâtre [...] ne peut plus être considéré comme le résultat d'un « jeu » mais d'une transmutation qualitative qui déstabilise la définition même du sujet⁶.

C'est ainsi que, pour que le corps dansant puisse émettre des signes autres que ceux relevant de l'identité propre de l'interprète, pour qu'il puisse se transformer en personnage, il doit changer sa façon d'être en scène et de se mouvoir. Il doit modifier la qualité de son propre mouvement pour en inventer une autre qui soit celle du personnage, d'où l'expression de « fiction physique ». Il ne s'agit donc pas,

⁵ Patrice Pavis, « Kinesthésie », dans *Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, p. 190.

⁶ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 133.

pour Munyaneza et sa co-interprète Nadia Beugré, de chercher à imiter ou à représenter les figures que la chorégraphe tire de ses souvenirs, mais bien de moduler, à partir de la base déjà signifiante de l'individualité de leur présence scénique, la qualité et le style de leur danse pour faire apparaître l'ombre de ces personnages du passé, êtres immatériels auxquels elles prêtent leur corps. Chacune des deux interprètes possède une corporalité unique, n'entrant pas nécessairement dans les normes de l'idéal de beauté du danseur et qu'on pourrait dire dotée d'« infra-théâtralité », c'est-à-dire d'une charge énergétique et d'une histoire qui constituent un potentiel expressif précédent la mise en mouvement. Cette « infra-théâtralité » les amène à émettre du sens avant même d'être en situation, et surtout à faciliter l'identification des spectateurs. Comme le dit la théoricienne de la danse Michèle Febvre, à qui nous empruntons ce terme d'« infra-théâtralité»: « Ces corps ont une mémoire qui éveille la nôtre et provoque un effet de reconnaissance⁷. »



Figure 2

Sur la base de cette identification préalable au corps de l'interprète, le public sera plus à même d'accepter les nombreux rôles que cumulera Beugré tout au long de la pièce : tantôt son corps bien en chair et musclé lui permettra, par la force qu'il dégage, d'invoquer des personnages masculins, autoritaires et violents, tantôt la rondeur de ses formes féminines fera apparaître la figure maternelle. Ces passages d'un pôle à un autre s'effectuent par des changements de posture, de rythme, de fluidité dans le mouvement. Elle reviendra également par moments à un niveau gestuel qu'on pourrait dire neutre, pour prendre la parole en tant qu'elle-même et ramener le spectateur au récit de par une adresse directe.

⁷ Michèle Febvre, « Les paradoxes de la danse-théâtre », dans *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 80.



Figure 3

Chez Munyaneza, le glissement vers le personnage est plus subtil, puisqu'en plus d'assumer la narration de son récit autobiographique, elle interprète le rôle de la fille qu'elle était vingt ans plus tôt. Tel un *performer*⁸, elle effectue un va-et-vient constant entre le présent de la scène, soit le récit, et la transposition scénique des événements qu'elle raconte. Le conte et la narration qu'il implique créent une distance qui donne au spectateur accès à un *alors* et un *ailleurs*. La danse, en donnant naissance aux personnages, assume plutôt le débrayage actantiel de l'histoire représentée. On se retrouve alors avec des débrayeurs tels que la manière dont Munyaneza adopte une qualité de mouvement plus près de l'enfance, dans des postures accroupies, par exemple. C'est de cette façon qu'elle fait vivre, pour le spectateur, son personnage autofictif (puisqu'issu de sa mémoire et donc trace subjective de son passé), celui de Dorothee Munyaneza à 12 ans. Ces dérives du discours, du récit vers sa traduction scénique à même le corps des interprètes, sont également soulignées par l'usage des costumes. Dans le dossier de presse, la chorégraphe exprime ce souhait : « Sur scène, j'aimerais que Nadia Beugré et moi puissions porter des couches d'habits, cette armure, ce cocon, que nous enlèverions au fur et à mesure pour révéler l'être charnel, vivant, vibrant⁹. » Lors de la représentation, on retrouve effectivement les deux danseuses affublées de couches de vêtements colorés, rappelant notamment l'enfance, et dont elles vont se départir graduellement. Le costume sert en quelque sorte de repère visuel pour le spectateur à

⁸ « Dans l'auto-performance, le "performer", outre le fait d'être dans l'instant présent de la scène, joue toujours à côté, à la suite, à la place, de son personnage, il est une *persona*, le masque d'un autre, imaginaire et étranger, ne serait-ce que pour fabriquer cette personne qu'il a été et que le spectateur réclame, afin de se faire une idée. » Patrice Pavis, « Autofiction », dans *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014, p. 33.

⁹ Dorothee Munyaneza, « Dossier *Samedi Détente* », *op.cit.*, p. 3.

travers les transmutations des discours. Ainsi, il semble constituer des embrayeurs qui bâtissent et balisent la narration. En bref, on comprend que c'est à travers l'intégration d'un style autre, étranger, ici marqué par la désarticulation, les spasmes et les effondrements, de même que par une certaine ritualisation de l'utilisation des vêtements, que le corps des danseuses prend position face à l'Histoire, qu'il en accuse la gravité en donnant à voir les traces des personnages qui en ont traversé un pan.



Figure 4

La musique contemporaine comme agent liant

Si tout glisse dans ce spectacle, les mots vers le mouvement, les interprètes vers les personnages, le théâtre vers la danse et vice versa, la musique se trouve peut-être à être ce qui tient tout cela ensemble. En effet, la musique contemporaine, incarnée sur scène par la présence du compositeur/improvisateur Alain Mahé, joue un rôle important dans le spectacle, celui d'un agent à la fois signifiant et liant. Tout d'abord, on retrouve un indice paratextuel majeur de la fonction englobante que jouera le discours musical dans le titre même de la pièce. *Samedi Détente*, c'était, durant l'enfance de Munyaneza, une émission de radio qui diffusait une musique populaire sur laquelle la chorégraphe et ses amis dansaient, avant le génocide. Ce titre fournit donc une clé essentielle pour entrer dans l'œuvre, via l'importance accordée à la musique, la charge émotive qu'elle représente pour l'artiste et qu'elle contribuera à transmettre au public.

En ce sens, une des fonctions fréquentes de la musique scénique est de préparer le spectateur à accueillir le spectacle et les émotions qu'il véhicule. Tout comme la danse, la musique est un discours qui permet d'ouvrir les sens, de mettre le corps du spectateur dans un état particulier de réception. Elle prédispose le spectateur à recevoir le message que véhicule l'énonciation de l'histoire par les danseurs. En effet, la musique constitue une manipulation énonciative qui requiert de la part du public une sanction thymique, elle vise à le faire adopter un certain complexe

émotionnel. Comme le fait remarquer le compositeur Pascal Dusapin : « [...] la musique sert à gérer les relations avec le public. Je serai peut-être plus critique, car on anesthésie le public et l'on provoque un état de réception maximum des sensations¹⁰. » Le discours musical est donc ici cet écrin qui contient la matière spectaculaire fragile, parce que si intime et instable dans ses transmutations, de *Samedi Détente*.

Cependant, en plus d'encadrer le contenu émotif et politique de l'œuvre, la musique est également porteuse de son propre discours qui vient jalonner toute la pièce. La chorégraphe l'annonce ainsi :

Alain Mahé sera la troisième personne du dispositif. Ensemble — lui au milieu de ses cailloux sonores et ordinateurs — nous créerons cette nouvelle émission *Samedi Détente* avec des sons d'archives, de dédicaces, de musiques des années 90, et de compositions originales que je suis en train d'écrire¹¹.

On pourrait donc dire que la musique joue aussi le rôle de débrayeur. Tel que l'indique la citation, le discours musical est tissé de références aux souvenirs du génocide, il renvoie donc le spectateur au temps passé, celui que Munyaneza évoque avec son spectacle. Les fragments de provenance diverse que bricole Mahé forment ensemble une des lignes narratives de la pièce en ce sens qu'ils participent à mettre le public en contexte et en situation. Un des exemples les plus marquants est celui-ci : le premier morceau musical diffusé sur scène, à travers une machette qui lui sert de caisse de résonance, est la *Symphonie no.7* de Bruckner. Ce morceau a été composé notamment en anticipation de la mort de Wagner, il a été diffusé à l'annonce de la mort d'Hitler et aurait également donné le signal de départ au génocide rwandais en 1994. Il s'agit donc d'une musique symbolique qui véhicule un certain esprit sinistre de par son utilisation passée. Pour qui connaît cette anecdote, cette pièce musicale est chargée de sens, pour les autres, elle reste tout de même très enlevante émotionnellement. La musique pose ce genre de repères concrets tout au long du spectacle, que ce soit à travers les pièces choisies pour leur connotation, leur histoire ou leur rôle dans les souvenirs de l'auteur, ou par les objets non-musicaux utilisés pour créer des images sonores, tels que machette, casserole et petite radio. Certes, ces repères ne sont pas tous décodables par le plus grand nombre, puisqu'ils nécessitent parfois une certaine culture musicale, mais combinés à d'autres plus populaires ou référant davantage à des sensations qu'à des connaissances, ils forment ensemble un important fil qu'il est possible de suivre pour naviguer dans l'œuvre et aller à la rencontre de l'histoire à la fois personnelle et universelle transmise par Munyaneza.

¹⁰ Pascal Dusapin, *Création musicale et création chorégraphique : actes du colloque Montpellier Danse, 9-10 juillet 1987*, Paris, Le Centre, 1988, p. 10.

¹¹ Dorothée Munyaneza, « Dossier *Samedi Détente* », *op.cit.*, p. 3.



Figure 5

Ainsi, nous avons pu tenter de retracer les chemins parcourus, les entrelacements et les métamorphoses des trois principaux types de discours (verbal, dansé et musical) retenus par Dorothee Munyaneza dans sa pièce *Samedi Détente* pour partager son expérience des événements tragiques ayant marqué le Rwanda en 1994. Les effets du métissage transartistique se font ressentir à tous les niveaux. D'abord, on les retrouve à l'œuvre dans l'incarnation du discours verbal du conte qui se glisse dans la danse, où une couche sensorielle est ajoutée au texte du récit pour une réception augmentée du message. Ensuite, dans le discours dansé, le corps porte la parole autobiographique, mais il traduit également l'autofiction engendrée par le processus de subjectivation des événements passés, ancrant la reconnaissance des personnages théâtraux dans une identification préalable au corps des interprètes dans toute leur individualité. Enfin, le discours musical englobe et balise la réception du spectacle, permettant de garder une certaine emprise sur la forte charge émotionnelle soulevée par les différentes stratégies de réminiscence dont use la chorégraphe/metteuse en scène. Il agit ainsi autant comme embrayeur que débrayeur dans l'énonciation du message. On constate alors que, pour raconter l'indicible, Munyaneza a fait le choix de la diversité des discours, mais surtout de leur mobilité. Toute la force d'évocation des éléments qu'elle convoque sur scène réside dans leur capacité de glissement, dans leur mouvance qui permet aux spectateurs de saisir le sens là où celui-ci aura le plus grand impact pour lui, de s'appropriier le récit et de construire sa propre expérience de ces événements qu'il n'a pas vécus, du moins qui lui sont étrangers de par leur distance dans l'espace et le temps. Par la forme *multi* — voire *trans* — *discursive* qu'elle donne à son art et à travers laquelle elle fait passer son récit, la chorégraphe réussit à interpeller les spectateurs. À la question récurrente qu'elle pose tant à ses collaborateurs qu'au public : « Où étais-tu en 1994 ? », le spectateur ayant assisté à *Samedi Détente* possède désormais une nouvelle réponse toute personnelle, tissée de ses véritables souvenirs tout autant que de l'imaginaire évoqué par la pièce et dont il conserve certainement des sensations plutôt prégnantes.

Images

Fig.1 : Image de la production *Samedi Détente*, par Dorothée Munyaneza, Compagnie Kadidi, 2014, Photo : TV5MONDE. <http://information.tv5monde.com/terriennes/dorothee-munyaneza-danse-en-memoire-du-conflit-rwandais-15441>

Fig.2 : Image de la production *Samedi Détente*, par Dorothée Munyaneza, Compagnie Kadidi, 2014, Photo : Théâtre Garonne. <http://www.theatregaronne.com/spectacle/2014-2015/samedi-detente>

Fig.3 : Image de la production *Samedi Détente*, par Dorothée Munyaneza, Compagnie Kadidi, 2014, Photo : Anahi Spectacle vivant. http://anahi-spectacle-vivant.fr/wp-content/uploads/2014/06/IMG_2522.jpg

Fig.4 : Image de la production *Samedi Détente*, par Dorothée Munyaneza, Compagnie Kadidi, 2014, Photo : Anahi Spectacle vivant. http://anahi-spectacle-vivant.fr/wp-content/uploads/2014/06/IMG_2102.jpg

Fig.5 : Image de la production *Samedi Détente*, par Dorothée Munyaneza, Compagnie Kadidi, 2014, Photo : Théâtre Garonne. <http://www.theatregaronne.com/spectacle/2014-2015/samedi-detente>

Bibliographie

- Colloque Montpellier Danse, *Création musicale et création chorégraphique : actes du Colloque Montpellier Danse*, 9-10 juillet 1987, Paris, Le Centre, 1988, 65 p.
- Febvre, Michèle, « Les paradoxes de la danse-théâtre », dans *La danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p.
- Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p.
- Munyaneza, Dorothée, « Dossier *Samedi Détente* », Paris, Compagnie Kadidi, 2014, 7p.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2003, p.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014, p.
- Wiener festwochen, *Samedi Détente*, [Vidéo en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=D6vXVbP0ld8>, [Consulté le 2 juillet 2015].

Emilia Munteanu

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

DU JEU THEATRAL AU TEXTE ET AU SPECTACLE VIVANT¹

Abstract

The method of foreign languages teaching-learning by means of a theatrical play in a theatrical and non-theatrical space is suitable for advanced school public (high-school pupils, students) but it can also be applied to secondary school classes or in order to allow the integration of disadvantaged children in the social life. But, during this European project we discovered also that theatre is a very efficient method of teaching-learning languages for adults. It consists of giving the students the opportunity to involve in the teaching-learning process not only their intellectual capacities (memory, analysis, synthesis, etc.) but also their body (gesture, movement, dancing, gymnastics, and elements of the circus), their vocal qualities, their affectivity, their ability to live life and know-how. The linguistic and pedagogical exploiting of a text becomes, by the intercourse of the dramatic acting, more living, requiring the dynamics of the interpersonal relations (the interaction of the group and its members), as well as the experience field of the acting persons, their perceptions and their subjective reactions and their manner of transposition in the character and the context of playing. We plead for the theatrical play taking into account its great capacity to create an agreeable atmosphere, to transform the group into a body acting in accordance with the spirit born during the *chorus* work. In addition, this is an entire active, formative-participative method.

Key-words: Playing for learning, theatre, teaching-learning foreign languages

1. Playing for learning /Jouer pour apprendre. Motivation du projet²

Dans une société qui cherche sa voie entre globalisation, alter mondialisation, exode massif de populations d'un continent vers l'autre, régionalisation, séparatisme, quel rôle assigne-t-on encore à la culture, à la littérature, à l'enseignement des langues ou bien au théâtre ?

Le monde, qui semble avoir oublié d'être au profit de l'avoir, se laissant guider par les démons de la haine, de la violence, de la xénophobie, de l'indifférence, de l'égoïsme peut-il encore être sauvé? Ne risque-t-on pas de nous engouffrer dans un dialogue de sourds à force de trop communiquer et devenir ainsi les victimes consentantes de l'uniformisation technologique? Quelle place

¹ Le texte intégral est disponible sur <http://www.plale.eu/%C5%9Fcoala-popular%C4%83-de-arte-%C5%9Fi-meserii-din-bac%C4%83u/activity/meeting-bac%C4%83u-14th-18th-july-2015>

² Playing for learning / Jouer pour apprendre (PLALE), partenariat dans le cadre du European Lifelong Learning Programme, projet européen Gruntvig, Grant no. 2013-1-IT2-GRU06-51801-3, National ID GRU-13-P-LP-63-BC-IT, www.plale.eu.

occuperait l'enseignement-apprentissage des langues étrangères dans ce monde à géométrie variable?

Ce ne sont que quelques-unes des questions que l'artiste et le chercheur se/nous posent en ces temps de la précarité, temps du peu, mais aussi temps de l'interrogativité selon le philosophe roumain Constantin Noica. Paradoxalement, l'état critique incite d'une part à remonter dans le passé en quête de nos (re)sources culturelles, d'autre part à l'interrogation du passé récent (Histoire de la Roumanie dans le contexte européen), au dépassement du « peu » du moi parlant et théâtral pour s'enrichir au contact de l'altérité, de la différence, afin de retrouver son soi, à l'apprentissage des langues étrangères ou plus exactement des langues vivantes.

La méthode d'enseignement-apprentissage de la L2 par le jeu théâtral s'adresse à un large public scolaire depuis l'âge tendre jusqu'aux lycéens et étudiants mais elle peut aussi bien permettre l'intégration des enfants défavorisés dans la vie sociale. Cependant, le grand défi de cette méthode nous semble être sa capacité à délier même les langues des adultes désireux d'apprendre une langue étrangère. Car, basée sur le jeu théâtral, elle consiste à donner l'occasion aux apprenants de tout âge d'entraîner dans le processus d'enseignement-apprentissage non seulement leurs capacités intellectuelles (la mémoire, l'analyse, la synthèse, etc.) mais aussi leur corps (éléments proxémiques et kinésiques, danse, éléments de gymnastique, de cirque), leurs qualités vocales, leur affectivité, leur savoir-vivre et savoir-faire.

De plus, l'exploitation linguistique et pédagogique d'un texte devient, par l'entremise du jeu dramatique, plus vivante, sollicitant la dynamique des relations interpersonnelles (l'interaction du groupe et de ses membres), l'activation de compétences transversales telles que la confiance dans son coéquipier, la résolution de conflits de même que le champ d'expérience des joueurs, leurs perceptions, leurs réactions subjectives et leur manière de transposition dans le personnage et la situation de jeu.

En outre, la représentation d'un texte théâtral fournit aux jeunes apprenants ce modèle d'art de la conversation dont ils ont besoin pour apprendre le fonctionnement des actes de parole, les mécanismes de l'argumentation et du raisonnement, mais aussi le jeu des interrogations et des réponses qui confèrent dynamisme à la classe et familiarisent les jeunes avec les règles de la politesse négative et positive³. Sans parler du rôle de l'atelier de théâtre dans la formation des apprenants comme spectateurs avertis, munis de l'expérience d'acteurs. Car une fois éveillé le goût du spectacle, il ne les quittera plus. L'enseignant de langues mettra au profit de l'apprentissage d'une L2 le penchant de l'élève pubère et de l'adolescent pour le ludique en général et pour le jeu dramatique en particulier l'invitant à s'en laisser tenter (jeu de rôles, récitations, mise en scène d'une saynète, d'un acte, etc.).

Notre plaidoyer en faveur du jeu théâtral comme méthode d'enseignement-apprentissage des langues s'appuie sur l'exterritorialisation concrète (vu que le théâtre peut se pratiquer dans des espaces non-conventionnels) ou imaginaire (le simple jeu de rôle projette l'apprenant dans la peau d'un autre et dans un espace différent de celui de la classe), sur le plaisir que procure la création artistique du groupe métamorphosé en un seul corps grâce aux exercices de confiance,

³ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La conversation*, Editions du Seuil, Paris, 1996, p. 55-60.

d'improvisation ou bien au travail de *chœur*. Il va de soi que nous avons affaire à une méthode entièrement active, formative-participative.

Il faut reconnaître que notre tâche de formateurs est largement facilitée par la constante ludique de l'être humain. Certes, cette dimension indissociable de l'enfance diminue au fur et à mesure que l'on s'en éloigne. Alors, le grand défi de l'enseignant consiste à (r)éveiller le goût du jeu chez l'adulte fortement déludifié par le trop sérieux de son existence. La mise en scène de son stress, l'approche du quotidien par le biais du comique, la mise en théâtre des menus ou des graves conflits, l'expérimentation de rôles de personnage dominant et de subalterne permettent à l'apprenant-comédien de sortir de son soi habituel, finalement d'exister si l'on s'en tient à l'étymologie de ce verbe venant du latin classique *ex(s)istere* qui signifie « sortir de, se manifester, se montrer ». Tout en préservant l'individualité de chacun, le théâtre permet de sortir de ses limites pour s'ouvrir largement vers les autres, découvrir un partenaire, une équipe et s'épanouir. De plus, le corps, occulté tant dans le système scolaire traditionnel que dans la vie active, une fois devenu prisonnier du marché du travail, trouve au cours de l'atelier de théâtre l'opportunité de s'exprimer, de regagner sa mobilité perdue et assurer ainsi l'équilibre psychosomatique de l'individu. Chez le jeune, adolescent ou étudiant, rien de plus efficace pour se libérer de certaines angoisses, de certaines pulsions, de la timidité et socialiser que le jeu théâtral. Le timide se voit tout à coup accomplir des exploits simplement en endossant l'habit et adoptant le langage d'un héros ou bien faire l'apprentissage de l'extériorisation de soi à force de traduire scéniquement ses inquiétudes à travers le personnage d'un timide. Dans ce vacarme informationnel et communicationnel à effet aliénant, le théâtre opère ce miracle de respecter le principe de l'alternance en nous apprenant à parler puis à écouter son interlocuteur en jouant. Dans la société actuelle, le cœur tend à se durcir pour faire face aux rudes épreuves de la compétition, de la concurrence permanentes. Cependant, dans un atelier de théâtre il est vital qu'on agisse comme un seul corps muni d'un cœur formé grâce à des exercices de confiance, aux jeux du miroir, des témoignages, de la marche caricaturée, ou à celui des associations. Car affronter le public, combler un éventuel trou de mémoire, sortir d'une situation imprévue exigent d'être en permanence à l'écoute de son partenaire scénique et d'entrer en résonance avec lui pour porter ensemble le message de la pièce.

Dans un monde frappé de fragmentarité, où les valeurs traditionnelles telles que la famille, l'amitié, la bonté, l'harmonie, voire l'amour tendent à se dégrader sinon à disparaître, où les institutions sociales, politiques, culturelles se désintègrent, ce sont le groupe, la tribu sinon la bande qui prennent la relève. L'espace sécurisant de la maison est de plus en plus déserté par les adolescents pour la rue, la station de métro ou le quai de la gare, squattés par des groupuscules. Ce qui soude les nouvelles recrues et les vétérans à l'intérieur de la bande ce ne sont pas des liens basés sur l'affection, l'amitié, le respect réciproque mais sur la loi du plus fort, la peur, les intérêts communs. L'histoire nous apprend que même des personnes censées être des modèles de lucidité risquent de tomber entre les mailles du discours habilement tissé par des maîtres de la manipulation, fussent-ils leaders politiques, agitateurs, philosophes, médiateurs, etc. et se laisser dominer par l'instinct pour commettre des actes réprouvés par la société. Quel enfant ou adolescent quasiment abandonné par des parents en quête d'une vie meilleure, en l'absence d'un « vieux sage » prêt à l'écouter, à le guider, à lui apprendre à s'exprimer, serait-il à l'abri des

tentations de la rue, de la bande ? Sa fragilité juvénile, le spectre de sa solitude le mènent directement à la délinquance. Face à la crise et à ses conséquences parfois irrémédiables, nous proposons l'atelier de théâtre comme alternative à la bande car, ouvert à des adolescents de même qu'à des adultes, il peut offrir aux premiers une famille, la chance d'exprimer librement ou par le biais d'un personnage leur personnalité, de sublimer leurs pulsions grâce à des rôles bien choisis par eux-mêmes ou par le metteur en scène, aux seconds le sentiment d'être utiles, à tous les apprenants le plaisir de travailler en équipe, la possibilité d'épanouissement de soi-même .

Grâce au projet *Playing for learning/Jouer pour apprendre (Plale)*, au cours des 5 mobilités réunissant tous les 6 partenaires européens, nous avons découvert de nouvelles techniques d'enseignement-apprentissage d'une langue 2 destinées à un public formé d'adultes allant de 20 à 67 ans. Au cours des dernières années, on assiste à une mutation dans la vie des retraités car ils ne sont plus condamnés à l'inactivité, à l'isolement, à la solitude. Si traditionnellement la personne arrivée à l'âge de la retraite se limitait à une existence dédiée au nid familial (prendre soin des petits enfants) ou souffrait en silence de la solitude, due au départ des enfants en quête de travail à l'étranger, depuis une dizaine d'années elle commence à trouver des opportunités de maintien de sa mobilité physique, intellectuelle, culturelle. Pour certains adultes, apprendre une langue étrangère est une nécessité liée au désir de voyager, de rendre visite à leurs enfants et petits enfants qui travaillent à l'étranger ou simplement à l'accomplissement d'un rêve inassouvi, linguistique et artistique à la fois. Pour d'autres, il s'agit d'une reconversion professionnelle imposant la connaissance d'une langue 2 (vendeur, employé à l'hôtel, dans le tourisme, animateur culturel ou dans un centre de loisirs, etc.). En outre, l'apprentissage en général et l'apprentissage des langues en particulier s'avère une expérience globale durant laquelle fondent toutes les dimensions de la personnalité humaine : cognitive, pragmatique, affective.

En prenant appui sur notre expérience d'enseignant de L2 pour des jeunes apprenants, nous nous sommes proposé de nous en servir pour permettre à des adultes désireux d'apprendre une langue étrangère de manière agréable et sans beaucoup d'effort. Par rapport au jeune apprenant qui peut être plus ou moins « captif », par conséquent passif, puisque dépendant du choix des parents ou du contexte scolaire, l'adulte fait son choix consciemment. De plus, il est libéré de l'inquiétude, de l'anxiété qu'engendrent les contraintes institutionnelles (la peur d'une évaluation sommative). Par ailleurs, sortir du confort de la langue maternelle ou première pour rencontrer l'altérité à travers la langue 2 est un défi qui suppose un certain effort s'appuyant sur une motivation solide. Aussi avons-nous embrassé l'idée de PLALE d'apprendre en jouant du théâtre vu que cette méthode permet l'activation de toutes les dimensions de l'être humain, l'acquisition de la L2 rejoignant ainsi l'apprentissage de la langue maternelle, celle-ci étant inscrite dans notre corps.

2. Objectifs du projet PLALE

Est-il encore possible à un âge avancé de s'adonner à la joie de jouer, au plaisir d'apprendre, au bonheur de monter sur scène pour s'exprimer en différentes langues ? Faire du théâtre, c'est vraiment une performance qui permet de sortir du soi quotidien, de laisser dehors son habit d'académicien pour faire le clown, pour

lancer des dragées parlantes plus douces ou amères que des spectateurs peuvent savourer ou ingurgiter afin de briser les (leurs) limites et mieux échanger avec autrui sur la scène de la Vie.

L'objectif général du projet PLALE est de promouvoir l'acquisition de la L2 par les adultes en employant une méthode efficace qui procure le plaisir et ne nécessite pas un gros effort; le développement des compétences TIC ; la connaissance mutuelle d'adultes venant de différentes cultures et langues afin de s'ouvrir à la diversité et à l'altérité; l'apprentissage de la L2 à l'aide du jeu théâtral dans un espace théâtral ou non théâtral (un parc, un restaurant, le hall d'une institution, etc.)

Quant aux objectifs spécifiques que nous nous sommes proposé d'atteindre, ils consistent à utiliser les actes de langage en situation de communication (poser des questions pour se renseigner, inviter, répondre et fournir des renseignements, etc.) ; employer une diversité de formes de langage (gestes, déplacement, mimique) et de systèmes sémiotiques (danse, chant, costumes, masques) dans le but de s'exprimer, de transmettre un message, de communiquer ; investir l'espace non scolaire, non théâtral, sortir de l'école afin de communiquer de façon plus authentique ; rendre le public non scolaire sinon conscient de la nécessité d'apprendre une ou plusieurs langues étrangères du moins plus ouvert, plus attentif à l'autre, à sa langue, ce qui sert à garder son identité culturelle afin de mieux s'intégrer dans l'Union Européenne et finalement à puiser dans la tradition afin de revigorer le théâtre contemporain et surtout l'enseignement -apprentissage de L2.

3. Exercices et jeux théâtraux

Vu l'hétérogénéité du groupe cible, formé de personnes à la retraite, de personnes actives, dont l'âge va de 20 à 67 ans, ayant un niveau linguistique variant de A1 à B2, les formatrices linguistiques et artistiques à la fois ont préparé et adapté une série d'exercices et de jeux destinés à la création de la cohésion du groupe.

Comme notre atelier se déroulait le plus souvent l'après-midi, nos exercices de respiration étaient assez rapides se limitant à quelques éléments de gymnastique. Nous préférons le cercle comme figure de base ayant l'avantage de permettre à chacun de voir son partenaire et d'éliminer la hiérarchie instaurée dans une salle de cours traditionnelle. Ensuite, pour travailler la confiance des apprenants, à partir de cette figure élémentaire on travaille en tandem la géométrie de l'espace de l'atelier : l'un qui conduit à l'aide de la parole (*À droite A gauche ! Tout droit ! Stop ! ou Halte !*) et du geste (on touche alternativement l'épaule droite, gauche ou les deux avec la paume de la main droite puis gauche) son partenaire qui, les yeux fermés, se laisse guider sans crainte. Au cas où la salle de jeu est suffisamment spacieuse, on peut accélérer le rythme en fonction toutefois de la confiance réciproque puisque si le guide doit faire attention pour éviter les accidents de « circulation », le guidé, à son tour, doit être très attentif aux commandes et réagir promptement.

Ce qui freine nos échanges et rend inauthentiques les relations entre adultes c'est souvent la peur du ridicule d'où la mise en place d'une vraie stratégie d'autocensure, cependant le ridicule ne nous épargne pas comme nous le fait voir Molière dans *Le Misanthrope* et dans maintes autres farces et comédies. Aussi avons-nous décidé de travailler cet aspect des relations interhumaines en encourageant nos apprenants à imiter et à se laisser imiter. Par exemple, en gardant la figure de base, l'un se lève et choisit un « style » de marche tandis qu'un autre

l'imité ou le caricature. Par ailleurs, comme le professeur est la cible préférée des imitations des élèves depuis longtemps, on peut jouer « le miroir », un jeu que mène l'enseignant placé devant ses apprenants invités à imiter les gestes et les grimaces de leur modèle. De plus, ils doivent les décoder et les transposer en langage verbal en prononçant des formules usuelles telles que *J'ai faim ! J'ai soif ! J'ai froid ! J'ai peur ! J'ai mal à la tête (à l'estomac, à la jambe, etc.)*. Cet exercice permet aux apprenants adultes de se libérer de leurs inhibitions, d'accepter plus aisément le ridicule et surtout, en faisant confiance à leurs coéquipiers, de se préparer à interpréter volontiers sur scène quelque rôle qu'on leur propose.

Affronter « les feux de la rampe », pour quelqu'un qui n'a jamais vécu une telle expérience, suppose des préparatifs particuliers. A cet effet rien de plus efficace que le jeu des associations au cours duquel le cercle se resserre autour d'un joueur qui reçoit un mot de la part du formateur ou d'un coéquipier et la consigne de trouver le plus de termes associés au premier : par exemple « soleil » peut attirer « lune, terre, planète, lumière, chaleur, rayon, plage, crépuscule, etc. ». Après chaque bonne réponse, le chœur des partenaires l'encourage et imprime un rythme de plus en plus accéléré au joueur afin de lui faire ressentir la tension de la représentation scénique mais sachant qu'il peut toujours compter sur l'appui de ses partenaires, il montera sur scène rassuré et plein de confiance. Cet exercice permet de travailler non seulement le lexique de la langue 2 (par champs lexicaux, aires thématiques) mais aussi la phrase et pourquoi pas le récit collectif ? On peut, par exemple, commencer par donner le début d'un énoncé que le/les joueur/s continue/nt. Une variante consiste à faire travailler les constituents de phrase (groupe nominal, groupe verbal, épithètes, modalisateurs) par tous les acteurs. Ainsi, après avoir repris ce qui a été dit auparavant par son partenaire de gauche ou de droite, le suivant ajoute un élément nouveau passant de cette manière de la phrase au paragraphe et ensuite à la création collective d'un récit, prélude de la scène finale qui sera jouée ensuite plus aisément par tous.

Une équipe bien soudée s'édifie sur le partage et sur l'écoute de l'autre, de ses émotions, de son vécu, de son enthousiasme ou de son chagrin. Dans ce but, nous recommandons un exercice particulièrement efficace, celui des témoignages qui donne l'occasion à chaque apprenant de raconter devant ses partenaires assis un événement ayant marqué sa vie, produit un changement existentiel, un souvenir inoubliable et porteur de signification pour soi, une histoire drôle ou bizarre, etc. Les enjeux de cette « épreuve » visent à expérimenter le monologue, à faire ressentir le trac scénique et apprendre à le maîtriser tout en s'ingéniant à persuader le public de la sincérité de son discours. Si cet exercice ressemble en quelque sorte à une thérapie de groupe, sa visée didactique nous paraît également incontestable puisqu'il se prête à une triple exploitation, orale, écrite et scénique contribuant ainsi à la formation des compétences d'expression orale et écrite mais aussi au développement de la compétence de création en langue 2. Une fois l'épreuve des témoignages finie, les apprenants sont invités à exprimer leur opinion au sujet des récits entendus, ensuite, en équipe de 2 ou 3, ils peuvent donner une version écrite à l'histoire préférée ou bien en faire une scène de théâtre et la mettre en scène.

La métamorphose d'un groupe d'apprenants en une équipe repose sur un travail systématique, sur une présence active et une écoute attentive mais notamment sur la construction d'un produit collectif. Des résultats préliminaires tels que la construction d'une « machine », d'un groupe statuaire ou l'évolution d'un

« orchestre » s'inscrivent dans les préparatifs nécessaires à la création du spectacle final. Sur scène, l'un des éléments dramatiques créateur d'effet théâtral tient au rythme, à la cadence non seulement des signes verbaux mais aussi de ceux ayant trait à la proxémique et à la kinésique. L'assemblage des « pièces » de la machine que les acteurs sont invités à tour de rôle à construire entraîne le corps de même que la liberté d'imaginer un geste répétitif en harmonie avec celui du précédent, une onomatopée, une phrase suggérant ainsi le fonctionnement d'un engin scénique à l'instar d'une machine.

Le théâtre s'inspire aussi du monde animal lorsqu'il fait jouer la « chenille » dont les « segments » humains doivent synchroniser leurs paroles, gestes et mouvements avec ceux de la « tête ». Le leader commence par exemple une phrase et s'il leur accorde suffisamment de temps, ses subalternes parviennent à force de concentration à la continuer correctement. De plus, c'est un exercice efficace et sympathique pour la révision de la grammaire : le genre des noms, le numéral, l'article partitif, les temps verbaux, etc mais aussi pour fixer l'ordre des mots dans la phrase, exprimer correctement l'interrogation, la négation. La rencontre de deux chenilles permet aux acteurs d'exercer les actes de parole, les formules de politesse à travers une conversation simple, prélude d'un échange en contexte communicationnel authentique.

L'atelier de théâtre se propose également de développer la créativité des apprenants en leur proposant de composer un groupe statuaire ou un orchestre. Pour le premier exercice, la classe sera divisée en trois groupes : d'un côté les sculpteurs, de l'autre la matière à modeler et devant eux les spectateurs. Ceux qui ont choisi le rôle de sculpteurs se retirent pour se consulter au sujet de leur composition. En retrouvant la « matière » humaine, ils se mettent à la travailler à l'aide du seul langage non verbal. A la fin de la séance, les autres apprenants qui ont assisté à la création doivent deviner ce que le groupe statuaire représente, le décrire et faire la critique de cet objet d'art. C'est une occasion pour les apprenants (spectateurs, sculpteurs, « pâte à modeler ») d'acquérir un langage esthétique, de faire connaissance avec des critères leur permettant d'évaluer un produit artistique : la capacité de l'artiste à rendre vivante l'idée initiale, l'originalité de sa création mais aussi la capacité des acteurs à interpréter un personnage en se laissant modeler par les mains du sculpteur sans ouvrir les yeux et sans enfreindre les règles du jeu. Ensuite, les acteurs changent de rôles, ce qui leur donne une connaissance et une compréhension globales de l'acte artistique depuis ce que Ricœur appelle la mimésis I (qui précède le texte, mimésis II) jusqu'à la mimésis III⁴ qui porterait sur la réception de l'objet d'art.

Si le chef-d'orchestre doit témoigner de l'imagination pour inventer un code gestuel dont les signes se traduisent par crescendo (il lève les bras), piano (descend les bras), sostenuto, adagio, allegro, fortissimo, tutti, les « instruments » des deux compartiments de l'orchestre doivent se concentrer pour interpréter correctement les consignes du chef. Le dialogue des « voix », la répétition et la variation du rythme servent à travailler les oppositions quelles qu'elles soient : phonétiques, lexicales, grammaticales, singulier/pluriel, interrogation/réponse, la prononciation des sons proches ou différents de ceux du roumain : *Mon cœur, Honneur, L'an mille, André,*

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Editions du Seuil, Paris, 1983, p. 105-162.

Mathieu, Deux, Murmure, Pain, Grand, Penser, Atelier, Intéressant, Individu, les antonymes, les paronymes, etc. Il est évident que le rythme et la répétition sont des moyens mnémotechniques très efficaces.

En s'entourant d'objets, précieux ou kitsch⁵, l'homme tente d'accomplir son rêve de devenir maître du temps. A un moment donné, chacun trouve aisément chez soi un tas d'objets dont il peut se débarrasser, d'où l'idée de s'en servir pour activer sa créativité et la capacité de métamorphoser ces objets en leur donnant une autre utilisation, montrer leur futilité et apprendre l'humilité sans renoncer toutefois à ses rêves. Tous les apprenants choisissent à tour de rôle un objet de la collection étalée devant eux et s'ingénient à le transformer grâce aux gestes et à la parole. Les spectateurs assis en cercle autour de leur partenaire doivent deviner la nouvelle identité de la chose et faire un commentaire du travail de leur collègue. De plus, les acteurs apprennent que, une fois amené sur scène, tout objet subit un processus de resémantisation en tant que signe scénique, ayant une fonction précise dans le système spectaculaire construit par les gens du spectacle : metteur en scène, scénographe, éclairagiste, etc. Selon Anne Ubersfeld, l'objet scénique est « une chose figurable sur la scène et manipulable par les comédiens ». ⁶ Si souvent les objets théâtraux sont homomatériels, précise Anne Ubersfeld, lorsque la manifestation concrète (*token*) se confond avec le *type* (signification générale d'un énoncé) ce qui nous permet d'y reconnaître un double (le couteau de cuisine que manipule le Professeur dans *La leçon* de Ionesco, l'éventail dans le théâtre japonais, le mouchoir brodé de la reine dans *Ruy Blas* de Hugo, la chaussure d'Estragon dans *En attendant Godot* de Beckett), le metteur en scène a la liberté de choisir également une réplique: un couteau factice en carton ou papier aluminium, un carton en guise de tableau noir, un faux billet de banque, etc.

Un atelier de théâtre fonctionne aussi comme catalyseur de la créativité en équipe au cours d'improvisations à deux ou à trois à partir d'une série de mots appartenant ou non à la même famille ou au même champ lexical. Afin de stimuler l'imagination de ses apprenants, le metteur en scène peut lancer le défi en leur proposant trois termes assez proches sémantiquement et un quatrième complètement étranger : voiture, ordinateur, cinéma, écureuil. La consigne est particulièrement contraignante car les termes reçus doivent s'inscrire organiquement dans le scénario proposé/composé par l'équipe. Chaque équipe construit la situation de communication en tenant compte du scénario, des personnages qu'ils veulent mettre en scène et se retire pour travailler les gestes, les déplacements, l'intonation. Ensuite les acteurs présentent devant les autres leur création soumise à l'évaluation des spectateurs qui de plus doivent reconnaître les mots uniquement d'après le jeu des acteurs : le jeu des acteurs a-t-il été adéquat à l'âge, à la fonction sociale du personnage incarné ? le cadre a-t-il été bien choisi ? la gestuelle et le langage ont-ils rendu le caractère des personnages ?

On peut stimuler la créativité de nos apprenants en leur fournissant des supports visuels tels que des reproductions de tableaux ou des photos qu'on invite dans un premier temps à décrire afin qu'ils fixent le vocabulaire du discours descriptif (notamment des épithètes à l'aide desquelles les relations entre le cadre, les objets et les êtres humains deviennent plus compréhensibles). Un deuxième

⁵ Abraham Moles, *Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur*, Maison Mame, Paris, 1971.

⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Belin, 2001, p.126

exercice consiste à inventer la biographie des personnages pour donner aux élèves la possibilité de passer au discours narratif, tandis qu'une troisième étape leur permettrait de construire un dialogue sous forme d'interview portant sur l'événement antérieur à la prise de la photo rien qu'en analysant l'expression de joie, de tristesse, de mélancolie inscrite sur le visage du personnage. Imaginer l'événement présent, puis lui donner une suite servent non seulement à fixer les temps verbaux mais aussi à exercer le vocabulaire des sentiments, des sensations nécessaire à la description de l'état psychique du personnage. Par ailleurs, cet exercice nous aide à bien préparer l'interprétation d'un personnage théâtral sur scène, à nuancer son jeu afin de suggérer un caractère, un état d'âme.

Le trac fait partie de la vie de l'acteur et pourtant à force d'exercices et de répétitions l'atelier de théâtre prépare l'apprenant à bien gérer ce face-à-face inéluctable avec le public. Il est temps donc de s'intéresser à la diction. Les metteurs en scènes nous proposent un exercice simple qui débute par un positionnement stable : on se met debout, à quelque mètres d'un mur, les pieds parallèles, un peu écartés, les bras relaxés le long du corps lui aussi décontracté. L'apprenant fixe de son regard un point concret situé sur le mur blanc à la hauteur de ses yeux. Il s'imagine croiser là-bas le regard du spectateur aussi s'apprête-t-il à cette rencontre en inspirant profondément pour prononcer, sans expirer et sans quitter des yeux le spectateur, une phrase, un vers, une réplique de son choix, de façon à le convaincre. La tâche n'est pas simple eu égard à la consigne de faire usage uniquement de sa voix et de son regard, à l'exclusion d'autres moyens tels que la proxémique ou la kinésique proposent. Si cet exercice s'avère incontournable pour celui qui débute sur scène, il n'est pas moins utile pour celui qui se prépare à faire un discours public (enseignant, homme politique mais aussi directeur d'entreprise ou d'institution) ou à échanger en langue étrangère avec des natifs.

On sait que l'enseignant de langues se confronte toujours avec le manque de temps, aussi sera-t-il obligé de s'intéresser plutôt à la concordance des temps, au vocabulaire au détriment de l'articulation des sons et du paraverbal (intonation, rythme, intensité, mélodie). En revanche, l'atelier de théâtre est un laboratoire où la diction fait l'objet d'un travail particulièrement attentif pour éviter les accidents de langue : balbutiements, bégaiements, âprement sanctionnés par le public surtout s'il s'agit d'un texte grave dont les « ratés » linguistiques détournent le sens ou l'effet attendu. Le metteur en scène pourrait proposer à ses acteurs une série de virelangues ou vire-oreilles en fonction des phonèmes dont il faut corriger ou bien fixer la prononciation. Ces acrobaties linguistiques rendent la phonétique moins fastidieuse sans parler de leur efficacité garantie comme protection des accidents avant l'entrée de l'acteur en scène. Servies à doses homéopathiques, elles permettent de tenir en éveil l'intérêt pour l'apprentissage des langues étrangères. Quel plaisir d'entendre cette dodine *Didon dina dit-on de dix dos dodus de dix dodus dindons ?* Et surtout quelle joie de parvenir soi-même à la prononcer assez rapidement?

Une fois ces étapes parcourues, il ne nous reste qu'à passer au texte, d'abord en langue étrangère facile mais pas banale, fût-il poétique ou narratif, que chaque acteur devrait lire en respectant la consigne reçue : le lire en observant rigoureusement la tonalité indiquée par le metteur en scène : agressive, mélancolique, langoureuse, sensuelle, moqueuse, ironique, enthousiaste, solennelle, orgueilleuse, précieuse, paysanne, injurieuse, sentimentale, etc. L'un des *Exercices*

de style de Raymond Queneau pourrait très bien se prêter à nos exercices paraverbaux.

Cependant, tous ces exercices ne servent qu'à nous préparer en vue d'une représentation et ne font que nous donner l'envie de jouer, de monter une pièce, ne fût-ce d'abord qu'un sketch. Mais s'il s'agit d'un atelier de théâtre, il n'y a pas de raison de ne pas écrire un texte, fruit du travail collectif des acteurs eux-mêmes et issu des expériences personnelles.

Pendant les deux années de travail dans le cadre du projet Plale nos apprenants ont progressé tant linguistiquement que théâtralement à partir de simples exercices d'improvisation en langue maternelle, puis non verbale, en travaillant des scènes extraites de pièces de Jean Tardieu jusqu'à la création de dialogues en situation de communication et arrivant à la création d'une scène trilingue (français, anglais, allemand) *A l'école/At school* faisant partie à côté des créations des autres partenaires européens d'une pièce commune *Playing for learning* que les acteurs des six pays ont représentée sur la scène de l'Ateneu à Bacau.

Conclusions

Qu'est-ce que nous avons appris au cours de ce projet ? Nous avons compris durant ces deux années de PLALE que l'unité de notre continent n'est pas seulement celle d'une monnaie unique, d'un marché commun, d'une économie solide mais aussi celle qui se construit en remettant en question nos méthodes et nos paradigmes d'enseignement, nos a priori sur la langue, la culture, la civilisation de l'autre. C'est en allant chez l'autre, grâce aux mobilités européennes, en nous imprégnant de son savoir, de ses savoir-faire et vivre que nous avons pu changer nos préconceptions et préjugés et notamment grâce au travail autour de la même table (ronde, carrée, rectangulaire), sur la même scène, en déambulant dans les rues de Pavie, d'Almada, de Bordeaux, de Berlin, de Bourgos, de Bacau, que nous avons envie d'apprendre sa langue, de jouer, de danser et chanter ses danses, ses chants, de faire d'autres projets européens.

En tant que formateurs, nous avons énormément appris les uns des autres, de nos élèves, des professionnels de l'art du spectacle (Carlos Gouveio Melo, Eduard Radburn). Les difficultés n'y ont pas manqué vu l'hétérogénéité de notre groupe d'apprenants (comme âge allant de 20 à 67 ans ; comme formation depuis le professeur à l'informaticien, au biologiste, au peintre, etc. comme position sociale : directeur, retraité, enseignant, fonctionnaire, patron), la non concordance de nos programmes de travail, et surtout des niveaux linguistique (allant de A1 à B2). Heureusement il y a un liant à même d'effacer les barrières de toutes ces incompatibilités, de ces disparités, à savoir le jeu théâtral car il nous réapprend à jouer le jeu de la vie comme des enfants (curieux, sérieux dans leur jeu, sincères, francs). Même si nos apprenants ne se proposent pas de devenir des comédiens et qu'ils fassent encore des erreurs de langue(s), l'important c'est de briser les barrières psychologiques, d'oublier la timidité, les inhibitions, d'accepter d'être ridicule, d'être imparfait et pourtant s'amuser, se plaisir à jouer ensemble pour créer un spectacle et le représenter devant des spectateurs afin de leur donner envie d'expérimenter le jeu. Nous avons appris que si la classe traditionnelle est à cent mille lieues de la conversation situationnelle, bien que le théâtre cherche toujours l'authenticité langagière il s'en approche lors des improvisations et de l'atelier d'écriture collective (pour la scène *At school/A l'école*). Par ailleurs, ce qu'on

travaille moins dans la classe de L2 c'est le peaufinage de l'expression orale par le maniement des éléments paraverbaux (intonation, rythme, mélodie, etc.) sur lesquels, en revanche, le metteur en scène et le formateur linguistique insistent pendant l'atelier de théâtre. Sans parler du langage non verbal quasi absent dans l'enseignement traditionnel mais indissociable du jeu théâtral.

Nous avons également appris de nos élèves à travailler en équipe, à résoudre des conflits, à faire confiance à l'autre, à apprécier ses compétences, son savoir-faire, à reconsidérer nos méthodes d'enseignement en fonction de leurs attentes.

Est-il plus difficile de travailler avec des adultes ? Cela dépend évidemment de l'âge, du niveau linguistique acquis, de la motivation des apprenants, du degré de socialisation. Si les jeunes et les enfants notamment se prêtent facilement au jeu, les grands adultes qui n'ont pas l'habitude de faire bouger leur corps, d'accompagner la parole du geste approprié ou exagéré, de bien articuler les mots pour les faire entendre par le dernier spectateur de la salle, peuvent être d'abord inhibés, maladroits.

Par ailleurs, il arrive qu'ils soient intimidés ou vexés par une recommandation quelconque de la part du metteur en scène ou du professeur. Certains d'entre eux, ayant un niveau plus avancé de langue, sont même tentés de corriger un collègue d'équipe, ce qui demande beaucoup de patience de la part du meneur de jeu. Aussi a-t-on décidé de démarrer l'atelier de théâtre par des exercices à même de créer la confiance à l'intérieur du groupe, par des jeux destinés à détendre l'atmosphère, à permettre à chacun d'expérimenter le ridicule, l'embarras, l'enthousiasme, la douleur, la joie, etc.

Au cours des ateliers de 2014-2015, nous avons eu la surprise de constater que nos élèves étaient capables, après quelques exercices de réchauffement, d'improviser des « scènes » drôles ou fantaisistes auxquelles ils n'avaient jamais pensé. D'autres facteurs ont joué en faveur du succès de ces improvisations : l'espace non conventionnel (la cour de la faculté) et le travail à deux ou à trois. La consigne a été de créer une situation qui illustre le thème *Briser les barrières* en se servant du cadre (arbres, arbrisseaux, fleurs, relief, etc.) et des objets (bancs, barrière physique, etc.) et chaque sous-groupe s'est retiré pour travailler la scène et la représenter ensuite devant les autres. Les « représentations » ont été suivies du commentaire des spectateurs qui ont apprécié le jeu, l'originalité de l'illustration du thème, la capacité de transformer un objet non théâtral en objet scénique. C'était une inter-évaluation qui a permis à chacun d'être tour à tour évalué et évaluateur, de corriger d'éventuelles erreurs, d'enrichir une scène grâce aux suggestions des autres. Nous sommes persuadés qu'en libérant son corps de l'immobilisme qu'imposent les règles sociales, l'individu devient capable d'incarner, de jouer et d'interpréter un rôle sur scène.

Quant au niveau linguistique il faut dire que si certains des apprenants ont des connaissances d'anglais, quelques-uns de français, il y en a qui ignorent les deux langues. Dans ce cas nous avons divisé le dialogue créé par les étudiants en collaboration avec les formatrices en séquences qui avaient été jouées à tour de rôle par un apprenant avancé et un autre débutant. Plusieurs répétitions ont été nécessaires mais l'effort a porté ses fruits permettant aux débutants de mieux jouer, soutenus par leurs collègues et professeurs. D'autre part, comme la situation de communication choisie est inspirée du quotidien, la compréhension est facilitée : au

restaurant, en famille, etc. On a essayé de rendre le dialogue moins banal en y ajoutant une note comique, un élément de surprise.

Nous avons privilégié l'inter-évaluation sous la forme d'un bilan de chaque réunion en soulignant les points forts de notre activité sans négliger les aspects qui nuisent au progrès de l'équipe : absence, présence passive, retard, manque d'écoute de l'autre etc.

Nous avons été naturellement inspirés dans notre travail de meneurs de jeu par les méthodes que nos partenaires de projet nous ont présentées lors des mobilités: improvisations basées sur la gestuelle, ensuite en langue maternelle avant de passer à l'expression en langues étrangères (anglais et français) que nous interprétons comme un « faire ensemble » générateur de liberté et de solutions pour nos crises permanentes⁷ afin d'un « vivre ensemble » reposant sur nos « fondamentaux culturels » puisque « la culture est une ouverture sur l'universel ».

Pour toute cette richesse théâtrale, linguistique, humaine nous disons MERCI à tous nos partenaires et nous nous proposons de continuer notre collaboration.

Bibliographie

- Attali, Jacques, *Histoires du temps*, Paris, Fayard, 1982
Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, Bucarest, Editions Univers, 1982
Boiron, Michel, *La relation enseignant(e)/apprenant(e) – vers un contrat de complicité attentive*, Vichy, 2003
Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1986
Foulquié, Paul, *Dictionnaire de la langue pédagogique*, Presses Universitaires de France, 1971
Garanderie, Antoine de la, *Pédagogie des moyens d'apprendre*, Centurion, 1990
Grice, Paul, « Logique et conversation » in *Conversation*, no. 30/1980
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La conversation*, Editions du Seuil, Paris, 1996
Moles, Abraham, *Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur*, Maison Mame, Paris, 1971
Platon, *Cratyle*, Gallimard, 1992
Pleșu, Andrei, *Limba păsărilor*, Bucarest, Humanitas, 1994
Ricœur, Paul, *Temps et récit, 1. l'intrigue et le récit historique*, Editions du Seuil, Paris, 1983
Ricœur, Paul, «La configuration dans le récit de fiction», *Temps et récit 2*, Editions du Seuil, 1984
Tagliante, Christine, *La classe de langue*, CLE International, 2002
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Belin, 2001

Le Français dans le monde: nos. 165/1981; 289/1997; 299/1998; 296/1998; 295/1998
BIP (Bulletin d'information pédagogique), Centre Culturel français, Cluj, nos. 15, 16 17/1998
www.plale.eu

⁷ Paul Ricœur (1984) place une partie de la culture et de la littérature contemporaines sous le signe non plus de l'Apocalypse mais de « la Crise » ayant « remplacé la Fin » et observe que « la Crise est devenue transition sans fin » in «La configuration dans le récit de fiction», *Temps et récit 2*, Editions du Seuil, p. 49.



Les participants au projet PLALE après la représentation finale
BREAKING BARRIERS. Building a common performance, 16 juillet 2015, Bacău,
Roumanie, Salle Ateneu

(source: page Facebook Playing for learning
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.681103085357269.1073741829.680688568732054&type=3>)

Florinela Floria
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

VOCEA ORGANIZAȚIEI ÎN DISCURSUL CU PRESA. CRONOTOPIA PURTĂTORULUI DE CUVÂNT

Résumé

L'image du porte-parole représente l'une des figures principales du jeu rituel de la communication des organisations avec la presse. Médiateur entre l'univers de l'organisation et celui de l'espace public, le porte-parole jouit d'une présence quasi dialogique. Le porte-parole s'institue comme un être de discours. On va esquisser dans notre ouvrage une approche de la figure du porte-parole dans les cadres de la perspective chronotopique de la communication. Le modèle chronotopique décrit la communication comme un processus se déroulant sur quatre dimensions (chronotopies) : la chronotopie ethnoidiomatique, la chronotopie de la corporalité, celle du corps social et, finalement, la chronotopie des interactions communicationnelles. Ces quatre axes gèrent l'image d'un acteur communicationnel vu entre sa corporalité et sa présence dans le cadre du corps social dont il appartient. On vise la figure totémique du porte-parole dans l'espace organisationnel roumain à partir de la série d'interviews pris par Adriana Săftoiu aux certains personnes jouant ce rôle. L'approche chronotopique des „Voix du pouvoir” exprime les avatars de la communication comme profession dans le contexte de la relation entre les organisations et le grand public par l'intermédiaire des médias.

Mots-clés: modèle chronotopique, communication, presse, opinion publique, porte-parole, interview.

1. Purtătorul de cuvânt – o voce a organizației

Purtătorul de cuvânt reprezintă o figură importantă în dispozitivul de comunicare al unei organizații. În relațiile cu presa sau cu alte categorii de public extern intervine de multe ori „instituția” purtătorului de cuvânt, o persoană delegată să (re)prezinte organizația, să transmită publicului și presei informația relevantă și corectă cu privire la organizație.

În termenii binecunoscutei teorii a informației a lui Shannon și Weaver, organizația ar reprezenta sursa mesajului, iar purtătorul de cuvânt ar fi poziționat ca „transmițător”, cel care distribuie mai departe informația către destinatarul ei¹.

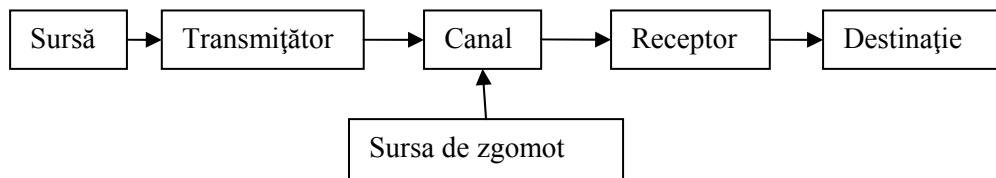


Fig. 1. Modelul Shannon și Weaver

¹ John Fiske, *Introducere în științele comunicării*, POLIROM, Iași, 2003, p. 22.

John Fiske include modelul propus de Shannon și Weaver într-o direcție de abordare a comunicării interesate de transferul de mesaje, așa-numita „școală-proces”, în viziunea căreia comunicarea, considerată un proces de influență a celuiilalt prin intermediul mesajelor, „se preocupă de modul în care emițătorii și receptorii codifică și decodează mesajele, de modul în care transmițătorii utilizează canalele și mijloacele de comunicare – adică de problemele eficienței și acurateței.”²

În transmiterea unui mesaj pot interveni o serie de probleme împărțite de Shannon și Weaver în trei categorii:

- probleme tehnice – referitoare la acuratețea cu care se transmit mesajele;
- probleme semantice – care vizează structura mesajului și înțelegerea adecvată a acestuia;
- probleme legate de eficiența mesajului, de influența pe care o poate exercita acesta.

Toate cele trei categorii de distorsiuni pot afecta comunicarea externă a organizației. Din aceste rațiuni, după cum arată lucrările de specialitate (Coman, 2004, David, 2008), rolul purtătorului de cuvânt este mult mai complex, el fiind acela care adaptează mesajul organizațional pentru grupurile de public cu care vine în contact: jurnaliști (în cadrul întâlnirilor cu presa ori sub forma materialelor de comunicare destinate presei – comunicate de presă, dosare de presă etc.), publicul specializat sau publicul larg în anumite condiții.

Rolul purtătorului de cuvânt de a selecta informația relevantă și de a o edita/prelucra pentru publicuri specifice sau specializate este surprins în modelul de comunicare propus de Westley și MacLean, în care X reprezintă sursa de informație, A – emițătorul, B – audiența, iar C este *gatekeeper*-ul, respectiv funcția editorială.

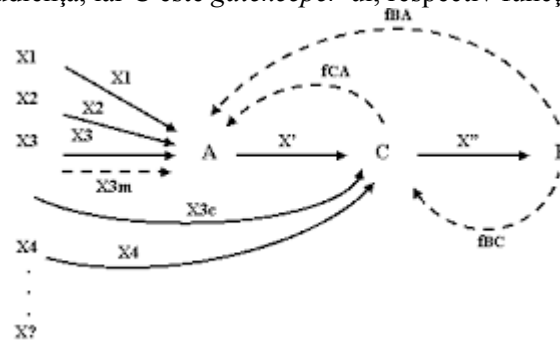


Fig. 2. Modelul Westley MacLean

Modelul Westley și MacLean, un model al comunicării de masă, al dependenței de mass-media, introduce în premieră elementul C – „funcția editorial-comunicațională – adică procesul prin care se decide ce și cum se comunică”³.

Prin atribuțiile specifice care țin de relația cu mass-media: susținerea de conferințe și briefinguri de presă, redactarea și difuzarea comunicatelor de presă, a dosarelor de presă, dezmințiri, rectificări, drepturi la replică, funcția de purtător de cuvânt este inclusă în domeniul relațiilor publice. Structura „comunicațională” a

² *Ibidem*, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 53.

instanței purtătorului de cuvânt în sensul teoriilor școlii-proces evidențiază o dimensionare tripartită a acestei categorii de comunicator, care are

1. un rol de informare publică / a publicurilor unei organizații;
2. un rol editorial, de adaptare a informației la posibilitățile de percepție ale publicului;
3. un rol de a construi și apăra o anumită imagine a organizației, de a influența modul în care aceasta este percepută / receptată.

Această structurare a imaginii purtătorului de cuvânt motivează abordarea empirică a acestui studiu, bazat pe o lucrare-document care prezintă o serie de interviuri acordate de unii dintre primii purtători de cuvânt din România în perioada de după câștigarea libertății de cuvânt și de expresie. În ultima parte, vom analiza purtătorul de cuvânt în cadrele teoriei cronotopice a comunicării.

2. Purtătorul de cuvânt – o voce a puterii

Preluând de la Marshall McLuhan ideea că „mediul este mesajul”, că modurile în care se comunică influențează modul în care este receptat mesajul, putem identifica purtătorul de cuvânt drept o „voce a puterii”. Adriana Săftoiu, fost purtător de cuvânt al Guvernului și consilier prezidențial a realizat, între anii 2003-2006, o serie de interviuri cu purtători de cuvânt ai guvernelor și ai președinției României.

„Public, purtătorul de cuvânt poate părea – în percepția publicului – un martir chinuit de comunicatele proprii pe care le prezintă. Aparițiile sale sunt strict legate de acest tip de mesaj, dar purtătorul de cuvânt e mult mai mult decât un prezentator de comunicate oficiale, iar acest lucru poate fi constatat și din aceste interviuri. Bătălia lui se duce, deși nu s-ar crede, mai degrabă cu cel pe care-l reprezintă decât cu presa.”⁴

În lucrarea *Vocile puterii* sunt intervievați 16 foști purtători de cuvânt într-un demers (necesar) de valorificare a experienței lor, a perspectivei practicianului, a deschizătorului de drum în ceea ce privește comunicarea publică. Purtătorii de cuvânt prezenți între paginile acestei lucrări au activat într-o perioadă de pionierat a acestei profesii și a relațiilor publice în țara noastră.

| Nr. crt. | Numele | Organizația în care a activat ca purtător de cuvânt | Perioada |
|----------|-----------------------|---|----------------------------|
| 1. | Bogdan Baltazar | Guvernul Petre Roman | Oct. 1990-iulie 1991 |
| 2. | Alexandru Mironov | Președinție (președinte Ion Iliescu) | 1991-1993 |
| 3. | Mihnea Constantinescu | Guvernul Petre Roman | Iulie 1991-septembrie 1991 |
| 4. | Iolanda Stăniloiu | Guvernul Theodor Stolojan | 1991-1992 |
| 5. | Traian Chebeleu | Președinție (președinte Ion Iliescu) | 1993-1996 |
| 6. | Virginia Gheorghiu | Guvernul Theodor Stolojan | 1992 |
| 7. | Doina Jalea | Guvernul Nicolae Văcăroiu | 1993 |

⁴ Adriana Săftoiu, „Cuvânt înainte” la *Vocile puterii*, București, Editura „Trei”, 2006, p. 9.

| | | | |
|-----|-----------------------------|--|------------------------------------|
| 8. | Ioan Mihai Roșca | Guvernul Nicolae Văcăroiu | Septembrie 1993- decembrie 1996 |
| 9. | Eugen Șerbănescu | Guvernul Victor Ciorbea | Decembrie 1996- martie 1998 |
| 10. | Răsvan Popescu | - Guvernul Radu Vasile - Președinție (președinte Emil Constantinescu) | - 1998-1999 - 1999-2000 |
| 11. | Radu Vasile | Prim-ministru | 1998-1999 |
| 12. | Ionuț Popescu | Guvernul Mugur Isărescu | Ianuarie 2000-martie 2000 |
| 13. | Gabriela Vrânceanu Firea | Guvernul Mugur Isărescu | Martie 2000- decembrie 2000 |
| 14. | Corina Crețu | Președinție (președinte Ion Iliescu) | 2000-2004 |
| 15. | Claudiu Lucaci | Guvernul Adrian Năstase | Ianuarie 2001-martie 2003 |
| 16. | Despina Neagoe | Guvernul Adrian Năstase | 2003-2004 |

Fig. 3. „Vocile” puterii

„Rolul” comunicațional specific derivă din interacțiunea cu liderii organizației pe care îi reprezintă, cu reprezentanții mass-media. Purtătorul de cuvânt este comparat cu un pompier, gata să intervină la nevoie în orice situație de criză de imagine a instituției. Dar, după cum o arată aceste interviuri, imaginea însăși a purtătorului de cuvânt se află într-o criză: în anii '90, profesia se confruntă cu o lipsă de credibilitate, mai ales, în rândul comanditarilor din funcțiile publice, cu o lipsă de experiență în evaluarea reacțiilor opiniei publice și ale presei.

Purtătorul de cuvânt este un actor dialogic în cadrul demersului enunțiativ complex al enunțării organizaționale. O perspectivă dialogică asupra enunțării este furnizată de Oswald Ducrot ⁵. Enunțarea reprezintă, astfel, „activitatea psihofiziologică implicată în producerea unui enunț”, „produsul activității subiectului vorbitor” dar, mai ales, „evenimentul constituit prin apariția unui enunț”. Ducrot arată că enunțarea este polifonică, constatându-se faptul că, în cadrul unui enunț se pot exprima o pluralitate de „voci” discursive, numite enunțatori. Se propune distincția *subiect vorbitor* (ființă empirică) vs. *locutor* (componentă a discursului) vs. *enunțator* (instanță care se exprimă în cadrul enunțării). În cadrul discursului pe care-l generează, locutorul – purtătorul de cuvânt, dă naștere acestor instanțe cărora le organizează punctele de vedere și atitudinile, raportul enunțator-locutor fiind similar aceluia dintre personaje și creatorul acestora.

Emil Hurezeanu, cel care semnează postfața volumului, intitulată, sugestiv, „Din lumea celor care preocupă”, creionează o ultimă tușă în portretul purtătorului de cuvânt:

„Impresia generală este că purtătorii de cuvânt ai liderilor statului democrat alcătuiesc o castă auxiliară, undeva între service-ul obligatoriu, ingrăt, dar necesar, al întreținerii

⁵ Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 178-179, apud Floria, Florinela, *Retorica alterității*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2014, p. 29.

unui mecanism, care pe dinafară trebuie să arate mai bine decât pe dinăuntru, și oficiul public cel mai apropiat de pompele funebre, salubritate sau institutul de taxodermie (împăiere). Și asta pentru că purtătorii de cuvânt ai înaltelor autorități ale statului precum onorații angajați ai oficiilor menționate reformulează, restaurează, depanează, cosmetizează, ameliorează o față urâtă, neprezentabilă sau nerecomandabilă a realității, mai pe placul și spre folosul bilateral: al micului zeu cu picioare de lut, căruia i se poartă cuvintele, împreună cu marele consumator excesiv și atotputernic care este opinia publică în democrațiile limbute”.⁶

3. Purtătorul de cuvânt – o identitate cronotopică

Modelele de comunicare prezentate în prima parte a studiului sunt axate pe elementele de ordin tehnic ale comunicării. Purtătorul de cuvânt are un post relațional, astfel încât identitatea sa profesională este circumscrisă, ca alteritate, persoanelor sau grupurilor cu care interacționează. O perspectivă comunicațională integratoare este furnizată de teoria cronotopică a comunicării culturale propusă de Gabriel Mardare⁷. Plecând de la cronotopul bahtinian și de la teoriile sistemică (comunicarea-participare) și semiocontextulă (comunicarea-proces) ale comunicării formulate de Alex Muchielli, se propune conceptul de *cronotopie*, desemnând „actualizarea sincretică a timpului și a spațiului într-un discurs”⁸. Conceptul de cronotop, utilizat de Mihail Bahtin cu referire la discursul literar este extins către sfera discursului cultural.

Teoria cronotopică a comunicării consideră că la nivelul fluxului comunicării culturale se pot identifica patru serii cronotopice⁹, în raport cu care vom discuta identitatea profesională a purtătorului de cuvânt:

1. Cronotopiile etnoidiomatice, centrate în jurul motivului *a fi parte*, raportate la componenta etnoidiomatică a identității (relația dintre idiomurile utilizate în sânul unui grup, politicile lingvistice, reprezentarea frontierelor lingvistice, mentalitățile referitoare la aceste elemente);

2. Cronotopiile corporalității, organizate în jurul motivului *a avea parte*, care se referă la gestiunea corpului și a spațiului în comunicare;

3. Cronotopiile corporatiste, organizate de motivul *a face parte din* (*a fi acceptat, recunoscut*), care traduc identitatea și afilierea colective ca mărci culturale;

4. Cronotopiile interacționale și tranzacționale, organizate în jurul motivului *a lua parte*. Aceste serii cronotopice se referă la acțiunea comunicațională, la actele de limbaj văzute ca acte de comunicare și la întreg aparatul normativ însoțitor, de ordin lingvistic și social.

În ceea ce privește cronotopiile etnoidiomatice, trebuie remarcată competența semiolingvistică a purtătorilor de cuvânt, formată fie în cadrul studiilor (filologice, jurnalistic), fie în practica activităților de comunicare:

⁶ Emil Hurezeanu, „Din lumea celor care preacuvântă”, postfață la Adriana Săftoiu, *Vocile puterii*, op. cit., p. 441.

⁷ Gabriel Mardare, *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, p. 33-48.

Ediția electronică: http://www.rocsir.usv.ro/archiv/2005_1/3GabrielMardare2005.htm.

⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁹ Gabriel Mardare, *Séries chronotopiques...*, op. cit., p. 37.

„Singurul lucru pe care îl voiau de la noi cei de la Rompres, în prima fază, era să scriem corect în limba română. Mi se părea puțin și ușor, în acel moment, dar și îngrijorător că un ziarist doar atât trebuie să știe. Mi-am dat seama în timp, după ce am cunoscut alți colegi din presă, de ce era o cerință de bază să poți scrie corect în limba română.”¹⁰

Și comunicarea corporală este un element important al imaginii unui purtător de cuvânt, unele lucrări de specialitate accentuând asupra necesității unor calități actoricești ale acestuia, a educării limbajului nonverbal și paraverbal. Trebuie menționată în cadrul acestei serii cronotopice și categoria *gender*, observând că profesiile din sfera relațiilor publice sunt puternic feminizate. Iolanda Stăniloiu afirmă chiar că „Theodor Stolojan a avut de la bun început ideea clară de a numi ca purtător de cuvânt o femeie”¹¹.

Cronotopia corporatistă este marcată de o suprapunere a mărcilor identitare ale specialiștilor în relații publice cu cele din sfera jurnalistică. Cristina Coman a realizat un studiu în acest sens în rândul ambelor categorii de practicieni, observând că relația dintre cele două grupuri este una ambiguă și se situează între cooperare și conflict. Ambele categorii au interese de informare specifice, însă jurnaliștii sunt interesați de componenta spectaculară a informațiilor, în timp ce relaționiștii ar tinde să ofere presei informații fragmentare, manipulând în felul acesta publicul. După cum arată Adriana Săftoiu,

„Imaginea se bazează pe metode și tehnici de manipulare și/sau influențare. Ca formă, metodele seamănă cu cele pe care le folosește un ziarist. Știu, presa nu va recunoaște că manipulează, dar nu presa este aici obiectul discuției. Marea provocare, până la urmă, e să înveți să fii un purtător de cuvânt corect și față de opinia publică și față de instituția pe care o reprezintă.”¹²

De altfel, 11 dintre purtătorii de cuvânt intervievați au fost jurnaliști fie de presă scrisă, fie de audiovizual. Ceilalți au pregătirea de bază în alte domenii: inginerie, drept, științe economice, științe exacte. Începând cu Iolanda Stăniloiu, purtătorul de cuvânt al guvernului sau al președinției este ales preponderent dintre oameni de presă. Pare a fi o soluție eficientă, deși nu există neapărat o regulă în acest sens.

Ultima din categoriile cronotopice, cea interacțională și tranzacțională, vizează protocoalele de comunicare, codurile, normele care circumscriu relațiile de comunicare în care este implicat purtătorul de cuvânt. Mihnea Constantinescu enumeră trei comandamente ale eficienței unui purtător de cuvânt. În primul rând, acesta trebuie să fie un alter ego al conducătorului instituției, să aibă o bună legătură cu cel pe care îl reprezintă în relațiile cu presa. Purtătorul de cuvânt nu trebuie să-și promoveze interesul propriu în detrimentul celui instituțional și al treilea element este necesitatea construcției instituționale prin asumarea deplină a responsabilității de purtător de cuvânt. Însă, în opinia lui Mihnea Constantinescu, un purtător de cuvânt nu trebuie să mintă, pentru că, astfel, se decredibilizează ca persoană și prejudiciază și imaginea organizației. Bogdan Baltazar, primul purtător de cuvânt postdecembrist, considera definitorie pentru relația dintre actorii comunicării publice respectul reciproc și cultivarea adevărului.

¹⁰ Adriana Săftoiu, *Vocile puterii, op. cit.*, p. 192.

¹¹ *Ibidem*, p. 101.

¹² *Ibidem*, p. 11.

„Purtătorul de cuvânt devine tot mai mult un producător de imagine. Este important ca șefii de instituții să înțeleagă că își desemnează nu crainici de televiziune, ci consilieri capabili de gândire strategică, de analiză de context, de judecăți critice – un filtru de care trebuie să țină seama. Purtătorul de cuvânt este acum o protecție vitală atât pentru instituție, cât și pentru interesul public.”¹³ – arată Mihnea Constantinescu.

În concluzie, purtătorul de cuvânt este mai mult decât un obiect „purtător de vorbe”, un transmițător mașinal al acestora, este un subiect, un actor important al comunicării publice moderne. Intervenițiile realizate de Adriana Săftoiu evidențiază apariția și creșterea acestei profesii în România, dat fiind faptul că în perioada comunismului comunicarea publică era centralizată și asumată de organele de partid și de stat. Teoria cronotopică a comunicării oferă o deschidere de natură fenomenologică procesului de comunicare publică prin viziunea sa deconstructivistă - instanțele comunicării sunt abordate în raport cu relațiile intragrupale și extragrupale pe care le dezvoltă. Perspectiva cronotopică este una sistemică – iar purtătorul de cuvânt se definește și trebuie înțeles în cadrul cultural care l-a generat.

Bibliografie

- Bland, Michael, Theaker, Alison, Wragg, David, *Relațiile eficiente cu mass-media*, Editura „Comunicare.ro”, București, 2003
- Coman, Cristina, *Relațiile publice și mass-media*, Polirom, Iași, 2004
- David, George, *Tehnici de relații publice. Comunicarea cu mass-media*, POLIROM, Iași, 2008
- Fiske, John, *Introducere în științele comunicării*, Polirom, Iași, 2002
- Floria, Florinela, *Retorica alterității*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 2014
- 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, pp. 33-48. Ediția electronică:
http://www.rocsir.usv.ro/archiv/2005_1/3GabrielMardare2005.htm
- Mardare, Gabriel, Floria, Florinela, *Comunicarea cu presa*, Editura „Alma Mater”, Bacău, 2011
- Săftoiu, Adriana, *Vocile puterii*, București, Editura „Trei”, 2006.

¹³ *Ibidem*, p. 80.

Nicoleta Popa Blaniariu
Universitatea „Vasile Alecsandri”

VINTILĂ HORIA, O LECTURĂ INTERTEXTUALĂ. GNOZĂ ȘI DECONSTRUCȚIE TRANSDISCIPLINARĂ A IDEOLOGIEI

Abstract

Vintilă Horia associates the alchemic imaginary and the quantic Physics, and in a very original way, he applies them to the interpretation of social and ideological phenomena characteristic of postwar Romania and Eastern Europe. Like Dante's *Commedia*, he proposes a soteriology, especially in the novel *Persécutez Boèce!*. However, for his analysis, Vintilă Horia chooses a kind of New Age mixed formula: an inter- and transdisciplinary transfer, at the intersection of atomic Physics and hermetism – which is an alternative to the immanentist ideologies of (post)modernity: Nietzsche, Darwin, Marx, Freud.

Key-words: Vintilă Horia, imaginary, ideology, interdisciplinary, transdisciplinary, gnostic, alchemy, dialectic materialism, atomic physics, deconstruction

Intertext și transdisciplinaritate

La curent cu descoperirile fizicii atomice, pe care le pitrocește cu pasionată curiozitate în alambicul imaginarului alchimic, Vintilă Horia face cumva figură de intelectual *New Age*. E gata să plece într-o „călătorie către *centrele Pământului*”, un fel de pelerinaj inițiatic *updated* – pe care, de altfel, l-a și făcut, l-a și povestit – pentru a strânge mărturiile unor personalități contemporane din varii domenii, științe, tehnologie și antreprenariat, literatură, arte, filosofie. Îl mână o insașiabilă apetență pentru legăturile nevăzute dintre lucruri și domenii de studiu, un duh al inter sau transdisciplinarității care îl discreditează în ochii unui umanist raționalist, pur și dur ca Monica Lovinescu¹, dar îi câștigă prietenia unui alt disident al ideilor, Stéphane Lupasco – în război rece cu mediul academic parizian din a doua jumătate a secolului XX, aflat în dificultate de a-i plasa cercetările într-un domeniu strict de specializare – sau admirația lui Basarab Nicolescu². „Cărțile și articolele tale m-au ajutat și ele, ca și cele ale lui Lupașcu, să mă regăsesc”³, îi mărturisește Vintilă Horia lui Basarab Nicolescu, într-o scrisoare din ianuarie 1988. Tot în corespondență,

¹ „Are un fel de a fi categoric, de-a jongla cu atomii, filosofia și literele, care m-a împiedicat întotdeauna să-l iau în serios” (Monica Lovinescu, *Jurnal (1981-1984)*, București, Humanitas, 2003, p. 134, p. 293-294). În replică, Basarab Nicolescu ține să facă o precizare: „pentru ea, cultura se reduce la literatură (...). De asemenea, Monica Lovinescu era alergică la tot ceea ce privea transcendența, religia sau gândirea tradițională. Nu este deci de mirare că Vintilă Horia îi apărea ca fiind un lunatic, simpatic pe plan personal, dar neinteresant ca operă” (*În oglinda destinului. Eseuri autobiografice*, București, Editura „Ideea Europeană”, 2009, p. 11-29).

² Basarab Nicolescu, *op. cit.*

³ *Ibidem.*

Vintilă Horia apropie demersul interdisciplinar al lui Basarab Nicolescu, din monografia despre Ion Barbu, la convergența poeziei cu matematica, de propriul lui proiect de „epistemologie literară”, o alianță a fizicii cu literatura⁴ – câtă vreme literatura nu-i decât „o tehnică a cunoașterii, ca și celelalte, inclusiv fizica”⁵. Vintilă Horia pare convins că „din fizică, biologie, psihologie etc., am putea extrage o ideologie anti-deterministă”⁶. Drept urmare, s-ar „structura cu timpul un corp de doctrină pe care un om sau un grup le-ar putea pune în practică”⁷.

Dincolo de insolitul asocierilor interdisciplinare și frumusețea jocului de idei – sub un cer mereu platonician la Vintilă Horia –, pe acesta îl îmboldește ceea ce crede a fi o acută trebuință a contextului politic și social contemporan. La o astfel de stringență răspunde ingenios cu „o veche idee” de-a sa, din care s-a născut Institutul pentru Cultura Occidentală la Roma, în 1979: aceea de a „traduce” „știința secolului nostru” în „concepțe și norme politice”⁸. Idee pe care Vintilă Horia o va dezvolta în romanul *Persécutez Boèce!* (Lausanne, 1983), tradus de Ileana Cantuniari sub titlul *Salvarea de ostrogoți* (Craiova, 1993). Pledând încă „de prin 1969”, pentru „a pune de acord politica și știința”⁹, Vintilă Horia anticipează, astfel, conceptul „transdisciplinarității” și *Declarația de la Veneția*¹⁰ (1986) formulate de Basarab Nicolescu. În opinia lui Vintilă Horia, prin (ceea ce compatriotul lui fizician numește) „transdisciplinaritate”, se poate ajunge la o „metapolitică” strâns legată de o „tehnică” de cunoaștere, de care s-a ocupat după publicarea *Călătoriei spre centre*¹¹.

Într-un anume sens, Vintilă Horia rămâne totuși un „medieval”, așa cum se recomandă el însuși: dependent de ideea transcendenței – pe care o apără precum cavalerii arthurieni calea dreaptă a Graalului –, profund platonician și intolerant cu imanentismul lui Nietzsche, Marx, Freud sau Darwin și cu urmările lui în viața ideilor și a societății. În schimb, în anii '60, la Madrid, i-a făcut presă bună lui Jung

⁴ „Cred că e singurul fel valabil de a scrie despre un mare poet. Relația pe care o stabilești între matematică și poezie – relație platonică – eu o stabilesc, în linie generală, între literatură și fizică, tinzând să realizez o epistemologie literară, al cărei prim volum a apărut în 1976 (în spaniolă)”. „În orice caz, am rămas cu impresia, după scurtele noastre întâlniri de la Paris, că urmărim același vânat, fiecare cu armele lui” (Vintilă Horia, scrisoare din 1 ianuarie 1980, către Basarab Nicolescu, *apud* Nicolescu, *op. cit.*)

⁵ V. scrisoarea lui Vintilă Horia, datată 10 octombrie 1982, reprodusă în Basarab Nicolescu, *op. cit.* Așa cum mărturisește el însuși, întâlnirea cu Heisenberg i-a „deschis” lui Vintilă Horia „o nouă perspectivă asupra lumii”: „mi-a modificat profund concepția despre viață și despre literatură”; „mi-am dat seama că literatura este o tehnică a cunoașterii, contemporană cu atâtea alte tehnici ale cunoașterii, care, utilizând limbaje diferite, spuneau aceleași lucruri”; „am descoperit cât de asemănători sunt poeții cu fizicienii” (*apud* Marilena Rotaru, *Întoarcerea lui Vintilă Horia*, București, Ideea, 2002, p. 79-80).

⁶ V. mesajul lui Vintilă Horia, din 1 ianuarie 1980, în volumul deja menționat al lui Basarab Nicolescu.

⁷ Cf. scrisoarea lui Vintilă Horia din 1 ianuarie 1980, *apud* Nicolescu, *op. cit.*

⁸ *Apud* Nicolescu, *op. cit.*

⁹ V. scrisoarea din 6 iunie 1986, din care Basarab Nicolescu citează în volumul amintit.

¹⁰ Declarație adoptată în cadrul congresului cu tema *Știința în confruntare cu frontierele cunoașterii: Prolog al trecutului nostru cultural* (3-7 martie 1986, Veneția), organizat de UNESCO și Fundația Cini, unde Basarab Nicolescu a fost invitat în urma publicării volumului său *Noi, particula și lumea* (cf. Nicolescu, *op. cit.*).

¹¹ *Apud* Nicolescu, *op. cit.*

care s-a disociat de teoria pozitivistă, mult prea simplificatoare a maestrului său vienez. Pentru Vintilă Horia, Jung e o efigie a „esențialului”: savant și totodată *homo religiosus*, în măsură așadar să „contrazică toate negliobiile contemporane”¹². Pe Nietzsche însă, îl amendează sever: „uzină monstruoasă, precum Marx sau Hugo, a tuturor ereziilor secolului XIX”¹³, câtă vreme apologetul „voinței de putere” „a disprețuit omul interior”¹⁴.

Vintilă Horia are plăcerea și deprinderea de a gândi și vorbi independent, ba chiar în răspăr cu locurile comune ale vremii lui, misiune de care se achită cu apostolică devoțiune. E un cervantin cu sechele de donquijotism, lovind în plin – și la fel de (in)util – în plină epocă a exceselor materialismului dialectic și postmodernismului triumfător. E un cervantin nu numai pentru că povestea lui Don Quijote „n-a încetat niciodată” să-l „urmărească” – istorie exemplară despre „curajul aparent inutil, gestul frumos gratuit”, îndepărtată în „orizontul arhetipurilor, ca tot ceea ce este măreț”¹⁵, ținut în viață de seva idealului. Nu numai pentru că face din Cervantes un personaj, confident implicat într-un schimb epistolar cu eroul, El Greco, în romanul *Un mormânt în cer*. Ci, deopotrivă, fiindcă, precum emulul său spaniol, Vintilă Horia scrie într-un dialog explicit cu o serie de autori care îi premerg în diferite epoci și literaturi.

Asemenea poveștii Cavalerului Tristei Figuri, romanele lui Vintilă Horia se dezvoltă nu o dată ca o construcție intertextuală, în legătură cu niște referințe culturale pe care autorul le adnotează, le recontextualizează și așază în dialog cu un alt moment sau mediu cultural decât acela în care au apărut ele. Romanele prelungesc astfel reperul livresc, brodând în jurul și în continuarea lui o poveste simptomatică pentru modul în care Vintilă Horia își asumă literatura (a lui sau a altora) – cel mai adesea, ca pe un ecou în parte lămuritor, în parte consolator, al propriei biografii. Este, în această privință, relevant mottoul din *Persécutez Boèce!* – „Fiicei mele Christina, martora tuturor acestor lucruri” – sau un fragment din același roman, unde, fidel „pactului autobiografic”¹⁶, naratorul îi transferă eroului o experiență personală, în care viața și literatura se susțin reciproc. În versurile lui Rilke, Toma Singuran își aude propria voce, pierdută în pustietatea Bărăganului, o închisoare sub cerul liber pentru el și ceilalți deținuți politici, deportați acolo după război: „se cufundă în muzica primei *Elegii*, scrise la Duino, cu creierul lacom, pregătit de ani de studii și de suferințe să devină, în claritatea înțelegerii, egalul poetului: «Cine, dac-aș striga, m-ar auzi, din cetele îngerilor?»”¹⁷. Simptom al autenticității materiei literare, ficțiunea devine autoficțiune discretă, abia disimulată sub narațiunea la persoana a treia și numele de împrumut al personajului.

Romanele lui Vintilă Horia abundă în reminiscențe și trimiteri explicite la

¹² Vintilă Horia, *Journal d'un paysan du Danube*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1966, p. 129.

¹³ *Ibidem*, p. 126.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹⁶ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, ediție revăzută și adăugită, Paris, Seuil, 1996.

¹⁷ Vintilă Horia, *Salvarea de ostrogoți*, traducere de Ileana Cantuniari, Craiova, Editura „Europa”, 1993. (Tit. orig., *Persécutez Boèce!*, Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, 1983), p. 102.

surse literare, filosofice, artistice ori științifice, mai ales din domeniul fizicii. Vintilă Horia își citește adesea autorii favoriți printr-o grilă hermetică: Platon, Ovidiu, Boețiu, „Biblia, document cifrat”, Dante cu „*Divina Commedia* și ascunzătorile ei esoterice”¹⁸, „trubadurii provensali și cuvintele lor încrucișate în versuri”¹⁹, Edgar Poe, Kierkegaard, Heidegger, Jung, René Guénon, pe lângă mulți alții. Kierkegaard este citat încă din titlul romanului *Cavalerul resemnării* (*Le chevalier de la résignation*) și, de asemenea, în mottoul care așază într-o perspectivă kierkegaardiană, problematica acestuia, în special componenta ei românească. Epistolarul platonician, autentic sau nu – problemă încă deschisă și controversată a exegezei filosofului – reprezintă punctul de plecare în romanul *La Septième lettre* (*Scrisoarea a șaptea*). Poemele lui Ovidiu – din perioada italică sau din cea pontică – sunt o sursă pentru *Dumnezeu s-a născut în exil* (*Dieu est né en exil*). *Persécutez Boèce!* (*Salvarea de ostrogoți*) se inspiră din biografia lui Boețiu și din lucrarea emblematică a acestuia, *Consolarea filosofiei* (*Philosophiae consolatio*). N-ar fi exclus ca interesul lui Vintilă Horia pentru Boețiu să fi fost stimulat de lectura lui Dante, modelul său nedezmințit, care în *Convivio* (II, 12, 4), mărturisește că după moartea Beatricei, a început să-i citească pe Boețiu și Cicero²⁰.

Romanul *Un mormânt în cer* (*Un sepulcro en el cielo*) e construit în jurul operei, personalității și epocii lui Doménikos Theotokópoulos, supranumit El Greco, cretanul stabilit la Toledo. Vintilă Horia privește creația acestuia prin prisma propriei sale viziuni teocentrice, mai aproape de simbolistica alegorizantă a reprezentării medievale (care citește lumea ca pe o hieroglifă divină, mesaj cifrat al lui Dumnezeu) decât de realismul antropocentric al Renașterii căreia, ca situație temporală, îi aparține artistul. Romanul are o componentă de poetică vizuală corelată cu literatura, filosofia, simțul estetic și sentimentul religios, cu orizontul mental al unui anumit mediu cultural – Spania și Italia Renașterii –, pe fondul căruia, ba chiar în contrast cu care se decantează viziunea artistică a lui El Greco. Converg explicativ în roman enunțuri esențiale ale filosofiei platoniciene și aristotelice, trimiteri la texte relevante pentru estetica Renașterii și a Evului Mediu, referiri la Dante, Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, San Juan de la Cruz, Teresa de Ávila – toți, mai puțin primul, personaje episodice în roman.

Izvoarele științifice sunt valorificate inedit în *Persécutez Boèce!*, într-un dialog polemic între vechea tradiție gnostic-alchimică și achizițiile fizicii cuantice, pe de o parte, iar de cealaltă, „materialismul dialectic”. Într-un demers insolit în peisajul intelectual și literar din a doua jumătate a secolului XX, Vintilă Horia reiterează, prin acest mixaj inter- și transdisciplinar, o preocupare în vogă în cercurile hermetice ale Europei *fin de siècle*, precum „Golden Dawn” (1887-1903) și, după 1912, „Alchemical Society”. Cea din urmă a fost programatic interesată de identificarea unor corelații între două sisteme aparent incompatibile de descriere a fenomenelor: vechea simbolistică hermetică – în particular, alchimică – și, pe de altă parte, noile teorii științifice, îndeosebi acelea legate de descoperirea structurii atomului, a radiumului și transformării radioactive văzute ca analog al

¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, traducere de Adolf Armbruster, cu o introducere de Alexandru Dușu, București, Editura „Univers”, 1970, p. 410.

„transmutației” alchimice²¹.

Referință majoră pentru cărturarii medievali, ale cărei ecouri se percep încă la Dante, în zorii Renașterii, *Consolarea filosofiei* a fost redactată de Boetiu în închisoare, în 524, în timpul unui lung proces. Pierzând sprijinul regelui got Teodoric, autorul – unul dintre cei mai influenți oameni politici ai epocii sale – a fost acuzat de conspirație cu partida senatorială probizantină și înaltă trădare în vederea eliberării Romei de sub stăpânirea ostrogotă. Scoasă pe ascuns din temniță și salvată astfel din mâna gărzilor lui Teodoric, *Consolarea filosofiei* este testamentul intelectual al unui om care învață să moară, nu înainte de a-și reconsidera viața din perspectiva singurei „consolări” care i-a mai rămas, filosofia, ca iubire de adevăr și înțelepciune. (Prin problematica ei – relația dintre preștiința divină și liberul arbitru – secțiunea finală, „Cartea a cincea”, este considerată încă actuală²² pentru profesioniștii domeniului.) Smuls pe neașteptate din cercurile bogate și influente ale puterii, suferința și apropierea morții îl îndepărtează treptat pe Boetiu de cele vremelnice, aducătoare de mahnire din ignoranță. Încetul cu încetul, Boetiu se lasă ghidat de spiritul Filosofiei, de judecata ei pătrunzătoare și clară, înspre un mod de înțelegere care minimalizează ceea ce a pierdut el în ordinea puterii lumești, valorizând, în schimb, ceea ce a dobândit tocmai cu acest preț: deschiderea către un orizont de cunoaștere care îi aduce curajul de a-și accepta soarta și demnitatea în fața morții. Filosofia devine pentru Boetiu o pavază care îl ferește de spaimă și deznădejde, în apropierea sfârșitului. Personificată, ea capătă treptat, în *Consolatio*, o voce, mărcile unei prezențe, autoritate prin tăria argumentelor și în fine, puterea de a alina suferința morală, odată cu disponibilitatea neofitului de a-și reconsidera situația, relativizând-o prin exercițiul filosofic.

Peste opt secole, inspirându-se din *Consolatio*, care e unul dintre modelele filosofice și literare majore ale Evului Mediu european, Dante – reper poetic și existențial explicit asumat de Vintilă Horia – reamintește în *Divina Comedie*, forța vindecătoare a rațiunii și iubirii. Călătoria inițiatică prin lumile transcendente e ghidată acolo de doi companioni cu valoare simbolică, părtași la o alegorie soteriologică: Vergiliu, Rațiunea călăuzitoare prin Infern și Purgatoriu –, iar în Paradis, Beatrice. Până la un punct, rătăcitorul lui Dante și Faust al lui Goethe suferă de același rău și îi vindecă același leac, un spor de cunoaștere: privilegiul nepământeian al accesului la un adevăr esențial, *causa causarum* – „nodul” „ce leagă tot ce-i ființă”, la Dante, sau, într-o exprimare asemănătoare, ceea „ce ține lumea strânsă-n sinea ei”, „semînțele, puteri preasfinte”²³, la Goethe. Inițierea într-o nouă formă de cunoaștere, aptă să dezvăluie, dincolo de intoxicarea ideologică, unitatea fundamentală a diferitelor niveluri de realitate – „întregul armonios” care

²¹ Frederick Soddy – savant englez cu contribuții importante atât în domeniul economiei, cât și al radioactivității – făcea totuși deosebirea între o „real” și, respectiv, „false alchemy”, pe criteriul urmărilor pe care le au ele asupra societății și economiei.

²² V. Adrian Papahagi, „Postfață”, în Boethius, *Consolarea filosofiei*, ediție bilingvă, traducere de Otniel Vereș, îngrijire critică de Alexabder Baumgarten, comentarii de Anca Crivăț, Filotheia Bogoiu, Ioana Both, Marta Claudia, Cristian Bejan, Andrei Cornea, Alexander Baumgarten, p. 331-360.

²³ Goethe, *Faust*, traducere, introducere, tabel cronologic, note și comentarii de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura „Univers”, 1982, p. 58.

este „complexitatea ființei noastre și a Ființei în sine”²⁴ – este, de asemenea, ceea ce îl salvează de la alienare pe Toma Singuran din *Persécutez Boèce!*.

Donna gentile din *Vita Nuova* – figură inspirată de imaginarul liricii provenșale, din care, sub oblăduirea lui Dante, a înflorit dolcestilnovismul – va deveni Doamna Filosofie în *Convivio*²⁵. În momente de cumpănă și întunecare – la care trimite alegoric acea „selva oscura” – rațiunea este un fir al Ariadnei la Boețiu, Dante sau Vintilă Horia, precum în *Persécutez Boèce!*. Una dintre lucrările „cele mai citite, mai traduse și mai comentate în Evul Mediu și Renaștere”, *Consolarea filosofiei* „a transmis Occidentului principiile și temele fundamentale ale înțelepciunii antice”²⁶. Gânditor creștin, familiarizat însă cu tradițiile de spiritualitate păgână ale Antichității, Boețiu aplică în întreaga sa operă – atât în scrierile religioase, cât și în cele profane – o „strictă metodă rațională”²⁷. Tocmai acest „raționalism riguros”²⁸ și integrator – în măsura în care el dovedește „posibilitatea unei teologii expuse *more geometrico*”²⁹ face din Boețiu un reper important în istoria gândirii europene, laice și teologice deopotrivă. De-o manieră asemănătoare, printr-o conexiune interdisciplinară, Vintilă Horia se încumetă la o deconstrucție a ideologiei – a „materialismului” de școală marxistă și ascendență pozitivistă – pe temeiul achizițiilor din domeniul „noii fizici”, al celei cuantice mai exact.

Consolarea filosofiei surprinde o adâncă transformare prin care trece și despre care mărturisește autorul, Boețiu, în calitate de actor și sacrificat pe o scenă de *Realpolitik* de acum cincisprezece secole, iar înspre finalul vieții, de gânditor care-și caută „consolarea” în scris și meditație. Un proces asemănător, de examen al conștiinței și transformare interioară, parcurg personaje emblematice din ficțiunile de inspirație istorică ale lui Vintilă Horia: Boețiu însuși (de astă dată, ca reprezentare imaginară în romanul *Persécutez Boèce!*), Ovidiu, Radu-Negru, Platon, El Greco. Ca eroi de roman, toți aceștia au o componentă de *alter ego* al autorului. Vintilă Horia își alege de pe scena istoriei niște individualități exemplare și le instalează empatic în propria ficțiune, în virtutea unor experiențe familiare tuturor acestora și lui însuși, îndeosebi experiența exilului: „Exilul meu – rememorează romancierul undeva în *Jurnal* – începe la vârsta de opt luni”³⁰. Drept motto pentru *Jurnalul unui țăran de la Dunăre*, Vintilă Horia alege un fragment din Dante, în aceeași notă: „*L'esilio che m'e dato onor mi tegno*”. *Commedia* este, în opinia lui Curtius, „răspunsul spiritului lui Dante la soarta lui Dante: exilul”³¹. În același raport se află, de fapt, biografia și opera lui Vintilă Horia însuși.

Dublând construcția intertextuală, Vintilă Horia insinuează aluziv ori chiar

²⁴ Vintilă Horia, *Salvarea...*, p. 82-83.

²⁵ V. Curtius, *op. cit.*, p. 437.

²⁶ Pierre Hadot, «Boèce (480-524)», in *Dictionnaire du Moyen Âge. Littérature et philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1999, p. 206.

²⁷ *Ibidem*, p. 208.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 206.

³⁰ «*Quelques mois après ma venue au monde, la Roumanie entrainait elle aussi dans le jeu; l'ennemi envahissait notre province et ma mère s'enfuyait avec moi vers les profondeurs inaccessibles du pays, mon père se trouvant quelque part sur le front dès le début des hostilités. Mon exil commence à l'âge de huit mois. Voilà un autre fait inscrit avec clarté dans mon histoire*» (Vintilă Horia, *Journal...*, p. 13).

³¹ Curtius, *op. cit.*, p. 425.

formulează explicit în romane un semnificativ paralelism istoric. În *Cavalerul resemnării*, situația principatului dunărean abandonat de statele occidentale, aliați nesiguri într-o atmosferă vag medievală (de mai oriunde și oricând repetabilă), trimite indirect la situația României postbelice și la circumstanțele intrării ei într-o nouă sferă de influență. Tema deja rodată a intelectualului în relație cu un regim politic opresiv este dezvoltată, în *Persécutez Boèce!*, prin corelarea biografiilor postbelice ale foștilor deținuți politici, deportați în Bărăgan, cu aceea a lui Boețiu, trăitor în Roma supusă de barbari, la finele Antichității târzii. Marca paralelismului istoric este aici textul – manuscrisul lui Diaconu, continuat de Toma Singuran și, de asemenea, cel al lui Boețiu; ambele, mărturie a unei experiențe de cunoaștere prin care trec autorii lor, într-o conjunctură istorică potrivnică. Nu întâmplător, simbolurile transformării alchimice revin în imaginarul romanelor lui Vintilă Horia, îndeosebi în *Persécutez Boèce!*. În ultimul, ele traduc schimbări petrecute în conștiința personajelor și revitalizarea energiilor lor spirituale – apte să susțină rezistența fizică și morală a acestor indezirabili aruncați la capătul pământului, în afara societății și a civilizației, pentru a pieri neștiuți și a li se șterge urmele. (Sunt relevante episodul vindecării Sandei, într-un fel de „athanor” în care se preschimbă modestul ei adăpost din Bărăgan sau însănătoșirea lui Toma, în chip asemănător.)

Un mormânt în cer se întemeiază pe același principiu al „transmutației” spirituale, definitoriu pentru *Trilogia exilului* (*Dumnezeu s-a născut în exil, Cavalerul resemnării, Persécutez Boèce!*). Romanul este un experiment narativ al lui Vintilă Horia, prin recurs la formula fluxului de conștiință. Vintilă Horia își surprinde personajul rememorându-și viața, înfiorat la gândul atotputerniciei neantului, într-o manieră simptomatică pentru imaginarul și sensibilitatea baroce. O lume veche se scufundă, precum corăbiile spaniole înghițite de valurile băătăiei pierdute și duce cu ea bucăți din viața protagonistului – ființe, sentimente, locuri, întâmplări –, salvate provizoriu de la naufragiu de aducerile-aminte. Artistul încearcă să le smulgă timpului și propriei lui dispariții, printr-o reprezentare esențializată în tablourile sale. Jerónima, o altă ipostază a salutarei *donna gentile* din imaginarul medieval, își împrumută, de pildă, trăsăturile Madonei pictate de El Greco. Neconsolat de a o fi pierdut mult prea devreme, cretanul o așază astfel în orizontul eternității artei și a lui Dumnezeu, precum Dante pe *Beata Beatrix*. (Evocarea Jerónimei reia, după șapte secole, un *topos* al liricii italiene prerenascentiste – „ridicarea iubitei la rangul de înger paradisiac”³² – motiv pe care îl consacrase Guido Guinizelli și pe care îl vom regăsi, peste câteva decenii, în *Commedia* florentinului). Îndelunga rătăcire și ucenicie, căutarea înfrigurată a propriului drum de creație, momentele de criză și sterilitate artistică, solitudinea și descoperirea neașteptată a iubirii, apoi pierderea ei, răvășirea interioară, pe fondul dramei colective compun povestea lui El Greco, cretanul care și-a găsit la Escorial și, mai ales, la Toledo, o nouă patrie – precum Vintilă Horia însuși, într-un alt colț al Spaniei, la Villalba. Biografia personajului capătă astfel o dimensiune de *exemplum* – relatarea unei ucenicii spirituale, de-a lungul câtorva decenii și sute de kilometri, de la un capăt la altul al Europei, din Creta la Castilia, via Roma și Veneția.

Extrema subiectivizare a narațiunii evocative, în romanele lui Vintilă Horia, se explică printr-un fenomen corelat paralelismului istoric și care justifică întrucâtva chiar alegerea acestui procedeu: proiecția, identificarea romancierului cu eroii săi –

³² Curtius, *op. cit.*, p. 433.

Platon, Ovidiu, Boețiu, Radu-Negru, El Greco. Cu toți aceștia și deopotrivă cu Dante, izgonit din Florența de adversarii politici – Dante în care Vintilă Horia vede mărturisit o pildă de rezistență morală –, romancierul împărtășește condiția exilatului. Reflectând la viețile unor personalități politice sau culturale și recompunându-le în opera sa, Vintilă Horia își reconsideră și se conciliază cu propria biografie. O așază în perspectiva unui sens generic – a unui arhetip al exil(at)ului, în particular relevant pentru generația '27 românească, trecută prin ispitele ideologice ale Europei inter- și postbelice și, mai mult, suportând consecințele angajamentelor, fie și temporare, pe care membrii ei le-au avut cu ideologiile totalitare. Vintilă Horia însuși, în anii tinereții, n-a fost cruțat de astfel de derapaje ideologice, așa cum o dovedesc unele articole pe care le-a semnat în presa românească a epocii. Asemenea unor colegi de generație, precum Eliade și Cioran, ba poate chiar în mai mare măsură decât lor, episodul acesta i-a afectat semnificativ lui Vintilă Horia cariera literară. Drept dovadă, scandalul Goncourt din 1960, în ciuda lepădării lui ulterioare de afinitățile juvenile cu extremismul de dreapta.

În *Salvarea de ostrogoți, mea culpa* lui Boețiu, cu puțin înaintea morții la care îl trimite protectorul de altădată, împăratul got Teodoric, este ecoul acestei experiențe relevante pentru o bună parte a intelectualității românești formate în interbelic, supuse dramatic provocărilor epocii și apoi contextului politic postbelic: „Am procedat greșit colaborând cu regimul său” – își asumă Boețiu³³.

Profesorul Diaconu din *Persécutez Boèce!* împarte cu Dante aceeași intenție de a găsi o soluție la o criză de sistem. Transferat asupra manuscrisului lui Diaconu, un asemenea deziderat este, în *Persécutez Boèce!*, similar aceluia pe care l-a concretizat Dante în *Commedia*, la un nivel – pe care în *Convivio*, îl numește „anagotic” – al „(supra)sensului”. În manuscris, Diaconu e preocupat de a afla o ieșire din criza lumii postbelice, divizate de cortina de fier și învrăjbite de sloganurile ideologice adiacente. *Commedia* dantescă schițează, la rândul ei, o cale de salvare din marasmul (politic și moral, individual și social, secular și religios) prin care treceau, la vremea aceea, Peninsula Italică și Europa occidentală, măcinate de un conflict de uzură între *Imperium* și *Sacerdoțium*, între guelfi și ghibelini, între autoritatea laică a orașelor peninsulare și expansionismul papal.

Imaginar gnostic și deconstrucția transdisciplinară a ideologiei

Exilul este o temă frecventă în romanele lui Vintilă Horia. În *Persécutez Boèce!*, ea este integrată explicit unei viziuni cosmo și ontologice influențate de mitologia gnostică³⁴. Gnoza este o știință salvatoare – dobândită de neofit prin

³³ Vintilă Horia, *Salvarea...*, p.191.

³⁴ În câteva contribuții anterioare, ne-am ocupat de unele reminiscențe ale imaginarului dualist, în mod particular gnostic, în literatură și în exprimarea idiomatice românească: „Mentalitate și structură lingvistică. Reminiscențe ale imaginarului cosmo și antropogonic”, în Luminița Botoșineanu, Elena Dănilă, Cecilia Holban, Ofelia Ichim (ed.), *Distorsionări în comunicarea lingvistică, literară și etnofolclorică românească și contextul european*, Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide” și Editura „Alfa”, 2009, p. 297–304; „Străini și venetici. O mitologie gnostică a exilului”, în *Annales Universitatis Apulensis, series Philologica*, 2010 (tom I), p. 87-106; «Tous les Enfers ne sont pas pareils. Réécritures (post)modernes d'un mythe à l'ancienne», în *Acta Jassyensia Comparationis*, no. 8, 2010, p. 289-301; „Unde malum? Imaginar dualist(oid) și gnostic, de la mitologia populară la literatura română modernă”, în Tatiana Ciocoi, Emilia Taraburka (ed.), *În oglinzile*

inițiere – despre ființele divine, despre originea lumii și fatala ei nedesăvârșire. Pe lângă Tatăl necunoscut al Luminii și Demiurgul cel Rău, răspunzător de actul Creației, se numără, printre entitățile divine, Sofia. Ea își asumă rolul de mediator între muritori și Lumina de dincolo de tenebrele mundane. Sofia îl ajută pe om să-și îndure condiția de ignoranță și suferință, de care nu el se face răspunzător, ca în *Scripturile* canonice, ci neinspiratul lui Creator. În condiția gnosticului, așa cum și-o reprezintă el însuși, Hans Jonas descoperă o „dublă alienare”: față de lume și de transcendență; în raport cu amândouă, omul e un „străin”. Exilul său încetează numai odată cu reîntoarcerea într-o patrie ideală, anistorică, de care s-a „înstrăinat” prin căderea în timp, în condiția creaturală. Creația poartă, în viziunea gnosticilor, stigmatul unei erori originare, de care nu se face însă vinovat omul, ca în *Scripturile* canonice, ci divinitatea cosmogonică, inferioară – „Demiurgul cel Rău”, distinct de „Tatăl necunoscut” al Luminii; ultimul – un principiu acosmic, pleromatic, de o transcendență ireductibilă.

Sub diferite forme, imaginarul gnostic revine în *Persécutez Boèce!*: străinul, exilul, tensiunea între constrângerile condiției mundane (fizice, sociale, istorice) și revendicarea libertății în spirit, prin acces la un alt orizont de înțelegere a fenomenelor, dincolo de simpliste explicații pozitivistice și de poncifurile ideologice întemeiate pe acestea. La începutul romanului, este recurent motivul gnostic al (în)străin(at)ului, reformulat însă într-un context de evenimente postbelice – „înstrăinare” prin „căderea” într-o istorie ostilă, care se precipită dezastruos odată cu sosirea „ocupației, a unei oribile și nivelatoare impuneri venite din afară”³⁵. Exilul, gândește Toma Singuran, poate fi experimentat în două forme: exterioară și interioară; în ultimul caz, e o „transhumanță pe loc”³⁶, însingurare în propria țară ocupată și devenită astfel un spațiu „străin”, amenințător, concentraționar, așa cum i se întâmplă lui însuși. Lumea i se înfățișează lui Toma ca o realitate agonală, produs și teren al înfruntării între două principii rivale și complementare, de regăsit în orice dualism, inclusiv în cel gnostic: „avea acum conștiința clară a participării la un joc universal, pe care două principii opuse îl jucau încă de la începutul lumii”³⁷.

„Strălucirea soarelui în resturile mizeriei omenești”³⁸ – „materie și strălucire”, spune Bergson, citat de Diaconu, „cavernă și iluminare”, o altă formulă din manuscrisul profesorului – sunt tot atâtea imagini emblematice ale condiției creaturale, care justifică ambivalența atitudinii gnostice: pe de o parte, optimism provocat de încrederea în intervenția salutară a unor forțe transcendente, accesibile prin cunoaștere inițiativă (*gnosis*); iar pe de alta, un pesimism întreținut de marasmul condiției mundane, pe care îl suportă ființa „căzută” în timp, supusă devenirii, deci alterării și finitudinii: „situație tipică pentru o lume în ruine, care și-a pierdut

democrației: literatura europeană și etica societară, Chișinău, CEP USM (Editura Universității de Stat din Moldova), 2015; „De la *Weltschmerz* la *kakia* valentiniană. Personaje romantice eminesciene în structura actanțială a miturilor dualist-gnostice”, în *Studii eminescologice*, 2015 (17), p. 154-180; «L'(anti)Poétique théâtrale de Mircea Eliade et Eugène Ionesco: imagerie des "archétypes oubliés" et poétique du "nonfiguratif"», în *Southern Semiotic Review*, 5 (2015).

³⁵ *Ibidem*, p. 10.

³⁶ *Ibidem*, p. 10.

³⁷ *Ibidem*, p. 136.

³⁸ *Ibidem*, p. 79.

categoric simțul mântuirii și al inocenței”, lume care „dădea seamă tocmai de condiția umană în ultima ei ipostază”³⁹. Îndată după război, Bucureștiul e un spațiu terifiant, al penitenței colective, fără vină lămurită; culpa generalizată, dar neprecizată face ca orașul să semene cu acela kafkian, unde în podul fiecărei case, se judecă un proces de neînțeles: „priviri de oameni hăituiți, vinovați, fără ca cineva să fi cunoscut cauza păcatului sau vinii lor”⁴⁰. Nu e vina creaturii, lasă de înțeles Toma, ci o eroare precosmogonică – acea culpă „antecedentă” gnostică –, răspunzătoare de ieșirea din repaosul originar: „Cineva, undeva în noaptea timpurilor, făcuse o greșală sau o eroare de calcul”⁴¹. După război, lumea – „lagărul” est-european și cel românesc, în tot cazul – îi apare lui Toma drept un loc al caznei, invadat de o „viermuială de călăi”. Unul rânduit de un principiu malefic, în care se întrevede „Demiurgul rău” gnostic – ceea ce confirmă „alianța vizibilă între învingători și rău”⁴² și îl conduce pe Toma la o dublă ipoteză: fie Bunul Dumnezeu, *Deus absconditus*, a lăsat lumea în seama unui aghiotant diabolic, fie totul nu-i decât mascaradă absurdă, fără „nicio explicație”⁴³. Cum îi scrie Vintilă Horia lui Basarab Nicolescu în toamna lui 1983, „fără să știm, trăim în plin Apocalips, de la 1939 încoace (sau de la Yalta)”⁴⁴.

Asemenea gnosticilor și, cincisprezece secole după ei, existențialiștilor⁴⁵, Toma Singuran își percepe condiția ca pe o „dublă alienare”⁴⁶: în raport cu transcendența („esențialul”, o va numi în însemnările sale) și deopotrivă cu socialul („existențialul”). Dumnezeu „s-a retras”, l-a înlocuit Răul atotputernic, prin locotenenții săi în istorie, care „mișună” mai peste tot⁴⁷. După anii de temniță, odată cu deportarea lui Toma în Bărăgan, „pentru el nu se mai află nimeni pe lume, niciun suflet, căruia să i se poată adresa ca unui prieten. Doar cei pe care fusese obligat să-i părăsească în opacitatea olfactivă a celulei”⁴⁸. Exilul lui Toma este mai ales unul interior, o acută însingurare: e diferit, deci „străin” de noul context al istoriei scrise de învingători vasali Demiurgului malefic⁴⁹.

Este, de asemenea, recurent în roman motivul gnostic al salvării („eliberării”, „mântuirii”). Toma este „eliberat” – cum însuși consemnează – grație a trei experiențe revelatorii, transfiguratoare: închisoarea și oamenii de acolo, nebănuit de receptivi la mesajul literaturii, descoperirea manuscrisului în coliba profesorului și, în fine, întâlnirea lui cu Malvina Rareș. Datorită celor trei evenimente, Toma devine un fel de avatar al „Salvatorului salvat” gnostic, capabil, la rândul lui, să-i „elibereze”, într-un anume sens, pe ceilalți: pe camarazii din închisoare, pe Diaconu salvându-i opera și croindu-i cale către lumea liberă, pe Malvina de trecutul ei, de complicitatea cu sistemul, de ceea ce „fusese silită să fie, confruntată cu fosta ei

³⁹ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 79.

⁴¹ *Ibidem*, p. 78.

⁴² *Ibidem*, p. 11.

⁴³ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁴ V. scrisoarea de pe 1 octombrie 1983, la care face trimitere Basarab Nicolescu *op. cit.*, p. 11-29.

⁴⁵ Pentru similitudinile dintre gnosticism și existențialism, v. Hans Jonas.

⁴⁶ Jonas, *op. cit.*

⁴⁷ Vintilă Horia, *Salvarea de ostrogoți*, ed. cit., p. 89.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

inocență”⁵⁰. Experiențe personale majore sunt desemnate de Toma în termeni de „inițiere”, „transformare” (*metanoia*), „eliberare”: „al doilea eveniment eliberator fusese descoperirea manuscrisului lui Diaconu, lenta lui ascensiune și transformarea care i-a urmat”⁵¹. Experiența închisorii este înscrisă în acest noviciat, un traseu al iluminării și „eliberării” interioare, în măsura în care ea îi prilejuiește lui Toma o revelație neașteptată, aceea a „sensului profund vital al literaturii”⁵². Devine astfel posibilă revanșa captivilor asupra claustrării fizice (brusc nesemnificative) și asupra constrângerii ideologice, pe care o zădărnicește solidaritatea intelectuală și emoțională a lui Toma, povestitor *ad hoc*, cu auditoriul lui din pușcărie. „Atmosfera celulei era sufocantă, iar camarazii păreau agățați de vorbele lui ca de o ultimă posibilitate de respirație. Literatura este adesea o poartă către unicul aer respirabil”⁵³. Între cei din public, diferențele devin pe moment irelevante: prizonieri asemenea povestitorului sau, la fel de curios să audă sfârșitul tărășeniei, gardianul care îi are pe toți în grijă⁵⁴. Robiți și deopotrivă eliberați de magia subversivă a poveștii, ascultă cu toții pățaniile împletite ale celor doi Ulyse – navigatorul homeric, pierdut în Mediterana și replica sa joyceană, deambulând printr-un Dublin labirintic, peste care trece umbra unei modernități crepusculare. Presărându-le cu propriile comentarii, Toma le îmbină și le compară, le face una într-o istorisire demnă de pariul Șeherezadei care duce moartea cu vorba, prizonieră, și ea, unei condiții incerte, care atârnă de un fir de păr și de capriciul stăpânului.

Ar fi poate hazardat să spunem că Vintilă Horia împrumută de la vreun predecesor anume motivul iubirii salvatoare – într-o retorică deja bine cunoscută, „iubirea ce rotește sori și stele”⁵⁵ la Dante sau iubirea mântuitoare a lui Gretchen, în finalul dramei goetheene. Dar cu siguranță, motivul respectiv apare, sub o formă sau alta, la toți trei – și nu sunt nicidecum singurii din istoria literaturii. La sfârșitul piesei, Gretchen, precum o altă *Beata Beatrix*, aparține unei ordini transcendente care amintește de medierea sofianică și de ierarhiile divine ale gnosticilor, care transpar, de asemenea, în alegoria salvării din *Commedia* dantescă. Pe lângă „*una poenitentium*, cândva numită Margareta”, ierarhia aceasta – o ipostază sofianică a femininului – le include, în drama goetheană, pe *Mater gloriosa*, *Magna Peccatrix*, *Mulier Samaritana* și *Maria Aegyptiaca*⁵⁶. În afara propriilor fapte ale lui Faust, care „s-a străduțit din greu” – își amintesc îngerii „plutind în vămile de sus ale văzduhului”, ducând cu ei „partea nemuritoare a lui Faust” – „corul pocăitelor”⁵⁷, întărit de *Mater gloriosa*, mărturirește iubirea „deplin din cer trimisă”⁵⁸, pentru a pecetlui salvarea sufletului faustic. (Drept urmare, demonii „au luat-o razna./ Nu din iad, deprinsă, cazna./ Ci iubirea le-a ars rana”⁵⁹). Vintilă Horia reia vechiul motiv al iubirii „eliberatoare” în *Persécutez Boëce!*. Acolo, ea apare sub un dublu aspect:

⁵⁰ *Ibidem*, p. 91.

⁵¹ *Ibidem*, p. 101.

⁵² *Ibidem*, p. 100.

⁵³ *Ibidem.*, p. 101.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁵⁵ Dante, *op. cit.*, p. 301.

⁵⁶ Goethe, *op. cit.*, p. 383-384.

⁵⁷ Goethe, *op. cit.*, p. 383-384.

⁵⁸ Goethe, *op. cit.*, p. 380.

⁵⁹ Goethe, *op. cit.*, p. 380.

individual și arhetipal, biografic și mitic. Toma Singuran o înscrie într-o triadă soteriologică, alături de literatură și de noua cunoaștere – la interferența fizicii cu tradiția gnostic-alchimică –, pe care i-o aduce manuscrisul rămas de la un (meta)fizician excepțional, Diaconu, al cărui legatar devine. Așadar, tema salvării prin cunoaștere (*gnosis*) și iubire este comună celor trei opere – *Divina comedie*, versiunea goetheană a mitului faustic și romanul *Persécutez Boèce!* – unde ea se contaminează, în doze diferite, de accente gnostice.

În *Persécutez Boèce!*, paralelismul istoric se sprijină, în primul rând, pe relația de consonanță tematică și funcțională dintre două texte similare prin întreita lor finalitate: cognitivă în raport cu cei care le scriu, deconstructivă în raport cu ideologia dominantă și subversivă față de regimul politic cu care autorii lor se află în conflict. Cele două texte sunt *Consolarea filosofiei* și manuscrisul rămas de la profesorul Diaconu, fizician nominalizat în câteva rânduri la Premiul Nobel, dar refuzând să-și ofere serviciile lui Stalin – ceea ce i-a atras deportarea în Bărăgan și asasinarea. Vânat de Securitate, manuscrisul lui Diaconu este găsit, studiat și transcris în taină de Toma Singuran, tot așa cum cel al lui Boețiu face obiectul urmăririi ostrogote și al salvării de către prieteni încă loiali autorului. Reflecțiile lui Boețiu, din ultimele pagini ale romanului, în preajma execuției sale, sunt întărite de convingerile lui Jung, pe care acesta le face cunoscute câteva zeci de pagini mai înainte și paisprezece secole mai târziu.

Cunoașterea transmisă de manuscrisul lui Diaconu realizează joncțiunea între moștenirea lui Jacob Böhme, Paracelsus și a celorlați alchimiști, pe de o parte, a lui Niels Bohr, Max Plank, Louis de Broglie, Heisenberg, Pauli⁶⁰, pe de altă parte. Manuscrisul lui Diaconu reiterează astfel o temă de reflecție a societăților hermetice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, în special „Golden Dawn” și „Alchemical Society”. „Golden Dawn” a rămas tributară obligației de confidențialitate impusă membrilor ei. Dar la scurtă vreme după dispariția sa, o grupare precum „Alchemical Society” își propune să facă publică o pretinsă și „ciudată legătură dintre știință și ocultism”⁶¹ – altfel spus, să explice, din perspectiva noilor achiziții ale fizicii atomice, o tradiție de spiritualitate străveche. Pe linia inaugurată de Mary Atwood, cunoașterea alchimică este implicată nu doar într-o „transmutare” a metalelor, a materiei pur fizice, cât mai ales, în procesul paralel al unei mutații de conștiință – „o purificare a sufletului, un fel de transmutare a sinelui în marea operă hermetică”⁶². „Marea Operă” – în accepție alchimică – pe care o realizează eroii din *Trilogia exilului* este, de fapt, propria lor viață transformată dramatic, în marele *athanor* al istoriei, al suferinței fizice și morale. Ideea schimbării interioare provocate de o experiență inițiativă de asimilare a unei cunoașteri salvatoare, apare în *Dumnezeu s-a născut în exil*, în cursul metanoiei lui Ovidiu, pe durata celor opt ani de surghiun la Pont, din porunca lui Octavian, și deopotrivă, în *Persécutez Boèce!*, unde „inițierea” – cum spune Toma însuși – este mijlocită de textul scris: „lectura asta îl transformase”⁶³.

Cunoaștere salvatoare, manuscrisul lui Diaconu îl inițiază pe Toma (convertit

⁶⁰ Vintilă Horia, *Salvarea de ostrogoți*, ed. cit., p. 35.

⁶¹ Mark S. Morrisson, *Modern Alchemy: Occultism and the Emergence of Atomic Theory*, New York: Oxford University Press, 2007, p. 33.

⁶² Morrisson, op. cit., p. 32.

⁶³ Vintilă Horia, op. cit., p. 76.

astfel la un alt fel de a vedea lumea, dincolo de niște apriorisme ideologice și reprezentări culturale anterioare) într-o dimensiune până atunci nebănuită a fenomenelor. Cu argumentele fizicii cuantice, manuscrisul îi confirmă natura duală a lumii și temeiul unei salvatoare „ontologii a complementarului”. Aceasta dezmente postulatele „materialismului dialectic și istoric”, în care Toma vede „cea mai firavă dintre dogmele elaborate vreodată de oameni”⁶⁴, o filosofie „de chiori”, proclamând „orbirea universală”⁶⁵, dar pe care noul regim îl absolutizează, proclamându-l unica ideologie legitimă.

Integratoare sub aspect ontologic și interdisciplinară metodologic, această viziune corelează, în manuscrisul lui Diaconu, fizica modernă a cuantelor și „ontologia complementarului” – într-o inedită „mărturie” despre „întregul armonios” care este „complexitatea ființei noastre și a Ființei în sine”. În directă legătură cu această viziune, categoria ontologică a umanului este definită de profesor ca „lucru-mișcare”⁶⁶. De inspirație bachelardiană, această formulă sintetică surprinde unitatea ființei în dualitatea ei, de-o manieră amintind felul în care definește noua fizică particula de lumină, fotonul, ca unitate „ondulatorie”: undă-corpusul, într-o continuă alunecare dintr-o ipostază în alta. La antipodul postulatelor reduționiste ale „materialismului dialectic și istoric”, omul și lumea înseamnă – preia Diaconu formula bachelardiană – „materie și strălucire”⁶⁷ deopotrivă. Altfel spus, materia are încă o dimensiune, pe lângă aceea pe care este dispus să i-o recunoască materialismul. Această dualitate o relevă tocmai noua fizică a cuantelor, prin definirea „ondulatorie” a materiei, în relația ei cu o cantitate de energie care îi este asociată. Ideologia „materialismului dialectic” – întemeiată pe o paradigmă științifică perimată, pozitivistă, de secol XIX – este astfel dovedită nu doar anacronică, ci, mai grav, în ciuda hegemoniei ideologice autoproclamate, inaptă să aducă soluții la problemele unei lumi pe care n-o înțelege, câtă vreme și-o reprezintă eronat. Pe baze științifice – constată profesorul Diaconu – lumea și natura umană se dovedesc strâns legate de un nivel de realitate care transcende imediat palpabilul, dar rămâne „complementar” acestuia din urmă. Abolirea (ideii) transcendentei – miza curentelor de gândire imanentistă, inspirate de Nietzsche, Marx și Freud – se dovedește astfel, urmărind demonstrația profesorului, lipsită de fundament. Se înțelege acum de ce găsirea manuscrisului și lichidarea lui Diaconu sunt atât de importante pentru aparatul represiv al regimului. Pentru că aruncă în aer eșafodajul ideologic pe care s-a clădit noua putere, lipsind-o de legitimitate.

Vintilă Horia ia astfel programatic distanță – poate chiar, cum spunea Baudelaire, cu o „aristocratică plăcere de a dispăcea” majorității și ultimei mode intelectuale – față de esteticile imanentiste care domină «*l'ère du soupçon*» și «*l'école du regard*» (platformă a Noului Roman și a postmodernismului european, francez în primul rând). *Trilogia exilului*, pe lângă alte romane ale lui Vintilă Horia, este o alternativă premeditată la ceea ce confrății săi francezi din anii '60 numesc „roman experimental”, preluând și deturnând astfel titlul lui Zola. Devine mai clară, în acest context, afinitatea lui Vintilă Horia cu El Greco, un personaj pe care îl (re)construiește ca *alter ego*; romancierul își „citește” modelul, în *Un sepulcro...*, ca

⁶⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 82-83.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 82.

pe un ins aparținând cronologic epocii de triumf al realismului Renașterii, dar încă fidel credinței medievale într-un mister transcendent; către acest mister par să tindă, mereu împărțite între aici și o chemare luminoasă de dincolo, personajele din tablourile cretanului.

Concluzii

Vintilă Horia asociază imaginarul alchimic și paradigma fizicii cuantice, aplicându-le la interpretarea unor fenomene sociale și ideologice specifice Europei de Est postbelice. Precum Dante în *Commedia*, Vintilă Horia propune o soteriologie, dar una cumva *New Age*, la confluența dintre fizica atomului și hermetism – o alternativă la „răul” istoriei care a înlocuit structurile cosmoteice cu o entropie alimentată ideologic. Ceea ce e o alternativă la ideologiile imanentiste ale (post)modernității.

Prin proiecție psihologică și paralelism istoric, Vintilă Horia rescrie biografiile câtorva pribegi iluștri, din perspectiva propriei vieți de rătăcitor niciodată repatriat. Scriitura intertextuală îi servește lui Vintilă Horia la trasarea unui racord de semnificație între personalități și epoci diferite, care se confruntă însă cu experiențe asemănătoare. Modalitățile de construcție romanescă ale lui Vintilă Horia sunt strâns legate de dominantă tematică a creației sale: exilul devenit, în cazul lui și al altor colegi de generație – Ionesco, Cioran, Eliade –, un fel de „mit personal”, cum spunea Mauron. Acesta se manifestă însă diferit, în funcție de disponibilitatea fiecăruia de a-și afirma fățiș, voalat sau mai deloc relația cu România, în fața publicului occidental postbelic⁶⁸.

Bibliografie

- Atwood, Mary Ann, *A Suggestive Inquiry into the Hermetic Mystery With a Dissertation on the More Celebrated of the Alchemical Philosophers, being an attempt towards the recovery of the ancient experiment of Nature*, London, Trelawny Saunders, 1850
- Boethius, *Consolarea filosofiei*, ediție bilingvă, traducere de Otniel Vereș, îngrijire critică de Alexander Baumgarten, comentarii de Anca Crivăț, Filotheia Bogoiu, Ioana Both, Marta Claudia, Cristian Bejan, Andrei Cornea, Alexander Baumgarten, postfață de Adrian Papahagi, Iași, Polirom, 2011
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, traducere de Adolf Armbuster, prefață de Alexandru Dușu, București, Univers, 1970. (Tit. orig., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948)
- Dante, *Divina Comedie*, traducere de Eta Boeriu, prefață și note de Alexandru Balaci, București, Minerva, 1982
- Goethe, *Faust*, traducere, prefață și note de Ștefan Aug. Doinaș, București, Univers, 1982
- Hadot, Pierre, «Boèce (480-524)», în *Dictionnaire du Moyen Âge. Littérature et philosophie*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1999
- Horia, Vintilă, *Journal d'un paysan du Danube*, Paris, Editions de la Table Ronde, 1966
- Horia, Vintilă, *Persécutez Boèce!*, Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, 1983

⁶⁸ Acest articol este o variantă revizuită și adăugită a textului publicat în numărul dublu, din noiembrie-decembrie 2015 al revistei *Ateneu*.

- Horia, Vintilă, *Salvarea de ostrogoți*, traducere de Ileana Cantuniari, Craiova, Editura Europa, 1993
- Jonas, Hans, *The gnostic religion: the message of the alien God and the beginnings of Christianity*, ediția a treia, Boston, Beacon Press, 2001
- Lovinescu, Monica, *Jurnal (1981-1984)*, București, Humanitas, 2003
- Nicolescu, Basarab, *În oglinda destinului. Eseuri autobiografice*, București, Ideea Europeană, 2009
- Popa Blanariu, Nicoleta, „Mentalitate și structură lingvistică. Reminiscente ale imaginarului cosmo și antropogonic”, in Luminița Botoșineanu, Elena Dănilă, Cecilia Holban, Ofelia Ichim (ed.), *Distorsionări în comunicarea lingvistică, literară și etnofolclorică românească și contextul european*, Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide” și Editura Alfa, 2009, p. 297–304. http://www.academiaromana-is.ro/philippide/pages/distorsionari_2008.html
[Mentalitate și structură lingvistică. Reminiscente ale imaginarului cosmo și antropogonic](#)
- Popa Blanariu, Nicoleta, „Străini și venetici. O mitologie gnostică a exilului”, in *Annales Universitatis Apulensis, series Philologica*, 2010 (t. I), p. 87-106
- Popa Blanariu, Nicoleta, «Tous les Enfers ne sont pas pareils. Réécritures (post)modernes d'un mythe à l'ancienne», in *Acta Jassyensia Comparationis*, nr. 8, 2010, pp. 289-301
http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta8/popa_8.2010.pdf
- Popa Blanariu, Nicoleta, „Unde malum? Imaginar dualist(oid) și gnostic, de la mitologia populară la literatura română modernă”, in Tatiana Ciocoi, Emilia Taraburka (eds.), *În oglinzile democrației: literatura europeană și etica societară*, Chișinău, CEP USM (Editura Universitatii de Stat din Moldova), 2015
- Popa Blanariu, Nicoleta, „De la *Weltschmerz* la *kakia* valentiniană. Personaje romantice eminesciene în structura actanțială a miturilor dualist-gnostice”, in Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Livia Iacob (ed.), *Studii eminescologice*, Cluj-Napoca, Clusium, 2015 (17), p.154-180.
<http://www.bcu-iasi.ro/docs/studii-eminescologice-nr17.pdf>
- Popa Blanariu, Nicoleta, «L'(anti)Poétique théâtrale de Mircea Eliade et Eugène Ionesco: imagerie des "archétypes oubliés" et poétique du "nonfiguratif"», in *Southern Semiotic Review*, 5 (2015). <http://www.southernsemioticreview.net/>
- Popa Blanariu, Nicoleta, „Un cervantin New Age? (Centenar Vintilă Horia)”, in *Ateneu*, no. 555-556, 2015, p. 14-15
- Rotaru, Marilena, *Întoarcerea lui Vintilă Horia*, Bucharest, Ideea, 2002.

Cronici și recenzii

PE URMELE „SUSPECTULUI DE SERVICIU”, ION D. SÎRBU

Ion D. Sîrbu avea o mereu amânată intenție de a-și începe scrierea memoriilor, în calitate de martor într-un proces metafizic al neamului din care face parte, dar nu prea știa ce turnură să efectueze din punct de vedere literar și moral (scrisorile sale dovedesc această indecizie). În urma investigațiilor laborioase făcute în biblioteci și în arhive publice sau particulare (inclusiv în ale autorului „cercetat”), Mihai Barbu adună materialul brut și reconstituie părțile pe care Ion D. Sîrbu voia să le dezvolte la bătrânețe în proiectatele sale scrieri memorialistice. Așa a apărut în 2011 cartea cu interesantul titlu *Memoriile lui Ion D. Sîrbu. O reconstituire sau Roumain Gary. À la recherche du temps foutu* (revizuită și adăugită în 2013 pentru Ed. Tipo Moldova, din Iași), ce se constituie într-un prim volum din cele două proiectate să apară în urma susținerii tezei de doctorat cu titlul „Scriitorul subteran. Studiu de caz Ion D. Sîrbu”.

Memoriile unei vieți cu totul neobișnuite au fost redactate, nu neapărat deliberat, de însuși Ion D. Sîrbu și se găsesc dispersate în scrierile îndeosebi postume, iar autorul întreprinderii de față nu face altceva decât să scoată în relief împletirea osmotică a vieții și operei sale. Este motivul pentru care procedează la investigarea a numeroase documente (multe dintre ele inedite) și la căutarea altor materiale apărute în presă, atât înainte, cât și după moartea scriitorului supus analizei.

Mihai Barbu a întreprins o documentare laborioasă la C.N.S.A.S., în arhivele personale și în cele ale instituțiilor prin care Ion D. Sîrbu a trecut, a realizat interviuri cu membrii familiei și cu cei care l-au cunoscut, prezentând o bună parte din imensa corespondență verificată sau confiscată de Securitate. Cercetătorul a salvat astfel diverse documente, scrisori și fotografii, aducând „noi contribuții documentare” la viața și opera lui Ion D. Sîrbu. Ceea ce știam fragmentar despre fabulosul Gary din cărțile sale, din corespondență, din jurnal, din evocări se împlinește sinoptic în amplul volum de față, de peste 700 de pagini în format academic.

În reconstituirile sale, Mihai Barbu amestecă în proporții diferite aspecte literare, culturale, sociale, politice, istorice, mentale, mediatice (de acut impact jurnalistic), ambiționând astfel să obțină o cuprindere panoramică bio-spirituală a scriitorului abordat. În spiritul certificării istoriografice a tot ceea ce întreprinde, autorul studiului are ambiția de a pune pe tapet tot ceea ce se leagă de destinul lui Ion D. Sîrbu și citește colecții de periodice rare, cu difuzare strict regională în Valea Jiului. Documentele adunate stau mărturie fidelă pentru o epocă vitregă și pentru locurile care și-au pus amprenta asupra evoluției omului Gary.

Autorul studiului oferă detalii inedite legate de arborele genealogic, satisfăcând astfel, indirect, o dorință neîmplinită a lui Ion D. Sîrbu, care simțea nevoia unei întoarceri la origini și la scrierea unei cărți esențiale despre vârsta copilăriei fericite. Pentru a-i descoperi rădăcinile pe linia maternă, cercetătorul procedează la o descriere a locurilor unde împărăteasa Maria Tereza i-a așezat pe

coloniștii aduși din Boemia, iar în privința tatălui insistă asupra activității sale sindicale, comentând pe larg un minuțios contract de muncă semnat acum aproape un secol. În arhive au putut fi găsite suficiente elemente de comparație privind viața materială a celor care lucrau în Valea Jiului și în alte bazine carbonifere europene la începutul perioadei interbelice.

Odată câmpul tematic delimitat, este stabilit scopul cercetării: rescrierea asumată a vieții lui Ion D. Sîrbu prin intermediul operei și al altor documente de toate categoriile, plecând de la dezideratul lui... Dezideriu Sîrbu de a-și începe la bătrânețe scrierea memoriilor. Aspectele biografice (dovedite prin acte oficiale și extrase din arhive) sunt reflectate în scrierile diaristice și epistolare, dar puse în contraponedere și cu rapoartele și declarațiile din dosarele de urmărire informativă. Ziarist de investigație, cu vocație de reporter, Mihai Barbu restabilește adevărul din aceste reflectări concomitente și, respectiv, succesive, ale scrierilor și faptelor lui Ion D. Sîrbu (unele considerate a fi penale din partea nelegiuitului legiuitor comunist).

După consultarea minuțioasă a presei locale interbelice, Mihai Barbu reconstituie atmosfera social-culturală și mentalitară din Valea Jiului a începutului de secol XX. Descrierea detaliată a coloniei din Petrila este motivată de încercarea de a explica viitoarea orientare de stânga a marelui intelectual Ion D. Sîrbu. Impulsul monografic îl determină pe monograf să efectueze cartografierea împrejurimilor Petriței, se refacă istoria locurilor conform izvoarelor istorice și să explice mentalitățile din perimetrul de răspântie istorică și politică trasat între Imperiul Habsburgic și Regatul României. Intrarea în spațiul petrilean are ceva rebrenian în relație (mă refer la începutul romanului *Ion*): „Înainte cu câțiva km de a ajunge la Petroșani, treci pe lângă satul Jieț, ce aparține, din punct de vedere administrativ, de orașul Petrila. Dacă vrei să ajungi la Petrila, trebuie să treci podul peste pârâul Jieț iar un drum comunal, proaspăt asfaltat, te conduce, după doar câțiva km, în chiar centrul localității” (p. 114; toate citatele vor fi date din ediția a doua, de la Tipo Moldova).

Mihai Barbu urmărește la ferventul și fidelul discipol al lui Lucian Blaga legătura dintre spațiul geografic și preferința pentru un anumit stil, apropierea între trăirea primei perioade a vieții într-o anume configurare culturală și structura interioară a operei, fiind convins că un scriitor poate fi mai lesnicios perceput atunci când este înțeles specificul antropologic și cultural al zonei – depozitar al unor vechi tradiții și mitologii (aș aminti aici explicarea existenței frățiilor de cruce).

Ajuns la perioadele de sinistră „subterană” din viața lui Ion D. Sîrbu, investigatorul nostru detaliază modul aberant în care s-au desfășurat procesele penale. Arestat pentru omisiunea de denunț, Tribunalul, în numele poporului (cum altfel?) a hotărât în 1958, în unanimitate de voturi (tot în numele poporului, cum altfel?) să-l condamne pe „inculpat” la un an închisoare corecțională. El este condamnat ca fiind autorul unei piese (de teatru) lipsă la dosar, netipărită, nejucată, necenzurată, ci doar citată de martorii acuzării. Paginile de interogatoriu stau mărturie pentru abuzurile pe care le comitea regimul (două condamnări diferite pentru aceeași acuză și în lipsa piesei, de teatru, ca atare la dosar).

Așa cum unele scrieri ale lui Ion D. Sîrbu recuperează sub formă literară experiența din detenție trecută sub tăcere, tot astfel consultarea dosarelor C.N.S.A.S. permite reconstituirea vieții sale de coșmar. Odată cu refacerea itinerarului parcurs de con(-)damnat de la o închisoare la alta (Jilava, Gherla, Salcia, Periprava, Giurgeni), Mihai Barbu înșiruie un întreg inventar al meseriilor avute de condamnați

și consemnează atrocitățile, abuzurile, umilințele, înfometarea, înfrigurarea, lipsa asistenței medicale – în totul, evidențierea condiției de subspecie la care a fost redusă ființa umană în anii formării „omului nou”.

Foarte utilă este prezentarea atmosferei de teroare care domnea în colonia de muncă de la Salcia în momentul ducerii acolo a lui Ion D. Sîrbu. Astfel, aflăm că o parte din personal fusese anterior acuzat de „instigare și săvârșirea crimei de omor prin întrebuintarea de torturi, instituirea unui regim de teroare și exterminare a deținuților” (pp. 257–258) (!). Nu știm dedesubturile acestui proces, însă în urma lui inculpații au primit pedepse de muncă silnică pe viață sau de până la 25 de ani (!). Ulterior, s-a constatat că „inculpații au săvârșit aceste fapte cu convingerea că slujesc regimul și interesele partidului” (p. 258) (toți călăii de atunci au făcut declarații asemănătoare după 1990, dar fără a fi inculpați). „Victimele” regimului au fost reabilitate, li s-au plătit daune morale (!) și au fost reîncadrate la același loc de... muncă. Or, pe acest fond de dorință de revanșă pentru ceea ce li s-a întâmplat, este adus Ion D. Sîrbu la Salcia.

Odată ieșit din închisoare, nici nu ar fi bănuț cel „eliberat” cât era de urmărit de Securitate: „«Cinstit ar fi așa», scrie Sîrbu într-un *Tratat* (postum) *de rienologie*: «fiecare om, înainte de a muri, să poată, măcar în ultimul ceas al vieții sale nenorocite, să citească ce scrie (și cine scrie) acolo, în acel dosar al destinului său. Ar putea, astfel, să-și cunoască prietenii casei și pe dușmanii carierei sale. Ar muri mai ușor, ar muri cu plăcere. Poate că acest drac, cu care încep să mă obișnuiesc, sau îngerul morții ce mă va conduce spre Styx, va avea bunăvoința să îmi arate acest dosar – invenție bestială a luminatului secol XX». Sîrbu nu a murit deloc ușor. El nu a văzut dosarul destinului său. A murit prea repede pentru ca să poată muri cu plăcere” (p. 239).

Cu sau fără plăcere, de un real interes este aducerea în discuție a unei directive din 1954 a Ministerului Afacerilor Interne, referitoare la cenzura strict secretă a corespondenței. Documentul, considerat de emitent a fi „strict secret de importanță deosebită”, s-a păstrat în casele de fier ale temutei instituții a Securității. El nu putea fi copiat sau multiplicat și se permitea studiul său individual doar la birou, pe bază de semnătură. Starea de păstrare a broșurilor respective era controlată periodic de cei în drept, pentru că în cuprinsul lor erau fixate cu lux de amănunte (duse până la umor involuntar) principii drastice de organizare a muncii de cenzurare a corespondenței: deschiderea, copierea și recondiționarea plicurilor.

Prin mijloace specifice organelor de Securitate, viața scriitorului după așa-zisa „eliberare” din închisoare este în permanență supravegheată (telefoanele, microfoanele instalate la domiciliu, corespondența, folosirea informatorilor). Materialul documentar este impresionant prin conținut, dar nu este lăsat în formă „brută” a notelor informative, deoarece Mihai Barbu face trimiteri generoase la contextul social, la viața cotidiană a lui Ion D. Sîrbu, la persoanele cu care acesta intră în contact (rude, apropiați, prieteni sau așa-ziși prieteni). Sunt aduse la iveală toate documentele aflate în arhiva C.N.S.A.S., multe dintre ele simple delatațiuni, fiind surprins chiar și ridicolul situației în care un informator delataționează și ceea ce se spune despre el însuși.

Pentru a păcăli vigilența cenzurii, Ion D. Sîrbu recurge la serviciile prietenilor pentru a expedia de pe altă adresă și cu un alt nume cărțile sale peste graniță. Mihai Barbu înșiruie scrisori și informări, rezumându-le (sau rezumând... rezumatele securiștilor), pentru a scoate în evidență utile semnificații istorico-literare. Gary a

scris un număr impresionant de scrisori, care i-au pus serios pe treabă pe cenzori, deoarece le-a expediat în flux continuu în țară, în Europa (Franța, Germania) și în cele două Americi. Ele erau interceptate și rezumate conștiincios în note de serviciu care înregistrau meticolos totul, însă relatau doar ceea ce făcea, spunea și scria Gary, iar nu și ceea ce gândea, cu atât mai mult cu cât, indiferent cui i se adresa, el nu făcea diferențe în ceea ce privește nivelul literar al redactării.

Nefiind lăsat nimic deoparte din multitudinea de informații obținute din arhiva C.N.S.A.S. (și nu numai de aici), unele abordări sunt excesive în economia lucrării. Preocuparea pentru detalii ajunge să-i facă mari deservicii lui Mihai Barbu, el ajungând să fie victima propriilor calități dovedite și să nu mai poată vedea pădurea din cauza copacilor. Sunt oferite multe date și amănunte care nu își au locul decât într-o monografie a Văii Jiului. De acord că orientarea de stânga a lui Ion D. Sîrbu își poate afla o explicație plauzibilă în sistemul de producție în care societatea minieră are o grijă permanentă față de angajat. Însă ce legătură poate să existe între viața sau opera lui Ion D. Sîrbu și faptul că „În 1870, activitatea comercială a început cu aducerea cartofilor și a verzei iar, ulterior, se extinde prin constituirea unei rețele proprii de depozite alimentare” (p. 92)? Sau între faptul că în anii optzeci lui Gary îi lipsește la Craiova cafeaua și informația despre costul ei în perioada interbelică: „Dar nimic nu i-a lipsit mai mult scriitorului în perioada exilului său craiovean decât **cafeaua**. *Cafeaua mi s-a terminat, fac slujbe să scap și de acest ultim viciu al meu*, îi scrie Sîrbu lui Negoïtescu la 13 august 1982. Un kg. de cafea boabe în 1930 era, la Consumul societății, 140 lei (s.a.)” (pp. 97–98)?

De acord că întâmplările individuale sau colective pot fi puse în relație cu fenomene culturale și cu politice, dar – cu toată compasiunea pentru ceea ce li s-a putut întâmpla unor importanți localnici – în conturarea spiritului locului petrelean reflectat în opera lui Ion D. Sîrbu nu poate intra o astfel de întâmplare tragică petrecută după dispariția celui care a scris *Șoarecele B și alte povestiri*: „Ionel Răducu Bordeianu a candidat la funcția de primar al orașului pe listele Partidului Liberal '93. Rezultatele sale nu au fost spectaculoase. Luându-și salariul de la primărie, viceprimarul a zis că aceștia sunt ultimii săi bani. Peste două săptămâni, urma să se întoarcă la mina Petrila. Luni după-amiază, familia Bordeianu a plecat spre dulcea Moldovă./ În zorii zilei de marți, Răducu a adormit la volan și, intrând pe contrasens, s-a ciocnit cu un autobuz. Au murit, pe loc, Ionel Răducu, soția sa, Cristina și copilul Dănuț, în vârstă de 7 ani. Sora sa, Anca-Maria, elevă în clasa a III-a, a intrat în comă și s-a zbatut între viață și moarte încă o zi./ Sora lui Răducu se îndrepta, dis-de-diminează, cu treburi spre Suceava. A văzut accidentul de pe șosea și a oprit să vadă despre ce este vorba. Când a văzut că toată familia fratelui său a murit, la doar câțiva kilometri de casa părintească, a făcut un șoc atât de profund, încât a intrat în comă” (pp. 126–127).

Există o abundență a datele biografice despre literații cu care intră în contact Gary (I. Negoïtescu, A.E. Baconsky, Cornel Regman, Ioanichie Olteanu, Veronica Porumbacu ș.a.). Despre Max Bănuș aflăm că „s-a născut în ziua de 26 martie 1926 și a plecat dintre noi în ziua de 6 februarie 2008, la ora 19. Bănuș era într-un taxi când a suferit un stop cardiac” (p. 295). O asemenea indicare a orei era necesară doar în angajarea demersului pe o pistă detectivistică (ar fi fost de preferat să aflăm ora la care a murit Ion D. Sîrbu însuși).

Oricum, anunțul morții lui Ion D. Sîrbu a fost dat la „mica publicitate” și că aflăm că „a fost plătit în aceeași zi cu chitanța nr. 13810” (p. 478). În afara unei

intenții (pe care Mihai Barbu nu o are) de a ni se sugera că „viața merge înainte”, este inutilă prezentarea a tot ce se scria pe pagina respectivă a cotidianului. Astfel, „Jiul a rezistat doar 54 de minute” (FC Olt Scornicești – Jiul Petroșani 2 – 0)” (*Ibidem*). Gary rezistase 25 de ani scorniceșteanului. În acea zi, „Tovarășul și Tovarășa făceau, împreună, o vizită în județul Botoșani” (p. 479). Mai aflăm că „Suzana Flețan (ce nume! – n.m., V.S.) împlinea 40 de ani drept pentru (!) care Delu, Valeriu și Silvia îi urează un sincer La mulți ani!” (p. 478). În Valea Jiului, „Întreprinderea Minieră Paroșeni încadra urgent, prin transfer sau direct, trei paznici pentru obiective speciale” (p. 479) (un obiectiv special fusese și Ion D. Sîrbu). Apoi, „La cinematografele din Petroșani rulau filmele *Martori dispăruți* (la Cinema 7 Noiembrie) [...]” (p. 480). Un martor (acum dispărut) era și Ion D. Sîrbu, care se născuse pe vremea adevărului 7 Noiembrie (nu credeam să mai existe o astfel de denumire la noi în 1989). În fine, se anunță și data pentru „tragerea la sorți a biletelor câștigătoare” (p. 479). Rămâne de discutat dacă autorul Jurnalului unui jurnalist fără jurnal a tras biletul câștigător la loteria vieții.

Dorința lui Mihai Barbu de a da detalii precise este impresionantă: „Apelând la un soft specializat în calcularea exactă a intervalului între două date (joi, 17 septembrie 1957 și vineri, 6 februarie 1963) am aflat că Sîrbu a stat în detenție 5 ani, 4 luni și 20 de zile. Asta înseamnă un total de 1968 zile (sau 281 de săptămâni sau 47.232 de ore)” (p. 254). Cred că era suficient să ni se indice faptul că toată pedeapsa s-a însumat la peste cinci ani (deși fiecare oră contează și ea când e vorba despre regimul de detenție comunist, iar noi știm că unii dintre deținuți le numărau cu atenție și speranță). Totuși nu trebuie să ne încredem total în aceste softuri, pentru că la un moment dat ni se oferă informația: „De luni, 18 februarie 1958 și până duminică, 17 august același an, Sîrbu e închis la Jilava” (p. 258). Eu spun cu certitudine că aceasta s-a întâmplat într-o zi de marți, deoarece 14 februarie (ziua dării sentinței) a căzut într-o vineri. O știu de la mama mea, care atunci m-a adus pe lume. Și mai știu că ea nu m-a mințit niciodată, la fel ca mama protagonistului din romanul *Adio, Europa!*. Citez fragmentul: „– Domnule profesor, ciripi glamuroasă Carmen, spune-mi, dar cu toată sinceritatea, dumneata crezi în Dumnezeu?/ – Cred, stimate doamnă, îi răspunsei zâmbind./ – De ce?/ – Fiindcă există!/ – De unde știi?/ – Mi-a spus mama! Și mama nu m-a mințit niciodată...” (*Adio, Europa!*, vol. II, p. 291, Ed. Corint, 2006). Din teama de a nu o lua pe urmele lui Mihai Barbu, nu mai verific și exactitatea altor date.

În concluzie, pot spune că Mihai Barbu întreprinde un important demers interdisciplinar și, pe alocuri, de istorie a ideilor, chiar dacă stilul conceperii sale este mediatic, ziaristic. Pe lângă interesul constant pentru cercetare, compararea și coroborarea faptelor, autorul cărții dovedește o remarcabilă putere de muncă pe tărâmul cercetării documentelor. Dar – după cum cred că am dovedit – spiritul aplicat împins până la acribie, dorința de a nu lăsa nimic deoparte din bogatul fond documentar studiat devin pe alocuri excesive. În orice caz, grație efortului său, viața lui Ion D. Sîrbu poate fi descoperită în cele mai mici amănunte.

Atmosfera în care s-a născut și a petrecut primii ani de formare Ion D. Sîrbu este reconstituită documentar, ca matrice care a gestat talentul narativ și histrionic al scriitorului de mai târziu. Pornind de la convingerea existenței unui spațiu arhetipal (și viețuind el însuși în același spațiu al Văii Jiului), Mihai Barbu adună argumente în plus la ideea de operă arhetipală a lui Ion D. Sîrbu. Sunt curios să văd cum se va face în volumul al doilea legătura dintre structura de scriitor subteran și viața sa

legată funciar de matricea minelor de cărbune și de structura rebelă a lucrătorilor în mină. Dacă volumul de față oferă o reconstituire cât se poate de veridică a biografiei, așa cum se conturează ea din arhiva C.N.S.A.S., din scrieri proprii (și ale altora), din dialoguri, precum și din încercarea de a surprinde spiritul locului de formare, al doilea volum, care se anunță a fi de dimensiuni mai reduse, va avea în prim-plan statutul „scriitorului subteran”.

Este de înțeles faptul că Mihai Barbu nutrește de-a lungul întregului său demers din masiva și importanta carte *Memoriile lui Ion D. Sîrbu. O reconstituire sau Roumain Gary. À la recherche du temps foutu* o atitudine simpatetică față de „suspectul de serviciu” Ion D. Sîrbu, față de materialul studiat, pentru că pasiunea și cercetarea în domeniu datează de trei decenii. Ceea ce este impresionant și demn de tot respectul.

Vasile Spiridon

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Eugen Munteanu (coord.), *Lucrările Colocviului Internațional Eugeniu Coșeriu – 90 de ani de la naștere (Iași – Bălți, 27-29 iulie 2011)*, număr special al revistei „Anuar de lingvistică și istorie literară”, T. LI, 2011, Iași, 2012, 433 de pagini

Le plus récent numéro d'une des plus importantes publications scientifiques roumaines dans le domaine, *Anuar de lingvistică și istorie literară* de Iași, réunit dans ses pages les actes d'une manifestation scientifique en hommage à Eugenio Coseriu¹ (1921-2002), à l'été 2011, à 90 ans de sa naissance. Créateur d'une *linguistique intégrale*, Coseriu a étudié presque tous les aspects du langage, a proposé des distinctions essentielles et a établi des principes de recherche pour plusieurs domaines de la linguistique tels que la sémantique structurale-fonctionnelle, la syntaxique fonctionnelle, la théorie du texte, la théorie des noms propres etc.

Une partie importante de ce volume est représentée par la section *Evocări* (Evocations [15-75]), mais la partie la plus consistante est celle intitulée *Studii, articole, note* (Etudes, articles, notes [77-432]). En outre, le volume comprend le texte introductif signé par Eugen Munteanu (l'initiateur et l'organisateur principal du colloque), *En guise de préface. La postérité d'Eugenio Coseriu* [7-13], dans lequel il présente les coordonnées essentielles de la théorie linguistique coserienne et la contribution du scientifique d'origine roumaine au développement de la linguistique moderne. Nous signalons aussi un compte rendu [435-438] écrit par Ioan S. Cârâc pour l'édition roumaine du livre de Coseriu, *Geschichte der Sprachphilosophie*, c'est-à-dire *Istoria filozofiei limbajului* (traduite par Eugen Munteanu et Mădălina Ungureanu, publié en 2011 et lancé dans le cadre du même colloque), mais aussi, finalement, une *Cronică* (Chronique) de ce colloque [439-443], signée par Florin-Teodor Olariu.

La section *Evocări* comprend sept contributions de linguistes de marque (à l'exception de Ion H. Ciubotaru, spécialiste en ethnographie et folklore) qui ont connu Coseriu, soit en qualité de disciples directs ou indirects, soit à divers moments de leur vie, fait qui a marqué leur activité future dans un certain sens. Ion H. Ciubotaru, dans *Caraman și Coșeriu* (Caraman et Coseriu) [33-38], et Eugen Munteanu, dans *G. Ivănescu și Eugeniu Coșeriu – semnificații ale unei prietenii* (G. Ivănescu et Coseriu – sens d'une amitié) [63-72]), assument (partiellement) le rôle de narrateurs confidents et/ou témoins, tout en présentant la relation de Coseriu avec deux professeurs de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași qui lui étaient proches (en s'appuyant également sur des documents, des lettres etc.). Dans sa contribution *Eugeniu Coșeriu, așa cum l-am cunoscut* (Eugenio Coseriu tel que je l'ai connu [39-41]), Wolfgang Dahmen remémore certaines de ses rencontres avec E. Coseriu, qu'il a découvert plus tard, quand il était déjà formé comme linguiste/romaniste, mais qui l'ont beaucoup impressionné. En plus, ajoute-t-il d'une manière (auto)ironique, Coseriu a le « mérite » d'avoir mis en contact, en 1994, deux futurs bons amis, W. Dahmen et E. Munteanu. Stelian Dumistrăcel (*Coseriu restitutus* [43-61]) présente un projet éditorial, intitulé *Etimologie, semantică și frazeologie românească (Din perspectiva romanității)* (Etymologie, sémantique et

¹ Les Roumains utilisent souvent le nom « originaire » du grand professeur de Tubingue, i.e. *Eugeniu Coșeriu*.

phraséologie roumaine [En perspective romane]), qui comprend 15 études écrites par Coseriu en allemand, en espagnol et en français, projet préparé sous la coordination de Coseriu lui-même entre 2000 et 2001 (comme preuve, l'ouvrage reproduit une partie de la correspondance entre eux).

Rudolf Windisch, un disciple direct de Coseriu, de sa première génération d'élèves à Tübingen, commence son article *Eugeniu Coșeriu, o evocare* (Eugenio Coseriu, une évocation [73-75]), avec ces mots: « Pentru romaniștii din Germania, lucrările lui Eugeniu Coșeriu, decedat în 2002, nu au nevoie de o recomandare specială. Aceștia fie l-au citit pe Coșeriu, poate cu interes și cu consecințe pozitive, fie sunt siguri că nu pot avea vreun interes special pentru el, oricare ar fi argumentarea în acest sens. » [« Pour les romanistes d'Allemagne, les travaux d'Eugenio Coseriu, décédé en 2002, n'ont pas besoin d'une recommandation spéciale. Ceux-ci, soit ils ont lu Coseriu ; peut-être avec intérêt et avec des conséquences positives, soit ils sont sûrs et certains qu'ils ne peuvent avoir un intérêt spécial pour lui, quelle que soit l'argumentation dans ce sens. »]. Une plaidoirie pour l'importance de Coseriu comme romaniste est aussi la présentation faite par R. Windisch (dans *Eugenio Coseriu und das „sogennante Vulgärlatein“* [415-422]) d'un cours cosérien concernant le latin vernaculaire, publié après la disparition du Maître par un autre disciple, H. Bertsch: *Eugenio Coseriu, Lateinisch-Romanisch. Vorlesungen und Abhandlungen zum sogenannten Vulgärlatein und zur Entstehung der romanischen Sprachen* (bearbeitet und herausgegeben von Hansbert Bertsch, Tübingen, Narr, 2008).

La section de *Studii, articole și note* comprend 35 de travaux sélectionnés, sur la base de leur valeur, parmi les plus de 60 communications présentées dans le cadre du colloque. Les éditeurs ont ordonné ces travaux sur le critère alphabétique des noms des auteurs (comme on procède pour les bibliographies). Il aurait été souhaitable que le regroupement fût réalisé en fonction de la problématique abordée par chaque contribution, les études étant ainsi regroupées par thème. Probablement E. Coseriu n'aurait pas agréé l'ordre alphabétique (un choix de nature strictement pratique, objectif, mais pas scientifique), car il ne correspond pas à un sens réel des faits ordonnés, mais celui thématique.

Bien évidemment, qu'elles soient d'exégèse ou appliquées, les études de ce numéro spécial de *Anuarul* ne concernent qu'une partie des composants de l'édifice théorique cosérien. Tout en passant en revue ces études, nous allons mentionner seulement les travaux plus importants. Beaucoup d'articles/études se situent dans le cadre de la linguistique du texte (et, dans une certaine mesure, de la linguistique de la parole en général), et s'occupent de la problématique du discours répété et de la phraséologie, dans un sens large, par exemple : Petronela Savin, *Direcții de cercetare în frazeologia europeană în lumina lingvisticii integrale coșeriene* (Directions de recherche dans la phraséologie européenne à la lumière de la linguistique intégrale cosérienne), [377-382] ; du langage poétique : Mirela Pustiu, *Poezia lui Ion Barbu – o concretizare a perspectivei coșeriene asupra limbajului poetic* (La poésie de Ion Barbu – une concrétisation de la perspective cosérienne sur le langage poétique) [331-341] ; de la théorie de la traduction : Mihaela-Cătălina Tărcăoanu, *Teze coșeriene despre teoria traducerii* (Thèses cosériennes sur la théorie de la traduction) [389-393] ; de l'utilisation des exemples dans le texte scientifique : Alice Toma, *Tehnica exemplificării la Eugeniu Coșeriu* (La technique de l'exemplification chez E. Coseriu) [401-410] ; du discours politique : Lucia-

Gabriela Munteanu, *O abordare istorico-sistematică a semanticii limbajului politic românesc din perspectiva teoriei lingvistice coșeriene* (Une approche historico-systématique de la sémantique du langage politique roumain dans la perspective de la théorie linguistique de Coseriu) [273-285] ; ou du discours publicitaire : Adriana-Maria Robu, *Relația „cadru” pragmatic – univers semantic, cu referire la limbajul publicitar* (La relation « entour » pragmatique – univers sémantique, en référence au langage publicitaire) [343-355].

Une étude signée par Valentina Enciu prend en considération même l'hypostase d'écrivain de Coseriu et analyse certaines *Particularități prozodice ale poeziei coșeriene* (Particularités prosodiques de la poésie cosérienne) [177-182]. Un autre sujet abordé est celui du concept de « champ sémantique » ; dans ce sens, comme application sur des bases théoriques cosériennes, nous signalons l'ample étude *Câmpul semantic al iubirii în comediile plautine* (Le champ sémantique de l'amour dans les comédies plautiennes) [151-171], signée par Ioana-Rucsandra Dascălu et Gabriela-Emilia Dascălu. Les idées de Coseriu concernant les terminologies n'ont pas échappé à l'attention des chercheurs : Alina Bursuc, *Terminologia botanică din perspectivă coșeriană* (La terminologie botanique en perspective cosérienne), [111-119], et Cristina Florescu, *Eugeniu Coșeriu și chestiunea relației dintre terminologiile științifice și cele populare* (E. Coseriu et la question de la relation entre les terminologies scientifiques et populaires) [183-191] ; ni celles concernant la sociolinguistique : Florin-Teodor Olariu, *Perspective coșeriene în sociolingvistica actuală* (Perspectives cosériennes dans la sociolinguistique actuelle) [305-321] ou les changements linguistiques : Anatol Ciobanu, *Evoluția limbii în viziunea lui Eugeniu Coșeriu* (L'évolution de la langue dans la vision d'Eugenio Coseriu) [121-132] ou la conception linguistique de Coseriu en général : Gheorghe Popa, *Viziunea lingvală asupra lumii din perspectivă coșeriană* (La vision langagière sur le monde en perspective cosérienne) [305-322]. Il faut rappeler ici que la théorie linguistique de Coseriu, qui accorde une place centrale à la signification/sémantisme du langage, a un consistant fondement philosophique ; de ce fait les études exégétiques élaborées par Ștefan Afloroaei, *Un proiect exemplar de filozofie a limbajului* (Un projet exemplaire de philosophie du langage) [83-93], et Cristinel Munteanu, *Pentru o justă înțelegere a conceptului de « semnificat » la Eugeniu Coșeriu* (Pour une compréhension adéquate du concept de « signifié » chez Eugenio Coseriu) [255-271], sont bienvenues dans ce contexte.

Nous remarquons aussi des études (autrement intéressantes et sérieuses), qui ne répondent pas à la thématique du colloque/volume, dans lesquelles les auteurs font seulement un seul renvoi bibliographique à une idée de Coseriu ; voir Valeriu Gherghel, *Visul nesfârșit al secolului al XVII-lea: limba adamică* (Le rêve sans fin du XVII^{ème} siècle : la langue adamique) [201-213], et Michela Russo, Teresa Proto, *Interferențe fonologice și metrice: les rapports entre le français médiéval de France et l'anglo-normand* [357-375].

Pour conclure, on peut affirmer que 90 ans après sa naissance, Eugenio Coseriu mérite ce colloque et, implicitement, ce volume d'études qui lui sont dédiées. Ce sont, bien sûr, les décennies à venir qui vont décider si les accents un peu trop encomiastiques, même hagiographiques, qui se font parfois sentir dans quelques contributions de ce volume resteront justifiés ou pas.

Cristinel Munteanu

Universitatea „Constantin Brâncoveanu” din Pitești

Fragment de istorie a termenilor militari

S-a remarcat, în special după 1990, o anumită discrepanță în ceea ce privește interesul pentru termeni și terminologie în rândul lexicologilor de la stânga și de la dreapta Prutului. Dacă în centrele universitare cu tradiție din România apariția lucrărilor din acest domeniu era un eveniment (dăm două exemple: G. Ciobanu, *Elemente de terminologie*, Timișoara, Ed. „Mirton“, 1998, 159 p. și, din urmă, N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, Editura Științifică, 1962, 301 p.), la Chișinău s-a înființat Centrul Național de Terminologie, cu o viață dinamică și eficientă. În acest context trebuie așezată teza de doctorat a lui Marin Butuc, susținută public în anul 2011 la Catedra de limba română, lingvistică generală și romanică din cadrul Facultății de Litere a Universității de Stat din Moldova și recomandată pentru publicare, în 2014, de Senatul Academiei Militare a Forțelor Armate „Alexandru cel Bun“ și de Departamentul de limba română, lingvistică generală și limbi clasice al U.S.M. Se intitulează „Particularități ale evoluției lexicului militar românesc din epoca medievală“ și a fost îndrumată de Anatol Ciobanu, membru corespondent al Academiei de Științe a Republicii Moldova.

Lucrarea este rodul unei activități de cercetare întinse pe patru ani (2005 – 2008) și a fost determinată de insuficiența actelor de studiere a limbajului militar, pe de o parte, și de eterogenitatea corpusurilor de lexic excerptat, pe de altă parte. A rezultat o analiză aplicată, cu numeroase elemente de originalitate și cu afirmații fundamentate pe o solidă investigație filologică. Dificultățile au venit îndeosebi din curajul autorului de a aborda această temă și din necesitatea de a acomoda limbajul specializat cu cel al istoriei noi (secolul al XIX-lea), iar apoi cu cel al mileniului actual.

Structurarea este cât se poate de suplă: după un cuvânt-înainte (p. 5) și o introducere (pp. 6-13), Marin Butuc detaliază tema în cuprinsul a trei capitole (pp. 14-210) și o încheie cu concluzii (pp. 211-215), o listă a abrevierilor și a siglelor (pp. 216-219), urmând bibliografia (cu 194 de titluri), indicele de nume și anexe. Nu apar anunțate la *Sumar* rezumatele în limbile engleză și rusă. La rândul lor, capitolele („Probleme teoretice privind terminologia“ – pp. 70-85; „Analiza semantică și etimologică a unor termeni militari utilizați în epoca medievală“ – pp. 86-210) dezvoltă echilibrat chestiunile terminologice generale (cap. I), apoi pe cele privitoare la fenomenul militar autohton, pentru a da extensie grupărilor tematice, de la terminologia militară în sistemul lexical al limbii române vechi, până la aspecte ale etimologiei termenilor militari românești din Evul Mediu. De maximă utilitate sunt cele trei tabele sinoptice din final. Din primul aflăm sensurile prime ale termenilor militari și cele actuale (specializat ori ca lexem general), în al doilea sunt inventariate frazeologisme (ex: *a avea multe coarde de arc* „a avea multe mijloace de a face ceva“), iar în ultimul, avem o statistică a etimologiei termenilor militari medievali, de la cei mai mulți – 42 –, formați pe teren românesc, până la cei cu etimologie necunoscută: *glonț* și *platoșă*. O observație ar impune cuvântul *dorobanț*, împrumutat din maghiarul *darabant* (p. 263), după ce în interior (p. 125) fusese anunțat ca provenit din germanul *Trabant* (cf. DEX, necitat, ca și MDA – 2002). Știind că în limba maghiară anumite grupuri consonantice din seria *muta cum*

liquida – aici, ocluziva *t* (alternativ cu *d*), urmată de vibranta *r* – sunt indezirabile, a fost intercalată vocala *a*, pe baza principiului armoniei vocalice. Mai puțin probabilă e trimiterea către turcescul *der-ban* „portar“ (cf. DEXI, de asemenea necitat).

Unele erori de corectură semnalate de noi nu scad valoarea lucrării: **Țările Române* (p. 94) (corect: *țările române*); **d.Hr.*, **î. Hr.*, în loc de *d.H.*, *î.H.* (cf. DOOM₂); **proviniența* (p. 183), **provenieință* (p. 141), **frazologice* (p. 258); **aceiași* semnificație (p. 111, 135); **reînoit* (p. 103); **M.V. Iușmanov* (corect: *M. V. Iușmanov* (p. 32); *Catedra de limba română...* (nu *limbă*) (p. 5); **concepție potrivit căreia, individul*, în loc de *concepție potrivit căreia individul* (p. 258), semne diacritice lipsă etc. Alte scăpări țin de tehnica citării: la dicționare nu se indică pagina, ci se folosește abrevierea s.v. (*sub voce*); titlurile lucrărilor se culeg cu italice (de ex., p. 97, subsol); *Gh. Romanescu*, nu *Romanescu Gh.* (p. 77); reluarea unui titlu și a numelui autorului impune folosirea abrevierii *op. cit* (*opus citatum*) nu numai pentru aceeași pagină (de ex., p. 77), ci pentru toate trimiterile ulterioare; pp. 34-37, nu *p. 34-37 (p. 71 ș.a.); titlurile în alt alfabet se transliterează în alfabetul latin (p. 67 ș.a.); *epoca de glorie a lui Ștefan cel Mare*, în loc de **Epoca de Glorie...* (p. 11); construcții improprii: **anume de atâta trebuie să fie cercetat* – p. 6; **încercăm de a prezenta* – p. 7 etc.

La o nouă ediție, ar fi util un indice de nume complet, chiar dacă acesta este urmat de bibliografie.

Abordând un subiect inedit, tratându-l cu maximă seriozitate și cu grija pentru detaliul semnificativ, lingvistul Marin Butuc pune la dispoziția unui public larg (civili și militari) o lucrare a cărei citare devine obligatorie în interiorul filologiei românești.

Ioan Dănilă

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Labirinturi eliadești – privire panoramică¹

În interpretarea analitică, marii scriitori intimidează atât prin complexitatea operei lor, cât și prin efortul cerut pentru parcurgerea și selectarea bibliografiei critice, care tinde să epuizeze un subiect sau altul, dar și pe... cercetătorul însuși. Este și cazul lui Mircea Eliade, care impune deschiderea unui vast câmp de investigare critică, deoarece scrisul său a avut o prolificitate ieșită din comun. La aceasta trebuie adăugată posibilitatea de înțelegere a carierei sale de excepție, de pus în legătură cu contextele de epocă traversate, presupunând alte și alte lecturi, aproape fără sfârșit, ce imaginate a se produce de-a lungul unui traseu labirint. Chiar un astfel de itinerar labirintic urmează și Mihaela Chiribău-Albu, care își asumă o sarcină deloc ușoară cercetând viața și opera lui Mircea Eliade, simpla angajare într-un demers de felul acesta meritând a fi salutată datorită curajului exegetic de care dă dovadă.

Actualitatea temei abordate de Mihaela Chiribău-Albu în studiul *Mircea Eliade. Itinerare labirintice* este garantată de faptul că în ultimele decenii s-a înregistrat un viu interes pentru problematica labirintului, văzută a fi o punte de legătură între culturi și religii, adică un element major al dialogului intercultural (pus în Europa sub un mare semn de întrebare în ultima vreme). Or, celebrul nostru istoric și hermeneut al religiilor a contribuit și el, prin creația științifică, la asigurarea unui dialog postcolonial între culturi. Sesizând că traseul labirintic (convertit într-o „încercare labirintică”, reînnoită mereu, de acces spre Centru) devine vizibil în opera și biografia lui Mircea Eliade, autoarea studiului a considerat că abordarea unor aspecte ale creației literare și ale destinului marelui savant, din perspectiva valențelor pe care acest mit, arhetip și simbol al labirintului le degajă de aici, constituie o bună adevărată la tema aleasă.

Oportunitatea demersului de față este justificată de absența, în stadiul actual al cercetărilor științifice de la noi, a unor studii în care să fie disecată pe îndelete problematica labirintului în general, cu aplicabilitate și la opera literară a lui Mircea Eliade, în special. Analize parțiale au fost efectuate doar în cadrul unor studii și eseuri despre fantasticul eliadesc, însă o abordare sistematică lipsea, mai ales în ceea ce privește viața întortocheată ca un traseu labirint a unuia dintre cei mai cunoscuți români în comunitatea științifică mondială (recunoaștere aflată actualmente în regres din pricina unor amănunte biografice legate de anii tulburi și tulburați ai tinereții).

Obiectivul central al cercetării constă în interpretarea concepțiilor lui Mircea Eliade despre problematica labirintului, precum și în ilustrarea uneia dintre afirmațiile găsite în *Încercarea labirintului* potrivit căreia viața reprezintă ea însăși un amplu labirint sau o sumă de încercări labirintice. Așa se justifică și ipoteza, de care se leagă însăși noutatea studiului, conform căreia itinerarul labirintic i se poate identifica un *pattern*, de regăsit atât în opera ficțională, cât și în evoluția sinuosului destin al creatorului ei. Unele dintre caracteristicile acestui *pattern* (ce presupune inițierea, transformarea și modificarea interioară a celui angajat pe itinerarul labirintic) dezvoltă valoarea arhetipală cunoscută: intrarea în labirint, căutarea, ezitarea, rătăcirea, scindarea sufletească, coborârea în Infern (întâlnirea

¹ Prefață la cartea *Mircea Eliade. Itinerare labirintice*, în curs de apariție, la Editura Eikon

Minotaurului), atingerea Centrului, ieșirea din labirint grație firului ariadnic. Alte elemente de noutate sunt asigurate de: identificarea unor atribute inedite ale unor personaje sau chiar a unor concepte noi (personajul-păianjen – Ștefan Viziru, tipologia oximoronică a manipulatorului inocent – Zaharia Fărâmbă); trasarea unor conexiuni, evidente sau subterane, între opera literară și cea științifică, prin decelarea unui simbolism aparte, precum acela al podului.

Așa cum impunea o cercetare derulată într-un domeniu vast și caracterizat în primul rând prin complexitate „labirintică”, autoarea studiului se asigură, chiar de la început, de o temeinică însușire și de o puțință de aplicabilitate a conceptelor cu care va opera. Se creează astfel premisele necesare pentru garantarea coerenței și pertinentei studiului în întregul său. Demn de remarcat este faptul că Mihaela Chiribău-Albu evită generalizări riscante și că preia cu măsură ceea ce îi pun la dispoziție bogatele resurse bibliografice consultate. Odată reperatele teoretice fixate, cercetătoarea apreciază că, în esență, locurile, situațiile și evenimentele traversate de ființa umană ar putea fi percepute drept labirintice, atâta timp cât acestea o obligă să rătăcească în străfundurile conștiinței și să găsească o soluție problemelor existențiale cu care se confruntă. Ceea ce presupune și efectuarea unei incursiuni în teritoriul câtorva concepte și arhetipuri eliadești, precum simbolismul centrului, *coincidentia oppositorum*, *descensus ad inferos*, *regressus ad uterum*, alchimia ca tehnică a desăvârșirii spirituale.

Operă a unei vieți și viață a unei opere, însuși destinul lui Mircea Eliade este considerat ca purtând pecetea inițiatică a unei adevărate probe labirintice întreprinse în vederea atingerii Centrului. Perioada indiană, sfârșitul turbure al celor două decenii interbelice bucureștene, experiența portugheză și a anilor parizieni adună trepte pentru accedea spre un timp al regăsirii de sine, al atingerii Centrului, odată cu împlinirea științifică și profesorală de la Chicago.

Fără îndoială că fiecare dintre cele patru itinerare este văzut ca parte componentă a *patternului* labirintic. Astfel, India a reprezentat nu doar descoperirea unui exotic labirint geografic, de impact civilizațional, ci și străbaterea unui labirint interior, cu profunde consecințe asupra destinului celui care a iubit-o și a scris despre Maitreyi. Bucureștiul interbelic l-a supus pe tânărul Eliade unui dublu itinerar: al iubirii și al politicii (considerată de Mihaela Chiribău-Albu a fi un labirint doar din perspectiva celor ce îi răscolesc trecutul angajamentului politic, nu și în ceea ce-l privește pe autorul *Huliganilor*, care a aderat, treptat, dar fără a încerca sciziuni sufletești remanente, la ideologia legionară). Și perioada lusitană desfășoară un scenariu inițiatic, în timpul căruia atașatul nostru cultural se descoperă capabil a re-naște. El iese din labirint convertind durerea pierderii soției în profundă meditație asupra erosului, a morții și a lui însuși. Un alt itinerar labirintic – *incipit vita nova* în exil – este străbătut odată cu anii dificili petrecuți la Paris și cu punctul terminus, al experienței din spațiul transatlantic deloc familiar până atunci lui (ca de altfel oricui se încumetă să treacă oceanul).

Ținerea doar în limba română a jurnalului și scrierea, într-un ritm mai scăzut, a operei de ficțiune în anii exilului îi verifică autoarei ipoteza că Mircea Eliade urmează și în perioada înstrăinării definitive de țară un itinerar labirintic. De exemplu, romanul *Noaptea de Sânziene* a apărut ca efect al înscrierii pe un același traseu, străbătut din dorința regăsirii unui timp și spațiu pierdute, dar devenite sacre: timpul paradiziac al copilăriei și tinereții petrecute în geografia, văzută acum drept mitică, a Bucureștiului. (Mă întreb dacă, încă trăind după 1990, Mircea Eliade ar fi

revizitat țara – așa cum nu au făcut Emil Cioran, Eugen Ionescu și Vintilă Horia, din pricina știute – și găsesc un răspuns afirmativ.) La nivel general, nu doar timpul reprezintă impulsul principal al rupturii de nivel și obsesia permanentă a întregii sale creații, ci și spațiul, ce dobândește valoare ontologică și axiologică. Dintre simbolurile camuflând itinerare labirintice spațiale sunt afectate analizei atente pădurea, insula, grădina, camera, oglinda, biblioteca și podul.

Mihaela Chiribău-Albu identifică și analizează critic itinerarele labirintice spațiale și temporale din texte literare ce îi ilustrează ipoteza de lucru. Iar conceptele fundamentale ale operei științifice eliadești reprezintă și în opera ficțională două categorii prin care ființa umană se asumă, se edifică și se re-semnifică plenar din perspectivă ontologică, deoarece ea nu poate viețui autentic între dimensiuni spațio-temporale omogene sau neutre. Labirintul iubirii – plin de ezitante suișuri și coborâșuri – este străbătut cu experiența trăirii unor sentimente contradictorii (fericire, nefericire și altele din aceeași gamă alternantă). Romanul *Maitreyi* reflectă parcurgerea unui labirint (auto)ficțional paralel aceluia străbătut în India de însuși autorul său și pus, din perspectiva cercetătoarei, sub semnul privirii. Dacă protagoniștii romanului *Domnișoara Christina* ratează întâlnirea lor în Centru și, implicit, inițierea (pentru că aparțin unor lumi labirintice diferite), în schimb, în romanul *Nuntă în cer*, Erosul și Thanatosul se văd contopite în încercarea de a atinge Centrul, absolutul, iar personajele se lasă purtate în „cer”, acolo unde este posibilă dăinuirea unirii nupțiale desăvârșite.

La rândul ei, Strada Mântuleasa capătă semnificațiile unui Centru, ale unui loc-timp unde exilatul Mircea Eliade se reîntâlnește cu geografia sacră a Bucureștiului, deoarece acolo îi este prezervată afectiv prima jumătate a vieții. Nuvela cu acest titlu se desfășoară ca un labirint de labirinturi – mitic, narativ, spațio-temporal, lingvistic, al „nodurilor și semnelor” (pentru a folosi o sintagmă din titlul unei cărți a lui Eugen Simion) – unde narațiunea se convertește într-un fir al Ariadnei cu valoare terapeutică și funcție salvatoare, atât pentru personajul Zaharia Fărâmbă, cât și pentru autor. Povestirea însăși devine fir al Ariadnei pentru ființa concentrată într-un sistem închis, al comunismului totalitar, de unde se poate salva doar prin plonjarea în mit, în trucul povestirii de tip șeherezadic. Și analiza nuvelor *Tinerete fără de tinerețe...* și *La țigănci* ilustrează modul în care anamneza favorizează pătrunderea personajelor pe itinerare labirintice cu valențe inițiatice.

Neîndoios, romanul *Noaptea de Sânziene* dezvăluie un autobiografism camuflat al evenimentelor ce l-au marcat profund pe autor: iubirea concomitentă a două femei, „felix culpa” legionară (sintagmă discutată și discutabilă a lui Norman Manea) și obsesia timpului. Dar foarte interesantă mi se pare aici apariția unui nou concept – personajul-păianjen – care i-a fost sugerat autoarei studiului de analogia realizată atât de Mircea Eliade, cât și de alți teoreticieni (nu numai ai labirintului), între structurarea universului sau a lumii și simbolistica pânzei de păianjen. Așa cum păianjenul apare în ipostaza inertă, amorțită când pe pânză nu îi apare nimic, personajul va resimți și el golirea de senzații, de conștiință, atâta timp cât viața se circumscrie banalului, profanului, trivialului. Personajul-păianjen este acela care reușește să acceadă la centru, la întâlnirea cu sacralul din lume și din propria ființă.

Din perspectiva tehnicii narative, având în vedere fragmentarea numeroaselor planuri în unele texte ficționale, personajul-păianjen reprezintă acea instanță ce se mișcă pe toate palierele narative, intrând în contact cu toate celelalte personaje. Imaginea păianjenului în mijlocul pânzei sale concentrează, de fapt, ideea coeziunii

experiențelor spirituale, când omul își atinge centrul. Spre personajul-păianjen Ștefan Viziru converg toate firele „pânzei” narrative, el intrând în contact, direct sau mediat, cu toate personajele „texturii”. Relaționând și pătrunzând astfel în toate planurile narrative, protagonistul cu rol de *alter-ego* al autorului se poziționează într-un centru unificator, ce conferă holomorfism textului romanesc. Astfel, el conștientizează că lucrurile, evenimentele și ființele omenești se leagă unele de altele asemenea firelor de păianjen prin punctele lor de intersecție.

Matură în interpretare, ponderată în tot ceea ce afirmă, cercetătoarea realizează prin lucrarea de față un demers de referință asupra vieții și operei lui Mircea Eliade. Evitând volutele teoretizante inutile și limbajul specializat sau specios, Mihaela Chiribău-Albu a realizat o lucrare cu o alură armonioasă, redactată într-un stil nepretențios, contaminată parcă de spiritul scrierilor eliadești.

Întinsele resurse bibliografice avute la îndemână reflectă preocuparea pentru o documentare cât mai diversă și mai aprofundată. Sunt de apreciat bagajul informațional deținut, nivelul științific ridicat, valoarea teoretică și aplicativă, spiritul metodic, precum și concluziile temeinic motivate la orice nivel al cercetării. Nu cred că apariția întregii opere diaristice eliadești, începând din 2018, când expiră clauza testamentară privind publicarea jurnalelor, notițelor și a altor scrieri care se află în arhivele Universității din Chicago, ar putea duce la o restructurare a prezentei teme. Cert este că Mihaela Chiribău-Albu depășește faza labirintică a neobservării pădurii din cauza copacilor și a copacilor din pricina pădurii în cazul problematicii labirintului eliadesc. Este ceea ce justifică titlul ales de mine pentru rândurile de mai sus.

Citind ampla și minuțioasa cercetare, foarte bine concepută și finalizată în prezenta apariție editorială, am constatat că propensiunea teoretică, luciditatea analitică, înclinația interogativ-speculativă, spiritul conclusiv și de sistematizare răsfrânt metodic asupra unui corpus de informație și idei sunt atuurile care au ajutat-o pe autoare studiului să-și îndeplinească obiectivele pe care și le-a propus. Nedepășită de miza ce riscă să fie inhibantă pentru unii cercetători, Mihaela Chiribău-Albu a reușit să contureze, din perspectiva urmării itinerarelor labirintice alese, un convingător profil biografic și scriitoricesc al ultimului spirit enciclopedic român, care a marcat prin impunătoarea sa operă a doua jumătate a secolului trecut. *Mircea Eliade. Itinerare labirintice* reprezintă o carte care nu ar putea fi ocolită de acum încolo în nicio discuție sau analiză pe marginea subiectului respectiv.

Vasile Spiridon

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Mar(i)lena Lefter

Într-o lucrare informativă recentă – *Enciclopedia județului Bacău* (Ed. „Agora“, 2008; coord., Emilian Drehuță) –, Universitatea [„Vasile Alecsandri“] din Bacău este prezentată prin prisma devenirii sale din fostul Institut Pedagogic de 3 Ani, a structurii instituționale și a galeriei de cadre didactice care au slujit catedra universitară. Între cei „care s-au remarcat prin competență profesională și calități pedagogice autentice“, Vasile Pătruț o amintește și pe Marlina (sic!) Lefter, alături de alți profesori de la Facultatea de Filologie. Un detaliu onomastic: *Marilena* sau *Marlena*? Am cerut, în 2015, de la serviciul Arhivă al Universității copii ale câtorva acte din care să pot extrage informațiile minime. Pe o decizie din 1980 a rectorului Institutului de Învățământ Superior din Bacău (prof. univ. dr. Mihai Merfea), privind majorarea retribuției lunare, apare forma sincopată, *Marlena*, dar cu 15 ani înainte, o decizie similară, semnată de primul rector al instituției băcăuane (conf. univ. dr. Gheorghe Hasan) și datată 8 martie 1965, face cunoscută varianta *Marilena*. Este anul când profesoara e angajată ca „lector suplinitor la catedra de filologie“, în baza Ordinului emis de Ministerul Învățământului și Culturii, prin Departamentul Învățământului Superior, privind numirea de cadre didactice la Institutul Pedagogic de 3 Ani“. La capătul celălalt al parcursului profesional, în anul pensionării – 1980 –, Direcția Județeană pentru Probleme de Muncă și Ocrotiri Sociale Bacău cere detalii despre eventuala continuare a activității didactice de către „numita Lefter Marilena – Bacău, str. Cornișa Bistriței, nr. 14, sc. D, ap. 2“. Așadar, prenumele sincopat era pentru prieteni (nu puțini, din câte am înțeles) și, probabil, pentru colegi.

În 1978, șeful Catedrei de limbi străine, științe sociale, pedagogie-psihologie din cadrul I.I.S. Bacău, lect. univ. Ioan C. Cioban, semnează o caracterizare mai mult decât favorabilă pentru Marilena Lefter. Dincolo de unele clișee specifice unui asemenea text, rețin atenția câteva etichetări: Marilena Lefter deține „o foarte bună pregătire profesională“, cu „un frumos prestigiu în rândul studenților“. I se apreciază „activitatea de organizare și desfășurare a practicii pedagogice cu studenții de la secțiile engleză-franceză și institutori“.

S-a născut la 5 august 1924 în municipiul Bacău (părinții – Elena și Ioan Lefter) și a absolvit secția Limba română (specializare unică) a Universității de Filozofie și Litere din București, în 1953. Fișa de evidență păstrată la arhiva Universității consemnează încadrarea ca lector metodist, „fără apartenență politică“. Între 1 sept. 1965 și 11 mart. 1970 a fost lector suplinitor, iar după această dată, lector titular. Se pare că a profesat până în iulie 1981.

În ultima parte a vieții, locuia în București, unde la 19(?) mai 2015 a trecut la cele veșnice. Un sensibil portret i-a realizat fosta sa studentă, conf. univ. dr. Ecaterina Crețu: „Calităților intelectuale proprii apostolului de vocație, Domnia Sa le-a adăugat o activitate rodnică la catedră și o bogată contribuție științifică în domeniul didacticii, metodicii și al practicii pedagogice. Om cu spirit laborios și tenace, cu priceperea apropierei sufletești, a cultivat cu stăruință în rândul studenților și al colegilor rigurozitatea, exigența și dreapta măsură în toate. Cu darul și harul

întemeierii, iubind și prețuind profesia de dascăl, a înlesnit atâtor generații de studenți împlinirea profesională și spirituală“.

Am avut 2-3 convorbiri telefonice cu dra Marilena Lefter în ultimii ani, determinate mai ales de pregătirea centenarului Gh. Hasan, în 2012. Caracterizându-l pe primul rector al instituției de învățământ superior băcăuane, a avut cuvinte de laudă pentru toți cei cu care a venit în contact. Am pus la cale atunci și o vizită în Capitală, cu un dorit interviu despre lumea prin care a trecut. Rămâne să-i recompunem chipul – luminos, după cum se vede – din amintirile foștilor studenți.

Ioan Dănilă

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

