

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 43
2020**

Copyright 2020, Editura „Alma Mater”, Bacău, România
ISSN 2559 - 3455
ISSN-L 1224 - 841X
All rights reserved

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA *FILOLOGIE***

Plurilingvism și interculturalitate

2020

Editura „Alma Mater”, Bacău

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 Popa, Adrian Jicu, Petronela Savin, Florinela Floria, Mihaela Hriban

Redactori de număr: Florinela Floria, Nicoleta Popa Blanariu

Coordonator de număr: Nicoleta Popa Blanariu

Comitetul științific

Alexandru Boboc, Academia Română

Solomon Marcus, Academia Română

Eugen Simion, Academia Română

Simona Bealcovschi, Université de Montréal, Canada

Florica Bodiștean, Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România

Maria Carpov, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica 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

Till R. Kuhnle, Université de Limoges, Franța

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Doris Mironescu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Antonio Patraș, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Ștefana Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Ioan Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

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

Geoffrey Sykes, University of New South Wales, “Southern Semiotic Review”, Australia

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

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

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

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: studiisicercetari3@yahoo.com

<http://studiisicercetari.ub.ro/>

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

Cuprins

Adina Vuković <i>Johan Van Der Keuken : le documentaire Amsterdam Global Village, improvisation et vérité cartographique</i>	9
Ioan Pop-Curșeu <i>Magie, éros, image(s) vers 1857 : enjeux et réverbérations d'un débat culturel</i>	25
Raluca Bălăiță <i>Écriture de la mobilité, reconstruction du soi chez Vassilis Alexakis</i>	41
Mihaela Chiribău-Albu <i>El soneto 74 de Lope de Vega – proyección literaria de la visión amorosa del poeta</i>	49
Liviu Chiscop <i>Poetul Nicolae Dabija în conștiința criticii</i>	55
Paraschiva Butnărașu (Buciumanu) <i>Nostalgia interbelicului și tentația actualității în proza lui Constantin Țoiu</i>	73
Cristinel Munteanu <i>Aspecte hermeneutice într-un roman de Valentin Popa</i>	81
Mihaela Hriban <i>Considerații asupra cuvintelor de origine engleză în stilul beletristic : Scrisorile lui C. Negruzzi</i>	91
Elena-Tatiana Huțu (Dâlcu-Năstase) <i>Figuri ale orientării către public – mecanism de persuadare în discursul din pliantele publicitare bancare</i>	101
Ioana Boghian <i>Toleranța – de la valoare umană la atitudine profesională a cadrului didactic</i>	109
Recenzii	129
<i>Habent sua fata libelli</i>, într-o ediție 2020 (Ioan Dănilă)	131
Ligia Bârgu-Georgescu, <i>Topologia personajelor și funcțiilor în basmul fantastic românesc. Analiză semiotică: semn, comunicare</i> (Sanda Golopenția-Eretescu)	132

- Liliana Aron-Ene, *Oameni și locuri din Argeș*, Pitești, Tiparg, 2016 **136**
(**Ioan Dănilă**)
- Adrian Jicu, *Baricada de hârtie. Cronici, recenzii și alte anacronisme*, **137**
Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020 (**Petronela Savin**)
- Maricela Strungariu, *Une passion qui dévore : regards croisés sur la* **140**
lecture et le lecteur, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020
(**Nicoleta Popa Blanariu**)
- Nadia-Nicoleta Morărașu, *English-Romanian Dictionary of Name-* **142**
Related Terms, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020 (**Petronela**
Savin)
- Nicolae Dabija, *Reparatorul de vise. Antologie de versuri*, Chișinău, **143**
Cartier, 2016 (**Liviu Chiscop**)

Contents

Adina Vuković <i>Johan Van Der Keuken : le documentaire Amsterdam Global Village, improvisation et vérité cartographique</i>	9
Ioan Pop-Curșeu <i>Magie, éros, image(s) vers 1857 : enjeux et réverbérations d'un débat culturel</i>	25
Raluca Bălăiță <i>Écriture de la mobilité, reconstruction du soi chez Vassilis Alexakis</i>	41
Mihaela Chiribău-Albu <i>Lope de Vega's 74 sonnet – a literary mirror of his perception upon love</i>	49
Liviu Chiscop <i>The poet Nicolae Dabija in the consciousness of criticism</i>	55
Paraschiva Butnărașu (Buciumanu) <i>The nostalgia of the interbelic period and the temptation of the present in Constantin Țoiu's prose</i>	73
Cristinel Munteanu <i>Hermeneutical Aspects in a Novel by Valentin Popa</i>	81
Mihaela Hriban <i>Viewpoints on the English Words into Belletristic Style: Letters by C. Negruzzi</i>	91
Elena-Tatiana Huțu (Dâlcu-Năstase) <i>Figures of public orientation – persuasion mechanism in the discourse of bank advertising leaflets</i>	101
Ioana Boghian <i>Tolerance – from human value to teacher professional attitude</i>	109
Book Reviews	129
<i>Habent sua fata libelli</i>, in a 2020 edition (Ioan Dănilă)	131
Ligia Bârgu-Georgescu, <i>Characters' and functions topology in the Romanian fantastic folk tale. Semiotic analysis: sign, communication</i> (Sanda Golopenția-Eretescu)	132

- Liliana Aron-Ene, *Oameni și locuri din Argeș*, Pitești, Tiparg, 2016 **136**
(**Ioan Dănilă**)
- Adrian Jicu, *Baricada de hârtie. Cronici, recenzii și alte anacronisme*, **137**
Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020 (**Petronela Savin**)
- Maricela Strungariu, *Une passion qui dévore : regards croisés sur la* **140**
lecture et le lecteur, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020
(**Nicoleta Popa Blanariu**)
- Nadia-Nicoleta Morărașu, *English-Romanian Dictionary of Name-* **142**
Related Terms, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020 (**Petronela**
Savin)
- Nicolae Dabija, *Reparatorul de vise. Antologie de versuri*, Chișinău, **143**
Cartier, 2016 (**Liviu Chiscop**)

**JOHAN VAN DER KEUKEN : LE DOCUMENTAIRE
AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE, IMPROVISATION ET VÉRITÉ
CARTOGRAPHIQUE**

Johan van der Keuken. Amsterdam Global Village, improvisation and cartographic truth

Directly linked to the issue of globalization, the information technology revolution opens up access to many cultures, languages, and technologies for people and it also promotes a variety of inter-sensory relationships. Made possible by the technical revolution, ubiquity is one of the significant characteristics of global man, who now has to face “the acceleration of history” (Augé: 1992) and “event overabundance” (*ibidem*). Globalization implies the emergence of a new scale and new thinking of social and spatial dynamics. Following the example of the 17th century Dutch cartographers who had placed their country at the heart of the world’s map, Johan van der Keuken chose his hometown, Amsterdam, as “the crossroads of nations, a tolerant refuge” (Van der Keuken: 1998), to film here “the absurdities and contradictions” (*ibidem*) of his time. This paper intends to show that Amsterdam Global Village is a “film-world” and that, by the realization of this dispositif which allows him to contemplate from home the most distant places, Van der Keuken confirms the hypothesis of Shohat and Stam (1997), according to which we could consider the cinematographic medium as the successor of cartography.

Key-words: *Johan van der Keuken, Amsterdam Global Village, film-world, cinematographic medium, cartography*

1. Changement d’échelle et perception de la réalité à l’âge de la mondialisation. L’héritage de McLuhan dans l’œuvre de Van der Keuken

Pendant les années 60, Marshall McLuhan forge le concept de *global village* (*village planétaire*). Selon ce théoricien canadien de la communication, l’information transmise par les médias efface les limites entre les microsociétés, en donnant l’impression que les gens vivent au même rythme dans un même temps et dans un même espace. L’une des conséquences indubitables de la découverte de l’électromagnétisme serait, pour McLuhan, la récréation de « la simultanéité de *champ* de tout ce qui concerne l’homme, de telle façon que la grande famille humaine vit désormais comme un immense *village global*. L’espace où nous vivons s’est rétréci : il est unique et résonne du son des tams-tams de la tribu »².

Directement reliée à la question de la mondialisation, la révolution des techniques de l’information ouvre aux gens l’accès à plusieurs cultures, langues et technologies et favorise une diversité de rapports inter sensoriels. Comme l’affirme McLuhan, « nous sommes désormais en mesure de vivre simultanément plusieurs

¹ Université de Montréal.

² Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg : face à l’ère électronique, les civilisations de l’âge oral à l’imprimerie*, traduit par Jean Paré, Paris, Mame, 1967, p. 52.

cultures dans plusieurs mondes, et non plus seulement, tels des amphibiens dans des mondes séparés et distincts, tantôt dans l'un tantôt dans l'autre »³. C'est l'électricité qui a permis cette révolution et, pour cette raison, elle est considérée par Silvestra Mariniello et Anne Lardeux non seulement comme « un fait scientifique », mais comme « un véritable paradigme », constituant « une dimension centrale de l'épistème moderne »⁴.

Le concept mcluhanien de *global village* devrait être abordé avec précaution, en ayant en vue qu'il a été souvent erronément interprété comme un lieu idéal, généré par les technologies de communication grâce auxquelles les limites spatio-temporelles seraient abolies et tous les gens de la planète pourraient se rejoindre en paix et en harmonie. En réalité, nous avertit Jean-François Vallée dans son étude *L'image globale : la pensée électrique de Marshall McLuhan*, « la notion de village [...] fait allusion au modèle, intense, mais certainement pas toujours harmonieux, des sociétés orales, avec toutes les possibilités de conflit qu'il implique »⁵.

Rendue possible par la révolution technique, l'ubiquité est l'une des caractéristiques majeures de l'homme global, qui doit maintenant faire face à « l'accélération de l'histoire »⁶ et à « la surabondance événementielle »⁷. La mondialisation implique l'émergence d'une nouvelle échelle et d'une nouvelle pensée des dynamiques sociales et spatiales. Dans ce contexte, l'échelle, qui « suppose le passage [...] d'un espace mental à un espace physique, ou d'un espace de représentation (maquettes, plans, cartes, etc.) à un espace réel »⁸ détermine le changement de notre rapport à la réalité et nous oblige à la remise en question de la vérité cartographique. Selon Gilles A. Tiberghien, « il n'existe pas de vérité cartographique, mais il y a de multiples manières de rendre compte du monde à travers les cartes »⁹.

Contemporain de McLuhan, le cinéaste hollandais Johan van der Keuken adopte vite le concept de « *global village* ». En même temps, il déclare être fasciné par la découverte que le médium, y compris l'image électronique, est le vrai message, car il est lourd de conséquences « pour nos observations et nos réactions »¹⁰. Comme le fait remarquer Van der Keuken dans *Aventures d'un regard*, l'image électronique « nous associe tout immédiatement et simultanément dans un courant alternatif à l'échelle mondiale »¹¹. C'est cette vision qui l'a inspiré pour la réalisation du documentaire *De tijdgeest [L'Esprit du temps]* (1968) qui représente pour lui « une rupture vers une forme plus autonome : le médium est le contenu, la forme est le message »¹².

³ *Ibidem*.

⁴ Asselin et al. 2011, p. 1.

⁵ *Ibidem*, p. 96.

⁶ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, du Seuil, 1992, p. 40.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gilles A. Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, p. 122.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰ Johan Van der Keuken, *Aventures d'un regard*, édition établie en collaboration avec François Albéra, Paris, Les cahiers du cinéma, 1998, p. 11.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

Dans les textes qui accompagnent la création de ce film, Johan van der Keuken pose la question du rapport à la réalité, question qui sera déterminante dans toute son œuvre. En abandonnant définitivement le documentaire qui faisait de l'objectivité l'une de ses vertus essentielles, car « *L'Esprit du Temps* ne se pose pas en observateur distant ou objectif (négatif) comme la plupart des médias »¹³, l'artiste projette un regard neuf sur le monde dans lequel il vit.

Tout en étant « un panorama de différents états d'esprit qui déterminent notre époque »¹⁴, *L'Esprit du Temps* propose une interprétation subjective de l'actualité (les bouleversements de l'année 1968 : le mouvement hippie, la lutte contre la guerre de Vietnam) et anticipe le film *Dagboek [Journal]* (1972), avec lequel Van der Keuken précise son projet : « regarder le monde à partir d'Amsterdam, de sa vie privée »¹⁵. On découvre la même intention dans *Amsterdam Global Village* (1996), film de maturité où le cinéaste assume son rôle de « citoyen du monde »¹⁶. Il choisit sa ville natale, Amsterdam, « carrefour des nations, refuge tolérant qui a attiré vers elle le monde entier »¹⁷ pour filmer ici et d'ici « les absurdités et les contradictions »¹⁸ de son époque.

[...] ma ville, Amsterdam, était l'endroit où était représenté tout ce que je pouvais voir partout ailleurs. [...] À vrai dire je ne connaissais guère toutes les cultures qui s'y sont implantées depuis quelques décennies, ni les sous-cultures et les « bandes » qui y sont nées. Le refuge d'autrefois semble envahi par le tourisme commercial des autocars et le tourisme désespéré de la drogue. Une chose était sûre : cela m'était bien plus étranger que la vie étrange des terres lointaines¹⁹.

2. « Impulsion cartographique » dans le film *Amsterdam Global Village*

Tout en suivant l'exemple des cartographes hollandais du 17^e siècle, qui situaient leur pays au cœur de la carte du monde²⁰, Johan van der Keuken conçoit la carte de son film-monde²¹. C'est l'anneau formé par les canaux de la « bonne vieille Amsterdam » (*ibid.*) qui représente le centre de cette carte et le point de départ vers les lieux d'origine des protagonistes du film : Bolivie (Roberto), Tchétchénie (Borz-Ali) ou Sarajevo (les chanteurs de rock). « Et j'ai su, affirme Van der Keuken dans l'avant-projet pour *Amsterdam Global Village*, qu'il me fallait précisément filmer à

¹³ *Ibidem*, p. 118.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Robert Daudelin, *L'œil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*, Montréal, Les 400 coups, 2006, p. 15.

¹⁶ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 183.

¹⁹ *Ibidem*, p. 184.

²⁰ Au début du 17^e siècle, après l'exploration d'une grande partie des territoires littoraux, se fixe l'image mentale du monde. Le planisphère réalisé par le cartographe hollandais Blaeu utilise une projection Mercator. C'est ce planisphère centré sur l'Europe qui devient progressivement la norme dans la production cartographique occidentale, puis mondiale. Connue aujourd'hui sous le nom de *la projection Mercator*, la projection cylindrique tangente à l'équateur du globe terrestre sur une carte plane a été formalisée en 1569 par le mathématicien et le géographe flamand Gerardus Mercator

(voir <http://www.math.ubc.ca/~israel/m103/mercator/mercator.html>).

²¹ Voir Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, pp. 183-184.

Amsterdam ce monde qui tourne en une ronde folle, pour essayer de transposer, ici précisément, l'inconnu dans le familier. En effet, si je ne suis pas ici un citoyen du monde, je ne le serai nulle part ailleurs »²².

Par la réalisation de ce dispositif qui lui permet de contempler de chez soi les lieux les plus lointains, Van der Keuken confirme l'hypothèse de Shohat et Stam²³, selon laquelle le médium cinématographique pourrait être considéré comme le successeur de la cartographie. C'est le cartographe hollandais Johan Blaeu qui écrivait en 1663 : « Geography [is] the eye and the light of history...maps enable us to contemplate at home and right before our eyes things that are farthest away »²⁴.

Animé dans sa création par « l'impulsion cartographique » (voir *ibid.*), Johan van der Keuken s'avère l'héritier des peintres hollandais du 17^e siècle. À l'époque de Vermeer et de ses confrères, le paysage et la cartographie partageaient une même conception de ce qui devait être représenté. C'est en ce sens que Svetlana Alpers remarque à juste titre: « Landscapes and mapping are linked in the Netherlands of the seventeenth century by the notion of what it is to draw »²⁵. Un exemple classique du paysage, fréquent dans l'art hollandais, c'est le genre des vues topographiques des villes, auquel appartient le tableau de Vermeer, *La vue de Delft* [*Gezicht op Delft*] (huile sur toile, 98x118 cm, *Mauritshuis*, La Haye, 1659-1660). Selon Alpers, « the *View of Delft* is an instance, the most brilliant of all, of the transformation from map to paint that the mapping impulse engendered in Dutch art »²⁶.

On y observe un autre point commun entre Van der Keuken et Vermeer : ils partent des cartes de leurs villes natales pour les transformer en peinture (Delft chez Vermeer) ou en film (Amsterdam chez Van der Keuken). Pour les deux artistes, l'acte de création est ainsi une modalité de « pratiquer l'espace » ou de « répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance: c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre »²⁷. Si pour Michel de Certeau, « tout récit est un récit de voyage »²⁸, pour Marc Augé « tout récit revient à l'enfance »²⁹, l'âge « de la marche comme première pratique de l'espace et du miroir comme première identification à l'image de soi »³⁰.

Contemporains de deux formes majeures de la mondialisation, les grandes découvertes du 17^e siècle³¹ et la révolution des techniques de l'information, Vermeer

²² *Ibidem*.

²³ Voir 1997, p. 147.

²⁴ Johan Blaeu cité dans Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p. 159.

²⁵ *Ibidem*, p. 142.

²⁶ *Ibidem*, pp. 123-124.

²⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 164.

²⁸ *Ibidem*, p. 171.

²⁹ Marc Augé, *Non-Lieux...*, op. cit., p. 107.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Timothy Brook choisit le tableau de Vermeer, *La vue de Delft*, comme prétexte de son histoire des transformations interculturelles dans le monde au 17^e siècle. Comme le démontre Brook, Delft n'était pas, à l'époque de Vermeer, une ville isolée, mais ouverte à la planète entière (voir 2010, p. 21). Selon Herbert H. Knecht, les grandes découvertes du siècle ont déterminé le changement du rapport de l'homme au monde : « Par ailleurs, les grandes découvertes du 17^e siècle ne revêtent pas seulement une valeur. Scientifique, en ce qu'elles permettent à la connaissance de la nature de faire un prodigieux bond en avant : elles signifient,

et Van der Keuken ont probablement ressenti une perte de repères et un bouleversement de leur système de référence. Dans la nouvelle configuration du monde, les seuls points de stabilité restaient les constantes de la ville natale. C'est dans ce sens que Van der Keuken choisit l'anneau formé par les canaux comme ligne de démarcation de la carte de son film : « Et j'ai découvert brusquement, parmi tout ce qui avait changé, la structure de la bonne vieille Amsterdam resplendissante où j'ai grandi : l'anneau formé par les canaux »³². C'est là que le réalisateur se met « en mouvement avec [sa] caméra »³³ et commence son voyage cinématographique.

Dans ses textes et dans les entrevues qu'il a accordées, Johan van der Keuken ne fait aucune référence directe à Vermeer ou aux autres peintres hollandais du 17^e siècle. Par contre, il reconnaît le rôle majeur joué par la peinture – et surtout par la peinture de Mondrian³⁴ – sur l'articulation de son esthétique cinématographique.

En peinture, Mondrian et Pollock, ou Mondrian et Van Gogh : l'apollinien et le dionysiaque, je veux les deux, je suis toujours entre les deux. Mais pour faire évoluer la structure d'un film, on a peut-être plus à apprendre chez Mondrian : Resnais, Hitchcock, Ozu surtout, sont du côté de Mondrian³⁵.

On pourrait quand même parler d'une influence indirecte de Vermeer sur Van der Keuken, car, par ses abstractions, Mondrian continue la tradition cartographique de la peinture du 17^e siècle. Selon Alpers, « we might see Mondrian's so-called abstractions not as "breaking" with tradition but as heir to the mapping tradition that we are defining »³⁶. En analysant l'ensemble d'études *Jetée et océan* (fusain sur papier, Gemeentemuseum, La Haye, 1914-1915), Alpers observe la transformation progressive d'un paysage marin en carte et elle arrive à la conclusion qu'à la manière de Vermeer et d'autres peintres de sa génération, Mondrian se situe à la frontière de la cartographie et du paysage.

The modern Dutch artist Piet Mondrian offers this map-to-landscape sequence in reverse. In the series of studies entitled *Pier and Ocean*, started upon his return to Holland in 1914, Mondrian gradually turned a landscape (a seascape, really) into a map. He withdrew from depth and upended the pier until it was resolved into a surface articulation of a most determined and single-minded kind. Mondrian first revealed his relationship to this native tradition in some early landscapes such as the 1902 *Landscape near Amsterdam* (Michel Seuphor, Paris), which lies on the borderline between mapping and landscape like some Dutch paintings of the seventeenth century³⁷.

Dans le processus de la réalisation de son film, Johan van der Keuken répète, probablement inconsciemment, le geste créateur de Mondrian, en transformant le paysage amstellodamois en carte. En même temps, en transformant cette carte en film, Van der Keuken reste très proche de Vermeer. « The aim of Dutch painters, observe Alpers, was to capture on a surface a great range of knowledge and information about

et peut-être surtout, un bouleversement du rapport de l'homme au monde dont la portée dépasse largement le cadre restreint de la science ».

³² Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 184.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Voir *ibidem*, p. 58.

³⁵ *Ibidem*, p. 104.

³⁶ Svetlana Alpers, *The Art of Describing...*, op. cit., p. 258.

³⁷ *Ibidem*.

the world »³⁸. C'est un autre point de rencontre, car Johan van der Keuken rejette la vérité *a priori* et il arrive à l'idée en partant de l'expérience du sensible. « Donc pour moi, dans le cinéma, la dimension du non-savoir est toujours énorme. [...] La peste du cinéma documentaire, c'est de vouloir expliquer le monde sans cet énorme trou du doute, du non-savoir »³⁹.

Pour lui, la connaissance est la conséquence de l'ouverture à l'Autre et de la confrontation avec l'inconnu. « Je crois que tous les jours il faut avant tout essayer de vaincre sa propre peur de l'inconnu, pour s'apercevoir que dans l'inconnu il y a beaucoup de connu »⁴⁰. C'est pour cette raison que le cinéma qu'il fait est « presque toujours le fruit d'une collaboration »⁴¹. Sur le terrain, le cinéaste hollandais privilégie l'action de « montrer » à celle de « dire » et la mise en situation des personnes rencontrées remplace l'entretien comme technique de recueil d'informations. « Le film, l'affirme Johan van der Keuken dès les années soixante, est plus une façon de placer les choses dans un contexte que de créer une histoire »⁴².

La méthode keukenienne ressemble à celle des grands improvisateurs de jazz⁴³ qui pensent « l'acte de création comme un moment d'expérimentation, de recherche collective »⁴⁴. La mise en situation implique l'improvisation qui, à son tour, déclenche des échanges, des émotions ou de gestes imprévisibles. Dans ce contexte, c'est seulement la caméra mobile, transformée en instrument de l'improvisation, qui peut garder les traces de ces instants de contact et de connaissance.

Chez Johan van der Keuken, le choix de l'improvisation vient de l'incertitude « qu'on connaît déjà la réalité qu'on représente ensuite, qu'on connaît les personnages qu'on montre dans le film »⁴⁵. Les films ainsi conçus se rapprochent par leur structure des œuvres cubistes. En privilégiant le fragmentaire et la réalité protéiforme, les cubistes observent l'objet de différents points de l'espace en même temps. Au moment où Johan van der Keuken affirme que « le film est un médium si vorace que l'on doit renoncer à toute catégorisation schématique dans l'espace et dans le temps »⁴⁶, il reconnaît la possibilité du film d'avoir une perspective mobile ou des points de vue multiples. « C'est la liberté et l'incertitude qui nous sont échues depuis le cubisme »⁴⁷, ajoute plus loin le cinéaste.

À la manière des œuvres cubistes, des cartes et des tableaux des Hollandais du 17^e siècle, le film de Van der Keuken participe d'une acquisition de savoir sur le

³⁸ *Ibidem*, p. 122.

³⁹ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 170.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Johan van der Keuken, *Voyage à travers les tours d'une spirale*, Montréal, Cinémathèque québécoise/ Musée du cinéma, Presses solidaires, 1986, p. 12.

⁴³ L'affinité pour le jazz, c'est un autre point de rencontre entre la pensée de van der Keuken et celle de Mondrian. Comme affirme Mondrian dans son essai *Jazz and the Neo-Plastic* (1927), « Jazz and neo-Plasticism are already creating an environment in which art and philosophy resolve into rhythm that has no form and is therefore "open" » (cité dans David P. Brown, *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*, Minneapolis/ London, University of Minnesota Press, 2006, p. 4).

⁴⁴ Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now/Côté Cinéma, 2011, p. 19.

⁴⁵ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

monde. Le cinéaste se manifeste lui aussi comme un anti-albertien⁴⁸, car dans l'absence insistante d'un spectateur situé et d'un cadre imposant par avance un découpage, le monde est donné comme premier et non comme une substitution.

Souvent chez moi le cadrage est suivi d'un déplacement qui ne va pas vraiment vers un cadrage nouveau, mais qui justement déplace quelque peu les choses, et qui indique que chaque point de vue est ambigu, arbitraire, et qu'il est aussi suivi d'un nombre infini de points de vue⁴⁹.

Le film *Amsterdam Global Village* abonde en exemples de ce type de cadrage, mais le plus remarquable reste celui des cadres successifs de la carte de l'Europe qui se trouve dans la chambre de Khalid. Le fait n'est pas sans importance ayant en vue que ce film documente aussi la guerre de la Tchétchénie et celle de l'ex-Yougoslavie, favorisées par « le changement radical de la carte de géographie depuis la chute du Mur de Berlin »⁵⁰. La présence de la carte, l'accumulation et l'enchaînement de points de vue, « avec leurs successions de cadrages et de changements d'échelle »⁵¹, confirment la dimension descriptive du film *Amsterdam Global Village*. Selon Teresa Castro, les stratégies descriptives ont « un double objectif : mettre en image, non seulement par l'enregistrement d'une réalité brute, mais aussi par la construction d'un point de vue sur cette réalité, et participer de la constitution d'un socle commun de savoirs »⁵².

Pour ce qui concerne *Amsterdam Global Village*, un point de vue humaniste et pacifiste pourrait être dévoilé par la séquence tournée dans la maison de Borz-Ali, l'homme d'affaires tchéchène. En regardant, sur l'écran de la télévision, la carte de la guerre russo-tchéchène, ce « nouveau nomade »⁵³, vivant « dans les médias – le téléphone, les écrans, la vidéo »⁵⁴, affirme qu'une mère russe et une mère tchéchène ont « les mêmes larmes » et que « les larmes ont les mêmes couleurs ». Ému par ces mots, Van der Keuken essaye « avec [sa] caméra d'être proche de lui »⁵⁵ et tend à restituer à la fois la vision du personnage filmé et la sienne, en les amalgamant. En même temps, il est conscient que « toute la syntaxe des positions de prise de vue et des mouvements [...] a été brisée en même temps que l'idée d'un espace uniforme, ou d'une idée centrale ou [...] d'une fragmentation mécanique qui se place en regard de la donnée centrale »⁵⁶.

⁴⁸ « In referring to the notion of art in the Italian Renaissance, I have in mind the Albertian definition of picture: a framed surface or pane situated at a certain distance from a viewer who looks through it at a second or substitute world. In the Renaissance this world was a stage on which human figures performed significant actions based on the texts of the poets. It is a narrative art » (Alpers 1983, p. xix).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 155.

⁵¹ Teresa Castro, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, p. 216.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 155.

⁵⁶ Johan van der Keuken, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 6.

L'historien de l'art américain George Baker avance l'idée que « l'entreprise cartographique du film se rapproche d'un modèle diagrammatique »⁵⁷, en mettant l'accent sur « la pure corrélation entre les choses, au lieu de s'attaquer à leur objectivité »⁵⁸. Dès son premier cadre, *Amsterdam Global Village* fait la preuve de sa nature relationnelle, « diagrammatique ». Le film commence avec le gros plan des lettres sorties de leur contexte original, pour qu'elles soient recontextualisées par le montage. Après le déroulement successif des cadres, le spectateur peut reconnaître le mot « Amsterdam », le nom du lieu central du film. Acoustiquement parlant, chaque lettre conserve la mémoire de son lieu d'origine. Ainsi, la vie de la ville se résume dans une mosaïque de contrastes : le son des tramways d'Amsterdam, la musique d'une boîte de nuit amstellodamoise ou les cris de deuil des femmes de Tchétchénie. Ce paysage polyphonique de *Global Village* s'organise autour du son de la moto, ayant rôle de ritournelle par son caractère répétitif.

C'est ce titre inhabituel qui servirait comme argument en faveur de l'appartenance de ce film au « cinéma diagrammatique ». Comme l'affirme Teresa Castro, la question posée par ce genre cinématographique « n'est pas celle de garder les traces, mais de faire émerger, à partir d'elles et à travers le montage, un nouveau plan de réalité »⁵⁹.

3. « Regard cartographique » et territoire audiovisuel chez Van der Keuken

Selon Teresa Castro, « il se peut qu'un certain regard du cinéma soit effectivement un regard "cartographique" qui évoque les enjeux d'un atlas »⁶⁰. Le dialogue entre cartographie et cinéma est rendu possible par « la traduction proprement cartographique de l'espace »⁶¹. Comme le cinéma, « la carte opère une transformation de l'espace en figure » et « cette transformation prend la forme d'un découpage de l'espace par le regard »⁶². Si l'on accepte la définition de Claude Raffestin selon laquelle le territoire est un espace transformé par le travail humain⁶³, on pourrait se demander si l'espace cartographié ne devient pas toujours territoire par l'action du regard.

En même temps, le cinéma est un médium audiovisuel et l'audio-vision représente le type de perception qui lui est propre. Au cinéma, l'affirme Michel Chion, « l'image est le foyer conscient de l'attention »⁶⁴, mais « le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui souvent, par un phénomène de projection dit "valeur ajoutée" sont portés au compte de l'image et semblent se

⁵⁷ George Baker, cité dans Teresa Castro, *La pensée...*, op. cit., p. 227.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Teresa Castro, *La pensée...*, op. cit., pp. 232-233.

⁶⁰ Teresa Castro, « La ville planétaire. Un regard cartographique », dans Laurent Creton et Kristian Feigelson (dir.), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 33.

⁶¹ *Ibidem*, p. 34.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Claude Raffestin, « Ecogénèse territoriale et territorialité », dans F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard, p. 174.

⁶⁴ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 413.

dégager naturellement de celle-ci »⁶⁵. Pour Johan van der Keuken, le cinéma et la musique ne sont pas deux champs séparés, et c'est pourquoi dans son œuvre « dialectique et sérielle »⁶⁶ les sons et les images « s'imbriquent ou s'opposent »⁶⁷. Par conséquent, il faut aussi s'interroger sur l'existence d'un territoire sonore et sur son rapport avec le territoire visuel.

Dans *La Sémantique générale*, Alfred Korzybski nous signale qu'« une carte n'est pas le territoire »⁶⁸, c'est-à-dire la carte n'est qu'une représentation subjective, interne du monde extérieur. Autrement dit, notre représentation de la réalité correspond à « notre carte du monde » ou tout du moins à la perception que nous en avons. Selon Korzybski, il est impossible « de séparer rigoureusement la perception, la vision, l'audition, etc., de la connaissance ; c'est une division qui ne peut pas être faite, sinon superficiel à des niveaux verbaux »⁶⁹. Cette observation pourrait être complémentaire à celle de McLuhan : le médium c'est le « prolongement de l'homme » qui détermine la transformation de son univers, de sa psychologie, de ses valeurs et de sa manière d'être au monde.

À l'âge de l'électricité où notre système nerveux central se prolonge technologiquement au point de nous engager vis-à-vis de l'ensemble de l'humanité et de nous l'associer, nous participons nécessairement et en profondeur aux conséquences de chacune de nos actions. [...] Contracté par l'électricité, notre globe n'est plus qu'un village⁷⁰.

Pour Johan van der Keuken, le cinéma n'est devenu son « moyen d'expression » qu'au moment où, avec la caméra à l'épaule (un vrai « prolongement » de son corps), il a osé « filmer à hauteur des yeux et à bout de bras » et quand il a commencé « à inclure dans le flux des images ce qui à chaque instant se présentait à [ses] yeux, et à le mêler à [ses] idées préalables »⁷¹. Ce nouveau rapport entre le filmeur et sa caméra, aurait-il déterminé le changement de point de vue et le renouvellement du regard sur le monde, en confirmant l'intuition de Merleau-Ponty ? Intéressé par le rapport du *moi* au monde, le philosophe français critique les notions de sujet et d'objet, tout en préférant la distinction qu'on peut faire entre visible et invisible. Selon lui, la vérité est celle de la perception, celle du penser et du voir. Pour nous, l'affirme Merleau-Ponty, « l'univers de la vérité et de la pensée » se construit par « emprunt à la structure monde ». C'est-à-dire le corps qui regarde le monde n'arrive à le comprendre qu'avec sa chair, par un prolongement du tissu du visible.

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais puisqu'il se

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Thierry Nouel, « “Partout où l'on joue, ils doivent danser”. Keuken/ films/ la musique », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 237.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Alfred Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire. Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*, traduit par Didier Kohn, Mirelle de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris, de l'Éclat, 2007, p. 112.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁷⁰ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Bibliothèque Québécoise, Sciences humaines, 1993, p. 33.

⁷¹ Cité dans Gilles Mouëllic, *Improviser...*, op. cit., p. 84.

meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti »⁷².

Johan van der Keuken définit le cinéma direct, où il inclut son film *Amsterdam Global Village*, comme « la vérité de notre propre corps au milieu de ce qui est mis en mouvement autour de nous »⁷³. Pour lui, le déclenchement de l'événement à potentialité documentaire est conditionné par la présence du filmeur. « Quelque chose, l'affirme Van der Keuken, se passe et nous y assistons, quelque chose se passe "parce que" nous y assistons. Et cela suffit pour créer un élément de tension, de confrontation »⁷⁴.

Le corps du cinéaste est « pris dans le tissu du monde » qu'il cartographie et son discours sur le monde est toujours subjectif. C'est ce fait qui pourrait tout aussi bien nous servir d'argument pour remettre en question la nature de la vérité documentaire. Devrait-on rester figé dans l'utopie de la vérité unique ou ce serait mieux d'accepter finalement la vérité polyphonique et la pluralité de points de vue sur une même réalité ?

4. Musique et territoire

En réexaminant le principe de la *Sématique générale* de Korzybski, « La carte n'est pas le territoire », Gregory Bateson se demande : « We say the map is different from territory. But what is the territory ? »⁷⁵. Une possible réponse à la question de Bateson serait celle donnée par Deleuze et Guattari : « Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les "territorialise". Le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes »⁷⁶.

D'une part, Bateson pense que le territoire ne peut jamais être intégralement cartographié et « always, the process of representation will filter it out so that the mental world is only maps of maps, ad infinitum »⁷⁷. D'autre part, Deleuze et Guattari affirment l'existence d'un marquage dimensionnel d'un territoire, mais celui-ci « n'est pas une mesure, c'est un rythme »⁷⁸. « Les marques territoriales sont des *ready-made* »⁷⁹ et c'est le « rythme devenu expressif »⁸⁰ qui se constitue en agent de la territorialisation. « La ritournelle, c'est le rythme et la mélodie territorialisés, parce que devenus expressif, – et devenus expressifs parce que territorialisants »⁸¹.

⁷² Maurice Merleau-Ponty, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 1594-1595.

⁷³ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 183.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁵ Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972, p. 429.

⁷⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, de Minuit, 1980, p. 388.

⁷⁷ Gregory Bateson, *Steps...*, op. cit., p. 429.

⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme...*, op. cit., p. 388.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 389.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 388.

⁸¹ *Ibidem*, p. 389.

Cinéaste-cartographe, Johan van der Keuken crée et organise dans ses films, grâce au son et à la musique, des territoires autrement inexistant dans la réalité audiovisuelle. Comme l'observe Judith Visioli, son cinéma peut être pensé à partir des relations qu'il invente entre « musique, espace et communauté, entre *musique* et *territoire*, cette "étendue de surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain", comme le définit *Le Robert* ». ⁸²

Dans *Amsterdam Global Village*, comme dans la plupart des films de Van der Keuken, la musique a une valeur territorialisante. Au moment où la musique est jouée, elle crée un territoire : d'une part, en délimitant un espace et, d'autre part, en réunissant les personnes qui se trouvent dans cet espace. Dans la première séquence du film, l'arrivée de Saint-Nicolas, la fête d'hiver la plus importante en Hollande, réunit sur les quais la population hétérogène de la ville. La musique, jouée sur le bateau où se trouve Saint-Nicolas, délimite un territoire de la fête, de l'harmonie. Elle isole acoustiquement les participants des bruits de la ville, qu'on peut entendre avant le commencement de la musique. Essentiellement liée à l'évaluation de la situation spatio-temporelle, l'audition sert à configurer un territoire. Comme l'observe Roland Barthes, « c'est sans doute à partir de cette notion de territoire (ou d'espace approprié, familier, aménagé-ménagé), que l'on saisit le mieux la fonction de l'écoute, dans la mesure où le territoire peut se définir essentiellement comme l'espace de la sécurité » ⁸³.

La musique n'est pas conçue comme un flux externe et elle n'est pas clôturable dans un cadre, un plan ou une séquence. Elle circule partout, sans être contenue nulle part. Pour Johan van der Keuken, « la vraie peinture au cinéma, c'est le son, parce qu'il n'est pas cadré. On peut faire des coups de brosse très larges, et puis des pointes. Ce n'est plus le cadre qui prime » ⁸⁴. Alternativement, la musique nous est proposée comme élément extérieur ou comme outil de structuration intérieure. En fonction de la place choisie pour filmer la musique, le cinéaste peut être dedans (comme dans la séquence où il se trouve au milieu des violons) ou dehors (comme dans le concert des jeunes Bosniaques, chanteurs de rock). L'espace délimité par la musique correspond à celui de la résonance du son des musiciens et devient la région centrale du plan, car « le cinéaste fait porter l'attention du spectateur sur cette résonance au moins autant que sur la source sonore » ⁸⁵. Par exemple, dans la séquence du festival de musique en Bolivie, l'espace autour et entre les musiciens est filmé en plans fixes, tandis que, pendant les répétitions de l'orchestre symphonique, les panoramiques passent ou s'arrêtent dans l'intervalle entre musiciens.

Plus qu'un « ordonnancement de données à caractère sonore », la musique est également « geste vocal ou instrumental, communication entre musiciens et avec le public, et dans bien des cas, elle intègre la danse » ⁸⁶. Un exemple en ce sens est la

⁸² Judith Visioli, « Quand Johan van der Keuken filme la musique », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 229.

⁸³ Roland Barthes 1982, p. 219.

⁸⁴ Johan Van der Keuken, « La musique et le son dans *La Leçon de lecture* et *On Animal locomotion* », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003[1998], p. 251.

⁸⁵ Judith Visioli, *Quand Johan van der Keuken...*, op. cit., p. 230.

⁸⁶ Desroches et al., *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 8.

scène de danse dans le village de Roberto. Par les mouvements de la danse qu'elle provoque, la musique, liée à l'histoire de la communauté (fait souligné par Roberto dans le discours qu'il prononce devant les villageois), n'unit pas seulement les musiciens qui la jouent, mais tous les individus présents dans son espace de résonance.

En mettant en scène le voyage du son à travers la planète, Johan van der Keuken relie différents espaces par la continuité sonore : d'une part, le club d'Amsterdam où les musiciens bosniaques protestent par leur chanson contre la guerre de l'ex-Yougoslavie et les enfants de Sarajevo qui jouent du football parmi les ruines de la ville; d'autre part, l'appartement hollandais de Roberto et le petit village de Bolivie. Dans ce dernier cas, le Bolivien joue de la flûte des Andes devant sa fenêtre. Puis suivent des plans aériens qui se succèdent au-dessus de la Bolivie et finalement au-dessus du village natal de Roberto. Le son de la flûte résonne sur tous ces plans et grâce au montage, dans ce nouveau territoire, filmique, ont lieu des rencontres impossibles dans la réalité a-filmique.

En utilisant la fonction territorialisante de la musique, Johan van der Keuken crée un « film-monde », un monde qui réunit les individus présents *dans* et *devant* son film.

Johan van der Keuken utilise la capacité de la musique à former un territoire pour remettre en question certaines frontières : celles des distances géographiques qui séparent les espaces filmés, celles des collures qui séparent les plans successifs, celle de l'écran, qui sépare espace filmé et espace du spectateur », considère Judith Visioli⁸⁷.

On pourrait y ajouter les frontières qui isolent l'œuvre des autres œuvres, soit qu'elles appartiennent ou qu'elles n'appartiennent pas au même auteur. À l'appui de notre hypothèse, vient l'affirmation de Van der Keuken : « Ce qui m'intéresse au cinéma, ce n'est pas seulement la mémoire comme élément extérieur au film [...], dans un univers fictionnel indépendant de lui, mais aussi la mémoire entre les plans du film et d'autres, semblables ou proches, par association »⁸⁸. Si le film *Amsterdam Global Village* ne naît pas *ex nihilo*, quel est alors le « paysage antérieur »⁸⁹ où intervient-il ? Si « chaque œuvre d'art entre dans des rapports complexes avec les œuvres du passé »⁹⁰ et « se construit comme une mosaïque de citations »⁹¹, quel est le film avec lequel orchestre un dialogue *Amsterdam Global Village* ?

La séquence où Roberto produit du vent devant sa fenêtre pourrait être interprétée comme un hommage discret à Joris Ivens. Dans son dernier film, *Une histoire de vent*, « l'Hollandais volant »⁹² part pour la Chine pour « capturer l'image

⁸⁷ Judith Visioli, *Quand Johan van der Keuken...*, op. cit., p. 235.

⁸⁸ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 164.

⁸⁹ « Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur », écrit Michel Butor dans *La critique et l'invention* (1967, p. 983). Cette affirmation est aussi valable pour le cinéma.

⁹⁰ « C'est une illusion de croire que l'œuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les œuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre. Chaque œuvre d'art entre dans des rapports complexes avec les œuvres du passé qui forment, suivant les époques, différentes hiérarchies » (Todorov 1966, p. 126).

⁹¹ « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva 1969, pp. 181-182).

⁹² Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 22.

invisible du vent »⁹³. Symboliquement, les premiers plans de son film sont ceux d'un avion en vol, plans qui dialoguent avec les plans aériens d'*Amsterdam Global Village*. Dans cette relation intertextuelle, les vues aériennes du paysage bolivien, accompagnées du son de la flûte de Roberto, se constituent comme de « faux plans subjectifs » du « Vieil Homme »⁹⁴ parti à la recherche de l'image (audiovisuelle) du vent. C'est dans ses souvenirs que Johan van der Keuken associe l'image du vent, du « souffle », à Joris Ivens, son mentor.

Il voit l'un de mes films et se dit prêt à voir également les autres. Peu après, à Paris, je passe toute une journée à ses côtés pendant qu'il les regarde. Ce qui me plaisait surtout c'est qu'il « bourdonnait » doucement au rythme des images. Comme quelqu'un qui regarde « musicalement », avec tout son corps, avec son souffle, communiquant ainsi la vie et donnant une signification à ce qu'il voit. Ce bourdonnement me renseigne sur mes films et plus encore sur les siens. « Souffle » est le mot qui revient toujours. Pour le Mistral⁹⁵.

5. « D'un avion à haute altitude »⁹⁶. Retour sur la question documentaire

Après avoir atteint une échelle et une intensité inconnues jusqu'alors, la Grande Guerre a eu comme conséquence la mise en question des trois principes aristotéliens : d'identité, de contradiction et du tiers exclu. Selon Alfred Korzybski, la première conflagration mondiale a été déterminée par des mécanismes de pensée qui reposaient sur les postulats de la logique d'Aristote. Tout en considérant que les principes aristotéliens avaient emprisonné l'Occident dans une logique conflictuelle, Korzybski propose comme alternative une logique basée sur les grandes découvertes d'Albert Einstein et il formule les trois principes de sa *Sémantique générale* (1933).

1. La carte *n'est pas* le territoire.
2. La carte ne représente *pas tout* le territoire.
3. Une carte est *auto-réflexive*, en ce sens qu'une carte *idéale* devrait inclure une carte de la carte, etc., indéfiniment ⁹⁷.

« La carte n'est pas le territoire. » Même s'il n'énonce jamais ce principe, Johan van der Keuken a fondé son esthétique sur une base non-aristotélienne. Conscient qu'une part du représenté échapperait toujours à la représentation et le réel serait toujours plus riche que l'image qu'on peut en donner, Van der Keuken « n'envisage pas la réalité comme quelque chose qui puisse être fixé sur la pellicule, mais plutôt comme un champ (en termes d'énergie) »⁹⁸. Pour lui, l'image qu'il filme est « plutôt une collision entre le champ du réel et l'énergie qu'[il met] à l'explorer »⁹⁹.

⁹³ Le texte est extrait du générique du film *Une histoire du vent* (1988) de Joris Ivens.

⁹⁴ « Le Vieil Homme qui est le héros de cette histoire est né à la fin du siècle dernier dans un pays où les hommes se sont toujours efforcés de dompter la mer et de maîtriser le vent. » (Texte extrait du générique du film *Une histoire du vent* de Joris Ivens).

⁹⁵ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 24.

⁹⁶ C'est le titre d'un texte écrit par Johan van der Keuken en 1982.

⁹⁷ Alfred Korzybski, *Une carte...*, op. cit., p. 112.

⁹⁸ Robert Daudelin, *L'œil...*, op. cit., p. 30.

⁹⁹ *Ibidem*.

Dans *Amsterdam Global Village*, film « diagramme », Johan van der Keuken ne représente pas un monde préexistant. Dans les termes de Michel Foucault, on pourrait affirmer que le cinéaste hollandais « produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité »¹⁰⁰ et son intention est claire dès le début, dès la succession des cadres des lettres qui forment le nom d'Amsterdam. Son rapport inhabituel à la réalité documentée (y inclus sa technique de montage de « répétition d'images ») a été critiqué par les documentaristes puristes. Pour se défendre, Johan van der Keuken écrivait en 1982 :

C'est un peu la même chose que ce que l'on voit d'un avion à haute altitude : des nuages, en dessous, encore des nuages, et à la faveur d'une trouée dans la dernière couche de nuages, un morceau de terre. L'image de la terre ne se répète pas, la terre existe en permanence, mais la plupart du temps, elle se dérobe à la perception de l'œil¹⁰¹.

Contemporain de Jean-Luc Godard et d'autres innovateurs du documentaire, Johan van der Keuken ne croit ni dans l'omniscience du documentariste par rapport au sujet de son film, ni dans les limites bien définies entre la fiction et la réalité, et il considère le documentaire comme « un renouveau de l'œil »¹⁰². Contrairement au documentaire traditionnel, qui se proposait de représenter le monde pour lui donner du sens, le documentaire du cinéaste hollandais regarde le monde et se regarde dans l'accomplissement de sa propre réalisation.

Tout en s'identifiant lui-même comme « cinéaste qui improvise »¹⁰³, Johan van der Keuken considère la dichotomie « documentaire et fiction » inopérante dans son cas. Pour lui, « improviser et ne pas improviser » constitue une opposition beaucoup plus importante. Dans son cas, l'improvisation rend indiscernables la part de fiction et la part documentaire, afin de changer le rapport entre le cinéma et le monde et de faire possible une autre forme cinématographique, celle de documentaire d'improvisation.

BIBLIOGRAPHIE

- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Asselin, Olivier, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique. The electric age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011.
- Augé, Marc, *L'anthropologie et le monde global*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, du Seuil, 1992.
- Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, du Seuil, 1982.
- Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972.
- Brook, Timothy, *Le chapeau de Vermeer. Le XVIIe siècle à l'aube de la mondialisation*, traduit par Odile Demange, Paris, Payot, 2010.
- Brown, David P., *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006.
- Butor, Michel, « La critique et l'invention », *Critique*, n° 247 (décembre), 1967, pp.

¹⁰⁰ Cité dans Teresa Castro, *La pensée...*, op. cit., p. 230.

¹⁰¹ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 32.

¹⁰² Johan van der Keuken, *Voyage...*, op. cit., p. 12.

¹⁰³ Cité dans Gilles Mouëllic, *Improviser...*, op. cit., p. 73.

983-995.

- Castro, Teresa, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.
- Castro, Teresa, « La ville planétaire. Un regard cartographique », dans Laurent Creton et Kristian Feigelson (dir.), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, pp. 33-41, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- Daney, Serge, et Jean-Paul Fargier, « Entretien avec Johan van der Keuken », *Cahiers du cinéma*, n° 289 (juin), 1978, pp. 18-26.
- Daudelin, Robert, *L'œil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*, Montréal, Les 400 coups, 2006.
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, de Minuit, 1980.
- Desroches, Monique, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- Knecht, Herbert H., *La Logique chez Leibniz : essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.
- Korzybski, Alfred, *Une carte n'est pas le territoire. Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*, traduit par Didier Kohn, Mirelle de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris, de l'Éclat, 2007.
- Kristeva, Julia, *Seméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, du Seuil, 1969.
- McLuhan, Marshall, *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, traduit par Jean Paré, Paris, Mame, 1967.
- McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Bibliothèque Québécoise, Sciences humaines, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010.
- Mouëllic, Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now/Côté Cinéma, 2011.
- Noël, Thierry, « "Partout où l'on joue, ils doivent danser". Keuken/films/la musique », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, pp. 237-248, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Py, Aurélien, « Amsterdam Global Village » de Johan van der Keuken. Crisnée : Yellow Now, 2006.
- Raffestin, Claude, « Ecogénèse territoriale et territorialité », dans F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, pp. 175-185, Paris, Fayard, 1986.
- Shohat, Ella, et Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londres, Routledge, 1997.
- Tiberghien, Gilles A., *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007.
- Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°1, vol. 8, pp. 125-151, 1966.
- Van der Keuken, Johan, « La musique et le son dans *La Leçon de lecture* et *On Animal locomotion* », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques*

et images au cinéma, pp. 248-251, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003[1998].

Van der Keuken, Johan, *Aventures d'un regard*, édition établie en collaboration avec François Albéra, Paris, Les cahiers du cinéma, 1998.

Van der Keuken, Johan, *Voyage à travers les tours d'une spirale*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Presses solidaires, 1986.

Visioli, Judith, « Quand Johan van der Keuken filme la musique », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.). *Musiques et images au cinéma*, pp. 229-236, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

.

MAGIE, ÉROS, IMAGE(S) VERS 1857 : ENJEUX ET RÉVERBÉRATIONS D'UN DÉBAT CULTUREL

Magic, Eros, Image(S)- Wagers and Echoes of a Cultural Debate

Taking as a starting point the hypotheses of Ioan Peter Couliano on Renaissance magic, this paper tries to see if they could be transferred to other cultural contexts, i.e. 19th century or contemporary world. During the 19th century, with modernity emerging and developing on a planetary scale, two divergent cultural tendencies confront: the rationalism and scientific positivism on one side, and – on the other side – various sorts of magic inspired by Plato. Two seminal works, elaborated around 1857 are analyzed: the spiritualist contribution of Allan Kardec and the magic work of Éliphas Lévi. The first one is oriented towards a conciliation of his explorations in the realm of dead with scientific imperatives, and the second one elaborates an extremely interesting magic syncretism, based on the idea of the universality of the force that eroticism emanates. The influences of the works of Kardec and Lévi on romantic and post-romantic literature, but also on cinema are mentioned and briefly analyzed in the article.

Key-words: *magic, science, eroticism, Allan Kardec, Éliphas Lévi, literature, art, images*

I. Préliminaires

En lisant le livre de l'historien des religions Ioan Petru Couliano, *Éros et Magie à la Renaissance. 1484*, trois thèses – qui constituent l'armature de cet ouvrage remarquable – m'ont séduit. La première est reprise au *Rameau d'or* de James George Frazer, et pourrait être résumée comme suit : dans la culture européenne moderne, il y a un antagonisme entre la magie et la science². La deuxième thèse, élaborée à partir de la première, est qu'à la Renaissance il n'y avait pas de frontière précise entre science et magie, ce qui fait qu'un esprit de l'envergure de Giordano Bruno pouvait s'occuper à la fois de questions qu'on définirait aujourd'hui comme « scientifiques », et s'adonner à des pratiques qui sembleraient maintenant purement « magiques ». Enfin, la troisième thèse de Couliano est que la magie de la Renaissance – nourrie de philosophie néo-platonicienne – se fonde sur un rapport étroit avec l'énergie cosmique de l'Éros.

Mais est-ce que ces trois thèses de Couliano s'appliquent seulement à la magie de la Renaissance ? Ne peuvent-elles pas fournir aux chercheurs des instruments de travail pour l'analyse de la magie à d'autres moments de l'histoire culturelle européenne ? Seraient-elles utiles pour une analyse du statut et du rôle de la magie à l'époque romantique, surtout si l'on pense qu'alors la philosophie dominante des

¹ Université « Babeș-Bolyai », Cluj-Napoca.

² Voir, pour l'antagonisme entre magie et science, *Éros et Magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1984, pp. 13-18 et *passim*.

milieux intellectuels européens était d'ascendance néo-platonicienne, en concurrence avec un positivisme de plus en plus agressif ?

Avant de poursuivre et d'essayer de répondre à ces questions, il faut souligner que j'entends ici par magie une technique de contrôle des forces surnaturelles, à même d'ouvrir à l'être humain des possibilités que ses facultés habituelles (sensorielles et intellectuelles) ne lui offrent pas : voyages dans l'au-delà, maîtrise de la pensée des autres, communication avec les morts, clairvoyance, déplacements physiques dans le temps, envols dans les sphères étoilées, compréhension des messages du monde inanimé, etc. Cela place mon approche dans le sillon de la définition que Baudelaire donne des pratiques magiques dans *Les Paradis artificiels* (1860). Selon lui, la sorcellerie et la magie « veulent, en opérant sur la matière, et par des arcanes dont rien ne prouve la fausseté non plus que l'efficacité, conquérir une domination interdite à l'homme ou permise seulement à celui qui en est jugé digne ». Elles « militent contre les intentions de Dieu, [...] suppriment le travail du temps et veulent rendre superflues les conditions de pureté et de moralité »³, c'est pourquoi elles sont blâmables et dangereuses.

J'ai choisi de me pencher tout particulièrement, comme le dit le titre de l'article, sur l'année 1857, dans un souci d'investigation en premier lieu historique. Mais même si cette année constitue le principal point d'ancrage dans le temps, elle n'empêchera pas des déplacements sur l'échelle temporelle, en avant vers 1858-1859 ou en arrière vers 1856-1855. Loin d'être un repère absolu, figé, l'année 1857 constitue un point de perspective, d'où il m'a paru pouvoir jeter un regard assez (clair)voyant sur les formes et les significations de la magie à l'époque romantique. En 1857, des écrivains de la taille de Baudelaire, de Théophile Gautier, de Victor Hugo, ou de Gustave Flaubert, se disent – d'une certaine manière – mages, ou empruntent à la magie des thèmes, des situations, des idées, des façons abstruses de parler. Ce phénomène est doublé par une surproduction de textes à proprement parler magiques, qui sont l'œuvre de personnages se prenant pour de vrais magiciens ou tout au moins pour des inspirés (Albert de Réxie, Girard de Caudemberg, le Baron de Guldenstubbe, Allan Kardec, Éliphas Lévi).

D'un autre côté, la scène est dominée, précisément au cours de ces années, par une science de moins en moins métaphysique, de plus en plus positive, exacte et entièrement confiante dans ses moyens spécifiques. Pour ne citer que quelques exemples qui viennent automatiquement à l'esprit, les années en question voient poindre de courageuses recherches dans le domaine de l'aéronautique⁴, de la télégraphie (inauguration du premier télégraphe transatlantique, après plusieurs tentatives infructueuses), de l'enregistrement du son (le phonoautographe breveté en 1857), de la photographie⁵, de l'électricité, etc. Pour ce qui est des sciences de la vie,

³ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels, Le Poème du haschisch*, in *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, vol. I, p. 439.

⁴ Le système où 4 ballons sont dirigés par les voilures inauguré par Pétin (1850), la locomotive aérostatique de Prosper Meller, le ballon de 50 mètres de Pierre Julien (1852), le dirigeable rigide en cuivre de l'abbé Carrié (1853), l'aéroplane de Joseph Plie (1855), le poisson volant de Camille Vert (1859) ne sont que quelques exemples qui prouvent la richesse des recherches en aéronautique. Le vol n'a plus rien de magique, il est réalisé par les moyens de la science !

⁵ Voir Gisèle Freund, « La Photographie sous le Second Empire », in *Photographie et société*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974, pp. 57-69. Quelques innovations importantes de la décennie

la période est marquée par les recherches génétiques de Gregor Mendel (commencées en 1856 et portant leurs fruits au début du XX^{ème} siècle) et par celles de Darwin sur *l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* (son livre homonyme, qui bouleversera le monde scientifique, étant publié en 1859).

En même temps, le champ esthétique est profondément sillonné par l'avènement d'un nouveau courant, le réalisme, qui prétend se détacher définitivement et irrévocablement des illusions romantiques, et dont les bases théoriques et pratiques sont mises en place par Courbet, Duranty et Champfleury. Pour Champfleury, *l'observation* directe de la réalité – principe repris aux recherches scientifiques des savants contemporains – doit être à la base d'une forme d'art radicalement nouvelle, qui viserait à trouver la « vérité », non à produire un enchantement quelconque.

Autour de 1857, on a donc d'un côté la magie et le romantisme, et d'un autre côté la science positive et le réalisme. La magie et la science se font face et semblent prêtes à s'engager dans un combat sans merci, dans un duel à mort. Mais quels sont les points précis où le choc se produit ? Y a-t-il seulement une opposition irréductible entre science et magie ? N'essaient-elles pas de dialoguer, au moins sur certains aspects ? Pouvons-nous affirmer, comme le fait Ioan Petru Couliano en ce qui concerne la Renaissance, que la magie à l'époque romantique « prétend parvenir, par d'autres moyens, aux mêmes résultats » que la science : « communications à distance, transports rapides, voyages interplanétaires », transmission de la pensée, etc.⁶ ? Peut-on croire encore à une parenté, quand la science ne se reconnaît plus aucune dimension magique et quand elle réalise par des moyens purement humains les rêves éternels des magiciens ?

II. Les deux voies de la magie en 1857

Pour essayer de répondre à ces quelques questions, il est nécessaire d'examiner brièvement, en miroir, les deux démarches « magiques » les plus significatives, cristallisées autour de 1857, celle d'Allan Kardec et celle d'Éliphas Lévi. Ces deux démarches – dont les auteurs se sont critiqués l'un l'autre⁷ – donnent deux réponses fort dissemblables quant au rapport entre magie et science, et quant au statut de l'Éros dans un système de pensée magique. La démarche de Kardec s'inspire de celle de la science contemporaine et laisse peu de place à l'Éros tel que l'entendaient les Grecs, tandis que la démarche d'Éliphas Lévi va au rebours du modèle du positivisme et se fonde tout entière sur l'Éros.

1850-1860 sont à noter ici : l'ambrotypie, breveté en 1852 ; le procédé de glace albuminée de Niepce (neveu de l'inventeur de la photo), datant de 1852 ; la photographie sur émail, mise au point en 1855.

⁶ *Éros et Magie à la Renaissance*. 1484, op. cit., p. 14.

Éliphas Lévi formule, dans *Dogme et rituel de la Haute Magie* (1856), des aspirations similaires de la magie : « Par la direction de cet agent, on peut changer l'ordre même des saisons, produire dans la nuit les phénomènes du jour, correspondre en un instant d'une extrémité à l'autre de la terre, voir, comme Apollonius, ce qui se passe à l'autre bout du monde, guérir ou frapper à distance, donner à la parole un succès et un retentissement universels. » Voir le texte publié dans le volume *Secrets de la Magie*, Edition établie et présentée par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000, p. 43.

⁷ Voir Alain Mercier, *Éliphas Lévi et la pensée magique au XIX^e siècle*, Paris, Seghers, « La Table d'Émeraude », 1974, pp. 109, 114, pour la critique de Lévi à l'encontre de Kardec.

a. Au premier abord, on ne trouve aucune prédisposition à explorer le domaine délicat de la survivance de l'âme après la mort chez celui qui s'affublait du pseudonyme celtisant d'Allan Kardec, pour signer en 1857 *Le Livre des esprits*. Rien de moins romantique en effet que la vie et les préoccupations de ce personnage ! Hippolyte-Léon-Denizard Rivail, né en 1804 à Lyon dans une famille de juristes de la moyenne bourgeoisie, choisit de faire des études de médecine. Il ne pratique pas mais s'oriente vers la pédagogie sur les traces de Pestalozzi, dont il est un des innombrables disciples. Rivail explore personnellement tous les aspects de la pédagogie : il écrit des manuels de grammaire et d'arithmétique et, vers 1849, enseigne la physique et la chimie. Enseignant ces disciplines, il en vient à s'intéresser aux théories de Mesmer sur le magnétisme animal. Vers 1854-1855, des amis le mettent en présence d'un phénomène importé d'Amérique, celui des tables tournantes et parlantes, dont tout Paris s'occupait à l'époque avec beaucoup de passion. Après avoir assisté à plusieurs séances d'évocation des esprits, Rivail est conquis. Il acquiert la certitude de la survivance de l'âme après la mort, et aussi la conviction d'une mission à remplir auprès des hommes, surtout qu'un esprit qui se nomme lui-même Vérité se met à lui parler et à lui enjoindre de ne pas faillir à sa destinée. De plus en plus fasciné par le surnaturel (qui, pour lui, est parfaitement compréhensible, donc naturel), il se sent devenir « inspiré » et s'affermir dans la croyance à son rôle prophétique. Mais, pour persuader les sceptiques et pour faire de la croyance aux esprits une religion universelle, Kardec se rend compte qu'il lui faut être « positiviste » non « idéaliste », puisque l'époque où il vit a dépassé l'idéalisme de type platonicien⁸.

La question qui peut être posée à ce point est s'il n'y a pas un paradoxe infranchissable à vouloir être « positiviste » quand on veut parler de la survivance de l'âme après la mort. N'y a-t-il pas une contradiction dans les termes à vouloir mettre en rapport la communication avec les défunts (qui n'est, après tout, qu'une forme archaïque de magie) avec l'attitude qui définit le mieux l'approche des phénomènes de la nature des scientifiques du XIX^{ème} siècle ? Ce paradoxe et cette contradiction existent seulement pour les historiens de la culture ou pour les anthropologues d'aujourd'hui. Allan Kardec, quant à lui, n'y voit aucun inconvénient majeur. D'ailleurs, dans de nombreux textes qu'il écrit et publie après 1857, il se dresse violemment contre ceux qui voient dans le spiritisme une forme de magie et affirment que le phénomène des tables tournantes correspond dans les grandes lignes à ce qui se passait dans les Messes noires et dans les cérémonies sabbatiques du passé ténébreux.

Si l'on s'en tient au *Livre des esprits*, on voit clairement à l'œuvre le paradoxe que j'essayais de mettre en évidence. La démarche de Kardec est essentiellement scientifique : on a l'impression qu'il est en train d'expliquer des expériences de physique ou de chimie à des élèves. La preuve de la survivance de l'âme après la mort lui vient par les « faits » auxquels il assiste et il est persuadé que « contre un fait il n'y

⁸ Pour tous ces détails biographiques relatifs à Kardec, voir Jacques Lantier, *Le spiritisme ou l'aventure d'une croyance*, Paris, Culture, Art, Loisirs, 1971, notamment pp. 84-89. Le binôme « idéaliste » / « réaliste » s'y trouve à la p. 86. La même ambition de Kardec d'être « positiviste » est retenue par Danielle Hemmert et Alex Roudène, dans leur *Histoire de la magie, de l'occultisme et des rites secrets*, Paris, Éditions de l'Érable, François Beauval Éditeur, Tome 7 : *Au siècle d'Allan Kardec. L'occultisme au XIX^{ème} siècle*, 1971, p. 126.

a pas de raisonnement possible »⁹. Ce qu'un observateur épris d'ordre et de méthode peut faire devant la multiplicité des faits qui confirment la survivance de l'âme, c'est les recueillir attentivement, les comparer, les classer et les interpréter sans aucun préjugé, à la manière des positivistes. Cette méthode d'approche des phénomènes dits surnaturels surprend, surtout que Kardec déclare que « le spiritisme n'est pas du ressort de la science »¹⁰. Si les phénomènes naturels ou les propriétés de la matière peuvent être l'objet de ce qu'il appelle à plusieurs reprises la « science vulgaire », ou bien « la science positive, la science inexorable »¹¹, la question de l'âme échappe à ce genre de science.

Mais si le spiritisme n'est pas « du ressort de la science » vulgaire, de la science positive, alors de quoi relève-t-il ? Qu'est-il au juste ? La réponse de Kardec, ahurissante pour nous aujourd'hui, est parfaitement logique à l'intérieur de son système de pensée : le spiritisme est une science par lui-même, une véritable « science de l'infini »¹². Comme toutes les sciences, le spiritisme a un objet d'étude particulier, qui est le sort de l'âme après la mort, et il comprend deux parties distinctes, mais convergentes : une partie expérimentale et une partie « philosophique ». La partie expérimentale donne des recettes pour entrer en contact avec les âmes des morts et s'occupe des manifestations concrètes des esprits, qu'elle consigne soigneusement dans leurs moindres détails. Toute cette partie expérimentale du spiritisme repose sur les communications des vivants avec les habitants de l'au-delà, au moyen des tables tournantes.

La partie « philosophique » du spiritisme comprend la doctrine enseignée par les esprits illuminés, selon laquelle l'homme serait composé de trois réalités : le corps, le périsprit, l'esprit ou l'âme. Le corps est matériel, il est constitué d'éléments divers (oxygène, hydrogène, azote, carbone, etc.), qui se décomposent après la mort pour entrer dans la composition d'autres corps. L'âme (ou l'esprit) est immortelle, elle survivra après la mort, pour expier ses fautes ou pour se réjouir de ses perfections. Entre ces deux réalités dont chaque homme est fait, il y a un médiateur qui est le périsprit. Il forme une sorte d'enveloppe semi-matérielle de l'esprit : c'est quelque chose comme un corps fluide, diaphane, qui peut parfois devenir visible par une sorte de condensation moléculaire étrange, et qui peut survivre un certain temps après la mort.

Un des dogmes principaux sur lesquels repose la partie « philosophique » du spiritisme est la réincarnation, qui arrive dans les écrits de Kardec à la fois des anciens Egyptiens, de Pythagore, de Platon, des hindous et surtout des druides et de la grande mode du druidisme dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. La théorie spirite de la réincarnation rejette la possibilité qu'une âme humaine pervertie puisse se réincarner dans un animal. Les âmes humaines sont situées sur une échelle en fonction de leur degré de perfectionnement, et c'est chaque réincarnation successive qui leur permet de se rapprocher encore plus de Dieu. Une conséquence importante de cette conception est la doctrine du progrès humain infini. De la même manière que les âmes progressent vers Dieu après chaque vie corporelle, le monde matériel doit progresser

⁹ Allan Kardec, *Le Livre des esprits*, Croissy-Beaubourg, Dervy-Livres, 1991, p. 211.

¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹¹ *Ibidem*, pp. XIV, XXIII, XXVIII, XXXII (pour le premier syntagme), p. 23 (pour le deuxième syntagme).

¹² *Ibidem*, p. XXIII, p. 221. Le syntagme apparaît deux fois dans *Le Livre des esprits*.

aussi vers plus d'équilibre, d'équité, de moralité. Et le grand moteur de l'évolution, à la fois dans l'ordre de l'esprit que dans l'ordre du progrès social et matériel, est l'amour. Mais l'amour, tel que le conçoit Kardec, a en même temps quelque chose de maternel et de filial, se différenciant clairement de l'Éros grec ou de la sexualité. C'est un amour très proche de celui prêché par Jésus-Christ dans les *Évangiles*, puisqu'il est fait à la fois de charité, d'amour du prochain et d'amour pour les ennemis.

Dans toute cette démarche expérimentale et philosophique, Allan Kardec n'entend s'appuyer que sur la « raison » (qui, à côté de « science », compte parmi les mots les plus fréquents dans *Le Livre des esprits*, tandis que le mot « magie » n'y est pas employé une seule fois, au moins). Une formule qui surprend dans ce livre est « la raison appuyée sur la science », qu'Allan Kardec emploie à propos des diverses théories de la création, en affirmant, par exemple, que le monde n'a pas pu être créé en six jours comme le raconte le récit allégorique de la Bible¹³. Cette formule résume parfaitement les ambitions de Kardec dans son approche de phénomènes qui nous semblent aujourd'hui surnaturels.

Si l'on examine d'un œil critique le spiritisme de Kardec et des kardécistes, il n'apparaît que comme une forme de magie passablement synchrétique, qui a tenté de raccorder une aspiration purement magique (entrer en contact avec les âmes des morts) aux impératifs de la science positiviste de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Le syncrétisme spirite mêle à plaisir des données des sciences, une morale d'inspiration chrétienne, un soupçon de platonisme réincarnationniste, des fantasmes druidiques et une doctrine du progrès inspirée des conquêtes de la civilisation industrielle en pleine expansion à cette époque.

b. Au contraire de Rivail, tout semble prédisposer à l'exploration du surnaturel celui qui s'affublait du pseudonyme hébraïsant d'Éliphas Lévi, pour signer en 1854-1856 *Dogme et rituel de la Haute Magie*. La vie et les préoccupations de ce personnage sont profondément romantiques, toujours aux antipodes de la mentalité bourgeoise et des conceptions positivistes de la science de l'époque¹⁴. Alphonse-Louis Constant naît à Paris en 1810, dans une famille modeste (il est fils de cordonnier). L'adolescent, intelligent et porté vers le mysticisme, choisit de faire des études de théologie, censées lui permettre de dépasser sa condition sociale. En 1836, il proclame publiquement son amour pour Adèle Allenbach et refuse le sacerdoce, ce qui provoque le suicide de sa mère. Il traverse une période d'errance, pendant laquelle il fréquente Flora Tristan, les socialistes utopiques et les réformateurs sociaux (dont Alphonse Esquiros, auteur du *Magicien*, 1837), et bon nombre d'écrivains romantiques (des plus grands aux plus obscurs). En 1839, il essaie de revenir à la foi chrétienne : pendant un séjour à l'abbaye de Solesmes, il écrit des textes de dévotion mariale publiés dans *Le Rosier de mai ou la Guirlande de Marie*. Mais, comme son

¹³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴ Par cette affirmation, je me situe sur une position différente de celle d'Alain Mercier, qui affirme que : « Éliphas Lévi est *antiromantique* au possible », *op. cit.*, p. 11, ou bien que « la démarche d'Éliphas est [...] antiromantique, dans la mesure où elle entend dissiper les brumes, les fantasmes, les délires où se complaisait la génération de 1830 », *ibidem*, p. 94. Ces deux affirmations n'entrent-elles pas en contradiction avec quelques autres du même auteur, dont une de la p. 110 : « Lévi ne peut s'empêcher de céder au pittoresque et redevient romantique » ?

retour à la religion n'est pas jugé convaincant, il part pour Juilly, où il exerce le métier de surveillant d'école. C'est là qu'il écrit un livre révolutionnaire, *La Bible de la liberté*, publié en 1841, ce qui lui vaut d'être immédiatement emprisonné. Jusqu'en 1851, Constant alterne les ouvrages à caractère religieux et les ouvrages à caractère révolutionnaire socialiste. Sa recherche d'un socialisme religieux à la Saint Simon et son attitude essentiellement non-conformiste continuent de déranger les autorités civiles et ecclésiastiques¹⁵. Il plaide, entre autres, pour l'émancipation sociale de la femme à l'instar du grand occultiste du XVI^{ème} siècle Cornelius Agrippa von Nettesheim. L'abbé raté s'intéresse aussi beaucoup aux beaux-arts : il peint des tableaux religieux et illustre des ouvrages d'Alexandre Dumas. Dans les années 50, il y a deux événements bouleversants dans la vie de Constant, qui contribuent à le pousser vers l'ésotérisme : d'un côté, la relation avec l'occultiste polonais Hoëné-Wronski (1776-1853), d'un autre côté la séparation de sa femme, Noémie Cadiot, qu'il avait épousée en 1846, après la rupture définitive avec l'Église catholique. De mai à août 1854, Constant fait un voyage à Londres, où il s'immerge dans les milieux occultistes¹⁶. Après ce voyage, le personnage qui rentre en France se nomme Éliphas Lévi Zayed, ce qui représente la transcription hébraïsante des noms de Constant¹⁷.

La conception magique de Lévi, exprimée dans la grande trilogie composée de *Dogme et rituel de la Haute Magie* (1856), d'une ample *Histoire de la Magie* (1859), et de *La Clef des grands mystères* (1860), repose sur un dogme bien précis qui est celui de l'analogie universelle sous le signe de l'Éros. Conformément à ce dogme, le microcosme reproduit la structure du macrocosme, la nature est un miroir du monde divin invisible, l'homme une image (parfois ternie) de Dieu lui-même, et c'est l'Éros qui permet la réunion de ces réalités apparemment séparées les unes des autres. Cette conception analogique n'est pas seulement présente dans la trilogie ; elle apparaît aussi bien dans des textes antérieurs à 1856 que dans des textes postérieurs à 1860. On peut la suivre dans son développement depuis le célèbre poème intitulé *Les Correspondances*, inclus dans *Les Trois Harmonies* (1845), en passant par le recueil de légendes évangéliques *La Dernière Incarnation* (1846), par la trilogie magique, pour aboutir aux *Fables et symboles* de 1862. Frank Paul Bowman souligne l'importance de la conception analogique pour Éliphas Lévi mais il s'en tient – pour des raisons méthodologiques – aux textes qui précèdent *Dogme et rituel de la Haute Magie*, ce qui fait qu'il ignore justement les textes où cette conception est exprimée

¹⁵ Voir F. P. Bowman, *Éliphas Lévi visionnaire romantique*, Préface et choix de textes par Frank Paul Bowman, Paris, PUF, 1969, d'où proviennent une partie des informations biographiques réunies dans ce portrait synthétique. Le reste des informations relatives à la biographie de Lévi sont extraites du livre d'Alain Mercier, *op. cit.*, *passim*.

¹⁶ Par « milieux occultistes », j'entends des groupes socioculturels qui prétendent détenir un savoir secret et des techniques à même de maîtriser les forces cachées de la nature (ces techniques font souvent un pot-pourri séduisant, composé d'éléments repris à la magie, à l'alchimie, à l'astrologie, à la théosophie). Pour le rôle de l'occultisme dans la modernité, voir Mircea Eliade, « L'Occulte et le monde moderne », in *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Traduit de l'anglais par Jean Malaquais, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1978, pp. 63-92. À la p. 68, Eliade donne Éliphas Lévi pour inventeur du terme « occultisme » et s'étonne du succès de ses ouvrages sur la magie, « car ils constituent un fatras hétéroclite et prétentieux ».

¹⁷ Selon Alain Mercier, le magiste hésite un certain temps entre ses deux noms, puisqu'il signe, en 1856-1857, indifféremment Constant ou Lévi, voir *op. cit.*, p. 69.

avec le plus d'éclat. De plus, même dans ses analyses qui visent les textes antérieurs à *Dogme et rituel*, Bowman ignore un aspect qui me semble capital pour la compréhension de l'influence de Lévi sur les écrivains de son siècle : la dimension platonicienne du dogme de l'analogie universelle.

Et, en effet, la conception de l'analogie universelle exprimée dans les ouvrages de Lévi, qu'ils soient antérieurs ou ultérieurs à *Dogme et rituel*, vient clairement sinon directement de Platon, du moins des néoplatoniciens de l'Antiquité tardive ou de ceux de la Renaissance, dont notre mage connaît en détail les écrits. Un passage de *l'Histoire de la Magie* souligne clairement deux sources de la conception analogique de Lévi. On remarquera que le grand philosophe grec y tient une place d'honneur ; d'ailleurs, tout le chapitre d'où ce passage est extrait vise à exposer sur une dizaine de pages « la doctrine secrète de Platon » :

Il n'y a ni interruption dans le travail de la nature ni lacune dans son œuvre. Les harmonies du ciel correspondent à celles de la terre, et la vie éternelle accomplit ses évolutions suivant les mêmes lois que la vie d'un jour. Dieu a tout disposé avec poids, nombre et mesure, dit la Bible, et cette lumineuse doctrine était aussi celle de Platon. Dans le *Phédon*, il fait discourir Socrate sur les destinées de l'âme d'une manière tout à fait conforme aux traditions kabbalistiques. Les esprits épurés par l'épreuve s'affranchissent des lois de la pesanteur, et surtout de l'atmosphère des larmes ; les autres y rampent dans les ténèbres, et ce sont ceux-là qui apparaissent aux hommes faibles ou criminels. Ceux qui se sont affranchis des misères de la vie matérielle ne reviennent plus en contempler les crimes et en partager les erreurs : c'est vraiment assez d'une fois.¹⁸

Même si les hommes doivent s'affranchir de la « vie matérielle », il n'en est pas moins vrai qu'entre cette vie matérielle et la vie spirituelle il y a une correspondance indestructible. Les harmonies du ciel et de la terre se répondent dans une « ténébreuse et profonde unité »¹⁹, qu'on ne doit pas briser sous peine de détruire le monde. Dans la vision de Lévi, le monde est total : c'est surtout l'harmonisation des contraires qui lui confère cette totalité indestructible. Il va sans dire que le modèle de cette unité basée sur l'harmonisation des contraires est celui de l'androgynie platonicienne. Tout comme l'« analogie », l'« androgynie » est un mot-clé, qui ponctue presque tous les écrits magiques d'Éliphas Lévi et non seulement²⁰. Un exemple de *Dogme et rituel de la Haute Magie*, où l'on voit à l'œuvre les deux moitiés de l'androgynie, me semble éclairant :

Qu'est-ce que l'homme ? C'est l'initiateur, celui qui brise, qui laboure et qui sème. Qu'est-ce que la femme ? C'est la formatrice, celle qui réunit, qui arrose et qui moissonne. [...] L'unité ne peut se manifester que par le binaire ; l'unité

¹⁸ Éliphas Lévi, *Histoire de la Magie*, in *Secrets de la Magie*, op. cit., p. 439. Dans *Dogme et rituel de la Haute Magie*, l'analogie apparaît très souvent : voir dans la même édition les pp. 84 (« L'homme est le microcosme ou petit monde, et, suivant le dogme des analogies, tout ce qui est dans le grand monde se reproduit dans le petit. »), 153 (« L'analogie est le seul médiateur possible entre le visible et l'invisible, entre le fini et l'infini. »), 154 (« L'analogie donne au mage toutes les forces de la nature »...), 156 (« l'analogie nous enseigne les lois de la hiérarchie »).

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 11.

²⁰ Pour la présence de l'androgynie avant *Dogme et rituel*, voir Alain Mercier, op. cit., pp. 54, 57.

elle-même et l'idée d'unité en font déjà deux. [...] L'unité humaine se complète par la droite et la gauche. L'homme primitif est androgyne.²¹

L'androgynie devient, dans l'univers magique d'Éliphas Lévi, un symbole de totalité et de perfection, que les magiciens recherchent au cours de leurs rituels. La perfection androgynique s'incarne dans le dieu vénéré par les adeptes, que les ignorants ont pris pour Satan. En réalité, ce dieu, qui est le Pan grec, le dieu de Platon et des « théurgistes de l'école d'Alexandrie », le dieu des « mystiques néoplatoniciens », le Baphomet des Templiers, le dieu de Lamartine et de Victor Cousin, ne représente rien d'autre qu'une figure hautement symbolique. Lévi en réalise d'ailleurs un dessin, placé en tête de la deuxième partie de son livre, consacrée au *rituel* magique, et qu'il explique en détail dans le chapitre sur le « sabbat des sorciers ». Ce bouc symbolique réunit en lui des attributs masculins et des attributs féminins, surtout les deux bras : l'un montre en haut la lune blanche, l'autre montre en bas la lune noire. La tête horrible du bouc traduit l'horreur du péché accompli dans le monde matériel, mais elle porte entre les deux cornes un flambeau qui est simultanément « la lumière magique de l'équilibre universel » et « la figure de l'âme élevée au-dessus de la matière ». L'humanité est représentée symboliquement « par les deux mamelles et les bras androgynes de ce sphinx des sciences occultes »²².



Fig. 1. Le bouc symbolique d'Éliphas Lévi²³

²¹ *Les Colonnes du Temple, Dogme et rituel de la Haute Magie*, in *Secrets de la Magie*, op. cit., pp. 61-62. Sur l'androgynie chez Lévi, voir aussi, dans la même édition, p. 179 (« Toute la nature est bisexuelle, et le mouvement qui produit les apparences de la mort et de la vie est une continuelle génération. »), p. 180 (« Le corps humain est soumis, comme la terre, à une double loi : il attire et il rayonne ; il est aimanté d'un magnétisme androgyne et réagit sur les deux puissances de l'âme, l'intellectuelle et la sensitive, en raison inverse, mais proportionnelle des prépondérances alternées des deux sexes dans l'organisme physique. »).

²² Pour la description du bouc, *ibidem*, pp. 246-247.

²³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Daemon_Baphomet.PNG

Cette figuration hautement symbolique imaginée par Lévi a eu un tel succès qu'elle n'a cessé d'être reprise et reproduite dans les arts visuels²⁴. Le cinéma d'horreur et fantastique en a fait un emblème et l'a utilisé à plusieurs reprises. Un des films les plus connus de la tradition de l'occultisme cinématographique, *The Devil Rides Out* (1968), du réalisateur britannique Terence Fisher, réalisé sous les auspices de la maison de production Hammer, spécialisée dans l'horreur, utilise le dessin de Lévi, en le déclinant dans des nuances de rouge et de vert, sur une musique évocatrice, ce qui constitue une parfaite introduction dans l'atmosphère du mystère et du surnaturel.



Fig. 2. *The Devil Rides Out* (1968)

Cette image a même donné lieu à des controverses légales en 2018. L'histoire est à la fois amusante et intéressante du point de vue anthropologique. Le Temple de Satan – une organisation religieuse néopaienne – a engagé des poursuites judiciaires contre Warner Bros. et Netflix, parce que la chaîne a utilisé, dans la série *Chilling Adventures of Sabrina*²⁵, une image de synthèse qui reproduisait une statue offerte à ce groupe religieux par le sculpteur Mark Porter. Or, l'image du Baphomet sculptée par Porter vient directement de l'œuvre de Lévi (à l'exception de deux enfants ajoutés près du diable par le sculpteur, ce qui n'est pas d'une grande originalité), étant elle-même un plagiat, ce qui rend assez ridicules les prétentions du Temple de Satan, qui a demandé 50-150 millions de dollars pour cette infraction contre le copyright. La dispute a été finalement tranchée à l'amiable, par l'engagement de Netflix de

²⁴ L'artiste américain contemporain Banks Violette s'est inspirée de l'image de Lévi pour créer une série intitulée *Jägermeister Baphomet*, cf. Marco Pasi, « L'Art contemporain et la mode de l'occulte », in *Science, Fables and Chimeras: Cultural Encounters*, éd. par Laurence Roussillon-Constanty et Philippe Murillo, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 127 (tout l'article, pp. 121-132).

²⁵ À propos de cette série, voir l'article de Willem de Blécourt, « “Sabrina, You're Not Yourself.” The Borrowings of Sabrina Spellman », in *Studia UBB Dramatica*, nr. 1/2020, édité par Ioan Pop-Curșeu et Delia Enyedi, pp. 227-244.

mentionner le Temple à chaque projection de l'épisode en question²⁶. Ce n'est d'ailleurs pas la seule controverse publique dans laquelle Le Temple de Satan et la statue de Baphomet sont impliqués²⁷.

Pour revenir à l'androgynie, il faut dire que depuis le *Banquet* de Platon et depuis les commentaires des néo-platoniciens florentins de la Renaissance, on considère que l'androgynie primordial, incarnation de la perfection brisée en deux par la colère des dieux, ne peut être récupéré que par l'Éros. D'ailleurs, cette idée est courante au XIX^{ème} siècle, parmi les théosophes et les philosophes occultistes. L'Allemand Franz von Baader (1765-1841) construit un système de pensée magique autour de la question de l'androgynéité qui, restaurée par l'amour, est la seule chance de salut de l'homme et de la femme modernes. Éliphas Lévi se rapproche de Von Baader aussi bien par l'obsession de l'androgynie que par sa volonté de ne pas séparer les vérités de la foi des principes de la science, afin de comprendre de manière cohérente la totalité du monde²⁸.

Dans ce qui va suivre, on se focalisera justement sur le statut très différent de l'amour chez Éliphas Lévi, imbu de néo-platonisme, par rapport à l'amour considéré comme moteur du progrès matériel et spirituel, qu'on a vu chez Allan Kardec. Tout comme l'amour est – pour Platon et les néo-platoniciens – une stratégie de récupération de la totalité primordiale de l'être humain, de la même manière, la magie représente une tentative de garder vivante une totalité du cosmos, gravement menacée par le positivisme et par l'industrialisation. La magie, pour Éliphas Lévi, comme pour Marsilio Ficino ou pour Giordano Bruno, reste profondément analogue au vécu amoureux. Ioan Petru Couliano consacre de très nombreuses et pertinentes pages à l'analyse de la parenté entre Éros et magie²⁹, en prenant comme point de départ un magnifique texte de Marsilio Ficino sur l'analogie universelle entre les diverses parties du monde, que je reproduis selon une traduction récente. Voici le texte du commentaire de Ficino au *Banquet* de Platon :

Mais pourquoi pensons-nous qu'Amour est *magicien* ? Parce que toute la puissance de la magie consiste dans l'amour. L'opération de la magie est l'attraction d'une chose par une autre en vertu d'une affinité naturelle. Or les parties de ce monde, comme les membres d'un seul et même être vivant,

²⁶ Voir des informations et des images relatives à cette controverse :

<https://www.hdp.com/blog/2018/11/09/will-netflix-have-a-devil-of-time-defending-suit-brought-by-satanic-temple/>;

<https://www.worldreligionnews.com/religion-news/satanic-temple-netflix-reach-settlement-lawsuit>;

<https://www.nytimes.com/2018/11/22/arts/satanic-temple-sabrina-statue.html>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=nSzD26bMhyU&list=FL03FN0OfbULxlhc3CHmxv4w&index=232>;

<https://www.youtube.com/watch?v=q3a-uVnJUKw>;

<https://www.youtube.com/watch?v=6AOX-HdFKQ>

²⁸ Sur Franz von Baader, voir Antoine Faivre, *Access to Western Esotericism*, State University of New York Press, 1994, pp. 113-134 (« Faith and Knowledge in Franz von Baader and in Modern Gnosis »), 201-274 (« Love and Androgyny in Franz von Baader »).

²⁹ Les endroits où Couliano analyse le rapport Éros-magie, *op. cit.* : pp. 14-15, 45, 125-127 (à la p. 125, il cite le texte de Marsilio Ficino, reproduit dans ce qui suit), 151 (« le degré zéro de la magie est représenté par l'éros, qui donne lieu à la construction d'une magie érotique »), 390-391 (ample citation de Giordano Bruno qui confirme le rapport entre Éros et magie).

dépendant toutes d'un même créateur, sont liées entre elles par la communauté d'une unique nature. [...] De leur commune parenté naît un commun amour et de cet amour une commune attraction. Or il s'agit là d'une véritable magie.³⁰

Tout comme Marsilio Ficino, Éliphas Lévi croit donc à l'analogie universelle, et il croit aussi que le travail du vrai magicien consiste à rapprocher les choses les unes des autres sur la base de leurs similitudes³¹. Et c'est des similitudes que naît l'Éros, grand principe unificateur du monde, qui se trouve au cœur de tout acte magique. Mais, comme Giordano Bruno, dans *De vinculis in genere* (*Des liens en général*), Éliphas Lévi est persuadé que le magicien doit toujours rester maître de lui-même, qu'il doit contrôler toutes ses pulsions, surtout érotiques. Selon Bruno, pour provoquer un fantasme érotique dans l'imagination de la personne à dominer, le magicien doit être parfaitement capable de susciter et de maîtriser le même fantasme à l'intérieur de sa propre imagination. Dans *Dogme et rituel de la Haute Magie*, ces principes, qui ont leur source dans la pensée magique néo-platonicienne de la Renaissance, reviennent assez souvent. La chasteté absolue des grands adeptes de la magie, qu'il s'agisse d'Apollonius de Tyane, de Plotin, de Paracelse, de Raymond Lulle, de Cardan ou d'Agrippa, est soulignée à plusieurs reprises³². La formule qui résume la règle fondamentale de la conduite du magicien n'est dans ce sens pas du tout surprenante. Je cite Lévi : « L'amour est un des grands instruments du pouvoir magique ; mais il est formellement interdit au magiste, du moins comme ivresse ou comme passion ».³³

La magie de Lévi repose sur une certaine vision du monde, imbue de platonisme et de néo-platonisme – qui était aussi celle du premier romantisme européen – vision que ce magiste essaie de perpétuer dans un temps de plus en plus voué à la « stupide matière » pour reprendre une éloquente expression de Baudelaire. L'univers analogique et amoureux, tel que Lévi le décrit sur les traces de Ficino, ne se soumet pas volontiers à la fragmentation que présuppose l'approche scientifique et l'idéologie profondément matérialiste des sciences positivistes. Et pourtant, Lévi considère souvent que la magie est une « science », tout comme Allan Kardec considère que le spiritisme en est une. Mais, à la différence de la science envisagée par Allan Kardec, celle d'Éliphas Lévi – qui ne se fie pas à l'observation directe et mécanique de la réalité – se fonde sur l'analogie universelle, ne rejette pas l'idéalisme platonicien et n'assimile pas les mots d'ordre du positivisme philosophique.

La conception qu'Éliphas Lévi propose de la magie est essentiellement synchrétique. Mais, à la différence du syncrétisme qu'on avait vu chez Kardec, le syncrétisme de Lévi apparaît comme plus logique, plus conséquent et plus cohérent,

³⁰ Marsilio Ficino, *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'Amour*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 166.

³¹ Tous les anthropologues et les philosophes qui se sont intéressés au fonctionnement de la pensée magique, depuis Frazer, en passant par Ernesto de Martino, Evans-Pritchard, Lucian Blaga et bien d'autres, ont mis en évidence l'importance du principe analogique dans ce type de pensée.

³² Sur la chasteté absolue des adeptes, voir *Dogme et rituel de la Haute Magie*, in *Secrets de la magie*, op. cit., pp. 106-107 ; 250.

³³ *Ibidem*, p. 86. Voir aussi, dans le même ouvrage, p. 56 : « Celui-là seul peut vraiment posséder la volupté de l'amour qui a vaincu l'amour de la volupté. Pouvoir user et s'abstenir, c'est pouvoir deux fois. La femme t'enchaîne par tes désirs : sois maître de tes désirs, et tu enchaîneras la femme. »

puisqu'il est surtout un syncrétisme textuel, qui ne s'intéresse pas à inclure dans la cohérence d'un système de pensée magique les conquêtes de la science contemporaine ou les avancées de la civilisation industrielle³⁴. En effet, pour bâtir son système de pensée magique, Éliphas Lévi reprend et fond ensemble les grands textes de l'humanité, qu'il s'agisse de la *Bible*, des dialogues de Platon, du *Zohar*, de la *Divine Comédie*, ou du *Roman de la Rose*, ce qui permet de parler d'un véritable syncrétisme des traditions littéraires et mystiques.

III. Conclusions, ouvertures

On a vu, dans ce qui précède, qu'autour de 1857 il y a deux grandes voies dans le rapport de la magie avec la science : d'un côté la voie tracée par Kardec, qui veut faire du spiritisme une science conforme au modèle positiviste en vogue à l'époque, d'un autre côté la voie tracée par Éliphas Lévi, qui veut garder vivant le dogme platonicien de l'analogie universelle. Ces deux prises de position de la part des deux « magistes » sont essentielles, puisqu'elles créent un terreau fertile pour les écrivains du siècle. Le dialogue problématique entre magie et science permet à ceux-ci de mieux appréhender les bouleversements profonds de l'époque qu'ils vivent. Faire semblant de faire de la magie par leurs textes est justement pour ces écrivains une stratégie pour échapper plus facilement au modèle de pensée imposé par les sciences exactes, ainsi qu'au modèle d'écriture sèche, précise, neutre, proposé par le courant réaliste. Cultiver une pensée magique, du type de celle développée par Éliphas Lévi dans *Dogme et rituel de la Haute Magie*, permet aux écrivains de rester tant soit peu idéalistes et de perpétuer les aspirations du premier romantisme jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. Et ce type de pensée magique leur laisse la liberté de croire encore à l'Éros idéal, absolu, à des femmes surnaturelles dont la passion défie la mort...

Tel est le cas dans les contes fantastiques de Villiers de l'Isle-Adam³⁵ ou de Théophile Gautier. La plupart des contes de Gautier, écrits entre 1836 et 1866, donc gravitant en quelque sorte autour de 1857, sont des histoires troublantes d'amour et de mort, qu'il s'agisse de *La Morte amoureuse* (1836), de *Jettatura* (1856-1857), d'*Avatar* (1856-1857), ou bien de *Spirite* (1866). *Avatar* raconte l'histoire de la passion malheureuse d'Octave de Saville pour la comtesse Prascovie Labinska et la transmigration de l'âme de l'étrange docteur Balthazar Cherbonneau dans le corps

³⁴ Pour les rapports de Lévi avec la science, voir *Secrets de la magie*, op. cit., pp. 12, 37, 44, 45, 46, 53, 54, 59, 180. Voir aussi Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 213-214. Pour les rapports de Lévi avec la « raison », voir *Secrets de la magie*, op. cit., pp. 37, 44, 83, 156. Il est significatif que Lévi considère que la « raison » reste une faculté commune et banalement utile si l'on ne lui ajoute pas l'« imagination » : « L'imagination appliquée à la raison, c'est le génie. », op. cit., p. 58. Toujours à la p. 58, on trouve une magnifique définition de l'imagination, presque tout aussi belle que celle que donne Baudelaire dans le *Salon de 1859* : « L'imagination, en effet, est comme l'œil de l'âme, et c'est en elle que se dessinent et se conservent les formes, c'est par elle que nous voyons les reflets du monde invisible, elle est le miroir des visions et l'appareil de la vie magique : c'est par elle que nous guérissons les maladies, que nous influençons les saisons, que nous écartons la mort des vivants et que nous ressuscitons les morts, parce que c'est elle qui exalte la volonté et lui donne prise sur l'agent universel. »

³⁵ N'oublions pas que celui-ci recommande à Mallarmé, dans une lettre de 11 septembre 1866, la lecture de *Dogme et rituel de la Haute Magie*, cf. Vadé, op. cit., p. 321, Alain Mercier, op. cit., p. 152.

d'Octave, mort d'amour. Cherbonneau ne déclare-t-il pas qu'il a pris « en dédain profond » la « science matérialiste dont le néant » lui « était prouvé », ce qui le détermine à se mettre à la recherche des secrets de l'âme et de l'immortalité³⁶ ? Ces secrets de la vie éternelle sont explorés dans *Spirite* aussi, conte qui est également influencé par les « recherches » et les postulats du spiritisme³⁷. L'histoire ressemble à celles d'autres contes de Gautier, ce qui renvoie sans doute à des soubassements psychologiques des représentations littéraires : une fille de dix-sept ans meurt d'amour pour Guy de Malivert et revient de l'au-delà pour lui communiquer ses sentiments. Toutes les manifestations des esprits – traditionnellement admises au XIX^{ème} siècle – sont passées en revue : apparition dans le miroir, induction de pressentiments, écriture automatique, etc., ce qui montre que Théophile Gautier était au courant des expériences et théories de Kardec et des spirites. Mais le conte, dans son entier, baigne dans le platonisme le plus pur et les descriptions qu'il contient, sur la vie de l'âme après la mort physique, sont de grandes envolées lyriques.

Entre parenthèses soit dit, le cinéma s'est profondément nourri de ce pot-pourri d'occultisme, ayant pour modèle la littérature fantastique et les écrits des mages et des inspirés du XIX^{ème} siècle. Il suffit de mentionner les nombreux films de vampires et de fantômes et d'imaginer que la ligne qui va de Georges Méliès à *Poltergeist* de Tobe Hooper (1982) et à certains films contemporains plonge ses racines chez Gautier, Kardec (et même chez Lévi).

Pour conclure ce parcours, il faudrait tout simplement souligner que les trois thèses fondamentales du livre d'Ioan Petru Couliano sur la magie de la Renaissance ouvrent de nouvelles voies pour l'analyse de la magie à l'époque romantique, en 1857, et même pour l'analyse de la culture occulte contemporaine. Cependant, ces trois thèses, appliquées à des époques culturelles radicalement différentes, font ressortir aussi l'écart infranchissable entre Renaissance et romantisme, d'un côté, entre romantisme et contemporanéité, d'un autre côté, en ce qui concerne la magie. Depuis l'époque romantique, aucune conciliation entre des aspirations magiques et des méthodes scientifiques n'est plus envisageable, malgré les efforts assidus d'Allan Kardec. La science suivra sa voie définitivement séparée de la magie, tandis que la magie continuera de se nourrir de l'Éros, à l'instar du serpent alchimique se nourrissant de lui-même. Elle sera de plus en plus fréquemment reléguée dans la baraque des vieilleries de l'histoire des idées, et c'est seulement la littérature et le cinéma qui l'en délivreront – de temps à autre. En effet, le cinéma n'est-il pas une conséquence du développement de la science et des technologies, mais qui produit et crée sans cesse de la « magie » ?

BIBLIOGRAPHIE

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I-II, 1993.

³⁶ Théophile Gautier, *Avatar*, in *Récits fantastiques*, Chronologie, introduction et notes par Marc Eigeldinger, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 303.

³⁷ Lynn L. Sharp, *Secular Spirituality. Reincarnation and Spiritism in Nineteenth Century France*, Plymouth, Lexington Books, 2006, pp. 85-86, souligne que pour *Spirite* Gautier s'est directement inspiré du *Livre des médiums* de Kardec. Sharp suit en cela les commentaires de P. Laubriet, dans l'édition de Théophile Gautier, *Spirite*, Paris/Genève, Ressources, 1979.

- Blécourt, Willem de, « “Sabrina, You’re Not Yourself.” The Borrowings of Sabrina Spellman », in *Studia UBB Dramatica*, nr. 1/2020, édité par Ioan Pop-Curșeu et Delia Enyedi, pp. 227-244.
- Bowman, F. P., *Éliphas Lévi visionnaire romantique*, Préface et choix de textes par Frank Paul Bowman, Paris, PUF, 1969.
- Couliano, Ioan Peter, *Éros et Magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, « Idées et recherches », 1984.
- Eliade, Mircea, « L’Occulte et le monde moderne », in *Occultisme, sorcellerie et modes culturelles*, Traduit de l’anglais par Jean Malaquais, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1978, pp. 63-92.
- Faivre, Antoine, *Access to Western Esotericism*, State University of New York Press, 1994.
- Ficino, Marsilio, *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l’Amour*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Freund, Gisèle, « La Photographie sous le Second Empire », in *Photographie et société*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974, pp. 57-69.
- Gautier, Théophile, *Récits fantastiques*, Chronologie, introduction et notes par Marc Eigeldinger, Paris, GF Flammarion, 1981.
- Gautier, Théophile, *Spirite*, Paris/Genève, Ressources, 1979.
- Hemmer, Danielle, Roudène, Alex, *Histoire de la magie, de l’occultisme et des rites secrets*, Paris, Éditions de l’Érable, François Beauval Éditeur, Tome 7 : *Au siècle d’Allan Kardec. L’occultisme au XIX^{ème} siècle*, 1971.
- Kardec, Allan, *Le Livre des esprits*, Croissy-Beaubourg, Dervy-Livres, 1991.
- Lachapelle, Sophie, *Investigating the Supernatural. From Spiritism and Occultism to Psychical Research and Metapsychics in France, 1853–1931*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Lantier, Jacques, *Le spiritisme ou l’aventure d’une croyance*, Paris, Culture-Art-Loisirs, 1971.
- Lévi, Éliphas, *Secrets de la Magie*, Édition établie et présentée par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000.
- Mercier, Alain, *Éliphas Lévi et la pensée magique au XIX^e siècle*, Paris, Seghers, « La Table d’Émeraude », 1974.
- Monroe, John Warne, *Laboratories of faith: Mesmerism, spiritism, and occultism in modern France*, Ithaca & London, Cornell University Press, 2008.
- Pasi, Marco, « L’Art contemporain et la mode de l’occulte », in *Science, Fables and Chimeras: Cultural Encounters*, éd. par Laurence Roussillon-Constanty et Philippe Murillo, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 121-132.
- Sharp, Lynn L., *Secular Spirituality. Reincarnation and Spiritism in Nineteenth Century France*, Plymouth, Lexington Books, 2006.
- Vadé, Yves, *L’Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.

Acknowledgements: This work was supported by a grant of the Ministry of Education and Research, UEFISCDI PN-III-P1-1.1-TE-2016-0067, contract number 135/2018, with the title *Iconography of Witchcraft, an Anthropological Approach: Cinema, Theatre, Visual Arts*, project manager Ioan Pop-Curșeu.

ÉCRITURE DE LA MOBILITÉ, RECONSTRUCTION DU SOI CHEZ VASSILIS ALEXAKIS

Writing of Mobility, Self Reconstruction in Vassilis Alexakis's Work

Vassilis Alexakis is a kind of author who had already been French in spirit even before adopting French as his language of writing. He also had, like so many other writers before him, the traumatic experience of the change of scenery caused by exile, an experience which led him to constantly seeking his personal, social, cultural, narrative self. Vassilis Alexakis's voyage to French language and land is not, however, definite: he has never cut his ties with his native country and has chosen a back and forth journey between Greek language and Greece and French as well as France, just to depict from the two "a kind of very personal homeland". Located "at the crossroads of languages – à la croisée des langues" (Lise Gauvin) and cultures, he has experienced various stages in the process of reconstruction of his creative self: deculturation, acculturation, re-enculturation, transculturation. It was the French language that brought him literary notoriety, but above all, it led to a (re)discovery and at the same time a distancing from his artistic self. Aware that the choice of a language of expression is intimately linked to the mere process of the artistic conception, Vassilis Alexakis resorts to self-translation, which is, in fact, a recreation of the text, but also an epiphany of his most intimate self. The use of self-translation, the utter need to experience and to reconnect with his mother tongue as well as the practice of a third language, Sango language, attest his refusal to settle in and settle down in one place nor a single language. This very sheer coexistence of all these languages and cultures are generating, in fact, the quintessence and the originality of his literary work.

Key-words: *bilingualism, exile, displacement, migration, self-fiction, identity, self-translation, otherness, Writing of Mobility*

Né à Athènes en 1943, Vassilis Alexakis quitte la Grèce à dix-sept ans et s'installe en France, à Lille, afin de suivre des cours de journalisme. Il rentre en Grèce trois ans plus tard, mais en 1968 il est forcé de quitter son pays natal à cause de l'éclatement du coup d'Etat qui a établi la Dictature des Colonels. Il choisit la France comme « terre d'accueil » et le français comme langue d'écriture, mais, pourtant, son installation à Paris ne sera pas définitive. Bien qu'il ait pu regagner son pays natal une fois la situation politique stabilisée, Alexakis se voit cependant dans l'impossibilité de rompre totalement avec son pays d'adoption, ressentant d'une manière aiguë « le malaise d'appartenir à l'entre-deux cultures ». Devenu un romancier connu en France, Alexakis se réapproprie le grec, langue maternelle oubliée, et rédige ses textes tantôt en français, tantôt en grec, recourant assez souvent à l'autotraduction. Il a opté pour le déplacement d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, pour la non-appartenance

¹ Université « Vasile Alecsandri » de Bacău.

à un seul espace, pour un équilibre instable, vivant dans « l'entre-deux », refusant une identité fixe :

Je suis pour ma part mon propre sosie. Ma fatigue est peut-être due aux efforts que j'ai consentis depuis longtemps pour conquérir une nouvelle identité sans perdre l'ancienne. [...] Mes déplacements incessants m'ont empêché de m'habituer complètement aussi bien à Paris qu'à Athènes. [...] Je ne souhaite pas me fixer ²,

éprouvant un sentiment de « désappartenance » : « [...] moi, je transporte le vide : je suis le chargé de mission du vide, l'ambassadeur du vide, l'envoyé spécial du vide : mon véritable pays est le vide. »³

Comme tout écrivain migrant, Alexakis voit dans l'expérience de l'exil une perte de soi et une redécouverte en même temps de son identité plurielle. Aux yeux des Français il n'est qu'un étranger, mais il se découvre aussi étranger à lui-même, d'où une incessante réflexion sur l'Autre et sur la métamorphose de son soi. Il est à remarquer aussi que Vassilis Alexakis avait vécu son étrangeté et sa différence par rapport aux autres même dans son pays natal, appartenant à une minorité catholique (la Grèce étant majoritairement orthodoxe) et ayant des options idéologiques opposées à la dictature y instaurée. En France, il connaît la solitude, le rejet et l'aliénation. La méditation sur sa singularité, sur son étrangeté constitue un des moteurs de son œuvre et en même temps une modalité de se (re)découvrir et de s'affirmer. On pourrait soutenir l'idée que c'est son étrangeté engendrée par l'exil qui l'a aidé à reconstruire son identité, cette reconstruction identitaire personnelle se réalisant aussi/surtout grâce à son « identité narrative »⁴. Ses textes autofictifs, où des glissements de l'autobiographie vers la fiction sont décelables en permanence, racontent son déracinement à la fois géographique et linguistique :

L'exil (intérieur et extérieur), le déracinement (voire le double déracinement), la perte de l'identité et de la mémoire individuelle et collective, une pratique culturelle et linguistique de métissage et d'hybridation ainsi qu'une poétique de l'autofiction constituent les traits formels plus souvent exploités par les écritures migrantes.⁵

Cette écriture de la mobilité a aussi le rôle de rapprocher l'individu de soi-même et se transforme en « rapatriement, un rapatriement intime, intérieur ».⁶ La découverte de son identité et la constitution du soi ont lieu dans le récit où le sujet se raconte lui-même. L'identité serait liée chez Alexakis, tout comme chez Ricœur, à un processus individuel de narration :

La compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de

² Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989, pp. 212-213.

³ Vassilis Alexakis, *Talgo*, Paris, Seuil, 1983, pp. 87-88.

⁴ Cf. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

⁵ Gilles Dupuis, « Littérature migrante », in *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, édits. Michel Bénéamino et Lise Gauvin, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 117.

⁶ Lucie Lequin, « D'exil et d'écriture », in *Le roman québécois au féminin*, dir. Gabrielle Pascal, Montréal, Tryptique, 1995, p. 29.

l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires.⁷

Dans les textes d'Alexakis, les personnages incarnent des versions de l'auteur, auteur qui opère un retour sur lui-même et s'envisage à chaque fois comme un autre. L'identité est en genèse perpétuelle et les personnages sont mis en scène pour assurer la cohérence de cette construction.

L'identité se construit aussi à travers la langue, le retour sur soi-même et l'accès à l'histoire personnelle se matérialisant par l'intermédiaire de la langue. Et Alexakis, exilé hors sa langue et son pays natals, a initialement choisi de manière libre et délibérée le français comme langue d'écriture. Ses trois premiers romans *Le Sandwich*, *Les Girls du City-Boum-Boum* et *La Tête du chat* sont publiés dans les années soixante-dix en français. Au début des années quatre-vingt, Alexakis choisit le grec pour la publication de *Talgo* et revient ensuite au français avec trois romans *Contrôle d'identité*, *Paris-Athènes*, et *Avant*. Suit une période assez longue où Alexakis alterne le français et le grec comme langue de première écriture, ses romans *La Langue maternelle*, *Papa*, *Le Cœur de Marguerite*, *Les Mots étrangers*, *Je t'oublierai tous les jours*, *Ap. J.-C.*, *Le premier mot*, *L'enfant grec*, *La Clarinette* connaissant des variantes dans les deux langues, l'auteur recourant à l'autotraduction.

En choisissant au début de sa carrière le français, Alexakis s'éloigne du grec, surtout des contraintes de la catharévoussa, la langue officielle, artificielle, archaïsante, en accédant à « de nouveaux espaces de liberté » :

Si j'avais écrit mes premiers livres en grec, il n'y aurait peut-être pas eu cette espèce d'insolence, d'humour, il n'y aurait pas eu toutes ces absurdités qui me venaient à l'esprit et que j'exprimais très librement en français. J'avais l'impression d'être dans cette langue plus libre, de pouvoir aller plus loin, dire des choses que je n'aurais pas dites dans ma langue d'origine.⁸

Le français devient son instrument de travail et la langue dont il se sert tous les jours, lui offrant aussi une légitimation identitaire ; pourtant, il éprouve un vif sentiment de culpabilité et de perte identitaire :

Les histoires que je racontais me ressemblaient. C'est à travers le français que j'avais trouvé ma façon de m'exprimer, que je m'étais trouvé [...] Je m'étais trouvé à travers le français et en même temps je m'étais un peu perdu.⁹

La perte partielle de l'identité culturelle d'origine tout comme un possible reniement de sa langue d'adoption sont ressentis par Alexakis comme une distanciation :

L'idée que je pourrais être amené un jour ou l'autre à rompre avec le français m'a bouleversé. Renoncer à cette langue dans laquelle je m'exprimais depuis si longtemps serait fatalement prendre congé de moi-même. »¹⁰

En plus, le français est la langue de ses enfants, d'où le dilemme insurmontable :

⁷ Paul Ricœur, *Soi-même...*, op. cit., p. 138.

⁸ Aleksandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 108-109.

⁹ Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes*, op. cit., p. 241.

¹⁰ *Ibidem*, p. 17.

L'idée toute neuve pour moi, que j'aurais à parler de ma mère en français, que je serais amené à la faire parler en français elle aussi, me choquait presque. J'hésitais encore sur le choix de la langue : « Comment peut-on choisir entre la langue de sa mère et la langue de ses enfants ? » J'ai noté cela aussi dans mon carnet [...] La culture grecque est avant tout une culture inquiète. Ne devais-je donc pas écrire plutôt en grec ? [...] Je n'ai pas le sentiment d'avoir une dette envers le français. J'ai beaucoup plus écrit en français qu'en grec. J'ai l'impression d'avoir rendu au français les mots que je lui avais appris.¹¹

Cependant, le français l'entraîne « à la frontière de lui-même », le fait oublier la partie grecque de son identité d'origine et le rend étranger à son milieu et à son enfance, se substitue à sa langue maternelle qui « se sclérose », « se rouille » :

Je me suis rendu compte que j'avais pas mal oublié ma langue maternelle. Je cherchais souvent des mots et, souvent, le premier mot qui me venait à l'esprit était français. Le génitif pluriel me posait de sérieux problèmes. Mon grec s'était sclérosé, rouillé. Je connaissais la langue et pourtant j'avais du mal en m'en servir, comme d'une machine dont j'aurais égaré le mode d'emploi. Je me suis rendu compte aussi que la langue avait énormément changé depuis que je l'avais quittée, qu'elle s'était débarrassée de beaucoup de mots et avait créé d'innombrables nouveautés, surtout après la fin de la dictature. Il a fallu donc que je réapprenne, en quelque sorte, ma langue maternelle : ça n'a pas été facile, ça m'a pris des années, mais enfin, j'y suis arrivé.¹²

Après treize ans passés en France, Alexakis décide d'écrire un texte en grec. Il fait publier *Talgo*, devenant ainsi écrivain bilingue, tout comme son illustre prédécesseur Samuel Beckett, auteur qui a rédigé ses œuvres dans ses deux langues l'anglais et le français. Alexakis s'assume sa double identité et son bilinguisme littéraire et personnel et prend la décision d'alterner le grec et le français : « J'ai décidé d'assumer mes deux identités, d'utiliser à tour de rôle les deux langues, de partager ma vie entre Paris et Athènes »¹³. Il refuse de cette manière toute fixité, se situant en permanence sous le signe de la mobilité, du déplacement linguistique et géographique, d'une instabilité qui le protège pourtant contre l'aliénation grâce au dialogue qui s'instaure entre les deux cultures, les deux langues.

La stratégie d'écriture adoptée par Alexakis réside dans la production immédiate, presque simultanée d'un texte double, en écho, par l'autotraduction, et relève d'une esthétique du déplacement et de l'instabilité. Le permanent va-et-vient entre les textes d'origine et leur traduction explique le rapport que Vassilis Alexakis entretient avec ses langues de création et avec son identité plurielle. Ecrire est pour Alexakis une interrogation sur la nature même du langage, il est « condamné à penser la langue », et possède, comme tout bilingue confronté au choix de la langue d'écriture, une « surconscience linguistique »¹⁴ qui fait de la langue non seulement un objet de réflexion, mais surtout de (re)création :

J'ai donc traduit en français le roman que j'avais écrit en grec et traduit en grec un de mes romans français. J'ai l'impression que ce sont les passages les plus réussis que j'ai traduits le plus facilement. Il est certes fastidieux de se relire à

¹¹ *Ibidem*, p. 37.

¹² *Ibidem*, pp. 11-12.

¹³ *Ibidem*, p. 248.

¹⁴ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone...*, *op. cit.*, pp. 7-8.

travers une autre langue, mais pas inutile. J'ai beaucoup modifié le livre traduit par ma mère à l'occasion de sa réédition ; six ou sept ans après sa première sortie. Ce n'est pas la traduction qui me gênait, mais certains passages du texte original français. J'ai réécrit en grec à peu près le cinquième de ce roman. S'il devait être réédité en français, je le corrigerais en traduisant du grec les passages modifiés. Je finirais peut-être par ne plus savoir en quelle langue j'ai écrit certains de mes livres.¹⁵

En effet, le texte traduit n'est plus le même, le soi n'est plus le même, il se découvre Autre à travers le processus de traduction. Excepté *Le Sandwich*, son premier roman traduit par sa mère, ses textes ne connaissent d'autre traducteur que lui-même :

Aucun de mes textes n'a jamais été traduit en français par un autre que moi : c'est la seule expérience qui me manque dans ce domaine. Dois-je me mettre en quête d'une traductrice ? A quoi ressemblerait un texte français signé par moi, mais écrit par quelqu'un d'autre ? J'ai vécu l'expérience inverse : un de mes romans, le dernier, a été traduit en grec par une traductrice de métier. J'eus un sentiment étrange en lisant la traduction. Elle était très fidèle, et en même temps tout était légèrement différent. Je reconnaissais chaque phrase mais je ne reconnaissais pas ma main. C'est probablement ma fatigue qui vient d'engendrer cette question : si j'avais deux traductrices, l'une en Grèce, l'autre en France, serait-il encore nécessaire que je continue à écrire ? Ne pourraient-elles pas s'arranger entre elles ?¹⁶

L'autotraduction est aussi une révision de la version originale :

J'ai apporté plusieurs modifications à mon roman en le traduisant, j'ai supprimé un grand nombre de phrases [...] En me relisant à travers une autre langue, je vois mieux mes faiblesses, je les corrige, ce qui explique que je préfère être lu en traduction plutôt que dans la version originale.¹⁷

Bien que la plupart du temps la genèse de ses œuvres soit bilingue, Alexakis établit un dialogue entre ses langues, ses textes, ses identités. Sa pratique d'écriture bilingue autotraduisante est bien originale, son œuvre naissant au carrefour des points de vue multiples et simultanées. En s'autotraduisant, Alexakis est en fait à la recherche d'un espace linguistique situé entre les deux langues, à la recherche de « l'idiome absolu », d'« une langue encore inouïe »¹⁸. Le recours à la pratique autotraductive n'est qu'une quête de cet autre qui fait partie de sa propre identité polymorphe, d'un ailleurs qui le définit. Son roman *Les mots étrangers* « rêvé en grec, écrit en français et vécu en sango »¹⁹ est né du désir de découvrir un autre lieu d'appartenance et du désir d'apprendre et d'écrire une autre langue, le sango, idiome africain peu connu,

¹⁵ Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes*, op. cit. , p. 196.

¹⁶ *Ibidem*, p. 197.

¹⁷ Vassilis Alexakis, *Les mots étrangers*, Paris, Gallimard, 2011, p. 12.

¹⁸ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 126.

¹⁹ Vassiliki Lalagianni, Olympia G. Antoniadou, « Problématique identitaire et bilinguisme dans les romans de Vassilis Alexakis », in *Les cahiers du GRELCEF*, www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_info.htm, No. 1, « L'entre-deux dans les littératures d'expression française », mai 2010, pp. 131-140.

parlé en Centrafrique : « J'apprendrai une langue africaine peu connue ».²⁰ L'apprentissage de cette nouvelle langue équivaut à « une cure de jouvence », le fait redevenir enfant, remonter au temps où sa mère lui enseignait l'alphabet grec, ou se redécouvrir à l'âge de vingt-quatre ans, lorsqu'il a commencé l'étude du français. Le sango ouvre une nouvelle voie pour trouver un autre parcours littéraire et identitaire, comme si Alexakis ne pouvait se construire et s'identifier que dans l'étrangeté linguistique d'une dimension constamment renouvelée de l'espace. D'ailleurs, il déclarait dans son roman *Je t'oublierai tous les jours* : « Un troisième pays après la Grèce et la France, qui ne figure sur aucune carte, occupe désormais mon esprit »²¹.

La découverte du sango produit un effet de distanciation objective par rapport au français et au grec et a les vertus d'une thérapie contre l'aliénation identitaire et la perte linguistique :

Apprendre une langue étrangère oblige à s'interroger sur la sienne propre. Je songe aussi bien au grec qu'au français : je les vois différemment depuis que j'ai entrepris de m'éloigner d'eux, la distance les rapproche, par moments j'ai l'illusion qu'ils ne forment plus qu'une seule langue. Serais-je en train de me servir du sango pour faire la paix avec moi-même ?²²

Ecrivain de la mobilité, ayant choisi de s'installer dans un déplacement linguistique et géographique permanent, Alexakis fuit la fixité, l'appartenance, il est toujours à la recherche d'une altérité qui semble lui échapper, ressentant le besoin de remettre invariablement en question son identité instable qu'il ne cesse d'explorer :

Justement, ce sentiment d'avoir perdu une partie de soi, de ne sentir ni Grec, ni Français, d'entamer constamment un dialogue interculturel, loin de l'accabler le réconforte, car il a conscience de vivre une expérience unique, de saisir et de créer quelque chose qui échappe à la multitude, parce que cela suppose un effort, l'effort du dialogue. Cette situation de profonde incertitude l'oblige à recourir à l'altérité, à continuer le dialogue interculturel entamé avec soi-même.²³

BIBLIOGRAPHIE

- Alexakis, Vassilis, *Paris-Athènes*, Paris, Seuil, 1989.
Alexakis, Vassilis, *Talgo*, Paris, Seuil, 1983.
Alexakis, Vassilis, *Les mots étrangers*, Paris, Gallimard, 2011.
Alexakis, Vassilis, *Je t'oublierai tous les jours*, Stock, Paris, 2005.
Derrida, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Galilée, Paris, 1996.
Dupuis, Gilles, « Littérature migrante », in *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, édits. Michel Bénéamino et Lise Gauvin, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2005, pp. 117-120.
Lalagianni, Vassiliki, Antoniadou, Olympia G., « Problématique identitaire et bilinguisme dans les romans de Vassilis Alexakis », in *Les cahiers du*

²⁰ Vassilis Alexakis, *Les mots étrangers*, op. cit., p. 14.

²¹ Vassilis Alexakis, *Je t'oublierai tous les jours*, Stock, Paris, 2005, p. 228.

²² Vassilis Alexakis, *Les mots étrangers*, op. cit., p. 75.

²³ Fréris Georges, « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans *Paris-Athènes* », *Cahiers Francophones*, 6, 1995, p. 397.

- GRELCEF*, www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_info.htm, No. 1, « L'entre-deux dans les littératures d'expression française », mai 2010, pp. 131-140.
- Fréris, Georges, « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans *Paris-Athènes* », *Cahiers Francophones*, 6, 1995, pp. 387-398.
- Gauvin, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Editions Karthala, 1997.
- Kroh, Aleksandra, *L'Aventure du bilinguisme*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- Lequin, Lucie, « D'exil et d'écriture », in *Le roman québécois au féminin*, dir. Gabrielle Pascal, Tryptique, Montréal, 1995, pp. 23-31.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

EL SONETO 74 DE LOPE DE VEGA – PROYECCIÓN LITERARIA DE LA VISIÓN AMOROSA DEL POETA

Lope de Vega's 74 sonnet – a literary mirror of his perception upon love

The analysis of Sonnet 74, written by Lope de Vega and entitled “Daba sustento a un pajarillo”, focuses on both the structural elements of the genre (the theme, the literary motifs, poetic ideas, and figures of speech) and the connection between this poem and the poet's life. This study reveals the way reality is linked to fiction underlining the most important love affairs of the writer that represent a source of inspiration for his poems of love.

Key-words: *Lope de Vega, Golden Age, Baroque, poetic allegory, Spanish literature*

Lope de Vega, poeta polifacético tanto en géneros literarios como en subgéneros dentro de la lírica, es uno de los grandes representantes en la poesía, así como en el teatro, de finales del Renacimiento y principios del barroco español. Su *Arte nueva* representa la bandera del siglo de oro y de la literatura española en general: „Sus ideas – a veces casi con sus mismas palabras – se repiten y se refrendan por toda una serie de textos teóricos posteriores, que son, ni más ni menos, la historia de la querella de los antiguos y de los modernos en nuestro país.”²

Considerado „el centro de gravedad de la teoría literaria del Barroco español”, Lope de Vega es

el único de los grades de su época que toco todos los géneros literarios con suficiente calidad: fue novelista largo y corto; poeta lírico, épico y didáctico; ensayista y crítico literario; fecundo epistolario en prosa familiar y en verso elevado; y, por supuesto, el dramaturgo importante más fecundo de todos los tiempos.³

Para él, la poesía no es solo creación estética, sino expresión de la vida, de sus experiencias amorosas que tienen una importancia muy grande, siendo el origen de sus versos, porque tanto el hombre, como el poeta han nacido esclavos del amor (dirigido a la mujer o a la poesía). El poeta subraya su papel de Dédalo que está construyendo verso tras verso una „cárcel”, cuyas barreras y cerrojos son las ideas, el lenguaje y, claro, las interpretaciones que el lector puede dar a los versos. Su obra es un espejo de sus cuatro pasiones presididas por el amor: la mujer, la literatura, la patria y Dios.

Lope une su vida a su lírica de una manera directa, sincera, usando la alegoría poética para contarnos su intimidad. Su vida se ordena en tres líneas: „su ascenso

¹ Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

² Universidad Nacional de la Educación a Distancia, *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro (segunda parte)*, redactada por Juan Manuel Rozas, Madrid, 1977, Impreso por GREFOL S.A., p. 53.

³ *Ibidem*, p. 52.

teatral, hasta crear y consolidar uno de los teatros más importantes de la historia; su vida de poeta lirico y de literato, y su vida de enamorado (de amante, marido y padre)”⁴. Esta última línea se puede estructurar en torno a cinco mujeres: tres amantes y dos esposas. Todas ellas van a estar presente en una de las etapas de su creación poética. Felis (Elena Osorio) y Belisa son amores de primavera, mientras que su inquietud por el amor adulterino es encarnado por la figura de Lucinda (Micaela de Luján), un amor estival y maduro, el verano de su existencia. Este amor sirve de contrapunto al agrídulce y hogareño sentimiento por su segunda esposa, Juana de Guardo, que no aparece en la poesía como una bella musa, pero indirectamente preside ciertas zonas de su literatura: el epistolario, donde habla de su hogar, y la poesía religiosa, después de la muerte de ella y del hijo que tuvieron, Carlos. El otoño de su vida fue impulsado por nuevos vientos amorosos, el último y tal vez más profundo amor fue Marta de Nevares, llamada Amarilis y Marcia Leonarda en la obra. En el invierno de su existencia, se enfrenta serenamente con otra gran pasión, Dios, muriendo en estrecha comunicación con él, ya solo, muertas sus amantes y esposas, muertos o idos sus hijos.

La imagen del amor personificado es algo que surge una y otra vez: está representado como un niño, porque el amor siempre crece y es desenfrenado o es pintado desnudo porque no se puede ocultar, ni disimular. Otra vez la pasión es ciega, porque no es capaz de ver razón alguna y es representada alada porque es muy veloz, ya que el amante vuela con el pensamiento y de esta manera siempre está con la persona amada y vive en ella.

El tema del soneto *Daba sustento a un pajarillo* es el amor que nos desvela dos caras: la pasión como fuente de la libertad y también raíz de la esclavitud de los sentidos. Los motivos literarios que definen el tema del amor como libertad y cautiverio a la vez son „el viento libre”, „las alas”, „los hierros del portillo”, „la antiguo prisión”. El yo del poeta no aparece de manera expresa, su interioridad, sus sentimientos y pensamientos siendo escondidas detrás de una alegoría, el principal recurso estilístico del poema, que se construye poco a poco a través de la personificación de un pajarillo.

La clave de la alegoría se desnuda en el último verso del soneto cuando el lector tiene la certeza de que el vuelo hacia la libertad representa el deseo de la mujer, en particular, y de la condición humana, en general, de librarse, de acceder a través del amor a la máxima altitud del placer, alma y cuerpo. La prisión en que se queda expresa un estatuto de esclavitud no solamente de la aquella amada al cual poeta se refiera, sino también de los sentidos a los que uno se rinde. Y, por qué no, extendiendo la interpretación más allá del primer nivel de la comprensión y hermenéutica literaria es la prisión del poeta mismo, encarcelado entre sus arrepentimientos, deseos y desengaños que ha vivido y sufrido en la vida real.

La maestría poética lopezca consiste no solamente en la manera de manejar el verso, en los recursos estilísticos que vamos a analizar, sino también en el modo en que transfigura la realidad de su propia vida, al menos con una doble intención poética y humana: de cantar el amor y de librarse de todas las infortunias que este sentimiento ha traído en su vida. Lucinda⁵ aparece en el soneto como „personaje lirico” que abarca

⁴*Ibidem*, p. 53.

⁵ El nombre Lucinda es usado por referirse a Micaela de Luján, una de sus amadas, casada con el actor y representante Diego Díaz. Lope mantuvo una relación de nueve años con ella, con

los sentimientos de Lope por una mujer que tuvo un papel importante en su vida amorosa: Micaela de Luján.

Este soneto define la actitud de Lope ante la feminidad que le provocó felicidad y desdichas a partes iguales. La condición de la mujer ocupa la línea principal de los versos, pero en el fondo el poema refleja el impacto de esta condición sobre el poeta. La amada está vista como fuente de libertad y prisión a la vez, tal como el sentimiento de amor que es contradictorio, idea que se expresa a través del oxímoron: „entre su nieve ardía”.

La composición poética sigue la estructura clásica del soneto: dos cuartetos y dos tercetos. La musicalidad de los versos deriva de la métrica que combina el endecasílabo („fué-se-le-de-la-jau-lael-pa-ja-ri-llo”) con versos de diez o doce sílabas; el único diferente tiene nueve sílabas: „vas-por-des-pre-ciar-el-ni-do”. También destaca la música de los versos a través de la rima consonante o asonante y del encabalgamiento, la continuación de la idea poética en el verso siguiente, técnica que da fluidez y transforma la poesía, metafóricamente, en el agua de un río que lleva consigo todo lo que el poeta siente y piensa.

En el primer cuarteto aparece la imagen de la mujer amada que ayuda a un pajarillo a librarse de „los hierros del portillo”, metáfora de la prisión, el lugar que le impida volar y vivir en libertad. El pajarillo es una metáfora a través del cual el poeta se refiere a la mujer amada y a sus sentimientos. Lucinda, la proyección literaria de Micaela de Luján, que en la vida real estaba casada y vivía un amor clandestino con Lope, trata de librarse a sí misma de la „jaula”, otra metáfora para nombrar la cárcel en la que vivía. El „libre viento” se convierte en esta interpretación en el símbolo de la vida libre y el amor vivido sin temores. El tiempo verbal es relevante para sostener el esfuerzo que hace una mujer para vivir en plenitud la pasión a la cual aspira: el imperfecto del indicativo indica en el caso del verbo „daba” que la acción está vista/percibida como una lucha continua/perpetua para lograr ayudar al pajarillo librarse. Al final de la estrofa, el otro imperfecto „solía” establece una relación simétrica con el primero y hace hincapié sobre la idea que el deseo de ser libre es una condición a la cual una mujer, en este caso, y el hombre, en general, aspiran permanente.

En el segundo cuarteto llaman la atención los recursos estilísticos dentro de los paréntesis: „(y de las mejillas amarillo/volvió el clavel que entre su nieve ardía)”. El simbolismo del clavel⁶,

la que tuvo ni más, ni menos que cuatro hijos. De una belleza extraordinaria, era, sin embargo, inculta, una analfabeta incapaz incluso de firmar, para la que el poeta solo tenía alabanzas referidas a sus ojos azules, sus cabellos, sus manos blancas: „*Lucinda hermosa en quien mi luz se encierra:/nieve en blancura y fuego en el efecto,/paz de los ojos y del alma/dame a escribir como a penar sujeto*”

(Soneto 155: <https://losotrospoetas.blogspot.com/2009/04/soneto-155-de-lope-de-vega.html>) . <https://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra-2/que-sabes-de-lope-2/cuantas-relaciones-amorosas-tuvo-lope> (6.06.2020, 10.20)

⁶ El clavel simboliza la **pasión**, el **afecto**, el **anhelo** y el **romance**. Los pintores del Renacimiento en los siglos XV y XVI la eligieron como flor predilecta para aparecer en sus escenas de compromiso y emparejamiento. Nada ha cambiado desde entonces y el clavel sigue siendo el regalo perfecto para **demostrar amor con flores**. Esta flor es un símbolo distintivo de España. <https://www.bourguignonfloristas.es/blog/origen-y-simbolismo-del-clavel/>
El nombre científico del clavel (*Dianthus Caryophyllus*) se traduce en „flor del amor” o „flor

flor de la pasión, el afecto, el anhelo, destaca el concepto de *coincidentia oppositorum*, mostrado por la idea que igual al modo que se ve el rostro de la amada es el sentimiento que ella despierte: un amor uniendo los contrastes - el rojo del clavel y el blanco de la nieve. El verbo „ardía” asociado con la nieve representa un oxímoron, una estructura antitética que une los contrarios y que da lugar a varias interpretaciones: por un lado, „la nieve” es el símbolo de la frialdad, del rechazo mientras el verbo sugiere el fuego, la pasión. Desde el punto de vista cromático, el color de la nieve alude a la pureza y el rojo puede ser conectado con la intensidad de la pasión, de la vida. Es especialmente la armonía de los contrastes, que es el barroco en su significación espiritual.

La interrogación retórica que representa el primer terceto subraya la idea que la libertad puede ser llena de peligros, en oposición con el nido, visto como „despreciado” de la amada, que busca más allá la felicidad. „El nido” puede ser el símbolo de la seguridad que un hogar, un matrimonio le da a una mujer, esta idea siendo apuntada por el último verso de la estrofa, donde „el dueño” representa el hombre que ofrece esta estabilidad.

La última estrofa rodea alrededor de dos símbolos: „la prisión” y las lágrimas. El primero se refiere a todo lo que representa la cárcel para una mujer: una relación en la cual no vive el amor, un matrimonio infeliz. También la imagen de la cárcel se puede referir al hecho que el lector entra en ella y se puede perder, confundir porque en sus versos se mezclan en confusa armonía la libertad y la prisión, la pasión y la aspiración. Al lector le puede resultar difícil encontrar la clave que permita entender la alternancia de los elementos constituyentes.

Al final, el lector entiende que el intento de evasión y el retorno del pajarillo a su dulce carcelera tienen más interpretaciones. La primera se descubre a través del nombre Lucinda que aparece en el primer cuarteto, de la imagen de la mujer amada del primo terceto y gracias al último verso donde se subraya la infelicidad de la mujer que acepta vivir una vida encarcelada. La segunda interpretación puede estar ligada al sentimiento de amor en sí mismo que esclaviza a los enamorados: la prisión representa el plano carnal y el vuelo hacia la libertad podría ser el deseo de espiritualizar el sentimiento, de pasar más allá de los límites del „nido”, de los sentidos. Esta interpretación se asocia con la idea de que en cualquier elemento o sentimiento profano/erótico existe una semilla del sagrado, algo de donde puede crecer el sentimiento místico.

Pero las preguntas que nacen leyendo este soneto son: ¿Por qué esta oscilación entre la libertad y la prisión, entre la nieve y el fuego, entre el profano y el sagrado? ¿Es posible que tengamos que ver el amor profano en la poesía lírica de Lope de Vega no solo como tema poético, sino también como un estado de conciencia elevada la cual el poeta intentó alcanzar para aumentar su propio poder creador? ¿Cantar una pasión real, terrenal, carnal puede ser el trampolín para elevarse a esencias transcendentales?

A lo mejor, bajar en la condición carnal, Lope trata de elevarse de ella, de ascender al centro del alma y la experiencia erótica trasladada en poesía es como un examen de conciencia que ilumina el proceso vital de la creación: la creación del poema y la creación del mundo con su pureza original. Una de las esencias de los

de los dioses”; esta flor ha sido una de las más veneradas durante siglos. (<http://www.publiboda.com/claveles-significado-y-atributos.html> (6.06.2020, 13.45))

sonetos la constituye la reflexión sobre el amor, convirtiéndose en una filosofía de este sentimiento.

Con habilidad poética, voz y carne se aúnan en la poesía de amor profano de Lope de Vega y se espolean mutuamente, hasta el punto de confundir una y otra: su voz poética convierte su biografía en creación literaria.

BIBLIOGRAFÍA

Universidad Nacional de la Educación a Distancia, *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro* (segunda parte), redactada por Juan Manuel Rozas, Madrid, 1977, Impreso por GREFOL S.A.

WEBOGRAFÍA

<https://www.poemas-del-alma.com/lope-de-vega-daba-sustento-a-un-pajarillo.htm>

<https://losotrospoetas.blogspot.com/2009/04/soneto-155-de-lope-de-vega.html>

<https://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra-2/que-sabes-de-lope-2/cuantas-relaciones-amorosas-tuvo-lope>

<https://www.bourguignonfloristas.es/blog/origen-y-simbolismo-del-clavel/>

<http://www.publiboda.com/claveles-significado-y-atributos.html>

.

POETUL NICOLAE DABIJA ÎN CONȘTIINȚA CRITICII

The poet Nicolae Dabija in the consciousness of criticism

In the hereby essay we intend to do conduct not so much a research from the criticism of criticism category – as one might think at first sight –, but rather what it is called a *review* of some points of view expressed by some of the most erudite commentators of Nicolae Dabija's poetic creation. The objective of selecting such critical excerpts is also to signal the fact that the elaboration of an exegesis having the complex personality of Nicolae Dabija and his valuable work of fiction as a central subject is mandatory...

Key-words: *essay, anthology, exegesis, criticism of criticism, debut, review, excerpts, description of the work, circumstances*

Introducere

Personalitate covârșitoare, proteică și polivalentă – poet, prozator publicist, eseist, orator, critic și istoric literar, pictor, om politic etc. – academicianul Nicolae Dabija este, fără îndoială, „cea mai complexă personalitate culturală din Basarabia”², conform aprecierii formulate cândva de regretatul Grigore Vieru, marele său prieten și comiliton pe baricadele luptei pentru renaștere națională... Poet în vocația lui fundamentală, Nicolae Dabija este autorul a peste 80 de cărți, dintre care 34 de volume de versuri (inclusiv „antologiile de autor”), asupra cărora – în cei 45 de ani câți au trecut de la debutul său editorial – s-au pronunțat câteva zeci de critici și istorici literari, nu doar din cele două state românești situate de o parte și de alta a Prutului, ci și din fostele republici sovietice sau chiar de pe alte continente. A investiga însă, astăzi, opiniile celor mai de seamă dintre acești interpreți ai liricii dabijiene și a le articula într-un eseu omogen, încheșat și coerent, e o sarcină cât se poate de dificilă, pentru realizarea căreia e nevoie, înainte de toate, de adoptarea și respectarea unor criterii ferme de selecție, clasificare și ierarhizare. Am considerat ca fiind oportună adoptarea criteriului cronologic în selectarea principalelor volume de poezii ale lui Nicolae Dabija, ceea ce ne permite să oferim și o *descriere a operei*, întrucât vom spune câte ceva – acolo unde este cazul – despre structura lor, conținutul tematic, valoarea artistică ori circumstanțele eventualului succes de public ori de critică al respectivului volum, ilustrându-ne aserțiunile cu extrase din recenzii, cronici, articole de dicționar, studii și eseuri apărute în volum sau în presa de specialitate etc. Doar în felul acesta, al unei radiografieri diacronice, credem că vom putea oferi aici o imagine pertinentă și persuasivă a ceea ce s-ar putea numi *lirica dabijiană în conștiința criticii*...

¹ Universitatea de Stat din Moldova.

² Grigore Vieru, „Prefață” [la] Nicolae Dabija, *Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, Craiova, Scrisul românesc, 1997, p. 8.

Repere biografice

Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Vasile Alecsandri, care spusese undeva că „tot ce privește viața unui autor este interesant”, atunci cred că ar fi nimerit să consemnăm aici câteva momente din biografia lui Nicolae Dabija, în ideea că vor putea contribui la mai buna înțelegere/receptare a unora dintre creațiile sale poetice.

Ivit pe lume la 15 iulie 1948 în satul Codreni-Căinari, județul Lăpușna, la hotarul de nord al Bugeacului, „spațiul lui Alexei Mateevici”, Nicolae Dabija este fiul Cristinei (născută Dabija) și al lui Trofim Ciobanu, „țăran cu bibliotecă” (conform spuselor viitorului scriitor). Poetul va lua numele mamei, provenită dintr-o familie care a dat mai mulți preoți, dintre care un unchi al poetului – starețul Serafim Dabija și preotul Nicodim Onu vor fi judecați în 1949 de NKVD și condamnați, pentru „activitate antisovietică”, la câte 25 de ani de închisoare. Între 1954-1958, Nicolae urmează școala primară în satul natal, apoi gimnaziul la Săhăidac (1958-1962), iar liceul în orașul Cimișlia (1962-1966). Tot în 1966, începe Facultatea de Ziaristică a Universității din Chișinău, fiind exmatriculat în anul III pentru „activitate naționalistă” și reîncadrat în 1970 la Facultatea de litere a aceleiași Universități, pe care o va absolvi în 1972. Până în 1975 va fi redactor al secției pentru tineret al Televiziunii din Chișinău, apoi – între 1975-1984 – șef al secției de poezie și critică la revista *Nistru* (mai târziu – *Basarabia*). Între 1984-1986 a fost redactor-șef al revistei pentru tineret *Orizontul* (devenită *Columna*), iar din 1986 până în prezent este redactor-șef al săptămânalului *Literatura și Arta*, organ al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova.

Sub conducerea lui Dabija – spune Al Cistelean în *Dicționarul esențial al scriitorilor români* –, *Literatura și Arta* devine o revistă de militanță națională, luptând pentru impunerea limbii române, a alfabetului latin, a tricolorului, atingând, în 1990, un tiraj de 260.000 de exemplare. A fost deputat în parlamentul sovietic (1989-1991) și în parlamentul Moldovei (1990-1994). Este președintele Societății „Limba noastră cea română”, al Asociației Oamenilor de Știință, Cultură și Artă din Republica Moldova și vicepreședinte al Partidului Forțelor Democratice. Cavaler al „Ordinului Republicii”, cea mai înaltă distincție a Republicii Moldova, acordată poetului în 1996³.

Firește, demnitățile deținute de Nicolae Dabija au fost mult mai numeroase, dacă ar fi să amintim aici doar pe aceea de membru al Academiei de Științe a Republicii Moldova, sau pe cea de membru de onoare al Academiei Române. Ca să nu mai vorbim de numeroasele premii care i-au fost acordate, atât în Republica Moldova, cât și în alte state. Le vom aminti, la momentul potrivit, doar în măsura în care pot lumina/elucida explica unele aspecte ale creației sale artistice, întrucât avem în vedere aici, prioritar, doar opera poetică, nu și biografia autorului. Nu e mai puțin adevărat însă că a sosit momentul elaborării și publicării unei cercetări ample, cu caracter monografic, având ca temă viața și opera scriitorului Nicolae Dabija. Multitudinea articolelor, eseurilor, studiilor publicate, în ultima jumătate de veac, asupra activității sale scriitoricești, dar și asupra celei publice/cetățenești, (atât în volume, cât și în periodice de specialitate, atât în *Basarabia*, cât și în România), ar face posibilă, cu asupra de măsură, tipărirea unei monografii Nicolae Dabija.

³ Al. Cistelean, „Dabija Nicolae”, în *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, Albatros, 2000, p. 231.

Circumstanțele debutului

Scriitorul italian Edmondo de Amicis – autor al celebrului *Cuore* – spunea undeva că „soarta multor oameni a depins de faptul dacă în casa părinților lor au găsit, ori nu, o bibliotecă.” Cred că spusa asta i se potrivește și lui Nicolae Dabija, în sensul că destinul său a fost marcat și de mica bibliotecă din casa părintească. Presupun că multe din cărțile de acolo proveneau, pe linie maternă, ca să spun așa, de la starețul Serafim Dabija, ori de la preotul Nicodim Onu, menționați anterior. Era vorba – cu siguranță – de cărți în limba română din interbelic, cu alfabet latin adică, fiindcă doar de acolo ar fi putut să deprindă viitorul scriitor cititul și scrisul în grafie latină. Mai târziu, aceste cunoștințe și deprinderi îi vor aduce necazuri, căci pe când era student la Chișinău, obișnuia să-și ia notițele utilizând alfabetul latin și nu pe cel oficial, chirilic, fapt pentru care va fi acuzat de „activitate naționalistă”...

Tot în biblioteca de acasă va fi găsit, cu siguranță, volumele de versuri ale lui Mihai Eminescu, Alexei Mateevici ori poate și ale altora. Există, în acest sens, mărturii ale lui Nicolae Dabija, cum că – pe când era în clasele primare – obișnuia să se refugieze în pădurea de lângă casă și să recite copacilor poezii de Eminescu! „Ca să nu m-audă autoritățile – îi mărturisea Nicolae Dabija prietenului său Dan Puric –, când eram mic, fugeam în pădure și spuneam de unul singur versurile lui Mihai Eminescu, copacilor”⁴. Există, de asemenea, o poezie dedicată lui Alexei Mateevici, în preambulul căreia Nicolae Dabija se confesează potențialilor cititori, spunând: „La Căinari, peste pădurea de lângă satul unde am copilărit, s-a născut Alexei Mateevici. Copil fiind, venisem în câteva rânduri, singur sau cu colegii de clasă, la Căinari, cu inexplicabila dorință să-l găsim acasă...” Intitulată chiar *Mateevici Alexei*, poezia a fost publicată inițial în cel de al treilea volum de versuri al poetului – *Zugravul anonim* (1985). Firește, elevul Nicolae Ciobanu (pe numele său adevărat) va fi aflat despre preotul-poet Alexei Mateevici tot din cărțile de acasă, despre care există o mărturie târzie, impresionantă, pe care o datorăm aceluiași Dan Puric, unul dintre numeroșii prieteni din România ai lui Nicolae Dabija. Cei doi au vizitat, într-o vară, casa natală a poetului basarabean, pe care nu mai puțin celebrul actor și patriot, dotat el însuși cu har de povestitor, o va descrie în acești termeni:

M-am uitat și am văzut în fața mea o modestă casă de țară, așa cum numai în basmele noastre se arată. Micuță, curată, îngrijită, dar nelocuită. Părinții lui erau acum doar două priviri triste dintr-un tablou de nuntă în care nu puteai citi bucuria cununiei, ci doar dorul nemângâiat după țara pierdută. În biblioteca modestă din hol am văzut mai multe cărți. Mai toate erau în rusește. Și doar acolo, în clipa aceea, nu știu de ce, am simțit ca un tragic fior fizic murmurul dureros de duos al limbii în care m-am născut. Căci cele câteva cărți scrise în limba română stăteau înghesuite, smerite, dar atât de vii între slovele chirilice care încercau, parcă, furioase, cu gelozie fâțișă față de limpezimea și cinstea lor sufletească, să le sufoce⁵.

Revenind la problema debutului în literatură al lui Nicolae Dabija, precizăm că acesta s-a produs, cu un grupaj de versuri, în ziarul *Tinerimea Moldovei* din 23 decembrie 1965. Autorul avea, pe atunci, doar 17 ani, fiind încă elev în ultima clasă la liceul din Cimișlia. Coincidența face ca alți doi mari poeți moldoveni – de astă dată

⁴ Dan Puric, „Omul-mac”, în *Bibliopolis*, revistă editată de Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” din Chișinău, vol. 70 (2018), nr. 3, p. 119.

⁵ *Ibidem*.

din dreapta Prutului – să fi debutat tot la vârsta adolescenței, înainte de a-și finaliza studiile secundare. Ne gândim la Mihai Eminescu și Nicolae Labiș, dar poate și la Bacovia (care a debutat la 18 ani, fiind în ultima clasă de gimnaziu). Încă și mai precoce a fost, ca poet, Tudor Arghezi, cu debut la 15 ani, în *Linia dreaptă* a lui Macedonski. Concluzia ar fi că poeții de seamă, înzestrați cu har divin (asta fiind una din condițiile genialității) se manifestă ca atare de la vârste fragede...

Grupajul de versuri din *Tinerimea Moldovei* – intitulat *Ochiul al treilea* – fusese însoțit de un comentariu elogios, intitulat *Un nume nou* al tânărului (pe atunci) critic Mihai Cimpoi. Consecvenți principiului enunțat în debutul prezentului subcapitol, vom încerca să îmbinăm descrierea operei cu aspecte ținând de interpretarea critică a acesteia. Astfel, vom preciza – doar pentru rigurozitate bibliografică – faptul că textul semnat atunci de Mihai Cimpoi reprezintă cea dintâi intervenție critică, cel dintâi comentariu autorizat având ca obiect creația poetică a lui Nicolae Dabija. Cinci ani mai târziu, în 1970, Nicolae Dabija – devenit, între timp, student al Universității din Capitala R.S.S. Moldovenească –, încredințează, spre publicare, Editurii „Cartea Moldovenească” din Chișinău, dactilograma volumului *Ochiul al treilea*. Dezbătută atunci la Uniunea Scriitorilor, placheta menționată este respinsă. „Se motiva – va povesti, mai târziu, Gheorghe Ghimpu – că ar fi o carte „abstractă, care nu se știe când și în ce țară a fost scrisă”. Țara, de fapt, era nominalizată, ca, de altfel, și dimensiunea ei în timp. Poetul spunea: „Această frunză / e o hartă a vechii Dacii”...⁶

Marcând debutul editorial al lui Nicolae Dabija, volumul de versuri *Ochiul al treilea*, avea să apară cinci ani mai târziu, în 1975, primind apoi, în 1977, Premiul Tineretului din Moldova. Ar mai fi de menționat faptul că, atât prin data nașterii (15 iulie 1948), cât și prin data apariției volumului de debut, Nicolae Dabija deschide seria generației de scriitori născuți după Al Doilea Război Mondial și afirmați cu începere din anii '70. Fiind și autorul unui volum de debut pe cât de original ca viziune poetică, tot pe atât de valoros din punct de vedere artistic/estetic, Nicolae Dabija ar putea fi considerat „buzduganul unei generații”, după formula folosită de Eugen Simion în titlul unui studiu despre Nicolae Labiș. De altfel, titlul volumului *Ochiul al treilea* a și fost aplicat, în chip inspirat, de academicianul Mihai Cimpoi, pentru a denumi generația al cărei lider e considerat a fi, pe bună dreptate, Nicolae Dabija. În anii '70 – consideră academicianul Mihai Cimpoi – „s-a conturat imaginea distinctă a unei „generații de creație” [T. Vianu] cu un program anumit care continuă, în linii mari, programatismul etic al generației „copiilor anilor treizeci” cu un maximalism estetic la nivelul stării de grație și naturaleței discursului poetic (sau narațiunii). E o generație ce se încredințează *ochiului al treilea* care anulează tirania realului, stimulând insinuarea posibilului și visului, care desființează hotarele dintre mimesis și fantezie, imaginație”⁷.

„Lider de generație” e, firește, Nicolae Dabija, care „scrie o poezie în cheie imnică, elegiacă sau monodică, programatic mesianică în ultimele volume”⁸. Într-adevăr, ca „mare poet social” – cum îl văzuse Ioan Alexandru, încă în 1989, laudând

⁶ Gheorghe Ghimpu, *Conștiința națională a românilor moldoveni*, Chișinău – București, Garuda Art, 2002, p. 422.

⁷ Mihai Cimpoi, „Nicolae Dabija”, în *Mică enciclopedie ilustrată a scriitorilor din Republica Moldova*, București – Chișinău, Litera Internațional, 2005, p. 251.

⁸ *Ibidem*.

„școala de poezie de la Chișinău” – pentru Nicolae Dabija fiecare poem este „ca o scrisoare”. „Elegiac și misionar – cum îl caracterizează Adrian Dinu Rachieru –, instalat, la start, în imaginarul neoromantic, poetul scrutează acum, apăsător de tirania realului și presiunea evenimentelor, prezentul, iradiind speranță (tocmai prin poetica visării, pendulând între real și mitic). Și o face cu sentimentalitate și luciditate, deopotrivă. Cândva, la începuturi, risipind candoare, se refugia în tainele sufletului, poetizând universul și zeificându-și, cumva profetic, trăirile, prin transferul în transcendent: „Dar ce-am văzut cu ochiul-al-treilea ieri / va fi doar mâine adevărat”⁹.

O descriere a operei. Volumele de versuri

Lirică prin excelență, poezia titulară a volumului de debut este, fără îndoială, ceea ce se cheamă o *artă poetică*, întrucât exprimă, la persoana I, concepția autorului despre rolul artei și menirea poetului în lume. Circumscripșă, categorial, *liricii filosofice*, *Ochiul al treilea* este o meditație îndrăzneată, pentru momentul istoric, social-politic în care a apărut, pe tema rosturilor creației poetice (și ale artei, în general), cu subliminală tentă polemică, fiind „o replică la elogiul necondiționat al realului pe care-l cerea realismul socialist”¹⁰. Un act de curaj reprezenta – după părerea noastră – chiar alegerea unui simbol cu subtilă conotație mitologică și chiar mistică precum ar putea fi considerat acest *al treilea ochi*. „Vederea cu „cel de al treilea ochi” – scrie acad. Mihai Cimpoi, referitor la poezia omonimă a lui Nicolae Dabija – interiorizează viziunea, o scoate din vechile convenții realiste, purifică verbul poetic, îl scoate pe poet/prozator din contingentul care-l ținut tiranic și îl transferă în transcendent (care e, de fapt, un tărâm mai împământat al poeticului, o zonă de puritate solară, de firesc și organic): „De la un timp, din ce în ce mi-e mai greu / să deosebesc realul de vis, ceara din lună de ceara din plopi... / amețitor se-nvârt în jurul meu / lucrurile văzute cu al treilea ochi”. Firește „lucrurile văzute cu al treilea ochi” nu puteau fi decât cele despre care nu se putea vorbi în public, cu voce tare... De aceea, poate, confratele Vladimir Beșleagă spunea, în 1977, despre Nicolae Dabija, nu doar că este un „poet de vocație”, dar și „îndelung așteptat”¹¹. În Basarabia sovietizată din acea vreme se simțea, desigur, nevoia apariției unor scrieri „de curaj”, care să propună o altă viziune nu doar asupra realităților culturale, ci și asupra celor din spațiul social-politic. Se pare că în această „cheie” a fost interpretat mesajul volumului de debut al lui Nicolae Dabija, ceea ce explică primirea entuziastă a acestuia de către unii dintre confrăți.

Lirica sa, beatudinală, sigilată de amintirea cântului orfic, îndatorată surselor folclorice, recuperând eufoniile străvechimii – spune Adrian Dinu Rachieru, enumerând câteva dintre elementele de noutate ale liricii dabijiene –, contrasta cu megapoemele animate de suflu epopeic, dezvoltând industriuos, de pildă, mitul leninist (A. Lupan, Em. Bucov., G. Meniuc, B. Istru și încă alții)¹².

La rândul său, criticul ieșean Ioan Holban – în eseu pe care-l consacra, în *Convorbiri literare*, poeziei lui Nicolae Dabija cu prilejul aniversării a 70 de ani ai

⁹ Adrian Dinu Rachieru, „Nicolae Dabija – neoromantism și militantism”, în *Poeți din Basarabia. Un veac de poezie românească*, București – Chișinău, Editura Academiei Române – Editura „Știința”, 2010, p. 282.

¹⁰ Mihai Cimpoi, „Nicolae Dabija”, *op. cit.*, p. 251.

¹¹ *Ibidem*, p. 252.

¹² Adrian Dinu Rachieru, „Nicolae Dabija – neoromantism și militantism”, *op. cit.*, p. 283.

acestui – evidenția, dintru început, caracterul mesianic și profetic al liricii dabijiene, spunând: „Încă de la volumul de debut, *Ochiul al treilea* (1975), Nicolae Dabija a adoptat imaginea și „funcția socială” ale *poetului misionar*; el e profetul, știe cum va fi viitorul și, de aceea, pătrunde în lumea de dincolo de pragul senzorialului: ochiul poetului mesianic e *pentru mâine* (...)”¹³.

Ochiul al treilea n-a fost însă singurul volum „de curaj” prin care Nicolae Dabija a înfruntat cenzorii și cerberii vremii. În 1983, cartea de esuri *Pe urmele lui Orfeu* a fost etichetată drept „nocivă” și „salvată” de prefața lui Pavel Boțu, pe atunci președinte al Uniunii Scriitorilor. Dar să nu anticipăm; fiindcă înainte de *Pe urmele lui Orfeu* – care este, de fapt, o carte de esuri pe teme de istorie literară, având inserate și câteva poeme – apăruse, în 1980, încă un volum de versuri, intitulat *Apă neîncepută*. Dacă în placheta de debut poetul se refugiase în estetic și în referințe culturale, explorând programatic spiritualitatea națională, în *Apă neîncepută* poezia se obiectivează prin deschiderea spre epic și spre conștiința colectivă. „De la un lirism pur, ferit de frământările cotidianului, de la infuziunea incantatorie, bogată în definiții metaforice – scrie academicianul Mihail Dolgan, referitor la acest al doilea volum al lui Nicolae Dabija –, se trece la evocarea și meditația elegiacă, înrămate în simboluri și parabole, în proiecții de legendă și de mit național. De acum înainte autorul va fi preocupat de matricea și etosul popular”¹⁴.

La rândul său, academicianul Eugen Simion consideră că, odată cu volumul *Apă neîncepută*, în peisajul „copleșit de frumuseți îngândurate” al poeziei lui Dabija pătrund parabolele, parafrazele și miturile naționale.

Lirismul începe să se radicalizeze și spiritul elegiac își impune o morală severă. „Poeții nu au dreptul la eroare”, sună un vers. Poetul caută acum „cuvinte care luminează” și, evident, le află. Zeul cuvintelor a devenit Profetul care cunoaște limba ierburilor și citește semnele stepei. Oamenii, neînțelegându-l, l-au alungat din cetate ca pe un mincinos și, de atunci, Profetul profetește printre brusturi. O variantă, desigur, a blagianului Pan adaptat tradițiilor locale¹⁵.

Într-adevăr, această viziune a lumii în stingere, amintind de *Paradis în destrămare* a lui Blaga, este sinonimă cu exasperarea temei naționale. Autorul își asumă aici patetic responsabilitatea morală, interzicând poetului „dreptul la eroare” și punându-l – cum se va vedea – în fața urgențelor istorice. Sunt prezente, în unele piese ale volumului, câteva dintre reperele identitarului românesc, care vor deveni o temă recurentă în lirica lui Nicolae Dabija. Astfel, ca și Grigore Vieru, în poezia *Grai* el contrage patria la dimensiunea limbii materne, conferindu-i o aură paradisiacă și încărcând-o cu daruri mântuitoare: „Zic maică – și-i mai multă ziuă, / iar focurile-adaugă lumină, – / cuvânt, care-a cuprins în el / și pajiște, și aer, și colină”. Un alt motiv identitar îl reprezintă, în unele creații din acest volum, satul românesc ca depozitar al valorilor strămoșești, ceea a determinat, pe unii comentatori ai liricii dabijiene, să spună că poetul basarabean reînvie, aici o mistică a plaiului, specifică poeziei românești. „În evoluția ei – este de părere Al. Cistelean –, poezia lui Dabija va trece prin cele trei etaje ale

¹³ I. Holban, „Poezia lui Nicolae Dabija”, în *Convorbiri literare*, CLI, nr. 4 (268), aprilie 2018, p. 51.

¹⁴ Mihail Dolgan, „Dabija Nicolae”, în *Dicționarul general al literaturii române*, Vol. II, București, Univers Enciclopedic, 2004, p. 549.

¹⁵ Eugen Simion, „Nicolae Dabija. Poezia e o bucuroasă tristețe”, în *Scriitori români de azi*, vol. IV, București - Chișinău, Editura „David. Litera”, 1998, pp. 300-301.

etnicului (așa cum au fost definite de C. Rădulescu-Motru), restaurând și exaltând, pe rând, comunitatea de origine, de limbă și de destin”¹⁶.

Nu putem trece peste volumul *Pe urmele lui Orfeu* – ediția a doua (1990), care adună, între copertile sale, contribuții importante de istorie literară. E o carte de eseuri, în care sunt presărate – cum spuneam – și o serie de poeme. Importanța cărții a fost evidențiată de criticul și istoricul literar Theodor Codreanu, care surprinde un incontestabil adevăr atunci când spune:

Prezența acestor eseuri-poeme explică de ce nu există nici o prăpastie între poezia pură a primei perioade din creația lui Dabija și militantismul național din a doua. Cartea e un amestec fermecător de investigație științifică și naivități ale fanteziei (asumate conștient de autor), de visătorie poetică și de intuiții surprinzătoare, într-o limbă catifelată și caldă, chiar dacă nu lipsită de stângăcii și de o retorică sentimentală riscantă stilistic¹⁷.

Într-adevăr, pentru cine cunoaște, în detaliu, evoluția lui Nicolae Dabija ca poet, devine limpede faptul că el – alături de alți scriitori congeneri precum Grigore Vieru, Leonida Lari, Ion Vatamanu și alții – au pregătit conștiințele basarabene pentru acțiunile de renaștere națională de după 1987. În formidabila sa carte *Basarabia sau drama sfâșierii*, cărturarul patriot Theodor Codreanu – cunosător ca nimeni altul al istoriei, culturii și literaturii basarabene – sesizează permanența motivului literar *Eminescu* în lirica dabijiană, motiv ce constituie, de fapt, un reper important al identității naționale.

La lumina Luceafărului – scrie Theodor Codreanu –, Nicolae Dabija își poate îngădui să caute *urmele lui Orfeu* acolo unde ele păreau șterse din pricina complexului istoric încercat de tracul rătăcitor prin Elade. *De la Orfeu la Eminescu*, iată arcul voltaic care dă substanță unei cărți insolite, apărute într-o primă ediție în 1983¹⁸.

La rândul său, Alex Ștefănescu – în ampla cronică consacrată volumului în *România literară* – ne avertiza că titlul *Pe urmele lui Orfeu* ar putea să ne inducă în eroare, sugerându-ne o predilecție pentru teme din mitologia antică. „În realitate – precizează criticul – un singur eseu se referă la povestea iubirii dintre poetul trac și Euridice. Celelalte au ca subiect viața și opera unor scriitori români care legitimează în plan cultural identitatea noastră națională”¹⁹.

Referitor la poemele incluse în volumul *Pe urmele lui Orfeu*, interesante corelații între mitologia românească și cea a Greciei antice, stabilește Victoria Fonari în eseu intitulat *De la orfismul vierean la Ana euridicizată a lui Nicolae Dabija*. „În creația lirică a lui Nicolae Dabija – afirmă autoarea eseului menționat – se resimte o conexiune dintre legende de Elade și mitul popular românesc „Mânăstirea Argeșului”. Similitudinile dintre Orfeu și Meșterul Manole constau în harul pe care-l au de a crea în numele frumosului. Domeniile de a atinge coardele sufletului sunt diferite: Orfeu-

¹⁶ Al. Cistelean, „Dabija Nicolae”, *op. cit.*, p. 232.

¹⁷ Theodor Codreanu, „Nicolae Dabija – „complexul lui Orfeu”, în *Basarabia sau drama sfâșierii*, prefată de Mihai Cimpoi, ediția a doua revăzută și adăugită, Galați, Scorpion, 2003, pp. 242-243.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A. Ștefănescu, „Nicolae Dabija sau lupta cu amnezia”, în *România literară*, nr. 11, 14 martie 1991, p. 11.

artistul cântecului divin, ce poate înlănzi și fiarele, Meșterul Manole – artistul ce cântă în piatră pentru a crea măreția aspirației, pentru a răpune forțele malefice întru credință. Ambii sunt maeștri ai domeniului ce și l-au ales. Ei sunt posesorii unui mister al percepției lumii în plan artistic. Vizionarismul lor e de a materializa această emoție, făcând un transplant în lumea materială, fiind perceput de cei care ajung să se atingă de creația lor”²⁰. Într-adevăr, cei doi artiști – Orfeu și Meșterul Manole – sunt determinați în acțiunile lor de suferința pricinuită de pierderea ființei iubite. Într-o poezie intitulată chiar *Orfeu*, Nicolae Dabija îi unește pe cei doi iluștri creatori de frumos prin antiteza acțiunii lor: „Umbra lui cade pe zid și zid- / dul / se / dă / ră / mă / cu zgomot!” Versurile ce includ silabe, transformă cuvintele în ritmuri de pe strunele aedului.

Zidul – observă, cu justete, Victoria Fonari – trasează frontiera dintre cei vii și cei morți, dintre lumea fiecăruia și univers, dintre terestru și divin, dintre materie și spirit. În *Testamentul Nou* se întâlnește verbul „a zidi raportat la lumea creștină – „dragostea zidește” (*Corinteni* 8; 1, 199). Omul între creație și necesitate își figurează imaginația. Dorințele în libertatea alegerii sunt investigate în *Biblie*, la fel, prin imaginea construcției. „Toate sunt îngăduite, dar nu toate sunt de folos. Toate sunt îngăduite, dar nu toate zidesc” (*Corinteni* 10; 23, 202). Construcția omului creștin e evidentă și în ridicarea Monastirii Argeșului²¹.

Revenind la creația poetică a lui Nicolae Dabija, e de menționat că în piesa *Baladă*, din volumul de debut *Ochiul al treilea* (1975), poate fi vorba de o construcție inversă, sugerată de versul „Pentru o zidire sfântă îmi trebuie o Ană.” Iar desăvârșirea creației presupune revenirea în lumea calculată de trecerea timpului, ceea ce generează dorința exprimată în versurile : „Așa aș sfârâma cetatea și orice amintire: / S-o pot avea-nc-o dată, măcar pentr-o zidire.” Încercând să stabilească filiații între Euridice, iubita lui Orfeu, și Ana lui Manole, dar și între lirica lui Grigore Vieru și cea a lui Nicolae Dabija, cercetătoarea Victoria Fonari conchide:

Firul de legătură din lirica lui Nicolae Dabija va constitui anume raportul dintre Ana și Euridice. Moartea acestora constituie sacrificiul destinului în favoarea creației. Femeia iubită devine artă. Dezicerea de corpul fizic, fie și forțată, impulsionează creația. În prezent, grație versului lui Grigore Vieru, această „zidire” din poezia sa *Mica baladă* a primit și o altă conotație – cântarea eternului feminin. (...) Și Ana, și Euridice semnifică dragostea, puritatea, suferința, dorința de a trăi, dragostea de viață, tinerețea, aspirația. Moartea prematură le fixează tragismul existențial: Ana – sacrificiul în numele credinței ortodoxe, iar Euridice, prin mușcătura de șarpe, mărginește hotarele dintre viață și moarte. Devin conștiința bărbatului creator, ce a cunoscut doar înălțimile artei și a perceput căderea²².

Poemele intercalate între eseurile din *Pe urmele lui Orfeu* vor fi reluate în cuprinsul volumului de versuri *Zugravul anonim* (1985), în care autorul continuă opera de resuscitare a conștiinței naționale, adăugând reperele identitare anterior menționate – limba maternă și satul – pe cel al întemeietorilor (Cantemir, Costin,

²⁰ Victoria Fonari, „De la orfismul vierean la Ana euridicizată a lui Nicolae Dabija”, în *Probleme actuale de lingvistică*. In memoriam acad. Nicolae Corlăteanu. 100 de ani de la naștere, Chișinău, CEP USM, 2015, p. 163.

²¹ *Ibidem*, p. 164.

²² *Ibidem*, pp. 164-165.

Varlaam ș.a.). Comentând antologia *Dreptul la eroare*, apărută în 1993, care cuprindea și mare parte din volumul *Zugravul anonim*, Eugen Simion observa că aici pătrund masiv voievozii Moldovei și cărturarii-mituri. „Autorul – spune criticul – execută cu pricepere tehnică câteva portrete lirice și comentează miturile ce le însoțesc. Face acest lucru pe față și cu un scop bine determinat. Își sacrifică în chip deliberat propria subiectivitate”²³. Pe lângă această direcție misionară și militantă, care constituie chiar coloana vertebrală a liricii sale, apare, în *Zugravul anonim*, și o altă linie, secundară, anume aceea a liricii erotice, Nicolae Dabija devenind, cu timpul, un poet al dragostei, cu rafinate disponibilități compoziționale și ludice (ca în *Hrisov de iubire medievală*, de exemplu). Propensiunea spre ludic fiind una din trăsăturile postmodernismului, îndrăznesc să afirm că – prin unele piese din *Zugravul anonim*, în care pot fi evidențiate și alte caracteristici ale curentului mai sus menționat – Nicolae Dabija nu doar că e perfect sincronizat creațiilor de gen ale autorilor de dincolo de Prut, ci uneori este chiar cu un pas înaintea optzeciștilor din România. „Structura complexă, multivalentă, a poetului, ireductibilă la unilateralitate – constată, în sensul acesteia, și Al. Cistelean –, iese la iveală în poeme ce n-au nici o inhibiție în fața poeziei de ostentație autoironică ori gratuit-ludică (*Conferință de presă a marelui inventator; Lied*)”²⁴.

Caracterul modern al liricii dabijiene va fi evidențiat și într-o cronică literară la volumul *Aripă sub cămașă* (1991), semnată de Claudiu Constantinescu în *România literară*.

Conținutul volumului *Aripă sub cămașă* – constată, cu justețe, tânărul critic – trădează nu un spirit dezorientat, nehotărât, cât un poet preocupat într-o măsură îmbucurătoare de căutarea noului, de modernizare și, implicit, de o originalitate a sa veritabilă, opusă celui de tip performant a rapsodului popular. De altfel, interesant mi se pare faptul că, în funcție de diferitele criterii, poemele volumului pot fi grupate în perechi antagonice, oricărui text cu inflexiuni „tradiționaliste” putându-i-se alătura o pereche inovată. Disponibilitățile creatoare ale poetului sânt absolut deosebite, dacă ne gândim că el poate da aceleași teme tratamente nediferite, că poate crea aceeași atmosferă cu mijloace chiar contrare, sau că o aceeași tehnică poetică poate conduce către rezultate diametral opuse²⁵.

Concluzia cronicarului de la *România literară* este una pe cât de pertinentă, tot pe atât de echilibrată. „Iar ceea ce rezultă – conchide el – este un Nicolae Dabija binecuvântat că există și admirat încă și mai mult pentru efortul de specificare a artei sale”²⁶.

Asupra volumului *Aripă sub cămașă* s-a oprit – cum era de așteptat – și Theodor Codreanu, „un critic al întreg spațiului cultural românesc”, „un critic de frontieră, căci își situează demersul la răscrucea filosofiei, ontologiei și literaturii”, un critic pentru care „modelul ontologic superior îi este, firește, Eminescu, pentru care are o înțelegere a sa, în spiritul noilor paradigme filosofico-culturale” – conform opiniei academicianului Mihai Cimpoi²⁷. Răsfoind volumul *Aripă sub cămașă*,

²³ Eugen Simion, „Nicolae Dabija. Poezia e o bucuroasă tristețe”, *op. cit.*, p. 301.

²⁴ Al. Cistelean, „Dabija Nicolae”, *op. cit.*, p. 232.

²⁵ Claudiu Constantinescu, „Despre estetica poeziei necesare” [Cronică la volumul *Aripă sub cămașă*, de Nicolae Dabija], în *România literară*, XXIV, nr. 46, 14 noiembrie 1991, p. 10.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Mihai Cimpoi, „Un critic al întreg spațiului cultural românesc” [Prefață la:] Theodor Codreanu, *Basarabia sau drama sfâșierii*, *op. cit.*, p. 5.

reputatul eminescolog de la Huși se va opri – cum altfel? – asupra poemului *Luceafărul*, care îi inspiră următorul comentariu:

Asupra lui Eminescu și a tot ce ține de spiritul lui nici un Cronos nu mai are putere, deși zilnic pigmei – Menade visează să-l devore. Eminescu **este**. De aici tăria unor spirite ca Nicolae Dabija: „Nu obosește niciodată să răsără / Luceafărul – steaua noastră polară! Steauă care – dacă ar cădea – / Ar trage cerul întreg după ea” (*Luceafărul*). Acest splendid catren închinat lui Eminescu constituie chiar *arta poetică* a volumului *Aripă sub cămașă*, dar și a întregii creații dabijiene. Prăbușirea cerului prin căderea Luceafărului sugerează calitatea de *divinitate eponimă* a românismului pe care o întruchipează Eminescu²⁸.

Volumul de versuri *Aripă sub cămașă* apăruse inițial la Chișinău, în 1989, fiind ultimul volum tipărit cu litere chirilice, dintre cele semnate de Nicolae Dabija. În același an, volumul este tradus în limba ucraineană de către Volodomir Zatuliviter care, în prefață, spune:

Stilul clasic și gândirea modernă, metafora plină de noutate și tradiția folclorică, s-au împletit și topit într-un tot întreg în poezia lui Nicolae Dabija, poate ca la nimeni dintre colegii săi, și prin aceste calități ea s-a reținut cititorului departe de hotarele Moldovei. Liric sensibil, filozof, căutător de dreptate și adevăr – astfel se prezintă eroul liric al cunoscutului poet moldovean în fața cititorului ucrainean²⁹.

În ansamblul creației lirice a lui Nicolae Dabija, volumul de versuri *Aripă sub cămașă* e, într-un fel, o piatră de hotar, fiind cel dintâi tipărit în alfabet latin și, totodată, cel dintâi editat în România, în 1991, la „Junimea” din Iași. În prefața intitulată *Nicolae Dabija – o conștiință vizionar-patetică*, academicianul Constantin Ciopraga remarcă faptul că autorul volumului e „un creator cu personalitate”, care „vine cu scenarii pasionante”, imprimând elegiei o mișcare interioară tulburătoare, un fior elevat, emanând dintr-o experiență comunitară adesea tragică”. Nu o dată atins de melancolie, Nicolae Dabija – continua criticul – „e un liric reflexiv, de o ironie blând-amară, uneori bravând, alteori cultivând un savuros narcisism”, când „apoteotic, oracular și solemn”, când „încântător, retractil, aproape sfios, în echilibru unduitor”³⁰.

Etapa care urmează, cu durata unui lustru (ca să folosim vocabula încetățenită de Călinescu), va fi – pentru poetul Nicolae Dabija – una dintre cele mai faste, întrucât va publica, în fiecare an, câte un volum de versuri. Astfel, după ediția de la *Junimea* din Iași a volumului *Aripă sub cămașă*, a urmat volumul de versuri *Mierla domesticită*, în 1992, la Editura Uniunii Scriitorilor din Chișinău, volum care a avut șansa de a fi tradus în engleză, în statele Unite ale Americii, de către John Flynn. Iată ce va spune traducătorul, trei ani mai târziu în *Literatura și Arta* din 14 decembrie 1995:

Sunt un scriitor american care a locuit în Moldova. Am lucrat timp de doi ani la Bălți, la Universitatea de Stat „Alec Russo”, în cadrul căreia am predat engleză. Pe când activam în Moldova, am tradus cu succes minunate carte de poeme a

²⁸ Theodor Codreanu, „Nicolae Dabija – „complexul lui Orfeu”, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ Volodomir Zatuliviter, „Prefață” la *Aripă sub cămașă*, de Nicolae Dabija, Kiev, Editura „Molodi”, 1989, *apud* „Referințe istorico-literare” în Nicolae Dabija, *Doruri interzise*, Ediție de autor, București – Chișinău, Editura Litera Internațional, 2003, p. 613.

³⁰ Constantin Ciopraga, „Nicolae Dabija – o conștiință vizionar-patetică. Prefață” [la] *Aripă sub cămașă*, Iași, Editura „Junimea”, 1991, p. 7.

domnului Dabija *Mierla domesticită*. Am speranța să public această traducere aici în America, în limba engleză. Domnul Nicolae Dabija este un poet excelent care merită o cunoaștere internațională mai largă. Am speranța că, odată cu editarea bilingvă a cărții *Mierla domesticită*, aprecierea valorii creației domniei sale ar deveni universală³¹.

Urmărind, cronologic, succesiunea apariției volumelor de versuri ale lui Nicolae Dabija, trebuie să menționăm *Dreptul la eroare* (1993), carte selectivă în care academicianul Mihail Dolgan aprecia „zguduitorul ciclu de poezii civico-sociale *Ieșirea la mare*”, precum și „acel crez cetățenesc – artistic răspicat: „Poeții nu au dreptul la eroare, / cum ei depozitează adevărul, / în jurul lor se-adaugă, lin, veacul: / precum în jurul sâmburelui – măru”³². În anul următor, 1994, avea să apară, la Editura „Junimea” din Iași, *Lacrima care vede*,

volum de versuri de cea mai pură și absolută lirică – după cum îl caracterizează tot Mihail Dolgan – cu sensul nu numai că ar fi, până la un punct, o poezie refractară la tot ce e convulsie socială de moment și cotidian efemer (...), ci și că această poezie este lipsită de orice elemente străine lirismului veritabil (prozaismul, discursivitatea, uscăciunea conceptelor, dezbateră frontal-publicistică a problemelor de etică, moralizarea ieftină etc.³³

Întrucât volumele care urmează sunt, aproape fără excepție antologii, incluzându-le adică pe cele anterioare, nu ne vom mai opri la fiecare dintre ele. Oricum, ele sunt consemnate în bibliografia finală a tezei. Trecem, așadar, peste *Oul de piatră* (1995), *Cerul lăuntric*, *Cerul de cretă*, *Între dragoste și moarte*, *Poezia, bucuroasă tristete* (1998), pentru a ne opri la *Fotografal de fulgere* (apărut tot în 1998) care beneficiază de o prefață a lui Eugen Simion intitulată „Poezia e o bucuroasă tristete.”

Versul citat – precizează criticul – este dintr-un poem de Nicolae Dabija, publicat în 1975. Citindu-i poemele, îmi dau seama că bucuroasa tristete – după o sugestie, probabil, din Noica – îi exprimă firea și natura talentului. Este un elegiac împătimit, un melancolic luminos, deloc resemnat, cu o mare disponibilitate retorică. Declară că scrie poemele cu o pană de înger și că în poeme – care nu sunt decât peisaje ale sufletului – lucrurile sunt văzute cu al treilea ochi, acela care vede nevăzutul³⁴.

O altă consistență „ediție de autor” scoasă, în 2003 și 2004, la „Litera Internațional” din București și Chișinău, este *Doruri interzise* (623 pagini), care prilejuiește lui Mihail Dolgan un amplu comentariu critic asupra întregii creații lirice dabijiene, din care cităm:

Întreaga operă poetică a lui N. Dabija se prezintă ca o Carte de doruri ce nu încap în piept, curajoase la maximum și aparținând mai mult viitorului decât prezentului. Iată de ce cele mai multe dintre ele suferă din cauza *neîmplinirii*, poartă amprenta *durerii* care nu face rău, generează o atmosferă saturată de *dramatism subversiv*. Sunt doruri care echivalează cu năzuințele capitale ale

³¹ John Flynn, [Despre volumul *Mierla domesticită* de Nicolae Dabija], *apud Doruri interzise*, *op. cit.*, p. 592.

³² Mihail Dolgan, „Dreptul la poezie « pură »”, în *Glasul* (Chișinău), 17 iulie 2008, p. 9.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Eugen Simion, „Nicolae Dabija. Poezia e o bucuroasă tristete”, *op. cit.*, p. 300.

poetului, cu crezurile și destinele lui, cu marile adevăruri de ordin politic, social, spiritual, etic, estetic, cultural, istoric, literar, lingvistic etc., cu toate drepturile și libertățile lui aprig râvnite. Doruri în ofensivă și defensivă, doruri învingătoare și doruri învinse, doruri în descătușare și doruri pândite de cătușe sau de sârmă ghimpată...³⁵.

O antologie cuprinzând versuri din întreaga creație a poetului, încă și mai consistentă decât precedenta, va fi tipărită în 2012, la Editura „Principess – Edit” din Iași, condusă de Daniel Corbu.

Antologia de față – spune el, în *Nota editorului*, publicată în *Literatură și Artă* –, cu titlul *Poeme pentru totdeauna*, este o selecție făcută cu maximă exigență din toată lirica poetului. Și dacă Nicolae Dabija a visat o viață întreagă, asemenea lui Mallarmé, la o carte în care s-ar găsi toate versurile pe care a vrut să le scrie, s-ar putea chiar aceasta să fie cartea, construită piatră cu piatră, asemenea unei catedrale, în peste trei decenii. (...) Poet profund, de o izbitoare modernitate și o cuceritoare sinceritate a discursului, o prospețime ideatică și o retorică originală. Orfic, metafizic și oracular, cu seve în eminescianism, parabolic, mesianic, adept al simplității clasice, Nicolae Dabija este unul dintre cei mai importanți poeți de limbă română ai ultimei jumătăți de secol³⁶.

În același număr, din 18 octombrie 2012, al revistei *Literatura și Arta*, se află o casetă cu următorul conținut: „La Editura „Principess Edit” din Iași, în prestigioasa colecție „Ediții critice” a apărut volumul „Poeme pentru totdeauna. Opera poetică” de Nicolae Dabija, cu o prefață semnată de academicianul Mihai Cimpoi, cu o postfață aparținându-i cunoscutului exeget Theodor Codreanu și cu un itinerar biografic și bibliografic care poartă semnătura academicianului Mihai Dolgan. Volumul are 692 de pagini și înmănușează poemele cele mai semnificative din creația poetului, articole și studii despre opera scriitorului semnate de prestigioși critici din Republica Moldova, România, SUA, Canada și o importantă iconografie”. Din cronică semnată, în revistă, de Mihai Cimpoi, am reținut această caracterizare a liricii dabijiene:

Nicolae Dabija crede într-o religie a scrisului, în sacralitatea lui, ca esență esențială a poeziei, ceea ce imprimă poemelor sale o constantă tonalitate liturgică, psalmică, euharistică. Două axe structurale sunt învederate în întreaga sa poezie: ritualul religios și recitativul baladesc. Sacrul și baladescul asigură avântul însuflețitor între contingent și transcendent, între cercul cotidian „domestic” și ceea ce e în afara lui, între „cerul lăuntric” și cel de sus, între cloacă și mit (*Grădini de toamnă*), între tăcere și cuvânt, în definitiv, între viață și moarte³⁷.

Din textul aparținând lui Theodor Codreanu și intitulat *Precuvintele lui Nicolae Dabija și poetica zborului*, referitor la aceeași „ediție critică” din 2012, am reținut constatarea – la care subscriem fără rezerve – conform căreia în lirica lui Nicolae Dabija nu întâlnim doar „contaminări postmoderniste” (cum cred unii), ci

³⁵ Mihail Dolgan, „Dorurile interzise ale lui Nicolae Dabija din perspectiva hermeneuticii”, în *Poezia contemporană, mod de existență în metaforă și idee*, Chișinău, Elan Poligraf, 2007, p. 510.

³⁶ Daniel Corbu, „Dreptul la iluzie al fotografului de fulgere” (Nota editorului), în *Literatură și Artă*, nr. 42 (3503), 18 octombrie 2012, p. 4.

³⁷ Mihai Cimpoi, „Noul Orfeu vs vechiul Cronos”, în *Literatură și Artă*, nr. 42 (3503), 18 octombrie 2012, p. 4.

putem vorbi, fără teama de a greși, de faptul că autorul unui poem precum *Zburătorul* (care datează din 1978) a fost chiar un „optzecist” *avant la lettre*.

Marea poezie a lui Nicolae Dabija – spune autorul menționatului eseu din *Literatură și Artă* – este cea din primele volume, culminând cu o capodoperă, neremarcată până acum din pricini care îmi scapă (...). Acest poem încheie volumul *Apă neîncepută* (1980), în antologia din 2003, și nu întâmplător concentrează întregul simbolism al zborului, având titlul heliadesc *Zburătorul* (poem dramatic). Ceea ce uimește din capul locului în poemul lui Nicolae Dabija este tonul ludic, mustind de ironie șagălnică, moldavă, cronicărească, de o suculență irezistibilă a verbului, încât aş putea paria că *Zburătorul* este „optzecist” *avant la lettre* (poemul datează din 1978), fără însă a cădea în jocul facil de cuvinte al postmodernilor³⁸.

În sfârșit, o ultimă culegere din poeziile anterioare ale lui Nicolae Dabija este cea intitulată *Reparatorul de vise*, apărut în 2016 la Editura „Cartier” („O editură de top”, după cum o cataloghează undeva Radu Vancu) din Capitala Republicii Moldova. Tipărit în condiții grafice excelente, elegantul volum a fost editat de o echipă de specialiști în ecdotică, ei înșiși oameni de cultură cu notorie activitate scriitoricească, precum Gheorghe Erizanu (editor), Em. Galaicu – Păun (lector), Vitalie Corobanu (coperta) și Valeria Idjilov (design/tehnoredactare). La rândul său, eminentul critic și istoric literar Theodor Codreanu – cunosător, ca nimeni altul, al celor peste 80 de volume de poezie, proză eseuri” ale lui Nicolae Dabija, asupra cărora s-a pronunțat în repetate rânduri – semnează o densă fișă bibliografică referitoare la autorul volumului.

Subintitulat *Antologie de versuri*, volumul reprezintă o selecție exigentă, efectuată acribios și competent, a celor mai izbutite creații lirice ale autorului, extrase din nouă volume publicate pe parcursul a patru decenii, după cum urmează: *Ochiul al treilea* – 1975 (7 poezii), *Apa neîncepută* – 1980 (7 poezii), *Zugravul anonim* – 1985 (21 poezii), *Aripă sub cămașă* – 1989 (39 poezii), *Mierla domesticită* – 1992 (8 poezii), *Dreptul la eroare* – 1993 (11 poezii), *Cercul lăuntric* – 1998 (16 poezii), *Doruri interzise* – 2003 (23 poezii) și *Psalmi de dragoste* – 2014 (23 poezii). Aceștia li se adaugă – cu subtitlul *Indiminețări* (vocală creată de autor, în manieră nichitastănesciană) un grupaj de 18 inedite, ceea ce înseamnă că avem de-a face cu o antologie reprezentativă pentru ceea ce înseamnă creația poetică a lui Nicolae Dabija, atât sub raport calitativ, cât și cantitativ, volumul însumând nu mai puțin de 173 de piese lirice. Dacă avem în vedere faptul că poeziile din volumul de debut – *Ochiul al treilea* (1975) – fuseseră publicate inițial în ziarul *Tinerimea Moldovei* din Chișinău cu un deceniu mai devreme, în 1965, și că *ineditele* aparțin anului 2015, putem spune că *Reparatorul de vise* acoperă exact o jumătate de veac de poezie, marcând, altfel spus, jubileul prodigioasei strădanii dabijiene închinată Euterpei... Ceea ce – să recunoaștem – e un lucru cu totul remarcabil, nu la îndemâna oricui, nici măcar a unui cât de umil „reparator de vise,” cum, cu falsă modestie, se autodefineste poetul prin inspirata metaforă din titlu. Este și opinia lui Ion Deaconescu, președinte al Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”, avizat „cititor și cunosător de poezie de 50 de ani”, care afirmă, peremptoriu, că Nicolae Dabija este „cu siguranță, cel mai mare poet român în viață”. În postfața intitulată *Un miracol și o taină nedeslușită încă, Nicolae Dabija* (parafrază după o zicere a istoricului Gheorghe Brătianu, care vedea în

³⁸ Theodor Codreanu, „Precuvintele lui Nicolae Dabija și poetica zborului”, în *Literatură și Artă*, nr. 42 (3503), 18 octombrie 2012, p. 4.

dăinuirea poporului român „o enigmă și un miracol”), criticul și istoricul literar Ion Deaconescu îl aseamnă, encomiastic, pe autorul antologiei de față cu un „faraon” al cărui cuvânt este „precum dalta lui Brâncuși”, poetul tulburând inimile și suflelele cititorilor săi de pretutindeni.” Sesizând diversitatea tematică a creației poetice dabijiene, reputatul eminescolog consideră că versul lui Dabija „se face rugăciune ori grenadă, adiere de vânt sau furtună, șoaptă de dragoste ori urlet”³⁹. O apreciere întrucâtva similară formulează și academicianul Eugen Simion care – în textul-escortă de pe coperta IV a volumului – spune că Nicolae Dabija „este un elegiac împătimit, un melancolic luminos deloc resemnat, cu o mare disponibilitate retorică” și care „scrie bine și, la nevoie, schimbă elegia în pamflet politic.”

Lectura celor mai izbutite creații lirice ale lui Nicolae Dabija selectate – cum spuneam – conform unor criterii prioritar axiologice/estetice, ne-a prilejuit, între altele, constatarea că ceea ce-l singularizează pe Nicolae Dabija între poeții basarabeni (și, în general, în contextul poeziei române de pe ambele maluri de Prut) este, fără îndoială, faptul că a știut să acorde importanța cuvenită în poemele sale, atât fondului cât și formei, atât conținutului cât și expresiei artistice.

Admirăm la Nicolae Dabija – spunea în acest sens Ion Rotaru în monumentală sa *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent* –, firescul total al mișcării sentimentului – semn indubitabil al unui mare talent (...). Există o demnitate ca de statuare în multe din poeziile lui Nicolae Dabija. El se distanțează, în anume chip, de realitate, o transcende, fără a se depărta prea tare de ea totuși, atât numai cât este necesar să o exorcizeze, să o domine⁴⁰.

Având temeinice studii de ziaristică și filologie la Universitatea din Chișinău, poetul Nicolae Dabija a fost întotdeauna pe deplin conștient de faptul că o operă literară autentică, valoroasă, capabilă să înfrunte timpul, trebuie să reprezinte, obligatoriu, o unitate indisolubilă între fond și formă, între mesaj și realizarea artistică, sau – în limbaj semiotic – între *semnificat* și *semnificant*. În această ordine de idei, e locul să amintim aici că încă din anii de început ai carierei sale literare, în plină epocă subjugată de realismul socialist, Nicolae Dabija – profesionist desăvârșit al condeiului – a contribuit la reabilitarea esteticului prin publicarea unor creații de certă valoare artistică. Privit din acest unghi, conținutul antologiei *Reparatorul de vise* prezintă o heterogenitate marcantă a vocilor, care evidențiază un poet preocupat în mare măsură de căutarea noului, de modernizare și, implicit, de o originalitate veritabilă, de substanță. Disponibilitățile creatoare ale poetului sunt absolut remarcabile. Alături de *iubire*, de pildă – ca temă majoră a pieselor lirice din *Reparatorul de vise* (44 de poezii, adică peste un sfert din total) –, pot fi sesizate, în respectiva antologie, alte câteva teme perene ale liricii dabijiene, cum ar fi *identitatea națională* (peste 40 de poezii, i.e. încă aproape un sfert din total), cu cele câteva mărci/repere/elemente constitutive, între care motive precum *țara-mamă* (teritoriul, istoria, strămoșii, eroii), *limba maternă*, *credința ortodoxă* (biserica și slujitorii ei), *satul* (familia, chipul mamei, oamenii și locuri), ori *spiritualitatea românească* (folclorul, datini și obiceiuri, dar și personalități culturale precum Eminescu, Mateevici, Brâncuși ș.a.) E

³⁹ Ion Deaconescu, „Un miracol și o taină nedeslușită încă, Nicolae Dabija”, [Postfață la:] Nicolae Dabija, *Reparatorul de vise*. Antologie de versuri, Chișinău, Cartier, 2016, pp. 248-250.

⁴⁰ I. Rotaru, „Nicolae Dabija”, în *O istorie a literaturii române de la origini până la prezent*, Ediția a II-a, București, Editura Dacoromână, 2009, p. 968.

știut, de altfel, că literatura (și, în mod deosebit, poezia) constituie cea mai puternică formă purtătoare de identitate națională.

Acest univers poetic, pe cât de divers pe atât de imprevizibil, îl va determina pe Ioan Holban să-și încheie astfel menționatul eseu din 2018:

Poezia lui Nicolae Dabija este, în aparență una a contrastelor; câmpul de luptă, rugul poetului misionar și „plângerea” elegiei, explozia fulgerului și șoapta sunt, în fond, *complementare*, în lirica unuia din cei mai importanți poeți, ai promoției 70 din literatura noastră; cititorul reține și amărăciunea dârză din *Cimitire arate*, de pildă, dar și *feeling-ul* acroșant al unui memorabil poem de dragoste (*Ca și cum*).⁴¹

În sfârșit, din câte ne-am putut da seama (apelând, la rigoare, chiar și la *metoda statistică*), o altă temă majoră a poemelor din *Reparatorul de vise* o reprezintă *poezia filosofică*, având ca specii meditația pe teme existențiale (*fortuna labilis*, trecerea inexorabilă a timpului, inerente adieri thanatice, libertatea, curajul etc.), dar și ideea de Providență (în *psalmi*, mai ales), ori nelipsitele *arte poetice* (meditații privind condiția poetului și a poeziei.)

Concluzii

Exponent de frunte al culturii și literaturii noastre, militant ca nimeni altul pe baricadele românismului, Nicolae Dabija ne-a convins – atât prin cantitatea, cât și prin calitatea producției sale lirice – că este un mare poet, dublat de un patriot pe măsură, așa cum îi stă bine unui creator de valori autentice, în buna tradiție a culturii române. Iar rostul însemnărilor de față este și acela de a trage un semnal de alarmă, cum se spune, vizavi de faptul că apariția unei monografii Nicolae Dabija – care să investigheze cu acribie, competență și rigoare științifică atât personalitatea complexă cât și întreaga sa creație beletristică, eseistică și publicistică – întârzie nejustificat. Credem că, în clipa de față, există deja elaborate absolut toate componentele indispensabile înălțării unui atare edificiu exegetic, începând poate cu cea mai importantă, fundamentală chiar, pe care o reprezintă *Bibliografia Nicolae Dabija*, întocmită în 2019 de Maricica Cioclea și actualizată, după douăzeci de ani, tot sub egida Bibliotecii Municipale „B.P. Hasdeu” din Chișinău. În momentul editării sale, o astfel de cercetare cu caracter monografic ar putea răspunde și imperativului socio-cultural pe care îl reprezintă realizarea unirii culturale a celor două state românești, înaintea unei eventuale contopiri administrative (așa cum s-a mai întâmplat în istoria românilor). În această ordine de idei, suntem de părere că va trebui argumentată, cu sporită temeritate, preeminența liricii dabijiene în ansamblul creațiilor de gen din spațiul spiritual românesc, în sensul că autorul *Ochiul al treilea* a fost nu doar lider de generație și șef de școală poetică, ci că – prin viziunea și opera sa poetică – s-a constituit într-un fel de placă turnantă a liricii românești din ultima jumătate de veac, realizând o veritabilă sinteză a diverselor direcții și curente literare, de la tradiționalismul și modernitatea interbelică, la neomodernismul „șazeciștilor”, până la „poezia manieristă” (a se vedea excelenta antologie a Luciei Țurcanu) și postmodernismul „optzeciștilor”, pe care – cum am văzut – l-a anticipat prin unele creații...

În sfârșit, vorbind despre preeminența liricii dabijiene în contextul poeziei

⁴¹ I. Holban, „Poezia lui Nicolae Dabija”, *op. cit.*, p. 54.

române contemporane, nu trebuie omise nici celelalte valențe ale acesteia, între care impresionanta varietate/bogație tematică/ideatică, ori preocuparea pentru realizarea estetică, pentru stil, într-un cuvânt – simbioza fond-formă, caracteristică doar creațiilor de înaltă ținută artistică...

BIBLIOGRAFIE

- Cimpoi, Mihai, „Nicolae Dabija” în *Mică enciclopedie ilustrată a scriitorilor din Republica Moldova*, București – Chișinău, Litera Internațional, 2005.
- Cimpoi, Mihai, „Noul Orfeu vs vechiul Cronos”, în *Literatură și Artă*, nr. 42 (3503), 18 octombrie 2012, p. 4.
- Cimpoi, Mihai, „Un critic al întreg spațiului cultural românesc” [Prefață la:] Theodor Codreanu, *Basarabia sau drama sfâșierii*, op. cit.
- Ciopruga, Constantin, „Nicolae Dabija – o conștiință vizionar-patetică. Prefață” [la] *Aripă sub cămașă*. Iași, Junimea, 1991, pp. 5-16.
- Cistelecan, Al., „Dabija Nicolae”, în *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, Albatros, 2000.
- Codreanu, Theodor, „Nicolae Dabija – „complexul lui Orfeu”, în *Basarabia sau drama sfâșierii*, prefață de Mihai Cimpoi, ediția a doua revăzută și adăugită, Galați, Scorpion, 2003.
- Codreanu, Theodor, „Precuvintele lui Nicolae Dabija și poetica zborului”, în *Literatură și Artă*, nr. 42 (3503), 18 octombrie 2012, p. 4.
- Constantinescu, Claudiu, „Despre estetica poeziei necesare” [Cronică la volumul *Aripă sub cămașă*, de Nicolae Dabija], în *România literară*, XXIV, nr. 46, 14 noiembrie 1991, p. 10.
- Corbu, Daniel, „Dreptul la iluzie al fotografului de fulgere” (Nota editorului), în *Literatură și Artă*, nr. 42 (3503), 18 octombrie 2012, p. 4.
- Dabija, Nicolae, *Doruri interzise*, Ediție de autor, București – Chișinău, Litera Internațional, 2003.
- Deaconescu, Ion, „Un miracol și o taină nedeslușită încă, Nicolae Dabija”, [Postfață la:] Nicolae Dabija, *Reparatorul de vise*. Antologie de versuri. Chișinău, Cartier, 2016.
- Dolgan, Mihail, „Dabija Nicolae”, în *Dicționarul general al literaturii române*, Vol. II, București, Univers Enciclopedic, 2004.
- Dolgan, Mihail, „*Dorurile interzise* ale lui Nicolae Dabija din perspectiva hermeneuticii”, în *Poezia contemporană, mod de existență în metaforă și idee*, Chișinău, Elan Poligraf, 2007.
- Dolgan, Mihail, „Dreptul la poezie « pură »”, în *Glasul* (Chișinău), 17 iulie 2008, p. 9.
- Fonari, Victoria, „De la orfismul vierean la Ana euridicizată a lui Nicolae Dabija”, în *Probleme actuale de lingvistică*. In memoriam acad. Nicolae Corlăteanu. 100 de ani de la naștere, Chișinău, CEP USM, 2015.
- Ghimpu, Gheorghe, *Conștiința națională a românilor moldoveni*, Chișinău – București, Garuda Art, 2002.
- Holban, I., „Poezia lui Nicolae Dabija ”, în *Convorbiri literare*, CLI, nr. 4 (268), aprilie 2018, pp. 50-54.
- Puric, Dan, „Omul-mac”, în *Bibliopolis*, revistă editată de Biblioteca Municipală „B. P. Hasdeu” din Chișinău, vol. 70 (2018), nr. 3, pp. 118-119.

- Rachieru, Adrian Dinu, „Nicolae Dabija – neoromantism și militantism”, în *Poeți din Basarabia. Un veac de poezie românească*. București – Chișinău, Editura Academiei Române – Editura „Știința”, 2010.
- Rotaru, I., „Nicolae Dabija”, în *O istorie a literaturii române de la origini până la prezent*, Ediția a II-a, București, Editura Dacoromână, 2009.
- Simion, Eugen, „Nicolae Dabija. Poezia e o bucuroasă tristețe”, în *Scriitori români de azi*, vol. IV. București - Chișinău, Editura „David. Litera”, 1998, pp. 300-301.
- Ștefănescu, A., „Nicolae Dabija sau lupta cu amnezia”, în *România literară*, nr. 11, 14 martie 1991, p. 11.
- Vieru, Grigore, „Prefață” [la] Nicolae Dabija, *Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, Craiova, Scrisul românesc, 1997.

NOSTALGIA INTERBELICULUI ȘI TENTAȚIA ACTUALITĂȚII ÎN PROZA LUI CONSTANTIN ȚOIU

The nostalgia of the interbelic period and the temptation of the present in Constantin Țoiu's prose

Constantin Țoiu est l'un des écrivains importants de la littérature d'après-guerre. Formé à l'esprit des valeurs de l'école de l'entre-deux-guerres, mais réintégré dans l'école du réalisme socialiste, l'écrivain fait ses débuts plus tard que ses collègues de génération, après avoir stylisé son écriture par l'acte de traduction et acquis suffisamment d'expérience pour faire de la prose. Les romans publiés avant 1989, à l'exception des ouvrages qui légitimaient le réalisme socialiste, mais aussi ceux qui parurent après la Révolution, reflètent un auteur qui a écrit une prose de qualité, quels que soient les régimes qui ont suivi. Quoique les romans offrent suffisamment d'indices que Țoiu a décrit la réalité qu'il a traversée, l'écrivain fait souvent transparaître dans ses livres la nostalgie pour le passé précommuniste et le style de vie qui y est associé. Ainsi, à travers les six romans, on découvrira à la fois la dimension humaine de la démarche de l'écrivain et le souci de faire revivre „le monde perdu” de l'entre-deux-guerres.

Mots-clés : *communisme, réalité, nostalgie, la période de l'entre-deux-guerres, prose rétro*

În peisajul prozei postbelice românești, se impune, în deceniul al optulea al secolului trecut, unul dintre cei mai cultivați scriitori din literatura română care, în plin comunism, reușise să-și păstreze aerul boieresc, alura aristocratică, exprimarea elegantă și fluentă, sustrasă momentului, îndrăznind să facă notă discordantă și să ducă mai departe eleganța interbelică. Deși biologic aparține „generației războiului”, fiind apropiat de vârstă cu Marin Preda, cu Eugen Barbu, cu Petru Dumitriu, Constantin Țoiu debutează târziu, fiind alături de Ștefan Bănulescu, unul dintre cei mai vârstnici prozatori ai generației șaizeciste, Nicolae Manolescu afirmând că este decanul de vârstă al celor care au debutat atunci.²

Scriitorul, născut pe 19 iulie 1923 în Urziceni (Ialomița), urmează clasele primare în satul natal, iar pe cele gimnaziale și liceale în școli din Transilvania (Sfântu Gheorghe și Brașov), însușindu-și temeinic valorile școlii interbelice. După ce ratează examenul de la Drept, pentru că făcuse „literatură în jurul subiectului”, revine la pasiunea inițială, filologia. După încheierea studiilor universitare la Facultatea de Litere și Filosofie din București, intră în mediul literar imediat, dar nu ca scriitor, ci ca redactor și colaborator al celor mai importante edituri și reviste bucureștene, de unde are ocazia să observe cum se simulează actul culturii în dictatura comunistă.

¹ Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava.

² Nicolae Manolescu, „Constantin Țoiu” în *Istoria critică a literaturii române 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 1183.

Începutul activității scriitorului coincide, din păcate, cu instaurarea regimului comunist și tot ce învățase în deplină libertate devine inaplicabil în noile condiții. Mai mult de nevoie (cauza fiind sărăcia), intră în partid în 1945, dar realizează foarte repede că împrejurările devin insuportabile și că totul are o limită. Evită pe cât poate literatura proletară, dovedindu-și temeinca pregătire filologică prin actul traducerii sau al stilizării cărților din literatura universală.

Deși își provoacă excluderea din partid în 1949, chiar dacă s-a declarat „pentru literatura mare, nu pentru proletcultism”³, observăm că primele opere publicate nu sunt nicidecum dovezi ale ignorării temelor impuse de regim, ci reprezintă mai degrabă încercări de adaptare la „lumea nouă”. Cărțile sale apar într-un context traumatic și evoluează în funcție de determinismul ideologic invariabil. Dintr-un spirit de solidaritate literară, politică sau datorită optimismului specific tinereții, Constantin Țoiu începe stângaci tocmai cu literatură ideologică, publicând, în 1950, broșura realist-socialistă comandată *O noapte la arie*, scrisă în colaborare cu Leonid Strașun. Ulterior, această lucrare propagandistică n-a fost recunoscută de scriitor, fiind considerată un pseudodebut, deși este posibil să se fi valorificat unul dintre reportajele realizate de Țoiu în timpul campaniei de colectivizare. Totuși, scriitorul continuă nefericit și debutează publicistic cu proză scurtă în *Gazeta literară*, în 1958, iar editorial, în 1965, cu romanul *Moartea în pădure* și adaugă, în 1967, volumul de nuvele *Duminica mușilor*, grăbindu-se să urce în trenul propagandei și să servească literar partidul.

Purtând însemnele contextului istoric și literar, *Moartea în pădure*, subintitulat *Cronica unei zile*, este un roman nereușit, „artificial ca problematică, univers narativ, expresie mentală și lingvistică”.⁴ Subiectul, asemănător cu cel din rușinoasa nuvelă a lui Petru Dumitriu, *Vânătoare de lupi*, prezintă confruntarea a două mentalități. „Binele”, reprezentat de forestierii conduși cu abnegație de comunistul Sandu Petre, învinge „răul”, întruchipat de grupul de reacționari, considerați fasciști, ascunși în munți și îndrumați de Mihai Zotrescu, omul de încredere și amantul baronesei, fosta proprietăreasă a pădurii ce trebuia să devină un bun al tuturor. Deși concentrarea acțiunii într-o singură zi, șapte noiembrie 1947, reprezenta un element de noutate în proza dominată de fresce, pe ansamblu, subiectul era demodat, dacă ne gândim la ce se publica în anii '60. E posibil ca romanul să fi fost scris mai înainte, însă a fost dat la tipar în perioada în care nu prea se mai acorda importanță genului de conflict terminat în avantajul comunismului.

La doi ani distanță, în condițiile unei deschideri minime către arta occidentală, Constantin Țoiu publică volumul de nuvele *Duminica mușilor* care pune în lumină calitățile scriitorului capabil să provoace premisele epicului, multe dintre nuvele dovedindu-se nuclee ale romanelor viitoare. Se remarcă interesul scriitorului pentru contemplativitate (descrie sensibil mișcarea înceată a unei zile de vară și gesturile oamenilor), dar și pentru senzațional (o lumea bizară, tentată de aventură, dar condamnată la eșec), desigur în limitele admise de cenzura fluctuantă. Sunt agreate personajele pitorești, se conturează atmosfera spirituală originală în care faptele și vorbele capătă strălucire și devin memorabile, iar evenimentele mărunte sunt investite

³ Adriana Bittel, „Geografii literare – Constantin Țoiu”, în *Formula As*, nr. 705/20–26 februarie 2006.

⁴ Marian Victor Buciu, *Zece prozatori exemplari* (perioada comunistă), București, Euro Press Group, 2012, p. 132.

cu valoare simbolică. Prin rafinamentul artistic, prin prezența stărilor psihologice neobișnuite și a evenimentului bizar sau cu final ezitant, Constantin Țoiu se apropie de contemporanii lui, Ștefan Bănuțescu și Fănuș Neagu.

În scrierile de la început, observăm valorificarea clișeelelor prozei din anii '50, deși autoritatea acestora scăzuse odată cu încheierea regimului dejist. Conflictul dintre comuniști și „bandele de reacționari” nu era nou deloc și, poate, de aceea operele acestea nu au atras atenția prea mult. Se păstrează, în general, viziunea realist-socialistă, dar încep să apară semne ale distanțării atât de modelul deceniului precedent, prin îmbunătățirea tehnicilor narrative, cât și de dogma oficială, prin nuanțarea perspectivei ideologice, dar, în mare parte, aceste scrieri rămân inexpresive. Ignorarea lor de critica literară s-a dovedit benefică pentru scriitorul talentat care ar fi putut să fie compromis, întrucât scrierile așezate sub zodia realismului socialist divulgă un derapaj estetic grav, aflat în preajma sau chiar în spațiul anulării depline a valorii. Țoiu se grăbise să scrie într-o perioadă care nu se detașase suficient de șabloanele realismului socialist și, cu siguranță, a regretat operele publicate la început.

Cu toate acestea, cel puțin doi dintre criticii literari cunoscuți au simțit calitățile prozatorului înainte de publicarea romanului care i-a adus succesul. Mircea Martin, un critic destul de reținut în privința cronicilor de întâmpinare, cu o intuiție deosebită a valorilor, a semnalat structura intelectuală, dicțiunea lirică, „unitatea de stil și de viziune”, eficacitatea estetică, întâlnirea, destul de rară la noi, a unui autor reflexiv cu un excelent povestitor”.⁵ Gabriel Dimisianu, un însoțitor al operelor lui Țoiu, prin aprecierile critice, l-a intuit pe romancierul de anvergură, așa cum reiese din cronica făcută volumului de nuvele *Duminica mușilor*, apărută în *România literară*:

Țoiu știe să povestească atrăgător, chiar dacă proza sa nu e în primul rând de evenimente, ci de sugestie și de atmosferă psihologică. Rămâne ca prozatorul să încorporeze cazuistica sa morală, de care e preocupat astăzi, marilor probleme, în construcții de perspective ample și ecouri adânci. Nuvelele aștern premisele fecunde pentru o asfel de întreprindere.⁶

Lucrurile prevestite de criticii amintiți s-au întâmplat în 1976, când Costantin Țoiu publică *Galeria cu viță sălbatică*, roman care-i aduce succesul și-i consacră scrisul. Publicat în plină maturitate, la 53 de ani, romanul a fost foarte bine primit de critica literară și a avut un succes deosebit în rândul cititorilor, prima ediție epuizând repede cele 34 000 de exemplare, iar a doua, cea din 1979, pe cele 100 000 de exemplare. Cartea îi aduce scriitorului Premiul Uniunii Scriitorului și Premiul Academiei Române și îl introduce definitiv în istoria literaturii române. Așadar, adevăratul debut al lui Țoiu l-a constituit *Galeria cu viță sălbatică*, o construcție complexă care demonstrează dimensiunea talentului său de prozator. Etichetat inițial ca roman despre „deceniul obsedant”, considerat chiar debtor Cenzurii, deoarece scriitorii erau încurajați să critice regimul Dej, *Galeria cu viță sălbatică* conține destule elemente pentru a fi și un „document de epocă”, întrucât s-a născut ca o mărturie a vremurilor trăite, așa cum declară autorul însuși: „Galeria mea s-a născut observând

⁵ Mircea Martin, *Generație și creație*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 89.

⁶ Gabriel Dimisianu, „Lecturi libere. Însoțitorul”, în *România literară*, nr. 27/iulie 2011

epoca. A trăi în contemporaneitate înseamnă a lua act de existența celorlalți, care se împletește cu a ta”⁷, dar și ca o formă de eliberare a ceea ce se acumulase în timp:

Substanța romanului este reală, urmărind evenimentele din '49, '50. [...] Cum am ajuns să scriu acest roman? Mult timp l-am visat la propriu. Adică dormeam, visam că l-am scris și, când mă trezeam, mă simțeam ca orice ins care dorește ceva irealizabil și de care subconștientul său se milostivește, făcându-l să trăiască acel lucru măcar în somn. Acest roman, pe care l-am rumegat zece ani, scriindu-l de fapt în trei, este rodul unei răbdări: al răbdării mele cu mine și al aceleia pe care timpul social o are cu noi toți.⁸

Opera face parte din proza despre abuzurile „deceniului obsedant”, iar scriitorul nu descrie mediile țărănesc și industrial cum procedaseră alți autori (M. Preda, Al. Ivăsiuc etc.), ci prezintă condiția intelectualului tânăr, onest, devotat idelor comuniste, dar care sfârșește strivit de societatea în care crezuse. Protagonistul romanului *Galeria cu vișă sălbatică* este Chiril Merișor, iar sub chipul său îl recunoaștem pe tânărul C. Țoiu. Un tânăr angajat la editura de stat, singura în perioada respectivă, este exclus din partid, deoarece luase apărarea uneia dintre colegele sale. Situația i se complică după ce-și uitase un caiet cu însemnări intime zilnice într-o cabină de probă a unui magazin de confecții, fapt care declanșează ancheta Securității. Neliniștea și sentimentul de teroare distrugător cuprind treptat sufletul personajului, mai ales că și prietenii cărora le spusese despre jurnalul său pierdut (Brummer și Cavadia) îl conștientizează de pericolul care-l pândește. Caietul lui Chiril, plin de observații morale și psihologice, ajuns în mâinile Securității, era considerat o probă a unei imaginare activități subversive și, de aceea, devine probă incriminatorie care-l transformă pe autor în acuzat și apoi în anihilat. Pe durata anchetei nedrepte, lui Chiril i se inoculează că este vinovat de cele scrise și este supus unui proces în care singura vina este curajul său de a vorbi liber și deschis. Chiril este condamnat, iar în timpul detenției se sinucide, printre lucrurile sale găsindu-se și un pachet de țigări pe care era scris cuvântul *indestructibil*. Iată că, deși victimizat de istoria crâncenă, protagonistul găsește forța de a scrie mesajul de neabdicare morală.

Urmărind interpretarea cărții, e ușor de constatat că acesta a fost contextualizat și clasificat ca roman despre „deceniul obsedant”, apărut într-o perioadă când stăpânirea permitea criticarea greșelilor trecutului, dar bine ar fi să evităm taxonomiile conjuncturale, formulele constrictive și simplificatoare și să considerăm această operă nu doar un roman politic în care scriitorul a îndrăznit mai mult sau mai puțin să critice abuzurile regimului, ci mai degrabă o meditație tulburătoare despre întâlnirea omului cu istoria, o reflecție cutremurătoare despre rău, vină, memorie, adevăr și moarte. Romanul a fost apreciat pentru directetea mesajului politic și istoric, întrucât există o polemică implicită cu regimul, iar scriitorul a fost admirat pentru spiritul său civic și etic, dar s-a remarcat și prin stilul elegant, foarte diferit de cel al contemporanilor scriitorului. Acest roman calofil, scris într-o limbă curată, de modă veche, este, fără îndoială, și semnul nostalgiei scriitorului pentru stilul de viață rafinat din perioada interbelică.

⁷ Marius Pop, „Interviu Constantin Țoiu” în *Romanul românesc în interviuri, O istorie autobiografică*, antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. IV, partea I, București, Minerva, 1991, p. 364.

⁸ Tia Șerbănescu, *Idem*, pp. 340–341.

Stimulat de succesul romanului *Galeria cu viță sălbatică*, Țoiu publică, în 1981, romanul *Însoțitorul*, și, chiar dacă există destule legături cu romanul anterior, critica literară a manifestat destulă prudență, invocând modificări de substanță față de romanul care l-a consacrat. Cu această carte, scriitorul brevetează personajul-însoțitor, cronicar al istoriei secrete, într-o nouă încercare de a salva istoria și de a păstra în memoria colectivă unele fapte și destine excepționale pentru ca lumea să nu cadă în indiferență, în barbarie și în uitare. În centrul romanului, stă agronomul Megaclide Pavelescu, un om de modă veche, care tutează, ca un jude medieval, viața satului Clopeni, dovedind o spectaculoasă intuiție a spiritului modern. Adept al unei existențe ritualizate, Mega organizează întâlniri cu prietenii săi, foști elevi ai profesorului Ortopan, pentru a-și comenta experiențele lor de cărturari cu răspunderi sociale și pentru a analiza condiția intelectualului aflat, de cele mai multe ori, în relații încordate cu puterea. Dar, pe lângă insolențele politice, pe lângă discuțiile despre vicleniile istoriei și aluziile răutăcioase la adresa unor scriitori, narațiunea adună și imagini, unele naturaliste, ale satului din Bărăgan, mult diferite de cele propuse în romanele rurale consacrate. La fel ca și în *Galeria cu viță sălbatică*, și în *Însoțitorul* istorisirea primează, fiind evocate personaje extraordinare și destine umane cu evoluții neobișnuite, deoarece, în vremuri vitrege, în actul (auto)povestirii putem găsi libertatea.

În *Obligado*, roman publicat în 1984, Țoiu continuă să-și dezvăluie uimitoarele virtuți de evocator și recuperator de personaje captivante pentru a se opune uitării, însă nici *Însoțitorul*, nici *Obligado* nu echivalează valoarea literară a *Galeriei cu viță sălbatică* „în care autorul a investit esențialul a ceea ce înțelesese despre viață până la cincizeci de ani”.⁹ Romanul, inspirat din moartea soției sale, actrița Karin Rex, prietena lui jeni Acterian, este construit pe două planuri: pe de o parte, observăm dorința doctorului Cimpoiu și a lui Jorj Turgea (prezent și în *Însoțitorul*) de a reînvia lumea bucureșteană veche și ambianța literară de la Capșa, pe de altă parte, se evidențiază încercarea lui Bartolomeu Boldei de a reconstrui, din notații, din amintirile cunoscuților, din corespondență, chipul soției model și imaginea unei intelectuale distinse (asemenea Doamnei T. din *Patul lui Procust*). Sunt fascinante povestirile prin care fotografii Boldei (alter ego al autorului) încearcă s-o scoată pe soția defunctă din lumea umbrelor și a uitării, sunt impresionante istorisirile prin care protagonistul încearcă să se vindece de obsesii, să se elibereze de vină și să se regăsească, dar interesul scriitorului față de lumea rafinată a interbelicului se dezvăluie din nou prin povestitorii talentați, doctorul Cimpoiu și arhitectul Jorj Turgea, „cel de o vârstă cu secolul și cu România Mare.” Acești experți în anecdotică epocii dintre războaiele mondiale satisfac pe deplin pasiunea lui Țoiu pentru farmecul acestei perioade. Intriga romanului se dovedește un pretext pentru amintirile personajelor care se plimbă prin București, găsind la tot pasul parfumul trecutului.

Ultimul roman publicat înainte de Revoluție, *Căderea în lume*, apărut în 1987, poate fi considerat o sinteză a operei scriitorului, o „carte de bilanț” pentru ce a scris în comunism, deoarece autorul convoacă teme, subiecte, personaje și tehnici narative folosite și în operele anterioare. În principiu, se conturează, în opoziție, două tipuri umane: legionarul Babis Vătășescu și comunistul Leo Negotei, dar intenția scriitorului nu a fost neapărat să ilustreze doctrine și tipologii ideologice, ci să ne transmită că

⁹ Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, București, Mașina de Scris, 2006, p. 588.

la dreapta și la stânga se află oameni, iar situarea politică nu contează în exprimarea sufletului cuiva, ci faptele și felul de a fi. În plimbările continue ale personajelor prin Bucureștiul copleșit de iarnă, se evocă adesea personajele de neuitat și trecutul plin de culoare. Și din această carte transpare nevoia de poveste sau de legendă care să fixeze în memoria colectivă personaje excepționale, imaginea unui oraș, dar și a unei epoci, evident a epocii interbelice.

După Revoluția din 1989, Țoiu nu și-a abandonat vocația narativă și a publicat două romane lipsite de intrigă, *Barbarius* (1999) și *Istorisirile Signorei Sisi* (2006), continuând să istorisească, să comenteze și să reflecteze la întâlnirea omului cu Istoria, pentru a-și revalorifica una dintre temele specifice prozei sale, și anume toleranța.

În *Barbarius*, se reînvie locuri și personaje care construiesc o atmosferă ce cucerește prin pitoresc, senzațional sau bizar, iar prin intermediul protagonistului Cezar Zdrăculescu, un bărbat în vârstă de 73 de ani, fost procuror dejist, care-și trăiește opulent bătrânețea, se reflectă dorința de evadare în trecutul care poate fi re trăit sub forma poveștii.

În ultimul roman al scriitorului, martori ai disoluției lumii vechi sunt Sofronia, descendentă a familiei Ghica, alintată Sisi, și Jenică Negrilis, un fost moșier moldovean, prieten al Căraușenilor. Alcătuit din amintirile celor doi, din povestirile unor personaje, consemnate riguros de Sisi, romanul se referă la cele mai importante evenimente petrecute de-a lungul a mai bine de opt decenii.

Parcurgând romanele publicate după război, dar și pe cele din postcomunism, observăm componenta retro a acestora și realizăm că, pentru Țoiu, politicul a servit mai mult ca pretext pentru a-și declara umanitatea și mai puțin pentru a-și exprima preferința pentru vreo ideologie. Astfel, din cărțile sale, transpare o nostalgie a lumii bune de odinioară, a locurilor în care se cultiva arta exprimării, chiar dacă se povestea și se comenta, câteodată malițios, despre faptele oamenilor iluștri. Și ce reprezintă Galeria din Dristor, Anticariatul lui Brummer sau casa inginerului Pavelescu dacă nu saloane de vremuri austere, în care se dezbăteau, pe cât posibil atunci, probleme interesante, se comentau cu finețe intelectuală experiențe de viață, se exprimau opinii despre oameni și despre cărți! Dincolo de dimensiunile politică, socială, morală, psihologică, romanele lui Țoiu transmit un puternic mesaj umanist și oferă imaginea unei vieți trăite cu pasiune, însă părăsite, în cele din urmă, cu nemărginită nostalgie.

Așadar, am putea susține că, prin structura personalității sale, Constantin Țoiu a aparținut mai degrabă interbelicului, al cărui stil l-a reprezentat, cu distincție, în plină perioadă comunistă și postcomunistă și mai puțin, sau aproape deloc, perioadei comuniste și postdecembriste.

BIBLIOGRAFIE

- Bittel, Adriana, „Geografii literare – Constantin Țoiu”, în *Formula As*, nr. 705/20–26 februarie 2006.
- Buciu, Marian, Victor, *Zece prozatori exemplari*, București, Euro Press Group, 2012.
- Burța-Cernat, Bianca, „Istorisirile unui scriitor de moda veche”, în *Observator cultural*, nr. 324/iunie 2006, consultat online (28.03.2020) <http://www.observatorcultural.ro/Istorisirile-unui-scriitor-de-moda-veche> article ID 15557-articles_details.html.
- Cernat, Paul, „Constantin Țoiu, între ficțiunea istorică și romanul retro”, în *Bucureștiul cultural*, nr. 4/2006, supliment al *Revistei 22*, consultat online [www.revista22.ro > bucurestiul-cultural > bucurestiul-cultural-nr-42006](http://www.revista22.ro/bucurestiul-cultural/bucurestiul-cultural-nr-42006)
- Dimisianu, Gabriel, „Lecturi libere. Însotitorul”, în *România literară*, nr. 27/iulie 2011.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2008.
- Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, București, Fundația „Luceafărul”, 2001.
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, vol. VI, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, București, Cartea Românească, 1984.
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, București, Mașina de Scris, 2006.
- Terian, Andrei, „Istoria la firul ierbii”, în *Ziarul de duminică*, 29 iunie 2007, consultat online <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/istoria-la-firul-ierbii-3079407>.

ASPECTE HERMENEUTICE ÎNTR-UN ROMAN DE VALENTIN POPA

Hermeneutical Aspects in a Novel by Valentin Popa

In this article I will draw attention to the publication of a Romanian novel written by Valentin Popa. The plot of the book is the following: a writer observes that the real persons who are used as prototypes for his literary characters go through real incidents and even die in some cases. It seems that a mysterious force comes out from literature, shaping real life. I will try to demonstrate to what extent the author – a former teacher of philosophy – takes into account (even explicitly) different «universes of discourse» when he makes his main character (a writer, too) elaborate (at least) two types of narration: a “harmful” and an “unharmful” one. Last but not least, I will indicate in the analysed text the presence of some elements currently dealt with by hermeneutics.

Key-words: *hermeneutics, types of meaning, universe of discourse, novel, Valentin Popa*

1. În lucrarea mea voi avea în vedere un roman publicat în anul 2013, *Serata crăițelor*, aparținându-i scriitorului brăilean Valentin Popa². Voi încerca să arăt în ce măsură autorul – fost profesor de filosofie – ține seama (chiar și în mod explicit) de «universuri de discurs» diferite atunci când își pune personajul principal (și el scriitor) să elaboreze (cel puțin) două tipuri de narațiune: una de natură „ofensivă” și alta de natură „inofensivă”. Nu în ultimul rând, voi indica în textul analizat prezența unor elemente de care se ocupă, de regulă, teoria interpretării sau hermeneutica.

2. După ce am parcurs romanul lui Valentin Popa³, am avut sentimentul că mă aflu în fața uneia dintre cele mai bune cărți de beletristică românească apărute

¹ Universitatea „Danubius” din Galați.

² Valentin Popa, *Serata crăițelor*, Brăila, Editura Istros, 2013 (276 p.). O parte a textului pe care îl public aici a apărut ca recenzie în revista *Limba română* (Chișinău), nr. 1-2, 2015, p. 330-333. De asemenea, o versiune mai scurtă a acestui articol a fost prezentată la Sesiunea de comunicări „Istorie, ficțiune, istorii alternative” (Iași, Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu” din Iași, 5 decembrie 2019), în cadrul Festivalului „Teodorenii”, ediția a VI-a: *Roman istoric / Istории alternative*.

³ Valentin Popa (născut, în 1950, la Vidra, în județul Vrancea) a activat ca profesor, dar și ca scriitor și șef de cenaclu în mediul cultural brăilean (în care s-a stabilit după absolvirea Facultății de Filosofie, în 1974), publicând pagini de proză și de critică literară în revistele de profil. Întrucât, după 1990, a acordat mai multă atenție filosofiei (și în calitate de lector la Universitatea „Constantin Brâncoveanu” din Pitești, Filiala Brăila), primele sale volume tipărite vizează acest domeniu (vezi *Teme filosofice* [2001, coautor] și *Vasile Băncilă: omul și filosoful* [2006, având la bază teza sa de doctorat]); după un timp, va elabora și „un studiu de geografie culturală”: *Mircea Eliade și brăilenii* (2018). După o pauză de mai bine de două decenii, revine la prima dragoste, literatura, publicând volumul de povestiri *Papagalul și revoluția* (Cluj-Napoca, Eikon, 2012, 206 p.). Pe lângă romanul *Serata crăițelor*, Valentin

după '89. Despre ce este vorba, pe scurt, în acest roman? Povestitorul (un bărbat de vârstă mijlocie, al cărui nume va rămâne, până la sfârșit, necunoscut) primește, într-o zi, o invitație bizară: aceea de a colabora „voluntar” cu Institutul de Igienă Mintală (condus de o somitate, Paul Băloiu) din acel oraș. Colaborarea (află el apoi de la un presupus angajat al institutului, Ilie Pamfil) ar consta în furnizarea de informații amănunțite despre un coleg de-al său de cancelarie, profesorul și scriitorul Emil Boldean. Povestitorul este oarecum șantajabil din cauza unei întâmplări erotice din trecut, așa că nu se poate eschiva de la o atare misiune. În plus, are și experiență de psiholog, deci nu i-ar veni prea greu să-și supravegheze cu atenție colegul, observând toate transformările sufletești ale acestuia.

2.1. Dar de ce ar prezenta atât de mult interes cazul scriitorului Boldean (internat, pentru o perioadă, la acel institut)? Fiindcă – îi comunică Pamfil povestitorului – el pretinde, de la o vreme, că are pe conștiință niște crime... Ce fel de crime? Scriitorul are o teorie în care, la început, nici el nu prea crede: „Mi se întâmplă des în ultima vreme să constat că persoanele pe care le folosesc ca modele în povestirile mele pătesc câte ceva. Mor, chiar!” (p. 42)⁴. Puțin câte puțin însă, capătă încredințarea că el este „asasinul persoanelor folosite ca modele” în scrierile sale (p. 55). Curios este că oamenii reali ce stau la bază personajelor literare (cele principale, de regulă) scapă uneori cu viață dacă profilul lor psihologic este doar schițat, tratat superficial de către scriitor. De pildă, Gigi Perișoară (adică Iorguțu, dintr-o povestioară amuzantă) este împușcat accidental la o vânătoare și supraviețuiește, cu o pierdere, ce-i drept, deoarece i se amputează piciorul rănit. Nu la fel de norocoși sunt, totuși, Dan Danțiș, Sandu Bulancea, Virgil Caraulă și alții, care mor în condiții, de cele mai multe ori, stupide. Boldean caută să-l convingă în permanență pe narator de adevărul teoriei sale; de aceea, el îi aduce numeroase dovezi, dându-i să citească diverse povestiri și informându-l care sunt persoanele reale (decedate între timp) din spatele personajelor construite literar. Crede, din ce în ce mai mult, că un fel de „forță” a imaginației sale iese din literatură și acționează asupra realității în care trăiește. Povestirile care compun materia romanului (ce ajung, spre lectură, atât la narator, cât și la Ilie Pamfil) se pot citi și separat. Foarte bine scrise sunt *Ascuțitorii de cuțite* și *Prăbușirea*, de exemplu⁵.

2.2. Subiectul romanului este complicat și țesut cu măiestrie. Cere o lectură atentă și chiar repetată, pe alocuri. Lumea înfățișată nu poate fi ruptă complet de contextul particular și istoric în care scriitorul a trăit înainte de '89 (mai ales că Revoluția l-a prins pe autor cu aproximativ jumătate din roman în sertar; restul a fost scris mai aproape de data publicării). Felul în care Securitatea monitoriza intelectualii

Popa a mai oferit publicului încă un volum de povestiri: *Manuscrisul pierdut. Proză scurtă* (Brăila, Istros, 2015, 252 p.). Încă din 1982, Alex Ștefănescu aprecia la prozatorul brăilean, pe de o parte, „aptitudinea de a vedea în jur – și anume acolo unde în mod curent ni se pare că nu se petrece nimic interesant – subiecte pasionale” și, pe de altă parte, „amestecul de sentimentalism (dus uneori până aproape de melodramă) și ironie”; în același timp, criticul respectiv socotea „interesant modul cum irizează, din întâmplări banale, fantasticul”.

⁴ În cazul romanului lui Valentin Popa, trimiterele la pagină/pagini vor fi făcute direct în text, și nu în notele de subsol.

⁵ Aceasta din urmă poate fi socotită, întrucâtva, și o „punere în abis”. Lecturând-o, ne putem întreba (cum face și povestitorul-spion) dacă nu cumva personajul Icsulescu din ea va fi fiind chiar Pamfil, ca ucenic al lui Satana (alias Băloiu?); Nichi Arieșanu pare a fi Boldean însuși. Nu lipsește, ca motiv, pactul cu diavolul.

și racola informatorii, pe atunci, oferă unele indicii de interpretare. Acestui aparat de opresiune și de supraveghere pare că nu-i scapă nimic. Seamănă cu un „supraom” și este numit undeva fie Satana, fie Principele: „Orice vorbă, orice aluzie, orice glumă răutăcioasă poate interesa pe principele nostru.” (p. 106). Puterea și-o trage din „bârfă”. Cum arată? „Nu știu cum arată – zice Icsulescu –, în tot cazul, nu cu coadă și coarne, cum își imaginează cei proști. Noi însă nu-i cunoaștem decât glasul. De văzut, nu l-a văzut nimeni pentru că nu se arată. Dar există, băiete, există și în clipa asta să știi că el ne ascultă.” (p. 117).

2.3. Însă cartea nu trebuie citită neapărat într-o asemenea grilă de lectură. Drama lui Emil Boldean, care nu mai poate scrie de teamă să nu comită alte crime, felul în care se raportează el la realitate oferă suficient material de reflecție criticilor literari (și nu numai lor). Cu cât insistă mai mult privirea lui Boldean asupra unei persoane și cu cât devine aceasta un personaj literar mai bine conturat, cu atât sunt mai mari șansele ca prototipul real să moară. E aceasta privirea Meduzei, care-și încremenește victimele, sau mai degrabă darul blestemat al lui Midas, care transformă în aur inert tot ce atinge, inclusiv ființele dragi? De ce mor acele persoane? Nu mă aventurez să ofer aici un răspuns.

2.4. În cele din urmă, Boldean se duce la Miliție pentru a-și mărturisi crimele. Este ascultat cu neîncredere de milițieni, dar lăsat, totuși, să aștearnă pe hârtie, zile la rând, foarte productiv, dovezile vinovăției sale. Deși ceilalți apreciază că el tot literatură compune, eroul scrie, de data aceasta, fără remușcări, întrucât a schimbat convențiile: „Esențialul e că aici, în această cameră, în intenția mea nu scriu literatură, ci niște declarații utile în aprecierea vinovăției mele.” (p. 228). Celorlalți le mai spune, de asemenea, că „omul nu poate ieși niciodată din capcana formelor pe care tot el și le creează. Aceleași fapte, aceleași întâmplări au semnificații diferite și, deci, sunt apreciate diferit după cum contextele ce le înglobează sunt diferite.” (p. 229). Surprinzător este că „minunea” se produce. Scriitorul începe să fie crezut. Maiorul Grencea se recunoaște într-unul dintre personajele apărute într-o povestire mai veche, deja publicată, *Serata crăițelor* (care, în viziunea naratorului-spion, ar putea conține sensul tuturor întâmplărilor). Probele literare incriminatorii oferite de Boldean sunt luate în serios și profesorul-scriitor este transferat la un penitenciar din București. Ilie Pamfil este, deodată, de negăsit. Nu a lucrat niciodată la institutul pe care pretindea că îl reprezintă. În timp ce-l caută pe scriitor la secția de miliție, naratorul are o izbucnire violentă, așa că este și el imobilizat și trimis, probabil, la același Institut de Igienă Mintală, pe unde trecuseră și alte personaje ale cărții...

2.5. Am lăsat deoparte foarte multe aspecte interesante și abile artificii ale romanului (care este și un metaroman, totodată), poveștile de dragoste, paginile de fină analiză psihologică, concentrându-mă asupra intrigii (sau asupra elementelor mai intrigante). Stilul întrebuițat arată că avem de-a face cu un scriitor format, stăpân pe arta sa. Expresivitatea este bine dozată, metaforele și descrierile poetice, când apar, sunt bine plasate. Cea mai mare parte a discursului naratorului principal este redată la persoana a II-a (ca în experimentele Noului Roman Francez). Procedul creează un anumit efect, nu neapărat de dedublare a vocii naratorului respectiv (ca într-un fel de comunicare cu sine însuși), ci, mai degrabă, de „aducere la cunoștință”, ca și cum un angajat al institutului mai sus menționat îi relatează unui amnezic ce a mai făcut el între timp, cât a fost cufundat în uitare...

3. Există în acest roman o secvență (de circa 3 pagini) deosebit de interesantă, la care am făcut deja referire (vezi *supra*, 2.4.), dar care merită o discuție ceva mai extinsă, care reclamă să recurgem și la conceptul de «univers de discurs». Până să examinez fragmentul respectiv, voi face o digresiune teoretică, fiindcă este nevoie să prezint mai întâi noțiunea logico-filosofică amintită. Prin *univers de discurs*, Eugeniu Coșeriu înțelege (într-un studiu din 1957, *Determinare și cadru*) „sistemul universal de semnificații cărui îi aparține un discurs (sau un enunț) și care îi determină validitatea și sensul”⁶. În consecință, „literatura, mitologia, științele, matematica, universul empiric, ca «teme» sau «lumi de referință» ale vorbirii, constituie «universuri de discurs»”⁷. Astfel, o expresie precum „*reducerea obiectului la subiect*” are sens în filosofie, dar nu și în gramatică; „*Ulise era soțul Penelopei*” este un enunț verificabil (și adevărat) nu în istoria grecilor, ci în universul de discurs al literaturii (al *Odiseei*).

Într-o tratare mult mai amplă (o conferință, la bază)⁸, Coșeriu revine, după mai bine de patruzeci de ani⁹, asupra conceptului de «univers de discurs» cu o serie de precizări¹⁰, deosebind, în cele din urmă, doar patru universuri de discurs, în acord cu cele patru moduri fundamentale ale cunoașterii umane: (a) *universul experienței comune* – a cărei obiectivitate este dată de experiența curentă (*common sense*); afirmații precum *soarele răsare, soarele apune, soarele se învâртеște în jurul Pământului* sunt adevărate în universul de discurs și în cunoașterea ce corespund acestei experiențe curente, chiar dacă, din punct de vedere științific, sunt false, prin raportare la lumea fizico-naturală¹¹ (căci Pământul este cel care se învâртеște în jurul soarelui); (b) *universul științei (și al tehnicii științifice fundamentate)* – a cărui obiectivitate se stabilește de fiecare dată în cercetarea științifică; la rigoare, știința constituie un singur univers de discurs (chiar dacă acesta este diferențiat intern în funcție de diversele științe existente), întrucât corespunde unui mod unic de a

⁶ Eugeniu Coșeriu, *Teoria limbajului și lingvistica generală. Cinci studii*, Ediție în limba română de Nicolae Saramandu, București, Editura Enciclopedică, 2004, p. 324.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Eugenio Coseriu, Óscar Loureda Lamas, *Lenguaje y discurso*, Prólogo de Johannes Kabatek, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2006, pp. 72-79.

⁹ Am utilizat versiunea spaniolă, mai amplă, din volumul menționat în nota precedentă. Altminteri, trebuie precizat că Eugeniu Coșeriu a susținut în anul 2000, în italiană, conferința în cauză, *Orationis fundamenta. La preghiera come testo*, publicată în Giuseppe De Gennaro (ed.), *I Quattro Universi di Discorso. Atti del Congresso Internazionale „Orationis Millennium”* (Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. L'Aquila, 24-30 giugno 2000), Città del Vaticano, 2002, pp. 24-47.

¹⁰ Cf. și Cristinel Munteanu, *Lingvistica integrală coșeriană. Teorie, aplicații și interviuri*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2012, pp. 59-60. Vezi și Cristinel Munteanu, „Wilbur Marshall Urban's Philosophical Influence on Eugenio Coseriu's Integral Linguistics”, în *Acta Universitas Danubius. Communicatio*, Vol. 13, No. 1, 2019, pp. 114-120.

¹¹ Pe de altă parte, Coșeriu distinge categoric între „universul de discurs” și „lumea” cunoscută, admitând doar trei „lumi” (sau „sfere de cunoaștere” – *ámbitos de conocimiento*): „(a) *lumea necesității și a cauzalității* (în sens kantian), adică lumea experienței sensibile curente, «sferă de cunoaștere» proprie științei empirice; (b) *lumea libertății și a finalității* (tot în sens kantian), adică lumea creațiilor umane sau a culturii în general (incluzând științele și, totodată, instituțiile publice religioase și ale ceremoniilor de cult), din care lumea imaginației sau a artei reprezintă doar o parte, deși, probabil, cea mai clar caracterizată; și (c) *lumea credinței*.” (E. Coseriu, Ó. Loureda Lamas, *op. cit.*, p. 75; trad. mea, Cr.M.).

cunoaște, ce se supune unui criteriu ideal unic: acela de „a spune lucrurile așa cum sunt” (Platon), indiferent de subiectul empiric care le observă sau le interpretează, adică lăsând lucrurile să apară în lumina lor; (c) *universul imaginației* (și, prin urmare, și *al artei*) – a cărui obiectivitate este dată chiar de lumea creată prin intermediul imaginației; și (d) *universul credinței* – a cărui obiectivitate este obiectivitatea lumii specifice credinței – care „nici nu neagă, nici nu exclude celelalte tipuri de obiectivitate din sferele corespunzătoare”¹².

4. După acest *excursus* dedicat «universului de discurs», se cuvine să revenim la romanul lui Valentin Popa, la secvența care ne preocupă. Astfel, în capitolul 15, un anume Dan, locotenent de miliție și fost coleg de liceu al naratorului, îi povestește celui din urmă cum a decurs întâlnirea și dialogul lui cu Boldean (aflat în arest voluntar):

Boldean scria literatură acolo, în camera anexă a biroului de anchetă. Ce urmărea de fapt omul acesta? m-am întrebat derutat și neliniștit totodată. Scrântit nu părea să fie. Povestirea începută – pentru că în fond era vorba de o nuvelă sau un început de roman, cu multe elemente de atmosferă rurală – integra observații și episoade interesante și subtile ce nu puteau proveni decât de la un spirit profund și lucid. (...) „Nu credeți c-ar fi mai bine să mergeți acasă și să vă terminați în liniște ‘declarațiile’?” (...) „Imposibil! se opuse scriitorul. Acasă n-aș mai putea scrie un rând! De ce? mă întreabă el retoric citindu-mi din priviri nedumerirea. Poate din pricina unei superstiții. Mi-e teamă că aceste nevinovate declarații, dacă ar fi scrise oriunde în afara biroului de anchetă, s-ar putea transforma în literatură și atunci... vă dați seama? Indivizii despre care scriu devin automat personaje! Nu, vă rog, lăsați-mă aici, considerați-mă în stare de arest și obligați-mă în continuare să redactez depozițiile datorate! Aici, la dumneavoastră, aspectul literar al exprimării ideilor nu reprezintă decât un umil balast. Ține de năravul meu de scriitor și nu mă pot, din păcate, debarasa de el. Esențialul e că aici, în această cameră, în intenția mea nu scriu literatură, ci niște declarații utile în aprecierea vinovăției mele.” (V. Popa, *op. cit.*, pp. 227-228)¹³.

4.1. Ultima parte a acestui fragment nu pune probleme de interpretare ieșite din comun. Boldean are dreptate. Știm încă de la Aristotel că nici forma (*causa formalis*) și nici materia (*causa materialis*) nu sunt hotărâtoare în cazul activităților și produselor culturale, ceea ce contează într-adevăr fiind intenția sau scopul (*causa finalis*). De altfel, chiar cu privire la „aspectul literar” al redării faptelor, Stagiritul spunea în *Poetica*:

Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta nu ar fi mai puțin istoric, versificată ori ba), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întâmplare, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea și e poezia mai filosofică și mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul. (Aristotel, *Poetica*, IX, 1451b)¹⁴.

¹² E. Coseriu, Ó. Loureda Lamas, *op. cit.*, pp. 74-76.

¹³ Aici și în continuare sublinierile îmi aparțin.

¹⁴ Am utilizat această ediție: Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, București, Univers Enciclopedic Gold, 2011.

4.2. În ceea ce privește deosebirea dintre (1) ceea ce Boldean scrisese anterior ca *literatură artistică* și (2) ceea ce el scrisese ulterior sub formă de *declarații*, trebuie precizat că și această distincție (făcută în funcție de finalitatea acțiunii) se găsește la Aristotel: *logos-ul poietikos* reprezintă discursul care creează lumi posibile, în timp ce *logos-ul apophantikos* este discursul care afirmă ceva adevărat sau fals. Raportându-ne acum și la distincțiile de la pct. 3. (vezi *supra*), se observă că primul tip de discurs își determină valabilitatea și sensul în *universul de discurs al imaginației*, în timp ce al doilea tip de discurs își determină valabilitatea și sensul în *universul de discurs al științei*. (Mai adaug că Aristotel vorbește și despre *logos-ul pragmatikos*, care nu este altceva decât uzul limbii ca formă de acțiune, de care se preocupă, de pildă, retorica.)

5. Locotenentul Dan nu acceptă prea ușor argumentele lui Boldean și (în aceeași secvență) îl incită pe acesta, mai departe, cu nedumerirea sa:

„Nu înțeleg pe ce vă bazați, l-am provocat atunci, când vă lăsați pradă convingerii că aici nu creați literatură! Nu credeți că e vorba de un subterfugiu? Sub aspectul *conținutului*, ceea ce ați notat acolo, și am apăsător degetul pe teancul celor douăzeci-treizeci de coli consumate, răsfote mai înainte, mi se pare a fi *literatură curată*, iar oamenii descriși – *adevărate personaje literare*. Numai faptul că scrieți aici, la o masă din incinta miliției, credeți că e suficient pentru a anula caracterul de literatură al redactărilor dumneavoastră?” La această întrebare considerată de mine crucială, schiță un zâmbet de superioritate, apoi începu o lungă argumentație bazată pe o întreagă filosofie a raportului dintre conținut și formă. „Vedeți? surâse el, secolul nostru a schimbat radical opinia oamenilor în această problemă. Am înțeles, accentuă el, și pentru asta a trebuit să se consume multă cerneală filosofică și mulți neuroni, că, de fapt, *omul nu poate ieși niciodată din capcana formelor pe care tot el și le creează. Aceleași fapte, aceleași întâmplări au semnificații diferite și, deci, sunt apreciate diferit după cum contextele ce le înglobează sunt diferite*. Să vă dau un exemplu! se ambală prizonierul meu răsfătat: Dragostea dintre bărbat și femeie, ce este un fenomen normal, natural, biologic în esența lui, este apreciat ca odios dacă se desfășoară în afara căsătoriei, cu atât mai mult dacă e vorba de adulter, dar devine dintr-o dată un sentiment și un angajament corporal profund și respectabil, dacă îndrăgostiții au semnat cândva un contract în fața ofițerului stării civile. Atunci lumea îi ia în brațe și-i ridică în slăvile prețuirii veșnice.” Și Boldean înșiră în continuare și alte argumente, însoțite de nuanțări meșteșugite, apoi formulă concluzia: „*Eu am ieșit din forma, din relația care-mi dădeau dreptul sau poate mă obligau să fiu scriitor atunci când însemnez gândurile, amintirile și trăirile mele*. Aici nu sunt decât un martor al propriei mele vinovății și... vă rog să mă considerați ca atare.” (V. Popa, *op. cit.*, pp. 228-229).

6. Fragmentul pe care tocmai l-am reprodus necesită mai multe explicații. Dacă mai sus era vorba (și) de diverse tipuri de discurs, acum atenția lui Boldean se îndreaptă preponderent asupra condițiilor și/sau contextelor variate în care un scriitor își creează discursul. Știm prea bine că filosoful englez John L. Austin a insistat asupra felului în care „*facem lucruri cu vorbe*” (vezi *How to Do Things with Words*, 1962); din acel moment, s-au dezvoltat *pragmatica* (de tip filosofic și, apoi, de tip lingvistic) și „*teoria actelor de limbaj*”, nu fără anumite anticipări, dacă avem în vedere *logos-ul pragmatikos* discutat de Aristotel. Este evident că, în absența anumitor situații or contexte adecvate, unele tipuri de enunțuri nu au cum să-și atingă scopul. Sunt celebre

propozițiile de tipul: *Te condamn la moarte!* (ca sentință rostită de un judecător, la tribunal, la sfârșitul unui proces); *Vă declar soț și soție!* (venind din partea ofițerului de stare civilă, într-un cadru oficial); *Declar război țării X!* (provenind de la un șef de stat și îndreptată către omologul său) etc. În aceste cazuri, enunțurile respective chiar generează acțiunile/actele aferente: condamnatul este executat, mirii sunt căsătoriți, războiul este declanșat etc. Altminteri, dacă nu sunt întrunite condițiile cerute, aceste propoziții rămân „simple vorbe”.

Ceea ce reușește să facă Boldean este o deturnare a *logos*-ului *poietikos* către un *logos pragmatikos* atipic. Lumea creată în universul discursiv al scrierilor sale interferează cu lumea „reală”, ba chiar acționează nociv asupra ei. Este ca și cum nu un enunț, ci un text de mari dimensiuni capătă forța pe care o are în împrejurări specifice un verdict ca „Te condamn la moarte!”.

Cunoaștem, de asemenea, faptul că un enunț întreg poate avea sensuri diferite în funcție de contextul verbal în care apare. De exemplu, Eugeniu Coșeriu (cu referire la tipurile de *logos* identificate de Aristotel) obișnuia să apeleze la celebra propoziție *Socrate este muritor*, care, după caz, poate fi (i) concluzia unui silogism (în *logosul* apofantic) ori (ii) un avertisment adresat Xantipei, ca să-l menajeze pe Socrate (în *logosul* pragmatic), sau (iii) un vers dintr-o elegie, ilustrând tema perisabilității/fragilității ființei umane (în *logosul* poetic)¹⁵.

Totuși, trebuie să luăm aminte la amănuntul că Boldean are în vedere nu sensurile discursurilor *in genere*, ci sensurile faptelor sau ale întâmplărilor, care pot fi judecate diferit în funcție de cadrul în care se manifestă: „Aceleași fapte, aceleași întâmplări au semnificații diferite și, deci, sunt apreciate diferit după cum contextele ce le înglobează sunt diferite”. Așa cum avertizează John Dewey, cuvântul se caracterizează prin semnificație (*signification*), în timp ce fapta (sau evenimentul) poate avea însemnătate (*significance*). La un alt nivel (unul „macro”, cum s-ar zice), al discursurilor și al întâmplărilor, Boldean pare să susțină o distincție similară.

S-a văzut că eroul nostru face trimeri explicite la filosofie când discută despre relația dintre «conținut» și «formă». De vreme ce este invocată gândirea secolului al XX-lea, nu cred că «forma» „teoretizată” în roman este neapărat conceptul lui Kant, ci, mai curând, «forma simbolică» a neokantianului Cassirer¹⁶, dar mă abțin să mă aventurez acum în această direcție. Întrucât am înfățișat mai sus conceptul de «univers de discurs», pe care îl consider esențial pentru înțelegerea fragmentelor reproduse aici, nu-mi rămâne altceva de făcut decât să plusez, pe aceeași linie, adăugând și conceptul de «univers de experiență», așa cum l-a propus filosoful american John Dewey:

¹⁵ Pentru o tratare apropiată, întrucâtva, de cea a lui Coșeriu, vezi textul lui U. Eco, *Invizibilul. De ce este fals că Anna Karenina trăiește în Baker Street*, în Umberto Eco, *Pe umerii giganților. Prelegeri susținute la festivalul La Milaneseana între 2001 și 2015*, Traducere din limba italiană: Anamaria Gebăilă, București, RAO, 2018, pp. 181-211. Astfel, savantul italian vorbește despre lumile literare posibile și adevărul lor (vezi U. Eco, *op. cit.*, pp. 186-190), se referă la personajul literar văzut ca „etalon” și ca „obiect semiotic” (*ibid.*, pp. 203-205) și chiar atinge, în treacăt, problema „universului discursiv” (sic!) (*ibid.*, p. 206). Mai mult decât atât, el amintește și un caz de „istorie alternativă” în literatură: romanul (din 2007) al lui Philippe Doumenc, *Contraanchetă asupra morții Emmei Bovary (Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary)* (*ibid.*, p. 195).

¹⁶ Vezi, în special, Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice*, vol. I, *Limbajul*, Traducere din limba germană de Adriana Cîntă, Pitești, Paralela 45, 2008.

Discursul care nu este controlat de referința la o situație nu este discurs, ci un amestec fără sens (...). Un univers de experiență este precondiția unui univers de discurs. (...) Universul de experiență înconjoară și reglementează universul de discurs, dar nu apare niciodată ca atare în cel de-al doilea (trad. mea, Cr.M.)¹⁷.

Locotenentul Dan dă impresia că nu înțelege motivația deciziei lui Boldean de a-și redacta declarațiile în încăperea miliției, deoarece nu stăpânește asemenea subtilități conceptuale.

7. Să mai recitim o dată fraza (analizată deja mai sus), însă îndreptându-ne atenția acum asupra celei de-a doua jumătăți a enunțului: „Aceleași fapte, aceleași întâmplări au semnificații diferite și, deci, *sunt apreciate diferit după cum contextele ce le înglobează sunt diferite*”. „Aprecierile diferite” la care face referire personajul Boldean sunt, de fapt, *interpretările* diferite pe care oamenii le pot da acelorași fapte și întâmplări (situații și evenimente) în funcție de „contextele diferite” în cadrul cărora au ele loc. Pare că termenul *context* desemnează aici ceva destul de vag, și ne putem întreba dacă personajul în cauză consideră acele „contexte diferite” doar în sincronie sau, cumva, și în diacronie. Dacă perspectiva este una istorică, atunci – beneficiind de foloasele unei orientări hermeneutice aparte¹⁸ – se poate apela fie la concepția metafizică a lui R.G. Collingwood (invocându-se „presupozițiile absolute” teoretizate de acesta¹⁹), fie la concepția filosofică a lui José Ortega y Gasset (cu importanța pe care o acordă acesta „credințelor”, opunându-le „ideilor”²⁰). Atât *presupozițiile absolute*, care subîntind cunoașterea dintr-o epocă particulară, cât și *credințele*, care determină gândirea dintr-o anumită perioadă de timp pot constitui astfel instrumente indispensabile pentru cercetările de acest tip.

8. În locul unei concluzii, mi se pare nimerit să ofer un citat aparținându-i lui Alexandre Dumas: „E un privilegiu al romancierilor să creeze personaje care leucid pe cele istorice. Asta pentru că istoricii evocă simple fantome, în vreme ce romancierii creează făpturi în carne și oase”²¹. Într-adevăr, cuvintele lui Dumas se potrivesc și romanului scris de Valentin Popa, doar că autorul francez făcea referire la cu totul altceva, iar contextul era și el, firește, altul²².

¹⁷ John Dewey, *Logic. The Theory of Inquiry*, New York, Henry Holt and Company, 1938, p. 68.

¹⁸ Vezi, pentru mai multe detalii, Cristinel Munteanu, *John Dewey și problema sensului. Premise pentru constituirea unei hermeneutici integrale*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2019.

¹⁹ Vezi R.G. Collingwood, *An Essay on Metaphysics*, Oxford, Clarendon Press, 1940 (îndeosebi capitolul al V-lea, intitulat *The Science of Absolute Presuppositions*).

²⁰ Vezi [José] Ortega y Gasset, *Idei și credințe (și alte eseuri de filosofie)*, Traducere din limba spaniolă de Doina Lincu, București, Editura Științifică, 1999, pp. 24-27.

²¹ Alexandre Dumas, *apud* U. Eco, *op. cit.*, p. 183.

²² Umberto Eco introduce comentariul lui Alexandre Dumas imediat după relatarea acestei întâmplări: „În 1860, pe când naviga spre Sicilia, ca să-l întâlnească pe Garibaldi, Alexandre Dumas a poposit la Marsilia și a vizitat Chateau d'If, unde eroul său, Edmond Dantès, înainte să devină Conte de Monte Cristo, petrecuse paisprezece ani în pușcărie și fusese educat în celula sa de către abatele Faria. În timpul incursiunii sale, Dumas a descoperit că vizitatorilor le era arătată temnița lui Monte Cristo, iar ghizii vorbeau despre acesta și despre Faria ca despre niște personaje istorice, dar habar nu aveau că în acel castel fusese întemnițat un personaj real

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi (ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel), București, Univers Enciclopedic Gold, 2011.
- Cassirer, Ernst, *Filosofia formelor simbolice*, vol. I, *Limbajul*, Traducere din limba germană de Adriana Cînta, Pitești, Paralela 45, 2008.
- Collingwood, R.G., *An Essay on Metaphysics*, Oxford, Clarendon Press, 1940.
- Coșeriu, Eugeniu, *Teoria limbajului și lingvistica generală. Cinci studii*, Ediție în limba română de Nicolae Saramandu, București, Editura Enciclopedică, 2004.
- Coseriu, Eugenio; Loureda Lamas, Óscar, *Lenguaje y discurso*, Prólogo de Johannes Kabatek, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2006.
- Dewey, John, *Logic. The Theory of Inquiry*, New York, Henry Holt and Company, 1938.
- Eco, Umberto, *Pe umerii giganților. Prelegeri susținute la festivalul La Milanesiana între 2001 și 2015*, Traducere din limba italiană: Anamaria Gebăilă, București, RAO, 2018.
- Munteanu, Cristinel, *Lingvistica integrală coșeriană. Teorie, aplicații și interviuri*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2012.
- Munteanu, Cristinel, *John Dewey și problema sensului. Premise pentru constituirea unei hermeneutici integrale*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2019.
- Munteanu, Cristinel, “Wilbur Marshall Urban’s Philosophical Influence on Eugenio Coseriu’s Integral Linguistics”, în *Acta Universitas Danubius. Communicatio*, Vol. 13, No. 1, 2019, pp. 114-120.
- Ortega y Gasset, [José], *Idei și credințe (și alte eseuri de filosofie)*, Traducere din limba spaniolă de Doina Lincu, București, Editura Științifică, 1999.
- Popa, Valentin, *Serata crăițelor*, Brăila, Istros, 2013.

precum Mirabeau.” (*ibidem*).

CONSIDERAȚII ASUPRA CUVINTELOR DE ORIGINE ENGLEZĂ ÎN STILUL BELETRISTIC: SCRISORILE LUI C. NEGRUZZI

Viewpoints on the English Words into Belletristic Style: Letters by C. Negruzzi

In this paper, our purpose is to bring into light some aspects of the English words that we identify into the process of reading belletristic literature, specific to the XIX-th century. In this case, we refer to the so-called *Scrisori/Letters* that Constantin Negruzzi wrote in different situations, using words of different origins: French words, English words, German words. Our objective is to reveal the manner in which C. Negruzzi used in his literary work, words of English origin and to try to explain how these words are perceived at the level of our Romanian Lexis.

Key-words: *Romanian lexis, etymology, English words, semantic assimilation*

I. În secolul actual, al XXI-lea, este evident faptul că anglicismele sunt adecvate unor domenii specializate (informatică, economie, modă, afaceri, sport, media, gastronomie etc.), însă le putem identifica și în vorbirea actuală, unde sunt folosite chiar abuziv, din dorința comunicatorului „de a fi la modă” și de a impresiona auditorul, prin termeni ce au etimon englez, dar care nu-și au rostul în comunicare, fiindcă în lexicul limbii române, avem corespondent lexemic propriu-zis. Punem în discuție noi termeni identificați în media, de tipul: *influencer*, *mainstream*, *hipster* (amer.), *challenger* etc. sau cuvinte folosite atât de agresiv în vorbire de genul: la achitarea unei plăți, de cele mai multe ori, ne este adresată întrebarea:

d.e.1 „Cum plățiți?” „Cash sau card?”. Deseori, în același context al comunicării, sunt folosite atât anglicismul *cash*, cât și românescul *numerar*: „Cum plățiți? /Cash, numerar sau card?”, intervenind în comunicare, fenomenul redundanței lingvistice:

Un alt cuvânt ce are etimon englez este *discount*. Și acesta este utilizat în mod abuziv în comunicare sau pe diferite afișe din magazinele de cumpărături ș.a.

d.e.2 „La Kaufland, este perioada marilor *discounturi*”².

Reținem faptul că în lexicul românesc, este cuvântul „reducere”, care nu mai este folosit sau este prea puțin utilizat în comunicare, odată cu asimilarea semantică a anglicismului “discount” în română. Și exemplele pot continua.

II. Putem remarca faptul că în zilele noastre, cuvintele ce au etimon englez sunt foarte utilizate atât în comunicarea orală, cât și în cea scrisă, confruntându-ne, cu așa-numitul fenomen al *anglomaniei*. De aceea, ne-am dorit să scoatem în evidență faptul dacă anglicismele sunt folosite cu o așa de mare frecvență și în secolul al XIX-lea. În acest sens, am ales spre analiză, din stilul beletristic, câteva fragmente din *Scrisorile* lui Constantin Negruzzi.

III. A treia grupă din scrierile lui Constantin Negruzzi o formează *Scrisorile*, estimativ, 30 de fragmente literare, pline de haz, ironie, savoare și culoare specifică

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri din Bacău”.

² Afiș ce a apărut la Kaufland în luna septembrie 2019.

secolului al XIX-lea. În unele, se găsesc observații critice și satirice asupra obiceiurilor societății; în altele, sunt notițe despre diferiți scriitori (Scavinski, Alexandru Donici), în alte *Scrisori*, există amintiri personale sau povestiri din istoria țării. Tonul este, în general, glumeț, potrivit cu genul acesta, chiar și atunci când sunt abordate aspecte serioase și se tratează diverse aspecte cum sunt cele privitoare la ortografie și la limbă. *Scrisorile* au fost publicate antum în volumul *Negru pe alb*³.

Scrierile literare arată că ceea ce oferă textului lui Constantin Negruzzi acea tonalitate colocvială este simțul ironiei și al autoironiei superioare, simț capabil de a-și exercita funcțiile sub forme de o inepuizabilă diversitate⁴. Autorul utilizează tipul de ironie reflexiv-moralistă, care îi determină pe cititori mai degrabă să zâmbească atent decât să izbucnească în râs. Astfel, faimoasele „fiziologii” din „*Scrisorile*” II (*Rețetă*), și IX (*Fiziologia provincialului*) constituie dovezi ale concepției portretului literar ca o construcție analitico-descriptivă, în manieră clasică. „*Scrisoarea IV*” reprezintă o scriere inimitabilă prin deliciul amestecului de elemente tragice și comice, Constantin Negruzzi realizând un așa-zis „portret” al „poetului necunoscut”, Daniil Scavinski. „*Scrisorile*” V (*Iepurărie*), XX (*Statistica lupilor*) și XXIV (*Un vis*) se aseamănă cu *Momentele și schițele* lui I.L. Caragiale, prin ironizarea unor moravuri ale societății din secolul al XIX-lea. În „*Scrisorile*” VIII (*Pentru ce țiganii nu sunt români*) și XXII (*Istoria unei plăcinte*) este readusă în prim-plan preferința autorului pentru snoava de tip parabolic, în descendență balcanico-orientală, iar spiritul paremiologic și efectele sale sunt evidențiate în „*Scrisoarea XII*” (*Picală și Tîndală*), aceasta fiind urmată de *Scrisorile* XIII (*Lumînărică*), XXVII (*Un profeș de la 1826*) și XXV (*Omul de țară*), în care amestecul dintre pamflet și reportaj devine elocvent, iar cel dintre reportaj și eseu poate fi identificat în „*Scrisorile*” XXVIII: *Pelerinagiu* și XXX: *Băile de la Ems*.

În „*Scrisoarea XXX*” (*Băile de la Ems*), Constantin Negruzzi realizează o călătorie în Germania atât pentru a face o vizită copiilor săi, aflați la studiu în Berlin, cât și pentru a urma un tratament balnear la Ems. C. Negruzzi îmbină într-o manieră observabilă ironia cu umorul, evidențiind comportamentul unei societăți alcătuite din „... câțiva lorzi englezi” lângă care stă generalul rus Enghelhard,

ce vorbește c-un june ofițer din marina franceză, care-și perdu un picior la Crâm.
Ei fumă și conversează cu atâta familiaritate, încât n-ai gândi că sunt dușmani.
Precum vedeți, nu se poate nime jălui că nu e în bună companie, dar – o rezic –
petrecerea e sarbedă, și viața îndestul de monotonă⁵.

Ironia și nota comică sunt resimțite chiar în prezentarea „societății alese”, care vizitează constant Băile de la Ems. Astfel, prin intermediul „*Scrisorii XXX*” a lui Constantin Negruzzi, devenim martorii unei societăți din care fac parte:

Băile de la Ems sunt frecventate de o societate aleasă. Pe la începutul timpului
curei vin nemții, rușii, leșii; iar în iulie năvălesc francezii și englezii; atunci
nemțoaicele se eclipsează de crinolina și volanele parizienelor; însă deși eticheta

³ https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Constantin_Negruzzi, consultat vineri, 7 august 2020, ora: 13.10.

⁴ Nicolae Ciobanu, postfață și bibliografie asupra cărții lui Constantin Negruzzi, *Păcatele tinerețelor*, București, Minerva, 1986, p. 374.

⁵ „*Scrisoarea XXX*” (*Băile de la Ems*) în *Păcatele tinerețelor*, op. cit., p. 337.

face petrecerea îndestul de monotonă, cel puțin ai mângăierea că te găsești într-o adunare cumsecade. De la 7 și până la 9 oare, vezi trecând pe promenadă feluri de figuri care de care mai țănoșe. Vezi acest ofițer care se plimbă la braț cu un june elegant în civil? Unul e duca de Meiningen și celalalt prințul Gheorghe de Prusia. Iată contele de Morny. Văzându-l cineva fără nicio decorație, vorbind operă și Bois de Boulogne cu contesa d'Imécourt, ar zice că e un *fașionabil* de la *jockey-club*, iar nicidecum președintele corpului legislativ, și intîmul lui Napoleon III. Dar figura astă poznașă ce face să rădă pe duca de Richelieu? Acesta-i Levassor, comicul de la Palais-Royal, care a venit aici ca să ne facă să petrecem câteva seri vesele. Iată doamna Calerghi, fiica lui Neselrode, prințesa Rezinska, contesa Potoțca ș.a.⁶

Am consemnat în cadrul rezumatului că autorul folosește în *Scrisori* cuvinte și expresii ce au diferite origini: greacă, germană, franceză, engleză etc. Atenția noastră este focalizată pe cuvintele și expresiile ce au etimon englez și dorim să aducem în prim-plan, modul în care acestea se încadrează fonetic, se adaptează morfologic și sunt asimilate semantic în lexicul limbii române. De asemenea, dorim să observăm prin aceste aspecte metodologice, de ce Constantin Negruzzi apelează la aceste lexeme de origine engleză în *Scrisori* și care este utilitatea acestor structuri engleze, în *Scrisorile* sale?

În textul de mai sus, pot fi identificate câteva lexeme ce au etimon englez, și anume:

- d.e.₁** ▪ *fașionabil*, -ă adj. „conform modei; sclivisit”. (<fr. *fashionable*), cf. **DAN**⁷, s.v.
- rom. *fașionabil*, -ă a [At: ODOBESCU, S. III, 149/P: ~și-o~/Pl: ~i, ~e/E: eg *fashionable*, fr. *fashionable*] (Înv) **1.** „Care aparține modei lumii elegante”. **2.** „Care se referă la moda lumii elegante”. cf. **MDA**⁸, s.v.
- rom. *fașionabil* (rar) (și-o-) adj. m., pl. „fașionabili; f. fașionabilă, pl. fașionabile”, cf. **DOOM**₂, s.v.
- engl. *fashionable* ['fæʃənəbəl] **I.** adj. „următor”; „potrivit pentru”; „influențat de moda curentă”, cf. **DEA**⁹, s.v.

a) Din punct de vedere fonetic, constatăm modificări sub aspectul vocalic: [æ] deschis, scurt și nerotunjit este asimilat în română, prin vocala deschisă, centrală și neutră [a], iar [ə] scurt, semideschis și nerotunjit este redat în română tot prin vocala deschisă [a]. Prin urmare, în română, forma românită *fașionabil*¹⁰ este adaptată fonetic. Fenomenul fonetic este transfonemizare de gradul al III-lea.

b) În limba română, unitatea lexicală *fașionabil/fașionabilu* este adjectiv variabil cu două terminații **0-ă** și cu patru forme flexionare: **0-ă**(sg.)/**i-e**(pl.). În limba engleză, lexemul poate fi atât adjectiv invariabil, cât și substantiv utilizat de preferință

⁶ *Ibidem*.

⁷ Florin Marcu, *Dicționar actualizat de neologisme (DAN)*, București, Saeculum I.O., 2013, s.v. *fașionabil*.

⁸ Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Micul dicționar academic (MDA)*, vol. I-IV, București, Univers Enciclopedic, 2001-2003, s.v. *fașionabil*.

⁹ Manfred Görlach, *A Dictionary of European Anglicisms (DEA)*, Oxford University Press, 2005, s.v. *fashionable*.

¹⁰ Să se vadă **DEA**: Rm *fașionabil* [faʃionabil]. Cuvântul a intrat în lexicul limbii române, pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin intermediul limbii franceze, în calitate de limbă de contact. Forma *fașionabil* este arhaică și este împrumutată din fr. [faʃjɔnabl?], cuvânt care datează în lexicul limbii franceze, începând cu secolul al XIX-lea.

la plural și desemnând „persoane din lumea bună, persoane mondene”. Fenomenul morfematic constă în transmorfemizare de gradul al III-lea.

c) Sensurile lexicatice din limba engleză sunt asimilate semantic în limba română.

Sesizăm că anglicismul derivat *fashionable* a fost asimilat în română prin înlocuirea sufixului adjectival de origine romanică *-able* [care arată posibilitatea acțiunii sau stării exprimate de substantivele denumite: (*capable*, *understandable*, *readable*, *detestable*)] cu sufixul românesc corespunzător: *-bil*.

d)/e) În calitate de sinonime parțiale, menționăm următoarele lexeme: *modern*, *elegant*, *distins*, *trendy* etc. Cuvintele aflate în relație antonimică cu structura semantică a lexemului *fașionabil* sunt: *folosit*, *purtat*, *uzat*, *demodat*, *învechit*, *ponosit*, *sărăcăcios* etc.

Forma *fașionabilu* este folosită în mod deosebit în limbajul colocvial-familiar.

d.e.2 *jockey*-(club)

▪ *jochéu* – s.m. „călăreț profesionist care călărește caii la curse și la antrenamente”. (< fr., engl. *jockey*), cf. **DAN**, s.v.

▪ *jochéu* s.m., art. *jochéul*; pl. *jochéi*, art. *jochéii*, cf. **DOOM**₂, s.v.

▪ *jochéu*, *jochei* s.m. „călăreț profesionist care conduce caii la întreceri și la antrenamente: *iapa sură, pe care o încalecă un jocheu al nu știi cărui domn, era mai mare* NEGR. [<fr., engl. *jockey*], cf. **NDULR**¹¹, s.v.

▪ *jockey* ['dʒɔki] 1. „jocheu”; 2. „escroc, pungaș”; 3. „intermediar necinstit” 4. „geambaș”, cf. **DEA**: (**Rm**=<**Ejochei [ʒokej])¹², s.v.**

a) Din punct de vedere fonetic, gradul transfonemizării este al III-lea. Lexemul *jocheu* are o formă românizată.

b) Morfologic, unitatea lexicală *jocheu* este un substantiv comun, de genul masculin. Gradul transmorfemizării este al III-lea.

c) În română, a fost asimilat doar sensul 1 al lexemului din engleză. Procedul poartă denumirea de restricție semantică. Etimologia lexemului este multiplă: < fr., engl. *jockey*.

d)/e) În calitate de sinonim, precizăm lexemul *călăreț*. Nu sunt înregistrate lexeme paronimice, antonimice, hiponimice sau hiperonimice.

d.e.3 *steeplechase* s.n. „cursă hipică cu obstacole variate”. (< engl. *steeple-chase*), cf. **DAN**, s.v.

▪ *steeplechase* (angl.) [pron. stéplceis] (stee-ple-chase) s.n., art. *steeplechase-ul*, cf. **DOOM**₂, s.v.

▪ *steeple-chase* ['sti:pəl tʃeis] s. „curse de cai cu obstacole”, cf. **DEA**, s.v.

a) Gradul de transfonemizare este al II-lea. Remarcăm, din punct de vedere fonetic, o schimbare vocalică:

▪ engl. [i:] – vocală anterioară, închisă, accentuată, nerotunjită și lungă > rom. [i] – vocală anterioară, închisă, nerotunjită.

¹¹ Ioan Oprea, Carmen-Gabriela Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu, *Noul dicționar universal al limbii române (NDULR)*, București, Litera Internațional, 2006, s.v. *jocheu*.

¹² În **DEA**, **Rm** <**Ejochei [ʒokej] este un substantiv de genul masculin, specific secolului al XIX-lea, care a pătruns în limba engleză prin intermediul limbii franceze Fr [ʒ] (forma lexemului în franceză nu era definită la sfârșitul secolului al XIX-lea). În limba română, forma *jocheu* [ʒokew] este înregistrată la mijlocul secolului al XX-lea, prin contactul cu limba franceză [ʒoke].**

b) Gradul de transmorfeizare este I. În română, lexemul este un substantiv comun, de genul neutru. Unitatea lexicală poate fi articulată cu articolul hotărât enclitic **-l: steeplechase-ul**¹³.

c) Lexemul are o etimologie unică: < engl. **steeple-chase**.

d)/e) În calitate de sinonime, menționăm sinonimul parțial: *cursă* (hipică). Nu sunt înregistrate unități lexicale antonimice, paronimice, derivate, hiponimice, hiperonimice.

În „Scrisoarea XXX” (*Băile de la Ems*), cuvântul **steeple chase** apare în contextul următor, ce are o ușoară notă de ironie:

Altă dată, că la promenadă va juca muzica militară. Nu te-amăgi însă; ai s-auzi tot acele arii, tot acei muzicanți, dar în haine militarești. Uneori e un **steeple chase** de nou soi. Într-o dimineață am văzut că se strânsese toți magararii din Ems și împregiurimi, cu urechiații lor cursieri. Întrebând ce va să zică asta, un poznaș ne răspunse că se pregătise cavaleria ducăi de Nassau ca să meargă să iaie Sevastopolul; era o alergare de magari, unde biruitorul se poartă pe una și singura stradă a Emsului, ca un triumfător roman”¹⁴.

Un alt cuvânt ce are etimon englez este **beefsteak**, pe care Constantin Negruzzi îl folosește în „Scrisoarea XX” (*Pelerinagiu*), urmând aceeași notă a unui fin umor:

Unul, cum un urs a îmbrătoșat pre un vânător, care de atunci nu mai îmbrătoșează pre nime; altul, cum un alt urs a smucit sineța din mâna vânătorului, și i-a sfărmat-o de cap. Altul iar, cum un al treile urs a luat pre un vânător subsuoară, și l-a dus în bârlogul său, unde l-a făcut **beefsteak** pentru puii săi; altul cum... ș.c.l.¹⁵.

d.e.4 ▪ rom. **biftec** [biftek], -ă – s. n. „friptură din mușchi de vacă, muiată în unt topit, condimentată și puțin prăjită”. (< fr. **bifteck**, engl. **beef-steak**), cf. DAN, s.v.

▪ **biftec** „s. n., pl. **biftecuri**”, cf. DOOM¹⁶₂, s.v.

▪ **biftec** sn [At: 1. IONESCU, M. 684/V: (îrg) ~ *tigă sf, beefstek, befstec*/A: ~ *tec*/pl: ~ *uri*/E: fr **bifteck**] 1. „Felie de carne de vacă friptă”. 2. (Îrg); îf ~ *tigă*) „Fel de friptură”. cf. MDA, s.v.

▪ engl. **beefsteak** [ˈbi:f ˈsteik] – s. „biftec, mușchi în sânge; o bucată subțire de carne de vacă, care poate fi prăjită sau pregătită la grill”. cf. DEA s.v.

a) Din punct de vedere fonetic, observăm o neconcordanță între redarea grafică a lexemului englezesc, comparativ cu modul de pronunție și de ortografiere în

¹³ În *Pseudo-Cynegeticos*, de A. I. Odobescu, este inserată forma **steeple-chăse** ce denotă o încercare de românizare lexică.

• „**Steeple-chăse** sistematic d-a curmezișul artelor vânătorești. Uf! Să răsuflăm un moment subt umbrarul lui Kyr Ioniță Buzdrună” (A. I. Odobescu, *Pseudo-Cynegeticos*, București, Albatros, 1990, p. 5).

• „Un vârtej grozav mă cuprinsese în sânul celui **steeple-chasse** diavolesc; ochii îmi ieșea din cap, crierii mi se clătina ca o apă într-o garafă, șoldurile mă durea, dinții îmi clănțănea, urechile îmi țiuia” (Vasile Alecsandri, *Balta-Albă*, București, Minerva, 1984, p. 188).

¹⁴ „Scrisoarea XXX” (*Băile de la Ems*), op. cit., p. 339.

¹⁵ „Scrisoarea XXVIII” (*Pelerinagiu*) în *Păcatele tinerețelor*, op. cit., p. 334.

¹⁶ Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (DOOM₂), Ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Univers Enciclopedic, 2005, s.v.

limba română. Remarcăm că [i:] din limba engleză este redat în română, prin vocala anterioară, închisă, nerotunjită și palatală [i], iar diftongului englezesc [ei] îi corespunde în limba română, prin monoftongare, vocala anterioară, mijlocie, nerotunjită și palatală [e]. În limba română, accentul este situat pe vocala [i]: *bíftec*. [bífték]. În procesul transfonemizării de gradul al III-lea, consemnăm accentuarea cuvântului englezesc, prin două tipuri de accente și anume: unul principal ['bi:f] și altul secundar: ['steik]. Forma literară impune etimologia franceză directă și parțial pe cea germană. În **DEA**, este consemnat faptul că lexemul **beefsteak** este unul dintre cele mai timpurii anglicisme, care a pătruns în lexicul limbii române, odată cu lexemul **roastbeef**, prin intermediul limbii franceze, la mijlocul secolului al XIX-lea. Ulterior, prin contactul parțial cu limba germană, cuvântul a fost anglicizat și a fost transformat ocazional, într-un *lexem-substitut*.

b) Atât în limba engleză, cât și în limba română, lexemul discutat este substantiv ca parte de vorbire. În comparație cu alte dicționare: **MDA**, **DOOM**₂, unde lexemul **biftec** este substantiv neutru, **DAN** îi atribuie cuvântului și desinența -ă specifică unui substantiv de genul feminin, fapt ce indică și o posibilă formă de feminin: *biftecă*, gândită, probabil, prin analogie cu echivalentul semantic de genul feminin: *friptură*. Pluralul substantivului **biftec** este **biftecuri**. Fenomenul morfematic este transmorphemizare de gradul al III-lea.

c) Cuvântul **biftec** nu ridică probleme de asimilare semantică. În conformitate cu **DAN**, **biftec** are o etimologie multiplă: < fr. **bifteck**, engl. **beefsteak**. În limba franceză, semnificația cuvântului este aceeași ca în limbile română și engleză. În **MDA**, **biftec** are o etimologie unică, franțuzească: < fr. **bifteck**.

d)/e) Nu au fost identificate cuvinte derivate de la lexemul **biftec**. Sinonimul corespunzător lui **biftec** este *friptură*. Lexemul este specific domeniului gastronomic¹⁷.

Un alt cuvânt ce are etimon englez și pe care Constantin Negruzzi îl întrebuințează în „Scrisori” este **spleen**.

● „Ploile ce nu încetau făceau monotonă viețuirea la T. Ocnilor. Urâtul începuse, și **spleenul** nu era departe, când deodată se făcu un mare zgomot pîntre călugări. Ce era? – Ministrul cultului sosise”¹⁸.

● „Îmi zici că creez ziceri? Ce o să fac când îmi lipsesc cuvinte ca să-mi arăt ideile? Însă de vei căuta bine, vei vedea că și acele ziceri sunt sau românești uitate, sau împrumutate de la limbile surori. Și apoi, întru aceasta am urmat pildei altora, carii știu ce va să zică o limbă... Adio, domnul meu, urmă, luându-și capela, ești într-o zi de **spleen**, nu vrei să mă înțelegi. Sunt șerbul d-tale! – Dar, poet al dracului! Ț-am spus că sunt mai mulți croitori decât creatori, și...”¹⁹.

d.e.₅ ▪ **spleen** /splin/ s. n. „plictiseală, dezgust față de orice”. (< engl., fr. **spleen**), cf. **DAN**, s.v.

▪ **spleen** (angl.) [pron. splin] s. n., art. **spleenul** (splee-), cf. **DOOM**₂, s.v.

¹⁷ În loc de rozbifuri roze, de **biftecuri** sângeroase, de zarzavaturi fierte numai în apă și piperate, de plum puding negru și-ndesat, găsești ceea ce-ai putea găsi”... (I.O. Odobescu, *Scene istorice*, București, Editura „Ion Creangă”, 1970, p. 165).

¹⁸ „Scrisoarea XXVIII” (*Pelerinagiu*) în *Păcatele tinerețelor*, op.cit., p. 333.

¹⁹ „Scrisoarea XIV” (*Critică*), în *Păcatele tinerețelor*, op. cit., p. 282.

▪ **spleen** sn [At: AR (1841), 377/P: *splin*/V: (înv.) ~enă sf, **speen**/E: fr. **splin**, eg **spleen**] „Melancolie trecătoare, fără o cauză definită, caracterizată prin plictiseală și prin dezgust față de orice”. cf. **MDA**, s.v.

▪ engl. **spleen** [spli:n] s. 1. (*anat.*) „splină”; 2. (*med. înv.*) „ipohondrie, melancolie”; 3. (*fig.*) „spleen, ipohondrie, melancolie, proastă dispoziție, posomoreală, urât, plictis: ”to have the spleen” – „a fi melancolic, a suferi de spleen” etc.

4. „fiere, necaz, supărare, ciudă, pică, ură, dușmănie, vrăjmășie, mânie, răutate, excentricitate, capriciu, moft, ciudățenie, bizarerie” etc. cf. **DEA**, s.v.

▪ fr. **spleen** [splin] s. m. „melancolie, neurastenie, ipohondrie” etc., cf. **PLI**²⁰, s.v.

a) Din punct de vedere fonetic, semnalăm următoarea modificare vocalică:

• voc. engl. [i:] anterioară, închisă, nerotunjită, lungă → voc. rom. [i] anterioară, închisă, nerotunjită, palatală. Fenomenul fonetic constă în transfonemizare de gradul I. În **DEA**, este menționat faptul că lexemul **spleen** a fost perceput în secolul al XVIII-lea, ca un termen aproximativ medical (pentru *melancolie* – ca o consecință a inflamării splinei). Cu trecerea timpului, cuvântul a devenit mai rar folosit, dar în Germania, este frecvent întrebuințat cu sensurile de „capriciu, toană, fantezie, excentricitate”.

b) **Spleen** este un substantiv comun, abstract, de genul neutru.

c) Sensurile din limba engleză au fost asimilate în limba română. Lexemul **spleen** are o etimologie multiplă: < engl., fr. **spleen** (vezi *supra*). Sensurile pe care **spleen** le are în limba franceză sunt asimilate și în română. Fenomenul morfematic este transmorfemizare de gradul I.

În **DEA**, se afirmă că lexemul **spleen** [splin] a pătruns în lexicul limbii române, începând cu anul 1840 și că termenul a fost împrumutat prin contact direct, din limba franceză: < fr. **spleen**.

d)/e) Sinonimele parțiale formate de la lexemul **spleen** sunt: *melancolie*, *ipohondrie*, *plictiseală*, *dezgust*, *posomoreală*, *plictis*, *moft*, *capriciu* etc. Nu sunt înregistrate structuri hponimice, paronimice sau unități derivate ale cuvântului **spleen**²¹.

Un alt termen de origine engleză, utilizat în forma sa arhaică în „Scriitori” este **vist**.

Nu-mi mai bat capul de politică, și n-am nicio opinie. Nu sunt nici bun, nici rău. La biserică merg rar. Nici fac, nici primesc vizite. Vorbesc puțin. Nu știu nici mazurcă, nici valț. Nu joc nici stos, nici **vist**, nici preferanț.²²

d.e.6 ▪ **vist** s.n. „joc de cărți între patru persoane, având la bază bridge-ul”. (< engl., fr. **whist**), cf. **DAN**, s.v.

▪ **vist** s.n., cf. **DOOM**₂, s.v.

▪ **vist** s.n. vz **whist** sn [At: CR (1830), P: *uise*/V: vi ~ (înv.) **ui**~/S și: *wist*/P: *uist*/Pl:~/E: eg **whist**] „Joc cu 52 de cărți, *strămoș al bridgeului*, care se joacă în general între două persoane, trei sau patru contra două”. cf. **MDA**, s.v.

▪ **whist** [wist] s. „whist (joc de cărți)”, cf. **DEA**, s.v.

²⁰ *Petit Larousse Illustré (PLI)*, Paris, 1991, s.v. **spleen** [splin] n.m. „(mot angl., rate) (Litt.) Vague à l'âme, mélancolie”.

²¹ *Noul dicționar universal al limbii române (NDULR)* oferă pentru termenul **spleen**, următoarea contextualizare: „... **splinul** îmi abătuse sufletul, îmi întunecase mintea”. s.v.

²² „Scrisoarea II” (*Rețetă*), în *Păcatele tinerețelor*, op. cit., p. 231.

- a) Gradul transfonemizării este al II-lea. Substantivul **whist** a pătruns în lexicul limbii române, la mijlocul secolului al XIX-lea, în conformitate cu aserțiunile din **DEA**, având forma arhaică: **vist**.
- b) În română, lexemul **vist/whist** este un substantiv comun, de genul neutru.
- c) Lexemul **vist** are o etimologie multiplă: < engl., fr. **whist**, cf. **DAN**.
- d)/e) În calitate de sinonim parțial, menționăm lexemul **bridge**. Nu sunt înregistrate antonime, paronime, omonime, hiponime sau hiperonime formate de la lexemul **vist**.

IV. Concluzii

Anglicismele sunt folosite în stilul beletristic, după cum am încercat să exemplificăm în această lucrare, în secolul al XIX-lea, dar cu o oarecare moderație. Ele pătrund în vocabularul românesc pe filieră franceză. De exemplu, *beefsteak*, *roastbeef*. (De asemenea, aceste anglicisme au intrat și în limba germană).

Într-o etapă ulterioară, lexemele sunt supuse procesului de *anglicizare*, devenind ocazional, *lexeme-substitut*. Cuvintele selectate și analizate metodic, în funcție de nivelurile limbii române, și anume: fonetico-fonologic, morfologic și semantic, de exemplu: *fașionablu*, *jocheu*, *biftec* trec printr-un proces de transfonemizare de gradul al III-lea. Altele se încadrează în fenomenul transfonemizării de gradul al II-lea, de exemplu: *vist*, *omnibus*, iar alte lexeme, fiindcă sunt împrumutate din engleză, în română, păstrând aproximativ, aceeași formă grafico-sonoră, din limba de unde a fost exercitat împrumutul (engleza), în limba care a împrumutat cuvântul (româna), acestea se încadrează în fenomenul fonetic al transfonemizării de gradul I: *lord*, *miss* (Sheppart), *spleen*.

Unele lexeme sunt, din punct de vedere morfologic, substantive neutre: *fașionablu*, *vist*, *steeple-chase*, *beefsteak*, *spleen*, altele sunt substantive de genul masculin: *jocheu*, *lord* etc., iar altele, de genul feminin: *miss*, *biftecă*²³.

Cuvântul arhaic *fașionablu*, inserat în **DAN**, are forma *fașionabil*, -ă, -i, -e, ceea ce înseamnă că lexemul poate fi, în anumite contexte, chiar adjectiv, de genul masculin sau feminin, numărul singular sau, respectiv, plural.

Din punct de vedere semantic, lexemele analizate asimilează, în general, în limba română, sensurile cuvintelor din limba de unde a fost realizat împrumutul (engleza, franceza, germana etc.).

În critica literară, sunt voci care afirmă faptul că opera lui Constantin Negruzzi, „privită mai analitic în puterea ei de însămânțare, este astfel prefața însăși a culturii române din secolul al XIX-lea, unele direcții ale ei sărind chiar veacul”²⁴. De aceea, Nicolae Ciobanu continuă aserțiunea lui Vladimir Streinu afirmând că „C. Negruzzi este unul din marii noștri... contemporani”.

Opera lui C. Negruzzi poate fi studiată atât din punct de vedere literar, cât și din punctul de vedere al originii lexemelor pe care autorul le utilizează în conturarea unei epoci istorice, în descrierea unor locuri, în prezentarea unor obiceiuri specifice societății din secolul al XIX-lea etc. Acesta a constituit și obiectul lucrării noastre.

²³ Cf. **DAN**, s.v. *biftec*.

²⁴ Nicolae Ciobanu, în Postfața cărții *Păcatele tinerețelor*, op. cit., evidențiază că afirmația îi aparține criticului literar Vladimir Streinu.

BIBLIOGRAFIE

I. LUCRĂRI DE SPECIALITATE LEXICOLOGICĂ

Hriban (Buzatu), Mihaela, *Abordări lexematice engleze în limba română*, Iași, Pim, 2011.

Hriban, Mihaela, *Limba română. Limba engleză. Privire comparativă*, Iași, Pim, 2015.

II. LEXICOGRAFIE

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM₂)*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2005.

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Micul dicționar academic (MDA)*, vol. I-IV, București, Univers Enciclopedic, 2001-2003.

Görlach, Manfred, *A Dictionary of European Anglicisms (DEA)*, Oxford University Press, 2005.

Marcu, Florin, *Dicționar actualizat de neologisme (DAN)*, București, Saeculum I.O, 2013.

Oprea, Ioan; Pamfil, Carmen-Gabriela; Radu, Rodica; Zăstroiu, Victoria, *Noul dicționar universal al limbii române (NDULR)*, București, Litera Internațional, 2006.

Petit Larousse Illustré (PLI), Paris, 1991.

III. IZVOARE

Negruzzi, Constantin, *Păcatele tinerețelor*, București, Minerva, 1986.

IV. WEBOGRAFIE

https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Constantin_Negruzzi (consultat vineri, 7 august 2020, ora: 13.10).

FIGURI ALE ORIENTĂRII CĂTRE PUBLIC – MECANISM DE PERSUADARE ÎN DISCURSUL DIN PLIANTELE PUBLICITARE BANCARE

Figures of public orientation – persuasion mechanism in the discourse of bank advertising leaflets

The present study proposes a brief analysis of some elements specific to persuasion that are found in the bank advertising leaflets discourse (topic changed), elements that are validated as figures of public orientation in literature. Our analysis started from the existing theoretical concepts in the literature, we identified some of these figures in the discourse of bank advertising leaflets and we analyzed their occurrence in the persuasive discourse present in the leaflets.

Key-words: *persuasion, advertising, speech, script*

Discursul este un enunț cu proprietăți textuale, dar, mai ales, un act împlinit într-o anumită situație (participanți, instituție, loc și timp)². Discursul din pliantele publicitare bancare se construiește respectând arhitectura specifică, țesută din figuri retorice și imagini, autorii pliantelor publicitare bancare folosesc aceste figuri retorice în asociere cu imagini, iar J. Kopperschmidt spune despre imagini că aduc o completare indicând ca „bază tipică de interpretare pentru figurile pragmatice relația interpretant/adresant.”³

Procedeele stilistice fac posibilă reflectarea dimensiunii sintactice, semantice și pragmatice a figurilor retorice, figuri care construiesc și validează intenția *persuasivă* din discursul publicitar bancar și se constituie în mecanisme ale persuadării. Pe aliniamentul acestei idei, C. Sălăvăstru menționa:

nu putem face abstracție în analiza *mecanismelor de persuadare* care țin de stil, de ceea ce s-a numit sugestivitatea stilului. Stilul trebuie să fie sugestiv adică să sugereze receptorului cât mai mult din acțiunea, trăirile, pasiunile pe care el pune în scenă secvența, le-a resimțit.⁴

Cuvintele și imaginile din pliantele publicitare bancare construiesc un scenariu care valorifică elementele amintite. Vorbirea imperativă/implorativă, întrebarea retorică și dialogul fictiv fac parte din așa numitele *figuri ale orientării spre public*⁵ și pot fi considerate mijloace ale persuadării. Demersul nostru se focalizează pe identificarea și pe ocurența acestora în discursul publicitar bancar.

¹ Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

² Luminița Hoartă Cărașu, *Teorii și practici ale comunicării*, Iași, Cermi, 2008, p. 22.

³ J. Kopperschmidt, 1973, pp. 170-171, *apud* Heinrich Plett, *Știința textului și analiza de text: semiotică, lingvistică, retorică*, traducere Speranța Stănescu, București, Univers, 1983, p. 155.

⁴ Constantin Sălăvăstru, *Raționalitate și discurs. Perspective logico-semiotice asupra retoricii*, București, Editura Didactică și Pedagogică RA, 1996, p. 275.

⁵ Heinrich Plett, *Știința...*, *op. cit.*, p. 155.

A. Vorbirea implorativă/imperativă:

Vorbirea imperativă este adusă în scena de enunțare pentru a determina reacția destinatarului-receptor fiind construită cu enunțuri imperative ce „exprimă un ordin, o comandă, un îndemn, o interdicție, intenția comunicativă a locutorului fiind de a-l determina pe alocutor să acționeze într-un anume fel.”⁶. Rolul informațional revine emițătorului care „își domină social și informațional receptorul”⁷, iar discursul publicitar bancar valorifică enunțurile imperative, persuadarea destinatarului este realizată în cazul accesării creditului. Paleta imperativelor din astfel de discursuri este variată, în structura acestora se folosesc interjecții injonctive, verbe la modul imperativ.

a. „Hai, să economisim inteligent!” – vezi anexa, figura 1.

Interjecția injonctivă/persuasivă „Hai” urmată de verbul la modul conjunctiv „să economisim” accentuează valoarea de poruncă, îndemn. Propunerea vine din partea emițătorului-orator validat în vocea BRD.

b. „Hai și tu în familia Star.” – vezi anexa, figura 3.

Aceeași interjecție injonctivă/persuasivă este regăsită și în discursul din pliantul de la BT. Familia Star este de fapt „familia BT” care persuadează destinatarii-clienți prin includerea acestora în marea familie BT.

c. „Bucură-te de viitor acum cu dobândă fixă...” – vezi anexa, figura 2.

Imperativul verbului „a se bucura” are valoarea unui îndemn. Viitorul fericit este „asigurat” în ipoteza/cu condiția accesării creditului „cu o dobândă fixă”. Este realizată o „surpriză fără motiv”, inspirată de BRD.

B. Întrebarea (retorică):

Ne aliniem opiniei conform căreia întrebările „introduc un tip de comportament în care actul de vorbire este centrat asupra receptorului.”⁸ Discursul publicitar valorifică acest act de vorbire ce este focusat asupra receptorului și-l orientează spre registrul retoric. Scenariile sugerate de întrebări propun un posibil „traseu comportamental” – vezi a, explică și conving destinatarul-client să achiziționeze un tip de credit – vezi b, prezintă beneficiile – vezi c, trasează o schemă a achiziționării serviciului oferit de bancă – vezi d.

a. „Gata de zbor spre viitor?” – vezi anexa, figura 7.

Enunțul interogativ-retoric introduce, prin cooperarea enunțurilor imperative, ideea unui viitor lipsit de griji, unei vieți libere și fericite. Orientarea spre receptor este asigurată de adresarea directă.

b. „De ce să alegi EasyInvest?” – vezi anexa, figura 4.

Întrebarea-retorică aflată pe buzele tuturor clienților, „de ce să...?” se concentrează pe argumentele ce sunt plasate sub întrebare, deoalează dorința destinatarului-client: disciplină și investiții sigure, control asupra cheltuielilor, cel mai bun mod de a investi. Nu este acesta modul cel mai confortabil de a cheltui fără să fii stresat?

c. „Ce beneficii ai cu cardul Star?”, – vezi anexa, figura 6.

⁶ GLR II, 2005, p. 28.

⁷ Andra Șerbănescu, *Întrebarea. Teorie și practică*, Iași, Polirom 2002, p. 21.

⁸ *Ibidem*.

Ocurența cuvântului „beneficiu” în discursurile publicitare este frecventă iar propunerile din lista beneficiilor vin să amplifice dorința achiziționării acestui card, realizându-se astfel persuadarea receptorului.

d. „Cum îți iei cardul de credit # MERIT BCR ?” – vezi anexa, figura 5.

Prezentarea etapelor ce trebuie respectate în vederea achiziționării unui produs este un alt scenariu ce are nucleul în întrebarea „Cum îți iei cardul de credit # MERIT BCR?” Termenul „merit”, scris cu majuscule, constituie „o imagine valorizantă” prin care este valorificată „fața pozitivă” pe care participanții la conversație o construiesc și cu care încearcă să impresioneze⁹, are forță persuasivă.

C. Dialog fictiv:

Relația de tip dialogal este specifică/proprie întrebării¹⁰ și pe acest fundament este construit discursul din pliantul publicitar bancar. Propunerea răspunsului este formulată cu scopul de a persuadea destinatarul-client, acesta trebuie să acționeze. Dialogul „obligă”/institue prezența a cel puțin doi participanți, enunțiatorul și receptorul, în discursul publicitar bancar din pliante, este unul fictiv, se construiește prin oferirea unui răspuns formulat de enunțiator pentru a persuadea.

1. „Gata de zbor spre viitor? Ia-ți cardul cu cele mai tari reduceri la tot ce-ți trece prin cap. Și bucură-te din plin de libertate!” – vezi anexa, figura 7. Răspunsul din partea destinatarului-client nu mai este așteptat, este presupus și din acest motiv este redat, imediat după întrebare, un răspuns din partea oratorului băncii, răspuns care prezintă oferta cardului „cu cele mai tari reduceri” pentru a cumpăra „ce-ți trece prin cap.” Este validat astfel drumul spre un viitor zbor asezonat „din plin de libertate!” Este tentant, nu?

2. „Cum îți iei cardul de credit # MERIT BCR? Simplu, fără documente de venit, doar prin intermediul...” – vezi anexa, figura 5. Posibilitatea achiziționării cardului de credit printr-o modalitate cât mai simplă, fără documente, este valorificată prin intermediul ofertei propuse de BCR. Propunerea vine pe fundalul unei întrebări ce machează intenția dialogală care nu mai așteaptă răspunsul destinatarului-client, ci îi enumeră pașii de urmat.

Concluzii

Analiza inițiată de noi a evidențiat prezența unor *figuri ale orientării spre public* în discursul publicitar bancar. În această categorie am regăsit vorbirea implorativă/imperativă, întrebarea retorică și dialogul fictiv, figuri care au rolul de a persuadea destinatarul-client deoarece valorifică nevoia de informare, fața pozitivă a destinatarului-client, intuiește nevoile, dorințele venind în întâmpinarea acestora.

BIBLIOGRAFIE

- Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Gramatica limbii române*, Vol. II, București, Editura Academiei Române, 2005.
- Hoară Cărașu, Luminița, *Teorii și practici ale comunicării*, Editura Cermi, Iași, 2008.
- Plett, Heinrich, *Știința textului și analiza de text: semiotică, lingvistică, retorică*, traducere Speranța Stănescu, București, Univers, 1983.

⁹ Luminița Hoară-Cărașu, *Teorii...*, op. cit., p. 100.

¹⁰ Andra Șerbănescu, *Întrebarea...*, op. cit., p. 22.

Sălăvăstru, Constantin, *Raționalitate și discurs. Perspective logico-semiotice asupra retoricii*, București, Editura Didactică și Pedagogică RA, 1996.

Șerbănescu, Andra, *Întrebarea. Teorie și practică*, Iași, Polirom, 2002.

Anexe

Figura 1

**HAI SĂ ECONOMISIM
INTELIGENT!**

PLANURILE TALE DE VIITOR
POT DEVENI REALITATE!

Setează-ți subscrierea programată în fondul de investiții ales, cu un singur drum la bancă.

BRD
Asset Management

Facebook logo

Figura 2

**TU, INSPIRAȚIE
SĂ FACI O SURPRIZĂ
FĂRĂ MOTIV**

Bucură-te de viitor
acum cu dobândă
fixă de
7,40%*

**CREDITUL
EXPRESSO**

*Pentru credite de peste 75.000 lei, dacă încasezi
venitul la BRD.

TU EȘTI VIITORUL **BRD**
GROUPE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Figura 3

Hai și tu în familia STAR.

Cum?
Trebuie doar să îți faci card STAR și să beneficiezi de toate avantajele programului.

Unde?



în unitățile BT



call center



online



Ne găsești aici, pentru informații suplimentare:

0264 30 8028 - orice rețea, inclusiv internațional
***8028** - Vodafone, Orange, Telekom fix și mobil
contact@bancatransilvania.ro
www.bancatransilvania.ro




Figura 4

Ți-ai ales un timp? Timpul este aliatul tău principal: e bine să începi să-l folosești cât mai repede. Pentru aceasta te putem ajuta: cu un singur drum la bancă investești pentru tine.

■ Când nu știi când să începi, începe acum și alege investițiile pe termen lung. Nu uita, timpul lucrează pentru tine, trebuie doar să-l lași.

1. De ce să alegi EasyInvest?

Un mod simplu de control asupra cheltuielilor lunare:

■ Prin fiecare **EasyInvest** devii prioritate și te plătești pe tine înaintea altor cheltuieli. Îți propunem o disciplină constructivă în investiții care te va ajuta din punct de vedere financiar. Este foarte important să ai control asupra cheltuielilor lunare și te putem ajuta să faci asta.

■ Dă valoare resurselor tale financiare: **EasyInvest** pune banii să lucreze pentru tine. Cel mai facil mod prin care poți începe să investești.

2. Ce să aleg?

■ Când nu știi de unde să începi, alege un plan de investiții. Învață că volatilitatea este normală și Ține-te de investiții. Aceasta înseamnă **EasyInvest**.

■ Când nu știi ce să alegi, alege diversificarea. Asigură-te că indiferent de perioada în care te alii, dai valoare resurselor tale și faci față cheltuielilor neprevăzute.

3. Cum să aleg?

Mergi în rețeaua BRD Groupe Societe Generale și alege unul din fondurile de investiții potrivit planurilor tale pentru care vrei să setezi **EasyInvest**.

Alege **EasyInvest** și îți setezi suma debitată automat precum și frecvența cu care dorești să subscrii (săptămânal, lunar, trimestrial). Ulterior contul tău va fi debitat automat, iar tu primești unități de fond.

4. Ce îți poate aduce EasyInvest?

■ Disciplina financiară pentru planurile tale de viitor

■ O metodă de control a cheltuielilor lunare

■ Timp pentru tine

■ Resurse financiare pentru momente neașteptate

■ Realizarea planurilor de viitor



Figura 5

Meriți să-ți iei orice vrei, de oriunde, în maximum 12 rate fără dobândă!

Bilete de avion pentru vacanță, un cadou special pentru un prieten, un curs de dans și unul de limbi străine plus unul de gătit delicatețe... Sunt multe superexperiențe pe care ți le dorești în același timp. Și n-ar trebui să alegi dintre ele, nici să le amâni pe unele, nici să renunți la altele. Cu cardul de credit BCR nici nu e cazul!



la-ți cardul de credit #MERIT BCR și trăiește acum superexperiențe în toată lumea, pe care le plătești mai târziu, în ritmul tău.

Unde poți folosi cardul de credit #MERIT BCR?

- Plăți în rate la orice magazin din țară și străinătate. Ai libertatea să faci cumpărături oriunde dorești și nu doar la anumiți partenerii!
- Plăți sigure pe internet
- Plata facturilor curente de utilități și servicii la bancomatele BCR
- Retragere de numerar de la bancomat, în limita a 40% din plafonul acordat, dar nu mai mult de 2.000 de lei/zi contabilă în 20 de tranzacții/zi

Cum îți iei cardul de credit #MERIT BCR?

SIMPLU, fără documente de venit, doar prin intermediul informațiilor din baza de date ANAF.

Intră pe **www.bcr.ro**, sună la **InfoBCR: 0800.801.227**, apelabil non-stop, gratuit, din orice rețea națională sau vino în orice unitate BCR.

Tu ce mai #MERITI?

Simplu, tot ceea ce-ți dorești! **Alege acum cardul de credit #MERIT BCR**, plătește în magazine sau online și **poți câștiga unul din cele 3 premii săptămânale de până la 600 de lei fiecare.**

Promotia este valabilă până la 15 decembrie 2019. Detalii în Regulament, disponibil pe **www.bcr.ro/ro/campanii**.

Figura 6

Figura 7

STAR - cardul tău de cumpărături	STAR - puncte de loialitate sau rate fără dobândă
Cardul de cumpărături STAR te așteaptă într-o lume în care dorințele se împlinesc. Îți dorești un telefon performant sau vrei să călătorești? Acum e mult mai simplu cu STAR FORTE, cu care poți cumpăra în rate fără dobândă tot ce îți dorești sau care îți aduce puncte pentru cumpărăturile făcute. Ce beneficii ai cu cardul STAR? Linie de Credit generoasă, pentru cât mai multe cumpărături câștigătoare Perioadă de grație de până la 56 de zile Peste 12.000 de magazine partener STAR Rate fără dobândă* în magazinele care fac parte din programul STAR - vezi lista pe starbt.ro Primești bani în puncte STAR pentru toate plățile integrale cu cardul STAR Forte, la orice comerciant în România sau în străinătate 1 punct STAR = 1 leu Bonus 10 lei în puncte STAR pe care le primești după ce folosești prima dată cardul STAR Forte la comercianți Costuri zero la utilizarea cardului la comercianți în țară și în străinătate *Pentru a beneficia de rate fără dobândă, este necesar să rambursezi în fiecare lună, integral suma maximă de plată, așa cum este ea evidențiată în extrase de cont al cardului sau în aplicațiile BT Pay și BT24. Pentru tranzacțiile în rate fără dobândă, în suma maximă de plată, sunt incluse ratele aferente lunii respective.	Ce înseamnă cumpărături câștigătoare? ■ Pentru cumpărături cu cardul STAR, mai puțin pentru cele rate, acumulezi puncte pe care le poți folosi pentru a cumpăra în magazinele partener STAR. 1 punct = 1 leu ■ Toate cumpărăturile cu cardul STAR îți aduc puncte: România 0,3%, iar în străinătate 0,1% ■ În magazinele partener STAR, până la 15% din valoarea cumpărăturilor ■ Peste 12.000 de magazine partener - vezi lista pe starbt.ro Unde vezi câte puncte STAR ai acumulat? ■ În aplicația gratuită, BT Pay, disponibilă în App Store și Google Play ■ Pe Facebook de la Livă de la BT ■ Prin Internet Banking - BT24 ■ În momentul plății în magazinele partener STAR poți să verifici câte puncte ai pe card ■ Call Center: 0264.308028 ■ Întreabă câte puncte ai în orice unitate BT Cum plătești în rate fără dobândă? ■ Cu cardul de cumpărături STAR ai până la 18 rate fără dobândă în magazinele partener STAR. Numărul de rate difera de la magazin la altul, în funcție de campaniile desfășurate. ■ Folosește cardul STAR la parteneri și solicită plata în rate. Fără să plătești în rate doar pe un POS de Banca Transilvania, sau online la magazinele partener. Exemplu: La un credit de 10.000 lei, cu durată de 3 ani, dobânda fixă este 24%/an, iar dobânda actuală efectivă (DAE) calculată în situația retragerii integrale a liniei de credit de la bancamateriale partener STAR Transilvania după acordare, cu plata ulterioară a dobânzii pentru creditul angajat e de 26,77%/an. Costul total al creditului este de 12.065 lei, iar valoarea totală de plată este de 22.065 lei.



GATA DE ZBOR SPRE VIITOR?

la-ți cardul cu cele mai tari reduceri la tot ce-ți trece prin cap. Și bucură-te din plin de libertate!
Check it out! www.brd.ro/cardisic
#zborspreviitor



**TU EȘTI
VIITORUL**  **BRD**
GRUPE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

TOLERANȚA – DE LA VALOARE UMANĂ LA ATITUDINE PROFESIONALĂ A CADRULUI DIDACTIC

Tolerance – from human value to teacher professional attitude

The democratisation and globalization of modern society at the social, political, and cultural levels in recent decades has created new challenges for education systems around the world, but also the agencies involved. Ethnic-cultural and other types of diversity have spread more and more in educational and work environments from all over the world and from the Romanian space. Ensuring the right, opportunities, and equal opportunities related to education for all children, regardless of their socio-economic-cultural background, is one of the educational ideals of the modern education system, a vector of school activity in the context of diversity imposed by globalization. All agents directly or indirectly involved in the educational activities support the reforms in the field of education to ensure and promote a type of inclusive education. In this context, we need to emphasize the importance of general human values, and especially of tolerance, both in everyday life and in school life. This article is intended to be a review of approaches to the term tolerance and shaping the profile of the competent teacher from an intercultural point of view, a desirable profile in today's educational and social context.

Key-words: *tolerance, value, attitude, teacher, intercultural teacher*

Democratizarea și globalizarea societății moderne la nivel social, politic și cultural din ultimele decenii a generat noi direcții de cercetare pentru identificarea de noi resurse ca mijloace și scop al perfecționării formării profesionale a cadrelor didactice. Drepturile universale ale omului și ale copilului, dezvoltarea liberă a individului în plan personal și profesional reprezintă nucleul politicilor educaționale din România, stipulat în Legea educației naționale:

idealul educațional al școlii românești presupune dezvoltarea liberă, integrală și armonioasă a individualității umane, formarea personalității autonome și asumarea unor valori necesare pentru împlinire și dezvoltare personală, participare cetățenească activă în societate, incluziune socială și anagajare pe piața muncii².

Dat fiind faptul că sistemul de învățământ reprezintă un factor esențial în schimbarea societății, ultimele decenii au fost caracterizate, la nivel internațional și în spațiul românesc, de cercetări și studii menite să dezvăluie și/sau să elaboreze noi modalități de dezvoltare a acestuia. De asemenea, dat fiind contextul global predispus la conflicte generate de diferențe culturale, se impune ca una dintre direcțiile de

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² *Legea Educației Naționale*, Legea nr. 1/2011, Monitorul Oficial al României, Partea 1, nr. 18 din 10 ianuarie 2018.

dezvoltare a sistemului educațional să fie bazată pe principiile educației pentru toleranță, care să asigure fiecărui individ sprijinul necesar în funcție de necesitățile de dezvoltare și autorealizare al acestuia, dar și de mediul socio-cultural din care provine și al celui în care evoluează. Diversitatea etnico-culturală și de alte tipuri s-a răspândit din ce în ce mai mult în medii educaționale și de muncă din toată lumea și din spațiul românesc.

Asigurarea dreptului, a șanselor și a oportunităților egale legate de educație pentru toți copiii, indiferent de mediul socio-economic-cultural din care provin, reprezintă unul dintre idealurile educaționale ale sistemului de învățământ modern, un vector al activității școlilor în contextul diversității impus de globalizare. Toți agenții implicați direct sau indirect în actul educațional (instituții academice, cadre didactice, manageri ai instituțiilor de învățământ, reprezentanți și membri din guverne și agenții naționale și internaționale) sprijină reformele din domeniul educației în vederea asigurării și promovării unui tip de educație incluzivă.

În România, lipsa unei tradiții reale de protejare a diversității culturale a lăsat urme adânci, fapt evidențiat de dificultățile din ultimii ani în a promova un model prin care să fie protejate și încurajate diversitatea etnică și culturală, cât și eșecurile în a distinge și rezolva problemele fiecărei minorități în parte. Unul dintre decalajele referitoare la participarea la educație, în special la nivelul învățământului secundar inferior și învățământului post-obligatoriu, se manifestă între mediul urban și rural, decalaj alimentat atât de condiții generale care situează mediul rural într-o poziție defavorizată față de urban (grad redus de echipare tehnico-edilitară, cantitatea și calitatea necorespunzătoare a infrastructurii sociale și serviciilor, slaba dezvoltare a sistemelor de comunicații, starea necorespunzătoare a rețelei de transport, în special rutier, pauperizare accentuată a unor grupuri de populație), cât și de anumite probleme specifice sistemului de învățământ care se manifestă în zonele rurale: starea necorespunzătoare a clădirilor și logisticii în condițiile în care resursele disponibile pentru reabilitarea acestora sunt mai scăzute, numărul insuficient de cadre didactice calificate etc.

Tendința globală, generală de dezvoltare și extindere a educației pentru respect față de diversitate și acceptare a diferențelor este susținută și încurajată printr-o serie de documente internaționale și naționale, de exemplu: *Convenția Națiunilor Unite cu privire la drepturile copilului* (ONU, 20 noiembrie 1989); *Agenda 2030 pentru Dezvoltare Durabilă* (adoptată de către țările membre ale Organizației Națiunilor Unite în septembrie 2015); *Strategia Națională pentru dezvoltare durabilă a României 2030* (Guvernul României, 2017); *Legea Educației Naționale nr. 1/2011* din România (Guvernul României; actualizată la data de 18.07.2019). Aceste documente promovează un model comportamental față de copii bazat pe acceptare și valorificare a unicității fiecărei persoane. De asemenea, aceste documente subliniază importanța modului în care se face educația copiilor în legătură cu gradul de cultură, civilizație și prosperitate al unei societăți. Abordarea modernă a curriculumului național din România pune în prim plan paradigma educației pentru acceptare și respect față de diversitatea culturală.

Concret, această paradigmă vizează, printre altele, varietatea etnică a elevilor și se regăsește în afirmații din documentele curriculare (legea educației naționale, plan cadru, programe școlare) care stipulează formarea și dezvoltarea competenței interculturale ca o competență generală, cuprinsă ca finalitate în programele școlare din învățământul preuniversitar.

În acest context este nevoie, la nivel global și în România, de cadre didactice pregătite, atât din punct de vedere profesional cât și emoțional, să ia în considerare particularitățile generațiilor tinere pe care le educă, particularități de ordin general care pot caracteriza o generație întreagă (ideologie, mentalități, moduri de petrecere a timpului), și particularități de ordin individual, la nivel de individ (etnie, gen, cerințe speciale) în actul instructiv-educativ care implică transmiterea de cunoștințe dar și construirea de relații bazate pe empatie, respect reciproc, ajutor reciproc, acceptarea diferențelor dintre indivizi. Necesitatea democratizării școlii presupune un șir de obiective care pot fi atinse doar prin înaintarea unor noi cerințe față de profesor.

Majoritatea cercetătorilor subliniază că facultățile cu profil pedagogic nu trebuie să se limiteze la formarea unui cadru didactic – simplu purtător ai unei cantități anumite de cunoștințe și abilități, dar, în primul rând, să formeze cetățeni activi, constructori ai unei societăți progresiste, cu principii etice, morale, interese comunitare, sociale și personale și cu o cultură înaltă a muncii. Complexitatea și diversitatea funcțiilor sociale și educaționale pe care le are azi un profesor necesită o nouă abordare a procesului de formare a viitorului cadru didactic. În ultimii ani, cu referire la domeniul formării profesionale a cadrelor didactice, cercetătorii au analizat:

1. Situația învățământului preuniversitar și universitar la etapa actuală și rolul cadrelor didactice în îmbunătățirea procesului de învățământ.
2. Psihologia muncii și personalitatea cadrului didactic.
3. Îmbunătățirea eficienței activității pedagogice.
4. Formarea cadrelor didactice în sistemul învățământului pedagogic superior:
 - probleme ce țin de abordarea psihologică și pedagogică a formării cadrelor didactice;
 - formarea calităților personale și profesionale ale cadrelor didactice;
 - autodezvoltarea și autoinstruirea profesional-creativă a profesorului;
 - cercetarea problematicii educaționale;
 - dezvoltarea curriculară, a tehnologiilor și formelor de pregătire teoretică și practică a cadrelor didactice.

Conceptul modern de *educație pentru toleranță* a fost teoretizat de către reprezentanții diferitelor școli și curente științifice încă din timpuri străvechi. Erasmus din Rotterdam și Sf. Thomas Morus, reprezentanți ai tradiției umaniste, au fundamentat teoria toleranței religioase; de-a lungul secolelor 17, 18 și 19, iluminismii John Locke și Voltaire, cât și acte și declarații oficiale despre toleranță din lumea anglo-saxonă au impus termenul de toleranță ca un concept cheie al gândirii liberale și democrației. Sunt cunoscute rezultate ale cercetărilor asupra toleranței în domenii diverse, concretizate în: teorii sociologice (E. Durkheim); teoria interacțiunii sociale (T. Felson); teoria conflictelor (M. Weber), teoria frustrării-agresivității (S. Dollard, M. Berkowitz); teoriile educației - teoria constructivismului (P. Bourdieu); teoria culturii emoționale (Ch. Darwin, P. Ekman), teoria maximizării afective (M. Hammond); teoria disciplinării emoționale (Ch. Manz); teoria educației bazată pe inteligența emoțională (D. Goleman); teoria pedagogiei toleranței (L. Țurcan, E. Gray); teoria muncii emoționale; teoria culturii emoționale, metodologia cercetării și tehnologia dezvoltării culturii emoționale, teoria pedagogiei culturii emoționale (D. Chabot, M. Cojocaru-Borozan).

În România, problema educației pentru diversitate și toleranță este abordată ca una dintre noile educații definite de programele UNESCO drept răspunsuri ale sistemelor educative la provocările lumii contemporane. Pe de o parte, studiile asupra

percepției profesorilor cu privire la educația pentru toleranță sunt aproape inexistente; pe de altă parte, pare să existe un număr mai mare de studii cu privire la sugestii de strategii și tehnici de predare axate pe activități la clasă care exploatează diversitatea culturală și promovează toleranța (UNESCO, 1994; Antonesei, 1996; Dasen et al., 1999; Cojocariu, 2006; Ivasiuc et al., 2010; Goraș-Postică, 2004 etc.). Aspecte ale formării inițiale a cadrelor didactice din perspectiva educației pentru toleranță au fost abordate mai ales din perspectiva necesității acestei educații la copiii și tinerii de astăzi (C. Cucos, M. Hadîrcă,) dar nu și din perspectiva formării și pregătirii cadrelor didactice actuale și viitoare pentru a implementa educația pentru toleranță în sala de clasă.

Toleranța (lat.: tolerare = a suporta) este un termen social, etic și religios aplicat la o colectivitate sau la un individ, care definește respectul libertății altuia, a modului său de gândire și de comportare, precum și a opiniilor sale de orice natură (politice, religioase etc.).

Toleranța este definită ca atitudinea cuiva care recunoaște legitimitatea unor comportamente politice, morale sau religioase diferite de cele proprii. Problema toleranței a apărut în mediul religios, când reforma protestantă a pus problema unei conviețuiri pașnice între oameni de confesiuni diferite. Tradiția umanistă, prin Erasmus din Rotterdam și Sf. Thomas Morus, a adus fundamentări serioase teoriei toleranței religioase, evidente mai ales în cazul protestanților anabaptiști (cu o segregare rigidă între sfera ecleziastică și cea statală. *Scrisoarea despre toleranță* a lui Locke (1685) a fost decisivă în acest sens: toleranța este recomandată ca reacție la un comportament inadecvat. Către sfârșitul secolului al 17-lea, în lumea anglo-saxonă au avut loc primele aplicări practice ale toleranței, prin constituția democratică a statului Pennsylvania (1682) și *Actul de toleranță* al lui William III (1688). Principiul s-a afirmat, însă, complet, abia în secolul al 18-lea prin iluminism: documente esențiale de referință au fost, în acest sens, *Tratatul despre toleranță* al lui Voltaire (1763) și *Declarația drepturilor* americană (1776) și franceză (1789). În secolul al 19-lea, toleranța a devenit o componentă fundamentală a gândirii liberale și a început să fie adoptată, deși cu unele limite, în doctrina Bisericii, începând cu papa Leon XIII.

Domeniul semantic al noțiunii de toleranță a fost îmbogățit cu sintagmele ancorate științific în domeniul pedagogiei toleranței: viziunea lui Voltaire asupra toleranței sociale (Simon, 2000: xiii); toleranța psihofiziologică³; toleranța interpersonală (Thomae, Birtel & Wittemann, 2016; Tucicov, 2001; Cara & Guțu, 2007, 2011); toleranța interetnică (Silistraru, 2011; Reardon, 2004); toleranță religioasă/interconfesională (Macavei, 2004; Goraș-Postică, 2004; Goraș-Postică, 2010); toleranța de gen (Reardon, 2004; Goraș-Postică, 2004); toleranța politică și etnică, toleranță comunicativă (Cramarenco, 2010); toleranța pedagogică (Țurcan, 2015); pedagogia toleranței pozitive (Loewen, 2013); toleranța ca derivă a identității persoanei (Pâslaru, 2003); cultura toleranței familiale (Cuznețov, 2013); educație pentru toleranță (Toes, 2013). În culturi diferite, conceptul de toleranță este interpretat diferit.

Similar în sens și analog cu conceptul de toleranță, în România apare termenul *răbdare*. Conceptul de răbdare a generat sensul de a îndura, a manifesta insistență și rezistență față de o anumită activitate; astfel, putem asocia sensurile toleranței cu

³ S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, Traducere de Radu J. Bogdan, Studiu introductiv de Mircea Flonta, București, Humanitas, 1999, p. 296.

autocontrolul și discernământul voluntar. Toleranța este interpretată diferit în limbile popoarelor lumii. Prezentăm înțelesul acestui termen în următoarele limbi: română – acceptare, respectare, îngăduință, rezistență; „franceză – acceptarea modului diferit de gândire și acțiune; spaniolă – abilitatea de a accepta idei și opinii diferite de cele proprii; engleză – dorința de a fi simpatic, răbdător în legătură cu alte idei; rusă – calitatea de a suporta ceva sau pe cineva, a fi stăpân pe sine, rezistent, a accepta, a lua în considerare opiniile altora; chineză – să permită, să accepte, să fie generos; arabă – iertare, indulgență, blândețe, caritate, compasiune, bunăvoință, răbdare. Toate aceste semnificații, deși diferite la primă analiză, indică totuși o direcție comună în interpretarea esenței științifice a conceptului de toleranță”⁴, respectiv ideea de (efort conștient/inconștient) cunoaștere, înțelegere și acceptare a noului, a celui diferit.

Dicționarele includ un sistem de alte semnificații care ne sprijină în descifrarea conotațiilor mai profunde ale termenului de toleranță: indulgență, atitudine indulgentă, abilitatea organismului de a suporta influențe negative ale diferiților factori de mediu; a accepta alte opinii, convingeri și comportamente (*Dicționar explicativ al limbii române*, 2003); în filozofie, toleranța este definită ca acceptarea înțeleaptă a opiniilor opuse, integrarea în credințele personale a frumosului, a frumuseții, a adevărului; indulgența din evaluări prin reflecții profunde și detaliate (*Dicționar de psihologie*, 2001); respectarea ideilor sau sentimentelor opuse, atitudinea de a recunoaște dreptul celorlalți de a se comporta și de a gândi diferit, particularitățile organizării comportamentului uman în condiții nefavorabile de activitate profesională și viața de zi cu zi (*Dicționar de pedagogie*, 1998); lipsa reacției violente la factorii distructivi ca rezultat al scăderii sensibilității, abilitatea de a rezista, de a suporta sau de a nu se supune influențelor negative ale altor persoane, absența sau slăbirea răspunsului la factorii negativi prin reducerea sensibilității la efectele sale, acceptarea comportamentelor, credințelor și valorilor altora, toleranța la stres, tensiune, durere etc. (*Dicționar de psihologie*, 2001); fenomenul comunicării interpersonale în care subiectul comunicării are particularitățile individuale ale interlocutorului, acceptându-l fără a-și exprima nemulțumirea; existența afinităților care măresc nivelul de acceptare (*Dicționar de sociologie*, 2001).

Studiul semnificației toleranței ne ajută să ajungem la concluzia că ea este percepută nu numai ca o valoare a lumii contemporane, ci și ca efect al educației⁵.

Toleranța poate fi definită ca bun simț, ca lipsa egoismului în efortul de autocenzură și de asumare a unei gândiri deschise, căutătoare, menite să ne ajute să înțelegem că semnificația și importanța lucrurilor concrete și abstracte, a diverselor aspecte ale vieții sunt relative. Lipsa unei atitudini tolerante se manifestă ca egoism; egoismul, sinonim cu individualismul extrem, narcisismul, egotismul, zgârcenia materială și emoțională reprezintă cauza tuturor relelor din lume. Dorința de cunoaștere, un spirit deschis spre înțelegere și comunicare, o gândire neîngrădită sunt factori care încurajează și condiționează existența și manifestarea toleranței în comportament. Acolo unde există toleranță, diferențele se regăsesc în echilibru și armonie. Toleranța s-a dovedit a fi atât o necesitate de ordin etic dar și una de ordin politic și juridic: pacea este posibilă datorită toleranței, iar educației pentru pace i s-a

⁴ E. M. Dobrescu, *Sociologia comunicării*, București, 1998, p. 231.

⁵ B.C. Neculau, „Nevoia de educație interculturală astăzi, calea spre o societate tolerantă”, în *Toleranța-cheia ce deschide calea spre o lume nouă, a unității prin diversitate. Simpozion internațional*, 2011, Iași, Spiru Haret, p. 34.

mai spus și educație pentru toleranță. Toleranța nu înseamnă concesie, condescendență sau indulgență față de fapte care atentează la binele și pacea celuilalt. Este important să definim toleranța ca o atitudine pozitivă activă bazată pe recunoașterea drepturilor și libertăților universale ale omului. Atunci când aceste drepturi și libertăți, împreună cu valorile asociate sunt încălcate, nu se poate invoca recursul la toleranță. Astfel, toleranța este manifestată de către indivizi, grupuri și state, fiind pârgă care susține drepturile omului, pluralismul (inclusiv, pluralismul cultural), democrația și Statul de drept. Dogmatismul și absolutismul sunt combătute prin discursul toleranței bazat pe respectarea valorilor umane universal valabile.

Respectarea drepturilor omului impune intoleranță față de nedreptatea socială; ființele umane sunt caracterizate de diversitate la nivelul aspectului fizic, al modurilor de exprimare, comportament, al valorilor și al întregului lor context de trai; dreptul de a trai în pace și de a fi ceea ce sunt trebuie asigurat. Toleranța înseamnă și asigurarea dreptului la opinie personală. Într-o societate globală, marcată de mondializarea economiei și accelerarea fenomenelor de migrație a persoanelor, toleranța se cere prezentă ca un catalizator pentru toate schimbările ce caracterizează nu doar ființa umană, ci și societatea alcătuită din ființe umane diverse. Nu mai există aproape nicăieri în lume un context care să nu fie caracterizat de diversitate, iar intoleranța și riscul de confruntări sunt o amenințare pentru orice regiune; aceste regiuni amenințate de conflicte rezultate din diferențe culturale nu se mai rezumă doar la unele țări izolate, ci privesc zone însemnate de pe harta lumii.

Este necesară manifestarea toleranței atât la nivel de relații între indivizi cât și în cadrul familiei și a comunității. Școlile, universitățile, centrele de educație non-formală, familia și locul de muncă trebuie să promoveze toleranța și atitudini deschise față de opinii diferite, astfel încât să se creeze o societate caracterizată de solidaritate și respect reciproc. Mijloacele de informare în masă pot juca un rol semnificativ constructiv, în acest sens, favorizând dialogul și dezbaterile libere și deschise, diseminând valorile toleranței și evidențiind pericolul indiferenței față de expansiunea ideologiilor și grupurilor extremiste, intolerante. În toate trebuie întreprinse măsuri în vederea asigurării egalității în demnitate și drepturi pentru grupuri și indivizi, pretutindeni oriunde este necesar.

Toleranța activă este strâns legată de grupurile vulnerabile dezavantajate din punct de vedere economic sau social; toleranța activă se manifestă în asigurarea protecției legii și a măsurilor sociale (locuință, muncă și sănătate) pentru aceste grupuri vulnerabile, în respectarea autenticității culturilor și valorilor lor și facilitării, în promovarea și integrarea lor profesională și socială prin asigurarea accesului la un parcurs educațional cât mai continuu.

Pentru abordarea concretă a educației pentru toleranță în școală, este nevoie să cunoaștem abordările psiho-pedagogice ale conceptului de toleranță.

Clarificarea apariției conceptului de toleranță în calitate de problemă pedagogică solicită o abordare diacronică a conceptului de toleranță în literatura științifică, pentru ilustrarea numeroaselor înțelesuri atribuite acestei noțiuni pe parcursul evoluției sale, reliefa componentelor și a modificărilor la nivel lexical. În continuare vom aborda evoluția conceptului de toleranță din prisma următoarelor dimensiuni: etimologic, istoric, psihologic și social. Conform abordării și interpretărilor istorice, sensul toleranței a fost clasificat ca răbdare, tendință și capacitate de a stabili și întreține comuniunea cu oamenii în spiritul umilinței promovate prin intermediul ritualurilor și valorilor religioase. Astfel, toleranța este

consecința unei gândiri raționale, echilibrate menită să susțină funcționarea unei comunități și supraviețuirea membrilor acesteia în bună înțelegere, într-un proces evolutiv de descoperire treptată, graduală a realității obiective și subiective.

La nivel social, conceptul de toleranță este folosit cu referire la toleranța etnică, politică, de gen, etc. Cu semnificația de răbdare, literatura vehiculează termenul de toleranță psihosocială, iar rezistența fizică se numește toleranță psihofiziologică. Respectarea normelor de conviețuire socială și înțelegerea comportamentului uman necesită un anumit grad de atitudine auto-educativă și autocenzură. Din perspectivă sociologică, toleranța înseamnă “acceptarea faptului că oamenii sunt diferiți și dețin o poziție individuală cu anumite motive și justificări este definiția toleranței în sociologie”⁶. În planul manifestărilor concrete, toleranța se înfățișează ca puterea de a accepta pe celălalt, acest celălalt fiind definit de un sistem diferit de valori, un ansamblu diferit de credințe și moduri/coduri de gândire și de conduită diferite; conștientizarea dreptului de a fi diferit; „căutarea celui alt din interior, tratând lumea din ambele puncte de vedere: a mea și a celui alt”⁷.

În sensul psihologic, toleranța denotă „respectarea ideilor sau a sentimentelor contrare celor personale, capacitatea organismului de a suporta inconveniențe fără a prezenta semne de comportament agresiv”⁸. Toleranța, abordată din perspectiva domeniului psihologiei, adică definită ca referindu-se la trăsături de personalitate cum ar fi orientarea pozitivă/empatia, stabilitatea psihologică, se constituie într-un adevărat mecanism de autoapărare bazat pe diminuarea sensibilității la influența factorilor externi nefavorabili. Abordarea psihologică a toleranței ne este utilă în cercetarea noastră. Dacă privim toleranța ca pe o trăsătură a personalității umane, atunci internalizarea unor valori culturale emoționale interacționează cu trăsăturile de personalitate, generând o anumită orientare a personalității, pozitivă, dacă valorile sunt pozitive și negativă dacă valorile sunt negative sau, mai degrabă, non-valori. Toleranța nu trebuie să fie confundată cu libertatea definită ca acceptarea fenomenelor sociale inacceptabile, indulgența exagerată și, spre deosebire de empatie, toleranța este caracterizată de trăsăturile sale reflexive. Toleranța înseamnă respect, acceptare și apreciere a bogăției și diversității culturilor lumii noastre, modalități de exprimare a ființelor umane⁹.

Literatura în domeniul pedagogiei pentru toleranță avansează diferite abordări (axiologice, filosofice, pedagogice, sociologice, umaniste) ale conceptului de toleranță care clarifică problemele prioritare în cercetarea toleranței pedagogice.

Din punct de vedere axiologic, toleranța este abordată ca o valoare umană generală: valoarea termenului desemnează toate lucrurile care sunt relevante pentru om; un lucru este recunoscut ca valoare numai atunci când omul este personal legat de acest lucru; toleranța este o formă de interacțiune umană impusă de coexistența socială. Valorile educației folosesc tot felul de valori create sau necreate de om, cu condiția să reprezinte mesajul promovat de teleologie, conținut, metodologie și

⁶ *Dicționar de sociologie*, Chișinău, Cartier, 2001, p. 22.

⁷ C. Cuceș, *Educația: Experiențe, reflecții, soluții*, Iași, Polirom. 2013, p. 45.

⁸ *Dicționar de psihologie*, București, Humanitas, 2001, p. 80.

⁹ I. Boghian, Boghian I., “Teachers’ Perspectives on tolerance education. A Literature review”, *Journal of Innovation in Psychology, Education and Didactics*, 2016, 20 (2), p. 136.

epistemologia educației¹⁰. Datorită experienței umane, valorile toleranței susțin evoluția societății.

Cercetătorii contemporani încearcă să clarifice originea și conținutul valorilor, a criteriilor de selecție a modului în care acestea devin interiorizate conștiință și manifestate în comportamentul individual al ființelor umane. În mod constant, pe parcursul întregii vieți, oamenii au de făcut alegeri responsabile¹¹. Manifestarea unui anumit nivel de educație al unei societăți depinde de reflecția asupra unor valori fundamentale ale omului și de eforturile de a transpune aceste valori în comportamente umane, de zi cu zi, la nivel de individ. Astfel, ca valoare care se transpune în atitudine și se manifestă prin comportament, toleranța nu este înăscută, ci dobândită prin educație, ceea ce o clasează ca una dintre finalitățile educației. Din punct de vedere pedagogic, toleranța este mai degrabă atât mijlocul cât și scopul educației, definite și manifestate ca recunoașterea, conștientizarea și respectarea tuturor ființelor umane în integritatea lor¹². Toleranța este, prin urmare, o valoare generală a învățământului¹³. Demersurile educaționale care vizează pacea, drepturile omului și democrația reprezintă acțiuni instructiv-educative axate pe valori (educație axiologică). Recursul ființei umane la un sistem valoric ca la un sistem de ghidaj existențial reprezintă un indicator al maturității psihologice. Exploatarea principiului pozitiv în educație scoate la suprafață și promovează un sistem de valori din categoria binelui, frumosului, adevărului, justiției și libertății, acestea fiind, simultan, nu doar valori ale unei existențe individuale pozitive, ci și valori pentru o existență socială pozitivă, constructivă a unei comunități, societăți. Însă, datorită naturii interpretabile și abstracte a valorilor, cadrele didactice au întâmpinat deseori probleme în transmiterea de valori umane către elevi; un alt motiv pentru acest lucru este și faptul că părinții pot percepe valorile unui anumit tip de educație, diferit de cel în care au evoluat ei, ca reprezentând o amenințare la adresa valorilor pe care se străduiesc să le formeze la copiii lor¹⁴. De multe ori, copiii s-au arătat mai deschiși și mai toleranți față de diversitate, comparativ cu părinții lor. În timp ce filozoful german Fr. Nietzsche vede personalitatea umană ca o valoare supremă, scopul educației fiind să formeze un om apt de a crea noi valori, Platon operat prima clasificare a valorilor în baza criteriului binelui superior și anume, exploatarea potențialului unic al individului, o abordare foarte modernă a ceea ce ar trebui să constituie țelul actului educativ. Aristotel, la rândul lui, a subliniat importanța educației pentru a putea accesa o viață demnă: toate cele trei părți ale sufletului (fizic, voluntar, intelectual) trebuie educate pentru a forma un om virtuos. După Platon, valorile sunt, de fapt, calități în sine, idei care transcend lumea sensibilă și care, împreună cu alte idei, formează o lume a ideilor condusă de valorile frumuseții, adevărului, o lume la care omul trebuie să dobândească acces prin educație¹⁵. În teoria sa de idei, Platon a dezvăluit o perspectivă axiologică asupra sistemului său de natură a valorilor. Binele este cea mai mare

¹⁰ Vl. Pâslaru, *Principiul pozitiv al educației*, Chișinău, Litera, 2003, p. 104.

¹¹ D. Pichiu, C. Albuț, *Teoria valorii și elemente de praxiologie*, Iași, Ed. Gh. Asachi, 1994, p. 68.

¹² S. Cristea, „Educația pentru toleranță”, în *Didactica Pro...*, 2004, Nr. 4(26), p. 19.

¹³ Reardon, 2004: 103.

¹⁴ Vl. Pâslaru, *Principiul...*, op. cit., p. 105.

¹⁵ S. Cristea, *Educația...*, op. cit., p. 49.

valoare urmărită de om și, în același timp, criteriul de evaluare a calității omului¹⁶. Reluând ierarhia valorilor oferite de T. Vianu, Pâslaru a diferențiat principalele valori pe care educația le formează la anumite vârste:

valori vitale - vârsta copilăriei fragede; valori vitale și morale - de la o vârstă fragedă; vitale, morale și religioase - vârsta copilăriei mici; vitale, morale, religioase și teoretice - vârsta adolescenței timpurii; vitale, morale, religioase, teoretice și estetice - vârsta adolescenței mature; vitale, morale, religioase, teoretice, estetice, juridice, politice și economice - vârsta de maturitate¹⁷.

Conform definițiilor din domeniul psihologiei sociale, sensul toleranței variază între limitele acceptării pasive a unei situații sau comportament anormal sau inadecvat și reacțiile defăimătoare, defensive și normative. Conform definițiilor din domeniul psihologiei clinice, toleranța reprezintă lipsa reacțiilor inadecvate sau absența simptomelor patologice atunci când persoana este supusă unui anumit grad de excitație sau stimulare. În științe politice, toleranța este definită ca „opțiunea deliberată a cuiva care posedă puterea și cunoștințele necesare, să nu împiedice sau să controleze orice comportament cu care nu este de acord”, această definiție aplicându-se indivizilor, instituțiilor, societății; în acest sens, toleranța se bazează pe norme axiologice, în special educația pentru toleranță, pentru ordinea morală, pentru că altfel a tolera ar fi echivalent cu a permite unui lucru rău să se întâmple; prin urmare, „toleranța poate fi totuși distinsă de consimțământul simplu”¹⁸. Toleranța ghidează modul de gândire al celui alt în situații dificile când înțelegerea este de ajutor; toleranța implică confruntarea permanentă a credințelor, stereotipurilor gândite, ideilor preconcepute astfel încât mintea să fie pregătită să accepte idei diferite, opinii și modalități de a fi ale altora.

O abordare sociologică reamintește sensul termenului de toleranță ca fiind atitudinea de a suporta ceva (exemplul negativ al caselor de toleranță în Occident). Modelul evocat de utilizare a conceptului este dezavantajos pentru generațiile în procesul de formare în condițiile sociale actuale, avansând provocările și problemele care necesită o mobilizare optimă a actorilor educaționali, deoarece există riscul de interpretare greșită a valorilor culturii sociale toleranță.

Modelul constructivist de toleranță studiază personalitatea umană din următoarele perspective: (a) perspectiva personalității – personalitatea este privită ca o sinteză bio-psiho-socio-istorică și culturală, finalitatea dinamicii dezvoltării personalității fiind acțiunea, valorizarea, integrarea și afirmarea în realitatea socială; așadar, succesul personalității este determinat de eficiența socială; prin urmare, adoptarea personalității nu poate fi concepută în afara socialului, ceea ce aduce atingere dezvoltării individului, modelarea comportamentului și a stilului său de gândire; (b) perspectiva anturajului – anturajul contribuie în mod semnificativ la construirea setului de valori al copilului, anturajul manifestând concret în viața socială a individului un sistem de valori convențional prin intermediul familiei, bisericii, școlii, instituțiilor sociale; (c) perspectiva societății – autoritatea instituțiilor sociale

¹⁶ Aiftinică, 1994: 40.

¹⁷ Vl. Pâslaru, *Principiul...*, op. cit., p. 205.

¹⁸ S. Cristea, *Educația...*, op. cit., p. 29.

se reflectă, concret, în stratificarea socială a societăților umane în funcție de diverse criterii¹⁹.

Toleranța ca valoare-cheie poate constitui un posibil răspuns al educației și al finalităților acesteia la procesele tensionate de transformare cu care se confruntă societatea la începutul acestui mileniu. Educația pentru toleranță poate oferi soluții la problemele apărute în societatea de astăzi, asaltată de provocări economice, politice, de mediu, medicale, climatice și ideologice care au depășit granițele naționale și regionale, un mediu în care indivizii, grupurile și persoanele care se simt, gândesc și acționează în mod diferit interacționează și își exprimă identitatea.

În conformitate cu drepturile omului, practica de toleranță nu înseamnă nici tolerarea nedreptății sociale, ori a comportamentelor agresive, distrugătoare, nici renunțarea la convingerile proprii și nici facerea de concesii în acest sens. Aceasta înseamnă acceptarea faptului că ființele umane sunt în mod natural diferite în înfățișare, situație, vorbire, comportament și valori, au dreptul de a trăi în pace și de a fi așa cum sunt ele. De asemenea, aceasta înseamnă că nimeni nu ar trebui să-și impună propriile lor păreri asupra altora prin forță. În lumea modernă, toleranța este mai necesară decât oricând. Trăim într-o epocă marcată de globalizare a economiei și a mobilității accelerate, comunicare, integrare și interdependență, migrație la scară largă și strămutarea populației, urbanizare și schimbări în structurile sferei sociale. Deoarece nu există nici o parte a lumii care să nu se caracterizeze prin diversitate, escaladarea intoleranței și conflictele constituie o amenințare potențială în orice regiune, o amenințare universală, care nu se limitează doar la o anumită țară.

Educația este cel mai eficient mijloc de prevenire a intoleranței și educația pentru toleranță este una dintre modalitățile cele mai relevante pentru promovarea unei atitudini tolerante și construirea toleranței ca valoare-cheie pentru grupuri mai largi de oameni. Primul pas în educație pentru toleranță este de a preda drepturile și libertățile omului și individuale fiecărei persoane, în scopul de a se asigura faptul că acestea sunt respectate, precum și promovarea voinței de a proteja drepturile și libertățile altora. Educația în sensul de a fi tolerant ar trebui să fie considerată un imperativ urgent; de aceea, metodele sistematice și raționale de predare a toleranței ar trebui promovate pentru a aborda sursele culturale, sociale, economice, politice și religioase ale intoleranței, principalele rădăcini ale violenței și excluderii. Politicile și programele de toleranță vizează relațiile dintre indivizi, grupuri etnice, sociale, culturale, religioase și lingvistice și între națiuni. Educația pentru toleranță are drept scop contracararea influențelor care duc la teamă și excluderea altora, și ar trebui să ajute tinerii să-și dezvolte capacitatea de a-și formula propria opinie, o gândire critică și o judecată în termeni de etică. La nivel mondial, trebuie să fie activate programe de cercetare în domeniul științelor sociale și educației pentru toleranță, a drepturilor omului și non-violență. Acest lucru înseamnă o atenție specială acordată îmbunătățirii formării cadrelor didactice, a programelor, conținutului manualelor, cursurilor și a altor materiale educaționale, inclusiv a noilor tehnologii educaționale, pentru formarea cetățenilor activi și responsabili, deschiși spre alte culturi, în măsură să aprecieze valoarea libertății, respectul demnității umane și diferențele dintre indivizi și să prevină conflictele sau să le rezolve prin mijloace non-violente.

Cu toate acestea, conceptul de diversitate este o categorie vastă a eticii care poate cuprinde în mod egal sinucigașii, site-uri de internet de ură sau culturi care

¹⁹ El. Joița, *A deveni profesor constructivist*, București, E. D. P, 2008, p. 127.

oprimă femeile, împreună cu asociațiile și organizațiile care luptă pentru pacea mondială sau a drepturilor copilului. Prin urmare, trebuie să se facă distincția între diferitele forme de diversitate, înainte de a proceda la promovarea unei atitudini deschise față de ea, în special în cazul în care acest lucru se va face prin intermediul unor programe sau cursuri educaționale instituționalizate. Potrivit lui Lickona²⁰, claritatea conceptuală și onestitatea intelectuală ne ajută în a distinge între trei tipuri de diversitate:

1. diversitate pozitivă, referindu-se la diferite rase, grupuri etnice și punctele forte culturale care pot fi prezente/vizibile în sălile de clasă sau comunități;
 2. diversitatea negativă, făcând referire la sistemele de credință care aprobă ura, încălcarea drepturilor omului și care se dorește să fie respinse de către toate persoanele raționale, pe baza unor motive morale;
 3. diversitate controversată, legată de problemele asupra cărora oamenii nu cad de acord, de exemplu, avortul sau raportul adecvat pentru intimitate sexuală.
- Prin urmare, educația pentru toleranță ar trebui să promoveze și să construiască deschidere față de diversitate așa cum este aceasta definită în prima categorie de mai sus, datorită poziției sale pozitive și neutre moral.

Referitor la principalele motive pentru care avem nevoie de educație pentru toleranță, revizuirea literaturii noastre susține o sistematizare a mai multor motive. În primul rând, educația pentru toleranță este văzută ca soluția pentru gestionarea conflictelor într-un mod pașnic și constructiv, formând abilități de cooperare și compromis sau cel puțin conștientizarea faptului că adoptarea unei atitudini pozitive de acceptare a diferenței și a diversității poate constitui o o resursă valoroasă pentru soluții concrete la probleme profesionale și chiar personale²¹. În al doilea rând, prin construirea cooperării, a compromisului, a empatiei, a deschiderii și a acceptării diversității și diferenței, efectul rezultat al unei abordări pozitive și constructive se extinde, de la nivel personal și profesional, la nivel național și internațional, ducând la diminuarea riscurilor de conflicte care transcend frontierele de stat și care se bazează sau sunt alimentate de diferite tipuri de diferențe (religioase, etnice, politice, regionale, sociale, economice etc.).

Educația pentru toleranță ajută la stabilirea păcii și bunăstării sociale, construiește o atmosferă de înțelegere și creativă cu armonie între studenți, promovează dezvoltarea în țările în curs de dezvoltare, evidențiază relevanța și valoarea diferenței și diversității, contribuie la rezolvarea disputelor și la evitarea geloziei generate de un sistem competitiv de examinare. Numeroase studii și cercetări au evidențiat nevoia de educare a toleranței încă de la vârste fragede, pentru formarea unor cetățeni, cu spirit civic bine conturat, cu o atitudine activă deschisă spre autoreglare și eliminare a tendințelor spre discriminare, stereotipie și prejudecată. În România, deși au fost implementate numeroase proiecte și inițiative pentru integrarea

²⁰ T. Lickona, (Ed.), *Moral development and behaviour*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1976, pp. 3-4.

²¹ L. Turcan (Bălțat), *Formarea cadrelor didactice prin valorile toleranței*, Chișinău, Tipogr. UPSC Ion Creangă, 2015, p. 8; G. Albu, V.-M. Cojocariu, "Intercultural Education – Tensions and Prospects Case Study – The Approach of the 1st -year Students from the Pedagogy of Primary and Pre-school Education", *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 2015, 209, p. 56; S. Polat și al., "The Qualities of Teachers who Instruct Peace Education: Views of Prospective Teachers' who Attended the Peace Education Programme", *Journal of Education and Practice*, 2016, 7(28), p. 38.

copiilor romi, eliminarea discriminării acestora, garantarea oportunităților egale la educație, servicii medicale și un trai decent, persoanele de etnie romă rămân, încă, un grup etnic minoritar defavorizat. Cauzele se regăsesc în rata de succes a acestor programe de integrare, rată care depinde nu doar de actorii și factorii decizionali implicați în implementarea acestor inițiative de combatere a discriminării, dar și a răspunsului – uneori negativ – venit din partea beneficiarilor, grupului țintă a acestor programe, respectiv grupul de romi, familia de romi. Astfel, considerăm că o educație care își propune să formeze la copii, încă de la vârste fragede, o atitudine deschisă, de acceptare a celui diferit atât la elevii de etnie romă cât și la cei de etnie română, reprezintă o soluție de termen lung pentru diminuarea discriminării și asigurarea accesului la educație a tuturor copiilor.

Atitudinea tolerantă se traduce prin acceptarea diversității culturale, etnografice, nutriționale, de gen etc., ideea că nu există soluții pentru toate problemele și nici o perspectivă unică asupra unei situații caracterizată prin conflict sau risc de conflict bazat pe discriminare; însă există empatie, solidaritate, acceptare și ajutor reciproc care pot fi formate ca și sub-componente ale atitudinii tolerante și care au menirea de a ne sprijini în a depăși situațiile conflictuale într-un mod constructiv sau, cel puțin, cât mai neutru posibil. Educația, ca proces de transmitere a experienței culturale/interculturale a umanității și a comunității de referință, trebuie concepută ca știință a culturii. Dacă omul este o ființă culturală, educația poate fi privită ca proces de transmitere culturală, iar *pedagogia* – ca o știință a culturii, care studiază dialectica transmiterii culturii, atât pe verticală (între generații), cât și pe orizontală (între comunități). În plus, *pedagogia studiază și modul în care ne autocunoaștem și ne autodefinim, mecanismul prin care ne conturăm identitatea și felul în care ne raportăm la alteritate, la diferență*, în spațiul comun numit cultură. Bruner J. (1996), fondator al psihologiei culturale, definește educația ca fiind *intrare în cultură*, iar Spranger E., care a pus bazele pedagogiei culturale, concepe *eu-l* ca spirit subiectiv, care se raportează la spiritul obiectiv, afirmând că omul devine cu adevărat om prin asimilarea culturii obiective: *eu-l* conștientizează și subiectivizează valorile culturale/interculturale, apoi reflectează asupra lor, urmând să le regândească și să le manifeste în spațiul realului.

Profilul profesorului competent din punct de vedere intercultural include competențe generale pentru studenți/profesori actuali și/sau viitori:

1. Utilizarea conceptelor din științe sociale pentru organizarea cunoștințelor și explicării faptelor, evenimentelor, proceselor din viața reală.
2. Aplicarea cunoștințelor specifice științelor sociale în rezolvarea unor situații problematice, precum și în analiza posibilităților de dezvoltare personală.
3. Cooperarea cu alții în rezolvarea problemelor teoretice și practice în cadrul diferitelor grupuri.
4. Manifestarea unui comportament social activ și responsabil, adecvat unei lumi în schimbare.
5. Participarea la luarea deciziilor și la rezolvarea problemelor comunitare.

Pentru a deveni un cadru didactic care practică o educație pentru toleranță este esențială participarea la un program de formare al formatorilor care să-i pregătească să devină „adevărați medietori culturali și agenți ai schimbării”²² și care presupune:

- cunoștințe din științele socio-umane: stereotipuri, prejudecăți, minorități;

²² C. Cucos, C., *Educația. Dimensiuni culturale și interculturale*, Iași, Polirom, 2000, p. 204.

- strategii de predare diferențiată în funcție de capitalul cultural al elevilor;
- identitatea culturală și atitudini intergrupale;
- strategii de cunoaștere și inter-cunoaștere;
- comunicarea și rezolvarea pozitivă a conflictelor.

Un cadru didactic care dorește să fie un promotor al educației interculturale, trebuie, după cum arăta J. A. Banks²³ să fie dispus:

1. să accepte și să își modifice atitudinile, concepțiile, mentalitățile și convingerile;
2. să experimenteze noi trăiri afective;
3. să revalorizeze normele, modelele de natură morală, politică și științifică;
4. să își reorienteze raționamentele și judecățile valorice;
5. să învețe noi comportamente interpersonale și noi stiluri interacționale;
6. să învețe noi strategii de autocunoaștere și intercunoaștere;
7. să dorească să transmită aceste dimensiuni elevilor și celorlalți.

Profesorului de astăzi i se cere să fie un bun psihopedagog, bun specialist al unei discipline, muncitor social implicat, facilitator cultural, actor social sau cetățean activ²⁴. Nu trebuie să înțelegem că profesorii vor fi în mod obligatoriu psihologi, sociologi sau antropologi culturali, ci că educația de tip intercultural se face pe baza competenței de a asocia și/sau corela simboluri culturale diferite și mizele ce aparțin diferitelor formațiuni culturale ale spațiului în care profesorul își desfășoară activitatea. Astfel, orice program de formare are obligația morală să îi pregătească pe profesori pentru:

- a fi conștienți de natura diversă din punct de vedere cultural și etnic a societății în care locuiesc;
- a fi capabili să-și recunoască propriile prejudecăți și să recunoască dieritele forme de discriminare;
- a putea deveni agenți de schimbare în educație, în cadrul unei societăți pluraliste.

Componenta de formare a atitudinilor și credințelor interculturale este obligatorie în stagiile de formare pentru profesori și formatori. Profesorii înzestrați cu atitudini și convingeri interculturale au următoarele caracteristici:

- dețin o perspectivă adecvată și corectă asupra propriei identități culturale și etnice;
- dețin și exprimă așteptări ridicate și adecvate de la toți elevii, împreună cu exprimarea credinței că toți elevii pot reuși în atingerea acestor așteptări, „linia de start” fiind aceeași pentru toți;
- se dedică promovării egalității șanselor pentru toți elevii, fiind convinși că pot produce transformări în procesul de învățare al elevilor;
- dezvoltă și mențin același tip de relație cu toți elevii, fără a-i percepe pe unii sau alții dintre aceștia ca fiind „ceilalți”, cei „diferiți”;
- oferă același tip de curriculum stimulativ și motivant pentru toți elevii;
- construiesc și mențin un mediu de învățare plăcut, pașnic, interactiv și colaborativ;

²³ J. A. Banks, 1988, apud C. Cuciș, *Educația. Dimensiuni...*, op. cit., p. 205.

²⁴ C. Cuciș, *Educația. Dimensiuni...*, op. cit., p. 201.

- îi ajută pe elevi să perceapă sarcinile de învățare ca fiind relevante și pline de sens;
- includ în curriculum contribuțiile și perspectivele diferitelor grupuri etnoculturale care compun societatea;
- predau în mod explicit elemente culturale și sunt preocupați să susțină identitatea și mândria etnică a elevilor;
- încurajează membrii comunității pentru a avea un cuvânt de spus în procesul de luare a deciziilor.

Conturarea profilului profesorului competent intercultural implică enumerarea următoarelor capacități și dimensiuni:

- capacitatea de autoexaminare: un profesor eficient în context multicultural va reflecta asupra propriilor valori, stereotipuri și prejudecăți și asupra modului în care acestea le influențează relațiile cu elevii și părinții; fiind conștienți de propriile prejudecăți, un astfel de profesor va participa la activități de formare profesională menite să-i diminueze ideile preconcepute și să îi dezvolte abilitățile de lucru în contexte multiculturale;
- abilitatea de a crea un climat adecvat: un profesor competent intercultural apreciază mediile educaționale care favorizează învățarea activă, interacționează cu fiecare elev din clasă în fiecare zi, stimulează elevii prin așteptările lor ridicate adresate tuturor elevilor, încurajează și motivează toți elevii, sunt comunicativi și apropiați elevilor prin mijloace verbale și non-verbale (solicită opinia elevilor, mențin contactul vizual cu aceștia etc.);
- optarea pentru anumite strategii de instruire și conducere: profesorul competent intercultural favorizează învățarea în grupuri dinamice, utilizează strategiile de învățare prin cooperare, adaptează metodele de predare și conținutul învățării la potențialul cultural al elevilor, stilul acestora de învățare și nevoile lor (puncte forte);
- realizarea de activități explicit multiculturale: oferă informații relevante despre grupurile culturale prin discuții adecvate și informate despre rasă, etnicitate, diferențe culturale; valorifică, în clasă, atât diferențele cât și similaritățile; folosește materiale diverse și nu recurge doar la manual; analizează critic auxiliarele didactice în vederea eliminării stereotipurilor și prejudecăților;
- capacitatea de a construi anumite tipuri de relații cu părinții: un profesor competent intercultural stimulează implicarea părinților și manifestă respect pentru cultura din familiile tuturor elevilor²⁵.

Un profesor, înainte de a fi cadru didactic este, el însuși, o ființă umană, o persoană. Iar un profesor competent intercultural este, în primul rând, o persoană competentă cultural caracterizată de:

- „capacitatea de a negocia semnificațiile culturale;
- cunoașterea și integrarea într-un registru personal a mai multor perspective, alternative;
- familiarizarea cu pluralitatea interpretărilor și a semnificațiilor atribuite diferitelor fapte culturale;

²⁵A. Nedelcu, *Fundamentele educației interculturale. Diversitate, minorități, echitate*, Iași, Polirom, 2008, p. 155.

- stăpânirea unor coduri lingvistice și culturale variate;
- abilitatea de a lucra optim cu noi categorii (ceea ce diminuează considerabil anxietatea în fața necunoscutului), de a le accepta cu rapiditate în propriile structuri;
- capacitatea de a empatiza (participarea cognitivă și afectivă la experiența altei persoane).²⁶

Numeroși autori includ pe lista calităților unui profesor bun, alături de tactul pedagogic și cunoștințele solide atât în domeniul disciplinei predate dar și în domeniul culturii generale, și competența interculturală, manifestată mai ales prin subcomponenta abilităților de comunicare cross-culturale: un bun comunicator stabilește ușor relații interumane, empatizează, relaționează cu lejeritate cu persoane aparținând altor medii, soluționează rapid erorile de comunicare²⁷. De asemenea, un profesor bun comunicator: înțelege, în mod realist, relația dintre limbaj și semnificațiile culturale, precum și modalitățile în care cultura dă formă mesajelor transmise; decodifică în mod adecvat comunicarea nonverbală ca o componentă fundamentală a mesajului și aceasta, la rândul său, structurată cultural, stabilește relaționări echilibrate, echitabile și suportive cu toți elevii. Toate aceste elemente sunt deosebit de importante în plan școlar deoarece predarea este, în mare măsură, o profesie a comunicării.

Capacitatea de autoexaminare și de reflexie este o componentă esențială a competenței interculturale din profilul unui profesor bun: un practician reflexiv este, în mod constant, dispus să-și revizuiască, monitorizeze și îmbunătățească activitatea, ceea ce implică dezvoltarea de strategii metacognitive menite să îl ajute să conștientizeze nu doar propriile practici, atitudini și comportamente, ci și influența acestora asupra celor din jur. Fiind un practician reflexiv, cadrul didactic competent intercultural înțelege că propria sa perspectivă culturală nu reprezintă o normă universală și nici nu este singura corectă, analizându-se cu obiectivitate și realism ca persoană și practician.

Conștientizarea faptului că procesul de predare-învățare nu este neutru din punct de vedere cultural ci un serios purtător de valori cere profesorului să acorde atenție atât conținutului predat, eficienței cu care actul de predare-învățare s-a făcut, dar și modului în care elevii se percep pe sine, pe colegi, pe ceilalți din jurul lor, felului în care experiențele și mediul economico-socio-cultural ale elevilor le influențează și filtrează procesul de achiziție și formare de noi cunoștințe, valori și atitudini. Doar un profesor competent intercultural poate face o schimbare în sala de clasă, în direcția diminuării și eliminării riscului de discriminare a elevilor pe orice criteriu. Un profesor competent intercultural este definit, în mare parte, de atitudinea tolerantă activă descrisă mai jos. La pedagogi, competența interculturală se manifestă prin următoarele comportamente: detectarea și analiza propriului etnocentrism; gestionarea categoriilor noi, care par străine; „pregătirea terenului” pentru „cultivarea” spiritului tolerant; acceptarea diferențelor; abordarea problemelor rasiale; accentuarea lucrurilor comune; încurajarea solidarității; însușirea și aplicarea tehnicilor de rezolvare de conflicte în contexte interculturale; conștientizarea posibilității de învățare reciprocă și de îmbogățire culturală prin interrelaționări; depășirea frontierelor prin înțelegerea responsabilității globale a fiecăruia.

²⁶ *Ibidem*, p. 158.

²⁷ Giles, Coupland, Williams & Leets, 1991, apud A. Nedelcu, *op. cit.*, p. 159.

Treptele superioare ale obiectivelor educaționale sunt constituite din atitudini și valori. Formarea unor conduite afective presupune o antrenare a elevilor, mai întâi, în peisajul multinivelar al cunoașterii și al culturii. Ca să ai o atitudine sau să simți ceva, trebuie să ai o anumită comprehensiune a obiectului pe care îl vizezi. Ca să-ți dai cu părerea în legătură cu o pictură dintr-o sală de expoziție, trebuie să știi multe aspecte despre evoluția curentelor și școlilor artistice, despre fenomenologia actului artistic, să fi interacționat cu foarte multe opere. Ca să judeci pe un semen, trebuie să cunoști multe despre diversitatea codurilor de conduită, a modurilor de a fi, culturalicește vorbind sau în raport cu interioritatea fiecăruia în parte. Ca să crezi în ceva la modul autentic, trebuie să crezi în cunoștința de cauză (ne referim, de pildă, la credința religioasă). Ca să activezi valori, prin comportamentul tău, trebuie să fi experimentat și filtrat multe cunoștințe și idei. O valoare comportamentală sau o atitudine nu apare de la sine, ci se așează pe un imens ferment ideatic și cultural.

Atitudinea este „o stare mentală și neuropsihică de pregătire, ca replică la un stimul, organizată ca urmare a experienței subiectului și care exercită o influență directă sau dinamică asupra răspunsurilor individului la toate obiectele și situațiile la care se raportează”. Atitudinile reflectă gradul de consistență comportamentală, manifestată prin interese speciale și printr-un angajament afectiv.

Din totalitatea caracteristicilor care se referă la atitudini, sunt menționate:

a) caracterul lor integrativ, organizat ca răspuns la un stimul complex sau la o situație, ca „preparare a unei acțiuni”;

b) caracterul direcțional, intențional, în afara logicii obișnuite, exprimând o orientare selectivă, proprie subiectului. Directiva semnifică postura, poziția și se prezintă ca o conduită observabilă;

c) intensitatea angajării afective, pozitive sau negative, față de obiect poate fi situată pe o scală având doi poli (pozitiv și negativ) și un punct 0, semnificând neutralitatea. La cele două extremități ale scalei avem intensitatea maximă; prin apropiere de cota 0 înregistrăm grade diferite de lejeritate;

d) centralitatea traduce gradul de internalizare a unei atitudini, marcat prin apartenența la un grup social, identificarea cu valorile acestuia, împărtășirea de convingeri;

e) accesibilitatea semnifică asocierea între obiectul atitudinii și evaluarea sa afectivă și se manifestă prin rapiditatea reacției la stimul sau latența răspunsului.

Funcțiile pe care le dețin atitudinile sunt următoarele:

a) funcția cognitivă se traduce prin procesul de estimare, prin judecarea datelor recepționate, prin operația de selecționare a operațiilor obținute;

b) funcția tonică sau energetică oferă informații despre nivelul motivațiilor și valorilor, despre gradul de intensitate a atitudinii;

c) funcția reglatoare se exprimă prin capacitatea de a articula diferite atitudini separate într-un tot unificator, ca o unitate globală;

d) funcția adoptativă este o funcție „utilitară și instrumentală”, semnifică capacitatea de a aștepta și de a obține recompense și de a reduce „pedepsele”. Prin atitudinile proprii tindem, încercăm să obținem acceptarea, aprobarea altora;

e) funcția de expresie: prin atitudinile noastre ne exteriorizăm credințele și valorile centrale, ne diferențiem de alții;

f) funcția de apărare se referă la efortul individului de a-și menține autorespectul, de a se autoproteja. Toleranța ca valoare și atitudinea tolerantă se reflectă în comunicare; creșterea atitudinii tolerante active poate fi realizată prin

achiziția valorilor toleranței și activarea acestora prin manifestarea unui comportament bazat pe toleranță activă.

Studiile în domeniul psihopedagogiei operează cu termenii de toleranță activă exprimată prin implicarea în viață și prin acțiuni de realizare a intereselor celorlalți, atitudini de cooperare și co-participare, respect și o tendință benevolă la coexistență. În acest context, este necesar să subliniem că înțelesurile enumerate descriu în special umanismul relațiilor sociale, caracterizat prin dialog și înțelegere reciprocă, comunicare interpersonală constructivă. Toleranța pasivă semnifică înțelesurile dezavantajate ale toleranței - rezistența, indulgența, acceptarea îndelungată a inconvenientelor etc.

Încercăm o definire a atitudinii tolerante active a profesorilor față de elevi provenind din medii culturale diferite; această atitudine este caracterizată prin prezența dimensiunilor (valori/caracteristici/componente) enumerate și definite în continuare:

- **Atenție:** manifestarea interesului susținut față de toți elevii din clasă pentru a arăta importanța acordată fiecăruia.
- **Generozitate:** administrarea resurselor (materiale, emoționale, de timp) pentru a putea dăruia tuturor elevilor în mod egal.
- **Autocontrol:** respingerea dorințelor greșite și acționarea într-un mod corect în interacțiunea cu toți elevii clasei.
- **Răbdare:** acceptarea unei situații dificile fără exprimarea/aplicarea unui ultimatum pentru eliminarea/soluționarea acesteia.
- **Creativitate:** abordarea unei nevoi, sarcini sau idei dintr-o perspectivă nouă.
- **Discreție:** recunoașterea și evitarea cuvintelor și atitudinilor care ar putea aduce consecințe nedorite.
- **Empatie:** înțelegerea atitudinilor și sentimentelor celor din jur.
- **Ospitalitate:** împărțirea conversației cu toți elevii unei clase.
- **Disponibilitate :** dorința de a da prioritate nevoilor tuturor elevilor în mod egal.
- **Elocvență:** ghidarea adevărilor vitale astfel încât să se depășească barierele mintale ale altora.
- **Respect:** exprimarea sentimentelor de prețuire față de toți elevii fără ca acest lucru să implice limitarea libertăților sau ofensarea celor din jur.
- **Obiectivitate:** conștientizarea importanței de a fi obiectiv în evaluarea tuturor elevilor din clasă și asumarea efortului în acest sens.

Valorile și atitudinile asociate toleranței sunt următoarele:

- valorizarea pozitivă a diferențelor culturale dintre elevi în sala de clasă și nu numai;
- atitudine pozitivă față de persoane și grupuri care aparțin unor culturi diferite, care susțin valori, opinii și credințe diferite (elevi și părinți de etnie romă);
- respect față de identitatea culturală proprie și față de identitatea culturală a celorlalți (a elevilor de etnie romă);
- respect față de demnitatea și drepturile omului;
- toleranță și înțelegere;
- rezolvare pașnică a conflictelor;
- empatie culturală;
- spirit civic;

- disponibilitate pentru dialogul intercultural și pentru cooperare.

Valorificarea paradigmei educației pentru toleranță nu diminuează dimensiunea sociocentrică a educației, ci invers, încearcă să se sincronizeze cu aceasta. Cu alte cuvinte, sincronizarea psihocentrismului și sociocentrismului în educație poate fi privită ca una din cele mai actuale tendințe pe plan internațional. Educația pentru toleranță reprezintă o paradigmă educațională, care se axează pe conceptele fundamentale filosofice, culturale, psihologice și pedagogice despre om și procesele de dezvoltare individuală în raport cu potențialul propriu și particularitățile psihice și de vârstă. Educarea toleranței presupune autocontrolul, autoorganizarea și participarea activă a elevilor în actul de învățare și, prin urmare, presupune o nouă proiectare și realizare a întregului proces educațional, în care ambele părți – profesori și elevi – își conștientizează obligațiile și modalitățile de atingere a finalităților – dezvoltarea individuală a elevului.

BIBLIOGRAFIE

- Aiftinică, M., *Valoare și valorizare. Contribuții moderne la filosofia valorilor*, București, Academia Română, 1994.
- Albu, G., Cojocariu, V.-M., "Intercultural Education – Tensions and Prospects Case Study – The Approach of the 1st -year Students from the Pedagogy of Primary and Pre-school Education", *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 2015, 209, p. 53-60.
- Andrei, P., *Filosofia valorii*, București, Fundația Regele Mihai I, 1945.
- Antonesei L., *Paideia. Fundamentele culturale ale educației*, Iași, Polirom, 1996.
- Boghian I., "Teachers' Perspectives on tolerance education. A Literature review", *Journal of Innovation in Psychology, Education and Didactics*, 2016, 20(2), pp. 136-142.
- Bruner J., *L' éducation, entrée dans la culture. Les problèmes de l' école à la lumière de la psychologie culturelle*, Editions Retz, Paris, 1996.
- Callo T., *Pedagogia practică a atitudinilor*, Chișinău, Litera, 2014.
- Cara A., Guțu Vl., *Standarde de formare continuă a cadrelor didactice din învățământul secundar general*, Chișinău, Cartier, 2007.
- Cojocaru-Borozan M., Zagaievschi C., Stratan N., *Pedagogia culturii emoționale*, Chișinău, Tipografia UPS I. Creangă, 2014.
- Cojocariu V.-M., „Educația interculturală, conceptualizare și contextualizare”, *Învățământul primar*, 2006, 1-3, București, Miniped, pp. 42-49.
- Cramarenco, C. (coord.), *Toleranță - Comunicare – Relaționare*, Sibiu, Astra, 2010.
- Cristea, S., „Educația pentru toleranță”, în *Didactica Pro...* , 2004, Nr. 4(26), pp. 66-68.
- Cucoș, C., *Educația: Experiențe, reflecții, soluții*, Iași, Polirom, 2013.
- Cucoș, C., *Educația. Dimensiuni culturale și interculturale*, Iași, Polirom, 2000.
- Cuznețov, L., *Filosofia practică a familiei*, Chișinău, Primex-com SRL, 2013.
- Dasen, P., Perregaux, C., Rey, M., *Educația interculturală. Experiențe, politici, strategii*, Iași, Polirom, 1999.
- Dicționar de pedagogie Larousse*, București, Univers Enciclopedic, 1998.
- Dicționar de psihologie*, București, Humanitas, 2001.
- Dicționar de sociologie*, Chișinău, Cartier, 2001.
- Dicționar explicativ al limbii române*, București, 2003.
- Dobrescu E. M., *Sociologia comunicării*, București, 1998.

- Durkheim, É., "Preface" to the second edition. *The Rules of Sociological Method and Selected Texts on Sociology and its Method*. Edited with an introduction by Steven Lukes; translated by W. D. Halls. New York, The Free Press, 1982, pp. 34-47.
- Goraș-Postică, V., „Precepte pentru edificarea unei pedagogii a toleranței”, în *Didactica Pro...*, 2004, Nr. 4, pp. 41-43.
- Goraș-Postică, V., *Formarea continuă a cadrelor didactice din domeniul educației timpurii: Curriculum de bază*, Centrul Educațional Pro Didactica, Chișinău, Imprint Star SRL, 2010.
- Guvernul României, *Strategia Națională pentru dezvoltare durabilă a României 2030*, 2017.
- Guvernul României, *Legea Educației Naționale* Nr. 1/2011 din România (actualizată la data de 18.07.2019).
- Hadîrcă, M., „Educația pentru toleranță în cadrul orelor de dirigiență”, în *Didactica Pro...*, 2004, nr. 3/ 85. p. 55-59.
- Ivasiuc, A., Korek M., Kövári R., „Educația interculturală : de la teorie la practică. Implementarea educației interculturale în școli multietnice din România. Raport de cercetare al Agenției de Dezvoltare Comunitară *Împreună*”, 2010. 120 p. Disponibil la <http://www.agentiaimpreuna.ro/uploads/educatia%20interculturala.pdf> (vizitat la 21 ianuarie 2018).
- Joița, El., *A deveni profesor constructivist*, București, E. D. P, 2008.
- Kuhn, S., *Structura revoluțiilor științifice*, Traducere de Radu J. Bogdan, Studiu introductiv de Mircea Flonta, București, Humanitas, 1999.
- Lickona, T. (Ed.), *Moral development and behaviour*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1976.
- Loewen, N., “A proposal to support college internalization within a pedagogy of positive tolerance”, *Pedagogie Collegiale*, 2013, vol. 26, no. 3, pp. 1-6.
- Neculau, B. C., „Nevoia de educație interculturală astăzi, calea spre o societate tolerantă”, în *Toleranța-cheia ce deschide calea spre o lume nouă, a unității prin diversitate. Simpozion internațional*, 2011, Iași, Spiru Haret, pp. 34-36.
- Nedelcu, A., *Fundamentele educației interculturale. Diversitate, minorități, echitate*, Iași, Polirom, 2008.
- ONU, *Agenda 2030 pentru Dezvoltare Durabilă*, 2015.
- ONU, *Convenția Națiunilor Unite cu privire la drepturile copilului*, 1989.
- Pâslaru, Vl., *Principiul pozitiv al educației*, Chișinău, Litera, 2003.
- Pichiu, D., & Albuț, C., *Teoria valorii și elemente de praxiologie*, Iași, Ed. Gh. Asachi, 1994.
- Polat, S., Arslan, Y., Günçavdi, G., “The Qualities of Teachers who Instruct Peace Education: Views of Prospective Teachers’ who Attended the Peace Education Programme”, *Journal of Education and Practice*, 2016, 7(28), pp. 36-45.
- Reardon, B., *Toleranța - calea spre pace*, Chișinău, ARC, 2004.
- Silistraru, N., „Educația pentru identitate etnică”, în Hadîrcă, M. (coord.). *Perspectiva axiologică asupra educației în schimbare*, Chișinău, Academia de Științe a Moldovei & Institutul de Științe ale Educației, 2011.
- Thomae, M., Birtel, M.D., Wittemann J., “The Interpersonal Tolerance Scale (IPTS): Scale Development and Validation”, paper presented at the 2016 Annual

- Meeting of the International Society of Political Psychology, Warsaw, Poland, 13th-16th July 2016.
- Toes, D., „Educația pentru toleranță necesară în învățământul primar”, în *Revista secolului*, 2013. București. pp. 18-24.
- Tucicov-Bogdan, A., „Toleranța interetnică, teorie și realitate”, în *Psihologia*, 2001, nr. 5. pp. 9-11.
- Țurcan (Bălțat), L., *Formarea cadrelor didactice prin valorile toleranței*, Chișinău, Tipogr. UPSC Ion Creangă, 2015.
- Țurcan (Bălțat), L., *Educație pentru toleranță. Sugestii metodologice*, Chișinău, Tipogr. Garamont –Studio, 2014.
- UNESCO, *Tolerance: the threshold of peace. A teaching/learning guide for peace, human rights and democracy*, 1994. Vizitat la 21 ianuarie 2018.

Recenzii

***Habent sua fata libelli*, într-o ediție 2020**

Etnologul Ligia Bârgu-Georgescu și-a susținut teza de doctorat în anul 1979, urmând ca într-un timp scurt să o publice. Ghinionul a făcut ca lucrarea să devină de negăsit, iar căutările, infructuoase. Dorinței legitime a autoarei i-a luat locul resemnarea.

La 25 ianuarie 2020 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea Tatianeii Slama-Cazacu. Pentru că o parte din activitatea sa de popularizare a principiilor Grupului Român de Lingvistică Aplicată, pe care-l conducea, s-a ținut la facultatea de profil din cadrul Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, am organizat ceremonia Centenarului în strada Spiru Haret din urbea lui Alecsandri și Bacovia. Aveam nevoie de câteva mesaje tematice, așa că am apelat, printre alții, la dna Sanda Golopenția-Eretescu, care în câteva ore (se află în S.U.A.) mi-a și răspuns. După eveniment, adică pe 26 ianuarie, i-am scris pe internet și i-am mulțumit pentru larga bunăvoință, comunicându-i bucuria de a fi ieșit o manifestare rotundă, dimensiune la care mesajul Domniei Sale a contribuit substanțial. „Nu ați vrea să mai aveți parte de o reușită? Publicați teza de doctorat a Ligei Bârgu-Georgescu. Vă dau numărul ei de telefon, din București”, mi-a recomandat filologul româno-american. A urmat o aventură greu de descris: căutări pe internet, scotociri în arhivele bibliotecilor și, desigur, convorbiri telefonice cu autoarea (născută în satul Tisa-Silvestri, comuna Odobești, județul Bacău, la 9 ian. 1932). În paralel, Sanda Golopenția-Eretescu și buna ei prietenă operau căutări pe alte fronturi. A fost, într-un târziu, identificată de către semioticiană română din S.U.A., la Biblioteca Națională a României (*Depozit legal, Fond intangibil*), scanată și trimisă la Bacău. Pe dna Sanda Golopenția-Eretescu am rugat-o să ne pună la dispoziție referatul din 1979, la care să adauge un scurt comentariu al contextului în care se tipărește (la Editura „Egal”, în seria „Semne”) lucrarea „Semnul, în basmul fantastic”. Le reproducem într-o publicație a Facultății de Litere din Bacău, pentru că în acest spațiu, la 25 ianuarie 2020, s-a realizat primul pas din miracolul finalizării unei teze de doctorat de care etnologia avea nevoie de mult.

Ioan Dănilă¹

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Topologia personajelor și funcțiilor în basmul fantastic românesc.

Analiză semiotică: semn, comunicare

Lucrarea Ligiei Bârgu-Georgescu este una de pionierat atât la nivelul opțiunilor teoretice și metodologice, cât și la nivelul descrierii pe care o întreprinde. Pentru a o realiza, autoarea a avut de efectuat următoarele operații:

(1) o asamblare interdisciplinară de teorii parțiale (teorii ale basmului, teorii ale comunicării) și globale (teorii ale semnului, teorii ale limbajului, teorii ale culturii orale);

(2) o sinteză între variantele europene și cele americane ale teoriilor de mai sus;

(3) izolarea în calitate de obiect al descrierii a unor unități până acum nedescoperite în basm în general și în basmul românesc în special;

(4) opțiunea metodologică pentru un tip anumit de descriere și de regrupare a faptelor.

1. Osatura interdisciplinară a lucrării este reductibilă la următoarele teze:

(a) povestitul de basme este o instituție a culturii orale;

(b) povestitul de basme este un proces de comunicare;

(c) normele care guvernează povestitul de basme sunt particularizări ale normelor generale ale comunicării;

(d) povestitul de basme este un proces semiotic întemeiat pe competența de emisie și recepție în raport cu un ansamblu de sisteme semiotice, dintre care limba este sistemul fundamental;

(e) basmul este o macrostructură lingvistică, în interiorul căreia pot fi decupate structuri și macrostructuri lingvistice de ranguri diferite.

Ca instituție a culturii orale – arată autoarea –, povestitul de basme se realizează între indivizi cultural mai degrabă omogeni (spre deosebire de emițător-receptorii culturii scrise, care sunt mai degrabă eterogeni), în forme prestabilite și la prilejuri relativ fixe, de muncă iar nu de relaxare, cum sunt prilejurile la care se cântă balade.

Ca proces de comunicare, povestitul – în forma lui cea mai caracteristică – este o comunicare explicită individ–grup însoțită (sau încadrată) de o comunicare pe care Ligia Bârgu-Georgescu o numește „mutuală” sau „de climat” și pentru care noi am prefera denumirea de *comunicare implicită*, între indivizii din grupul receptor.

Povestitul este guvernat de norme de adaptare povestitor – receptor (care, subliniază în mod interesant autoarea, pot face ca basmul fantastic să vireze spre basm nuvelistic), de norme care stabilesc parametrii tradiționali pentru rolul activ și rolul pasiv. Astfel, BATRAN, BARBAT tind a fi parametri caracteristici pentru rolul de

povestitor; TANAR, FEMEIE tind a fi parametri caracteristici pentru rolul de ascultător de povești. Aceasta nu înseamnă – arată Ligia Bârgu-Georgescu – că tinerii sau femeile nu povestesc într-o colectivitate tradițională, ci doar că, atunci când o fac, actul este întrucâtva mai notabil decât dacă povestesc bătrâni sau bărbați. Informația comunicată de basm este prioritar redundantă, basmul fiind de cele mai multe ori cunoscut de grupul receptor care îl re-receptează.

Ca macrostructură discursivă, basmul este descompus de autoare în actanți și funcții, unitatea următoare de segmentare fiind motivul. Poziția adoptată de Ligia Bârgu-Georgescu deschide perspective pe care ni se pare util să le menționăm. Acestea sunt:

(1a) comunicarea de informație redundantă este comunicarea caracteristică spectacolului;

(1b) comunicarea fiind forma esențială a interacțiunii umane, basmul ar putea fi abordat ca formă de interacțiune;

(1c) atenția acordată conceptelor de interacțiune, comunicare, povestit dovedește că, în mod implicit, lucrarea autoarei este o lucrare de pragmatică semiotică;

(1d) în termeni lingvistici, basmul este un text narativ, motivul – un episod sau paragraf, actanții – criterii de segmentare a textului în episoade, iar funcțiile – criterii de regrupare a episoadelor în sintagme. În vederea publicării, Ligia Bârgu-Georgescu s-ar fi putut deci adresa cu profit și teoriei semiotice a spectacolului, a producției de semne, fără asumarea unor responsabilități altele decât responsabilitățile semiotice (de unde posibilitatea de a recepta mai multe mesaje simultan, receptarea corectă sau incorectă a spectacolului neantrenând sancțiuni de natură extrasemiotică), teoriei acțiunii și interacțiunii (există de altfel în lucrare un început în acest sens, dacă ne gândim la atenția pe care o acordă autoarea interacționismului simbolic), teoriei lingvistice a textului și poate chiar teoriei lingvistice a conversației.

2. Cadrul general al lucrării arată că Ligia Georgescu a optat în esență pentru linia de gândire semiotică americană Charles-Sanders Peirce – Charles Morris – Thomas A. Sebeok. În mod echilibrat și judicios, autoarea operează însă curent și sigur cu variantele europene ale teoriei basmului (V. Propp, E.-M. Meletinski, A.-J. Greimas, Cl. Lévi-Strauss, Tz. Todorov), cu variantele europene și americane ale teoriei comunicării (R. Jakobson, É. Benveniste, A. Martinet, E. Sapir), cu variantele europene ale teoriei semnului (Ernst Cassirer, Jacques Derrida), cu variantele europene ale teoriei limbajului (É. Benveniste, J. Dubois, O. Ducrot) și cu variantele europene ale teoriei culturii orale (A. Jolles, A. Van Gennep, A. Leroi-Gourhan, G. Calame-Griaule).

3. Partea cea mai originală a lucrării Ligiei Bârgu-Georgescu o reprezintă tipul de unitate – semiotică, folclorică, lingvistică – asupra căreia atrage atenția specialistului. Autoarea își propune să degajeze și să examineze acele episoade (motive) din basmele românești care

(a) se referă la semne, acte de producere, distrugere, utilizare, modificare, interpretare de semne sau

(b) care funcționează global ca semne în raport cu alte episoade ale basmului. Primele – arată Ligia Bârgu-Georgescu – întrerup, frânează, modulează în mod mai mult sau mai puțin sistematic curgerea narațiunii. Ultimele structurează, organizează narațiunea în ansamblu.

Scopul pe care și-l propune Ligia Bârgu-Georgescu este o lectură semiotică a basmului (unde *lectură* înseamnă, ca la Paul Zumthor, identificarea filologică a unităților, iar nu interpretarea lor, referindu-se deci la o operație prioritar sintactică, iar nu semantică), cu alte cuvinte o detectare a episoadelor semiotice relevante din basm, dacă facem abstracție de natura de semn a basmului însuși. Pentru a-l atinge, autoarea a despiat un vast corpus inedit: 1775 de basme din arhiva Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice.

4. Soluția de prezentare a rezultatelor, extrem de ingenioasă, a fost enumerarea episoadelor prin indicarea funcției căreia ele i se subsumează. În felul acesta a devenit evident că:

(4a) în corpusul analizat, nu toate funcțiile favorizează în egală măsură includerea de „episoade semiotice”: dintre cele 31 de funcții proppiene, doar 9 – arată Ligia Bârgu-Georgescu – sunt cele care includ episoade speciale de acest tip;

(4b) regruparea episoadelor pe funcții deschide perspectiva abordării conexiunilor sintactice între episoade incluse în funcții distincte și, implicit, perspectiva teoretică a rafinării modelului proppian, greimasian etc. al basmului;

(4c) se poate vorbi despre funcții care favorizează „episoade semiotice indexice”, „episoade semiotice iconice” etc.

Contribuția teoretică și metodologică pe care o aduce la studiul semiotic al basmului, în care ne permite să întrevădem nu numai urme ale modului de viață, ci și vestigii ale modului de semnificare, informarea bogată, atent cântărită, analizele pragmatice ale povestitului și sintactice ale semnelor, episoadelor, funcțiilor pe care le avansează fac din lucrarea de față un volum actual pe care mă bucur să aflu că cititorii români îl vor putea în curând consulta.

Dr. Sanda Golopenția-Erețescu

Cercetător științific principal III

Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice București

*

Cu mici adaosuri și omisiuni, rândurile de mai sus au alcătuit referatul pe care l-am prezentat, la 16 aprilie 1979, cu ocazia susținerii tezei de doctorat a Ligiei Bârgu-Georgescu, intitulată *Topologia personajelor și funcțiilor în basmul fantastic românesc. Analiză semiotică: semn, comunicare*. Conducătorul tezei era profesorul Mihai Pop. Titlul tezei evoca preocupările Cercului de poetică pe care îl îndrumau

profesorii Alexandru Rosetti, Tudor Vianu și Mihai Pop, ultimul fiind și gazdă a ședințelor Cercului, la Institutul de Etnografie și Folclor (devenit ulterior, prin unirea cu Centrul de Fonetica și Dialectologie, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice). Faptul că am putut rămâne referent, deși depusesem actele de plecare, a ținut de miracol. Clipele petrecute împreună cu acest prilej marcau, alături de bucuria realizării unei colege și prietene pe viață, un moment în procesul lung și întunecat al despărțirii de tot ceea ce îndrăgisem până atunci.

O cunoscusem pe Ligia în anul 1961, tot într-un moment de cumpănă, când, neonorându-mi repartizarea, fusesem angajată, la început ca bibliotecar mânăitor și mai apoi ca documentarist, la Institutul de (Etnografie și) Folclor. Ca documentarist, am lucrat în același birou cu ea și cu Tony Brill. Biroul alcătuia anticamera lui Ovidiu Bîrlea. Ligia, ca și Tony, făcea parte din sectorul literar și avea să intre curând în colectivul de Lirică, pregătind în vederea alcătuirii Colecției Naționale de Folclor, Indexul motivic și tipologic al liricii de jale. Alături de ea lucrau la proiecte similare Monica Brătulescu (Lirica de dor), Sabina Ispas și Doina Truță (Lirica de dragoste), Radu Niculescu (Lirica socială), Constantin Eretescu (Lirica satirică și de joc). Indexul liricii de dragoste avea să fie publicat între 1985 și 1988. Constantin Eretescu emigrează în S.U.A. în 1980, Monica Brătulescu emigrează în Israel în 1982, Radu Niculescu moare în 1987, Ligia Bârgu-Georgescu se pensionează în 1989, și munca lor de mulți ani de zile rămâne neîncheiată și nefructificată prin tipărire. O misiune pentru cercetători îndrăzneți viitori, care pot găsi materialul deja lucrat la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, ar fi ducerea la bun sfârșit a acestui efort.

Între timp, eu trecusem la Institutul condus de acad. Al. Rosetti, care se va uni, cum spuneam mai sus, cu Institutul de Etnografie și Folclor în anul 1975. Ligia Bârgu și cu mine vom redeveni colege în acest vals al instituțiilor. De altfel, încă din 1970, intrasem în echipa de cercetare complexă (cum numea Mihai Pop, conducătorul ei, încercarea de a reporni monografiile de tipul celor gustiene) „Valea Cosăului”, care-i va cuprinde, între alții, pe Liliana Alexandrescu, Șerban Anghelescu, Ligia Bârgu-Georgescu, Paul Drogeanu, Constantin Eretescu, Anca Giurchescu, Mariana Kahane, Aurora Liiceanu, Radu Răutu, Anca Surcel. De atunci și până în ajun de plecare, în 1979, am cunoscut bucuria culegerilor împreună cu prieteni vechi și noi în satele maramureșene Sârbi (pe timp de o vară) și Breb în toți anii care au urmat.

Ligia mai făcuse teren în Moldova, Bucovina, Transilvania, Dobrogea. Și a publicat (îngrijindu-le și prefațându-le), în răstimpul dintre 1980 și 1989 în care nu ne-am văzut, la Editura „Minerva”, trei volume substanțiale de corpus pe care mă bucur să le amintesc aici și acum: *Antologie de lirică populară românească* (1980), *Dragi îmi sunt izvoarele, luna și cu soarele. Căntece despre natură* (1983) și *Basme cu animale și păsări* (1987). Rămân să fie adunate în volum articolele pe care le-a scris atunci când nu lucra la Indexul motivic sau nu se afla, neobosită, pe teren.

În materie de publicare, visez însă și la publicarea (sub formă de carte sau de casete) a amintirilor Ligiei despre minunata „Babă” a primei ei copilării. De câte ori ne revedem (annual, până la pandemie), Ligia povestește, cum numai moldovenii știu să o facă, despre o bătrână însorită care se ocupa de copii în casa celor doi învățători Bârgu, unul și director de școală în sat. „Baba” se interpunea între autoritatea părintească și vioiciunea nedomolită a celor trei – mezina Ligia și doi frați mai mari,

toți puși pe pozne. Ea le dăruia copiilor o iubire mucalită, îi învăța glumind cu har să trăiască văzând hazul întâmplărilor și, din când în când, și partea mai grea a vieților. Cartea aceasta se impune, ea ar rotunji viața culegătoarei, editoarei și cercetătoarei, aducând-o în postura de povestitoare care nu e cunoscută decât de puțini, și sunt sigură că i-ar bucura pe mulți.

*

Publicarea volumului de față a fost în centrul preocupărilor Ligiei Bârgu-Georgescu multă vreme. Textul tezei s-a dovedit însă de negăsit ani în șir. Datorăm doamnei Mina-Maria Rusu, inspector general la Ministerul Educației și Cercetării, și doamnelor prof. univ. Elena Tîrziș, de la Universitatea București, fost director general al Bibliotecii Naționale a României, și Claudia Lungu, șefa Biroului de referințe bibliografice la Biblioteca Națională a României, regăsirea în timp record a lucrării, și domnului conf. univ. Ioan Dănilă, de la Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, decizia de a o publica. Către fiecare dintre cei numiți se îndreaptă în acest moment recunoștința mea și a viitorilor cititori.

Sanda Golopenția-Eretescu

Prof. Em. Brown University Providence,
RI 02912
USA
26 iulie 2020

Teologia universitară

Liliana Aron-Ene, *Oameni și locuri din Argeș, Pitești, Tiparg*, 2016

E la îndemână motivul pentru care această categorie a învățământului superior e mai puțin vizibilă: slujitorii ei sunt și sacerdoți, calitate ce le impune o anume discreție și când se vorbește despre opera lor științifică. (O simplă lectură a titlurilor atribuite acestei grupări de cadre didactice conduce la topica specifică: mai întâi cineva este preot și apoi deține o ocupație laică. De foarte puține ori am sesizat intenția de inversare a ordinii: prof. univ. dr. pr. X Y, în loc de pr. prof. univ. dr. X Y. În cartea pe care o prezentăm aici sunt notații diferite: unui preot de mir i se spune „Părintele prof. univ. dr. Dănuț Manu”, spre deosebire de „Pr. prof. univ. dr. Dumitru Radu”. Am renunțat la majuscula folosită nemotivat pentru „prof.”) Alta este situația în cazul profesoarelor.

Liliana Aron-Ene este lect. univ. dr. la Facultatea de Teologie Ortodoxă „Sfânta Muceniță Filoteia” a Universității din Pitești, doctor în teologie (2006) cu o teză care combină știința de bază cu folcloristica: „Conceptul ortodox de comuniune în creația populară românească. Implicații morale” (coordonator științific, pr. prof. univ. dr. Dumitru Radu). A publicat-o cinci ani mai târziu, în două volume: „Conceptul ortodox de comuniune”, respectiv „Comuniunea, în creația populară românească. Implicații morale”. Anterior, a fost prezentă în literatura de specialitate

cu o lucrare de sinteză spirituală: „Istorie și cultură teologică” (2008, Iași, Casa Editorială *Demiurg plus*). La zece ani de la obținerea doctoratului, ne propune o suită de portrete ale oamenilor de seamă care i-au îmbogățit viața profesională și spirituală, de la prestigioase fețe bisericești („Înaltpreasfințitul Părinte Arhiepiscop Calinic” al Argeșului și Muscelului; un număr pe 2020 din Revista de Cultură „Argeș” îi dedică meritate pagini, la 75 de ani), la slujitorii amvonului și ai catedrei universitare: pr. prof. univ. dr. Dumitru Radu („unul dintre teologii de referință ai ortodoxiei românești”), pr. prof. univ. dr. Ion Popescu (șeful Catedrei de teologie, cu două doctorate: în teologie și filozofie), părintele (imposibil de abreviat; eventual, p.) prof. univ. dr. Dănuț Manu, titularul cursului de istoria religiilor, „un prieten devotat și un adversar redutabil și abil”; i-a condus lucrarea de licență cu tema „Nemurirea sufletului, în religiile lumii”). Dintre laici, sunt portretizați acad. Gheorghe Vlăduțescu, profesorul de istoria bisericii universale, cu un episod insolit din biografia sa (reprezentase autoritatea de stat în 1990, pentru a negocia cu minierii, de la care ajunsesse la el un decalog; a reținut prima dintre cerințele lor: să se ridice o bisericuță de lemn la fiecare intrare în mină, „pentru că noi știm când intrăm, dar nu și când ori dacă ieșim”), prof. univ. dr. Ștefan Găitănaru (lingvistul Teologiei piteștene, cel care „a salvat câte o bibliotecă întreagă de la risipirea cărților în alte spații particulare”), acad. Sabina Ispas, de la Institutul de Etnologie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române (referent al tezei de doctorat și prețuitor a ceea ce găsisese acolo: variante din colindul Răstignirii lui Iisus, legendele Maicii Domnului, motivul „cearta florilor” și altele), prof. univ. dr. Ion Popescu-Sireteanu (cercetător de marcă al istoriei limbii române, dar și autor de „pagini memorabile, de o frumusețe și o sensibilitate rare, în zilele noastre”) etc. Se adaugă medalioanele dedicate profesorului de istorie Nicolae Trăznea, celui de chitară Gheorghe Piele, poetului-țăran Ion Ene-Fripea, monahiei Mina (Jenica Ene), preotului Constantin Gălușcă și prezbiterii Eleonora Gălușcă, profesoarei de română Cristina Ciobotaru (de la care au învățat toți elevii, în anii de liceu, să recite cu intonație; azi nici măcar lectura textelor literare nu se face în chip logic – a se vedea prestația profesorilor de la *Teșcoala* TVR-ului) ș.a.

Pare de necrezut ca în mai puțin de 120 de pagini (format A 5) să poată încăpea atâta lume. Harul este al autoarei (ca și Olguța Caia, din Târgu-Neamțului, o altă pricepută povestitoare, este cîmotie din familia lui Ion Creangă). Sfatul nostru este să dea egală însemnătate lucrărilor profesionale și celor literare.

Ioan Dănilă

Adrian Jicu, *Baricada de hârtie. Cronici, recenzii și alte anacronisme*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020, 308 p.

Cartea *Baricada de hârtie. Cronici, recenzii și alte anacronisme* pe care a publicat-o criticul Adrian Jicu la Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, în anul 2020, reunește recenzii, cronici și profiluri literare apărute în cea mai mare parte în revista *Ateneu* în intervalul 2015-2019.

La întrebarea ce rost au astfel de cărți, pe care autorul însuși o lansează, răspunsul său este că o astfel de carte poate fi o baricadă împotriva uitării. Cronica literară, la care se adaugă recenzia și alte „anacronisme” critice, semnând și judecând cărți și autori ai momentului, cad pradă actualității și, inevitabil, uitării. Cronicarul literar își asumă sarcina deloc ușoară de a arunca o privire de-o pagină asupra unei cărți citite, oferind onest o părere, uneori chiar un verdict. În paginile revistei, privirea critică apare sub forma unor cadre de lectură care argumentează rostul cărții, motivul pentru care ar merita citită. Ieșită din revistă și așezată într-o carte, cronica își schimbă rostul. În carte ai, de asemenea, posibilitatea să guști impresii de lectură la cald ale cronicarului, dar ai și ocazia să scrutezi tabloul preocupărilor sale, așa cum însuși și l-a desenat, prin punerea împreună a textelor.

Purcedem a descrie tabloul pe care cronicarul Adrian Jicu și l-a construit în această carte. În prima parte, autorul a așezat secțiunea de profiluri literare în care oferă pagini despre autori contemporani precum Gabriela Adameșteanu, Emil Brumaru, Petru Cimpoieșu, Ovidiu Genaru, Ion Tudor Iovian și Angela Marinescu. Aceste portrete literare, desenate sigur și asumat, lasă scriitorii să vorbească, făcând întotdeauna vizibil tonul specific al fiecăruia în peisajul mai larg literaturii contemporane. Iată o exemplificare:

Același Cimpoieșu se singularizează în peisajul prozei actuale prin atitudine. Lipsindu-i vigoarea epică a unui Breban sau Radu Aldulescu, puterea fabulatorie a unui Dan Perșa sau Nicolae Strâmbeanu, narcisismul cărtărescian, capacitatea restitutiv-recuperatorie din romanele Doinei Ruști sau „realismul” psihologic al Gabrielei Adameșteanu, el „simte enorm și vede montruos”, dându-ne câteva romane parodic distopice, care caută, cu un umor subțire, să ne vindece de noi înșine (p. 36)

Partea a doua a cărții credem că este alcătuită din două secțiuni, *Dintre sute de... prozatori și Poezie, poezie...*, și cuprinde cronici literare la volume de proză și poezie nou apărute. În general, atenția criticului se îndreaptă către cărțile unor autori consacrați, dar există și excepții. Într-o ordine alfabetică a numelor autorilor sunt redate cronicile la *Fontana di Trevi*, de Gabriela Adameșteanu, *Zilele noastre mărunte*, de Cezar Amariei, *Măștile exilului*, de Constantin Arcu, *Învoiala*, de George Bălăiță, *Trei săptămâni în Anzi*, de Marius Chivu, *Capătul drumului*, de Liliana Corobca, *Xanax*, de Liviu Iancu, *Pelinul negru și Cartea Reghinei*, de Ioana Nicolaie, *Dincolo*, de Dan Perșa, *O formă de viață necunoscută*, de Andreea Răsuceanu, *Apocalipsis*, de Adrian G. Romila, *Manuscrisul fanariot și Măța Vinerii*, de Doina Ruști, *Fetiș*, de Horea Sibișteanu, *Permafrost*, de Eugen Uricaru, *Transparența*, de Radu Vancu și *Copiii războiului*, de Varujan Vosganian. Pentru secțiunea de poezie, sunt alese cronicile la volumele *Când nu mai e aer* și *Gerul dintre ei*, de Radu Andriescu, *Industria liniștirii adulților*, de Anastasia Gavrilovici, *Oarecum anacronic*, de Dan Petrușcă, *Puțin sub linie*, de Robert Șerban, și *Psalmi*, de Radu Vancu.

Ceea ce se desprinde din această secțiune mai bine decât am putut observa citindu-l pe Adrian Jicu în revistă este tehnica propriei lecturi de literatură. Cronicarul se aproprie de opera fiecărui scriitor în primul rând cu deschiderea cititorului pregătit să citească, adică să vadă, să simtă, să trăiască. Abia apoi deznoadă strategii, intuiește tertipuri și emite judecăți. Dar primul criteriu pare să fie întotdeauna fascinația lecturii. Acest lucru cred că face din critica lui Adrian Jicu o scriitură cinstită, transparentă. Din cronicile sale răsuflă cartea, criticul nu ucide cu metalimbajul vâna

textului, nu face decât să o arate sau, uneori, să o incizeze discret. Iată o parte din comentariul unui text din volumul *Când nu mai e aer*, de Radu Andriescu:

O mamă „care trăiește disjunct”, prinsă într-un malaxor de unde nu se poate sustrage. Povestea acestei mame e spusă de o gură străină, într-un discurs aliena(nt), care te pune pe gânduri. O mamă care pe vremuri publica în revista „Corolar” a Liceului „Negruzzi”, dar care acum a trecut de la Spoken Poetry la „brokerajul de hogeaguri”. O mamă cu „nervul idealist rupt”, o mamă „chircită între două relații”, o mamă care a renunțat să mai plângă. O mamă pentru care viața și-a pierdut orice urmă de idilism sau de idealism, rezumându-se la familie și serviciu, într-un desen în tușe groase care zgârie retina (pp. 169-170).

Aceeași critică bazată pe fascinația lecturii se remarcă și în ultima parte a volumului, dar așezată pe alte coordonate. Este vorba despre cronicile și recenziile la cărți de critică, eseu și traduceri. Putem împărți cărțile recenzate în cărți dedicate operei unui singur autor: *Mihai Eminescu, românul absolut*, de Lucian Boia, *Dosarul Bacovia (III)*, de Constantin Călin, *Ulysses, 732. Romanul romanului*, de Mircea Mihăieș, *Caragiale după Caragiale*, de Angelo Mitchievici, *Caragiale. Scrisoarea pierdută*, de Bogdan-Alexandru Stănescu, cărți despre literatură și ideologie, *Dicționar de locuri bucureștene*, de Corina Ciocârlie și Andreea Răsuceanu, *Un secol al memoriei*, de Doris Mironescu, *Sexualitate și societate*, de Andrei Oieșteanu, *Carte de identități*, de Florina Pârjol, *Bucureștiul literar*, de Andreea Răsuceanu, *Elegie pentru uman*, de Radu Vancu și cărți cu un asumat conținut eseistic, *Cărțile din ziar (III)*, de Constantin Călin, *Pesaj după isterie și Un om care (se) scrie*, de Mircea Cărtărescu, *Anti-Damblale*, de Radu Cosașu, *Roata plăcerilor*, de Valeriu Gherghel, *Plăceri vinovate și datorii împlinite*, de Dan C. Mihăilescu, *Acasă pe drum*, de Elena Stancu și Cosmin Bumbuț. La toate acestea se adaugă și secțiunea de cronică a traducerilor din persană a scrierilor lui Forugh Farrokhzād, Sādegh Hedāyat, Omar Khayyām, semnate de Gheorghe Iorga.

Această parte a volumului trădează interesele științifice ale universitarului Adrian Jicu. Aici, critica de întâmpinare apare ca o opțiune a omului de litere angajat în evaluarea noilor direcții ale criticii literare și ale studiilor culturale în general, din perspectiva cercetării filologice. Remarcăm interesul cercetătorului Adrian Jicu pentru studiul literaturii în cadrul larg al contextelor de viață și cultură. Literatura pare să nu fie decât un semn al lumii noastre, transfigurată deseori transparent.

Promovând un discurs a cărui caracteristică principală este sinceritatea lecturii, universitarul Adrian Jicu, prin acest volum, trădează aspirația de a releva prin critica sa o concepție integratoare de filozofie a creației, urmărind legătura consubstanțială dintre literatură și cultură.

Petronela Savin²

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Lire dans l'antichambre de l'avenir

Maricela Strungariu, *Une passion qui dévore : regards croisés sur la lecture et le lecteur*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, 266 p.

Livres proscrits, lecture-rêverie, lecture à l'âge du numérique... Ce ne sont que quelques-uns des attraits et des thèmes de réflexion sur lesquels porte le volume que vous tenez entre vos mains. Il s'avère vraiment très actuel dans le contexte des changements sociaux et culturels qu'apportent les nouveaux médias et les toutes nouvelles technologies du stockage et de la diffusion de l'information. Le volume de Maricela Strungariu est thématiquement circonscrit à cette métamorphose prodigieuse du livre et de la lecture. L'auteure jette un regard avisé sur les avatars de ces deux vecteurs du savoir qui endossent un rôle majeur dans l'évolution des civilisations au cours des derniers millénaires : des tablettes de glaise, de pierre, de bois et d'ivoire enduites de cire aux rouleaux de papyrus et au codex de parchemin; du livre papier à l'*e-book* et à l'hypertexte qui se ramifie selon la logique du lien et du réseau. Comme déjà connu, l'hypertexte réclame absolument l'attention d'un *e-lecteur*, d'un *cyber-lecteur* ou bien, d'un *e-navigateur*. L'intérêt de l'auteure porte donc à la fois sur le côté « matériel » et « immatériel » de la lecture : sur les « supports matériels de l'écrit » et également sur les « pratiques de la lecture », y compris les « modes d'utilisation, de compréhension et d'appropriation des textes » en Europe, de l'Antiquité au Moyen Âge et encore plus tard, jusqu'à l'époque moderne. À l'heure du *World-Wild-Web*, avec l'émergence d'insolites technologies, pratiques et interactions, plus le support du texte perd de sa consistance matérielle, plus l'information qu'il véhicule gagne en volume et complexité, tout comme en affinité hypertextuelle sur la Toile.

L'approche *historique* des faits signalés par Maricela Strungariu s'accompagne de la perspective *théorique*. Celle-ci a pour objet des entités, des fonctions et des rapports déjà consacrés par les sciences du texte et du discours, particulièrement par l'École de Constance, y comprises l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss et la théorie de la lecture de Wolfgang Iser: l'auteur et son lecteur (catégorie assez floue, ouverte à toutes les gloses et aux taxinomies les plus sophistiquées), la lecture comme « négociation entre le texte et le lecteur », « l'intertextualité et la lecture littéraire », « le paratexte et la pré-lecture ». De façon inspirée, vient s'ajouter à cela un exercice *herméneutique* qui repose sur des fictions littéraires proprement-dites (Gustave Flaubert, Aldous Huxley, George Orwell, Ray Bradbury, Umberto Eco, Italo Calvino), tout comme sur des notes de lectures et des textes autobiographiques, tels journaux ou mémoires (Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris). Cet exposé très instructif sur les pratiques associées au livre s'achève par un riche dossier constitué d'un choix de textes sur la lecture – fragments d'ouvrages théoriques, empruntés aux Pères du domaine (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Roland Barthes, Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau), suivis de petits morceaux de littérature qui renvoient à des « expériences personnelles de lecture » dont témoignent Alberto Manguel, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, André Gide, Marcel Proust, Gustave Flaubert, Jean-Jacques Rousseau.

Maricela Strungariu passe minutieusement en revue toute une typologie du lecteur, sans oublier de mentionner les contributions de Gérard Genette, Jean Rousset,

Vincent Jouve, Dominique Maingueneau, Béatrice Didier, Paul Cornea. Les différents aspects que peut revêtir le lecteur n'y manquent pas le rendez-vous: lecteur *alter-ego*, lecteur visé (ou destinataire), lecteur présomptif (idéal), lecteur virtuel («implicite», chez Iser), lecteur inscrit, lecteur empirique, et ainsi de suite. En dehors de tous ces phantasmes du lecteur qu'on peut théoriser à n'en plus finir, il y a pourtant le lecteur tout court. Il lit. Il relie et mélange, en proportions (et de façons) variables, le réel et l'imaginaire – le virtuel, pourquoi pas. Ce sont les deux plans entre lesquels naît et vit la littérature, dépendants l'un de l'autre.

La vie «réelle» se fait souvent voir derrière la fiction, mais pas une fois, celle-là fait écho à celle-ci, comme son prolongement. Il suffit de se rappeler l'histoire de Don Quichotte, de Madame Bovary, du jeune Werther. Ils sont tous des figures emblématiques du rapport ambigu, instable, qu'entretiennent la vie et son double imaginaire. Grâce à eux et à d'autres qui leur ressemblent, la fiction conquiert le réel, d'une façon ou de l'autre. Don Quichotte, Emma Bovary, les *hommes-livres* de *Fahrenheit 451*, ils sont tous des chevaliers de l'Ordre de la Bibliothèque. Chacun à sa façon, ils font figure de gardiens d'un trésor censé révéler la beauté et le sens de la vie. Plutôt mal comprise et décriée, Emma Bovary reste pourtant l'une des plus «féminines» des (arrière-grand-mères des) féministes, adepte de l'émancipation par la lecture.

Avec Don Quichotte, la Bibliothèque ambitionne de changer la structure du réel, de lui substituer un ordre idéal que le Chevalier de la Triste Figure emprunte à ses héros exemplaires. À jamais couchés sur le papier jauni, il faut absolument ranimer leur esprit. Don Quichotte s'y évertue. Il nous propose une mise en scène de la lecture (et de la fiction) qui, dans un spectacle *live*, remplace le réel trop étroit des terriens. Sublimation fictionnelle d'une blessure affective qu'a subie Goethe lui-même, la tragédie wertherienne fait date dans les années du Romantisme naissant. L'amoureux malheureux impose non seulement un *dress code*, une tenue vestimentaire largement adoptée par les lecteurs du roman, mais aussi une façon de vivre et un art d'aimer installés dans l'absolu. À l'époque, la vague de suicides parmi les lecteurs, à l'instar de Werther, ne fait que le confirmer. Encore une fois, la fiction se nourrit de la vérité de la vie, pour y retourner finalement. De façon similaire, le Grand Maître du *Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse quitte sa tour d'ivoire castalienne et se jette dans le tourbillon de la vie. Au prix du sacrifice suprême, il défend ainsi la vérité vécue de la bibliothèque, devant son jeune disciple. Des exemples, il y en a encore bien d'autres. Pourtant, on ne veut pas les passer exhaustivement en revue.

Tel que le souligne Maricela Strungariu, la lecture est donc une « négociation entre le texte et le lecteur », voire plus, entre la vie et son écho fictionnel, entre la littérature et la vie sur laquelle celle-ci débouche. Le livre de Maricela Strungariu incite constamment à réfléchir, instruit et plaît à la fois. Je n'ai que très partiellement mis ses contenus en vedette. Bien d'autres bonnes choses restent encore à découvrir dans le volume de Maricela Strungariu. Pour se convaincre, il ne faut que parcourir, tout d'abord, la table de matière, et s'adonner ensuite à la lecture du volume. Certainement, cela vaut la peine.

Nicoleta Popa Blanariu³

³ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Nadia-Nicoleta Morărașu, *English-Romanian Dictionary of Name-Related Terms/Dicționar Englez-Român de termeni referitori la nume*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2020, 229 p.

În stadiul actual de dezvoltare a științelor limbajului, diversitatea terminologiei științifice face ca dicționarele de specialitate să constituie instrumente indispensabile pentru cercetare. Lucrarea *English-Romanian Dictionary of Name-Related Terms* propusă de Nadia-Nicoleta Morărașu reprezintă un exemplu de instrument lexicografic menit să pună în lumină corpusul terminologiei științifice privitoare o disciplină lingvistică. Este vorba de onomastică, disciplină al cărei obiect de studiu este originea, formarea și evoluția numelor. Lucrarea de față încearcă să pună în corespondență terminologia engleză aparținând domeniului onomasticii cu terminologia specifică limbii române. Ținând seama de evoluția spre o perspectivă interdisciplinară a cercetărilor lingvistice, cercetătoarea include în corpusul de termeni al dicționarului categorii precum termeni antroponimici, termeni toponimici, termeni referitori la nume de mărci și branduri precum și termeni științifici referitori la nume din domeniul biologiei, zoologiei și chimiei.

Dicționarul de față prezintă o imagine a ceea ce înseamnă în lingvistica modernă studiile de onomastică în condițiile în care jargonul științific reprezintă o măsură a evoluției unei anumite discipline într-o anumită limbă.

Terminologia dicționarului nu este omogenă din punctul de vedere al extinderii sferei de semnificație și al uzului termenilor. Astfel, dicționarul cuprinde termeni privitori la nume de uz curent, atât în română cât și în engleză, dar și terminologie specifică domeniului științific al onomasticii. Pentru unii dintre termenii științifici englezești autoarei i-a fost greu să găsească întotdeauna un corespondent exact în română, optând pentru variantele creării unui termen neologic în limba română (pe care l-a semnalizat grafic prin *), pentru traducerea literală a structurilor lingvistice sau oferirea definiției fără variantă terminologică.

Structura fiecărui articol dedicat atât termenilor din engleză, cât și din română este următoarea: termenul legat de nume, categoria morfologică, definiția, și, în funcție de necesitate și relevanță, contextul de utilizare și etimologia termenului în fiecare limbă. Fiecare dintre aceste categorii este foarte importantă în condițiile în care tradiția terminologică a fiecărei limbi se reflectă la toate nivelurile, cu deosebire la nivelul etimologiei.

Cum terminologia onomasticii contemporane este extrem de amplă și de diversificată, autoarea a fost pusă în situația de a opera o anumită selecție a termenilor incluși, criteriul cel mai important fiind cel al internaționalizării terminologiei de origine engleză. În general, s-au ales termenii englezești considerați definitorii pentru disciplina onomasticii care își află legitimarea în lucrările științifice de prestigiu și s-au căutat echivalentele în lingvistica românească. Selecția a fost determinată și de dimensiunile, prin forța împrejurărilor limitate, ale unei lucrări de sinteză, cum intenționează să fie dicționarul de față.

În majoritatea cazurilor, definițiile propuse reprezintă o medie a opiniilor formulate până acum în alte dicționare și lucrări de specialitate (vezi înregistrarea

acestora în bibliografia finală), reținându-se, de preferință, sensurile care sunt folosite curent în lingvistica engleză și românească.

Pentru a oferi cititorilor posibilitatea completării informației în legătură cu un anumiti termeni, autoarea face trimiteri articolele în care a identificat prima atestare a cuvântului. În ceea ce privește exemplele ilustrative pentru termenii-titlu, majoritatea contextelor pentru variantele românești sunt traduse din limba engleză.

Pentru a facilita consultarea dicționarului, au fost alcătuite indexuri de termeni-titlu pentru engleză și română. În acest mod, atât concepția autoarei privind selectarea termenilor, cât și cuprinsul, în detaliu, al fiecărui articol vor putea fi mai ușor urmărite de cititori.

Dicționarul de față se adresează unui public în parte avizat în legătură cu problematica lingvisticii în general și al onomasticii în special. Pentru profesorii de limba română sau de limba engleză, ca și pentru tinerii cercetători, dicționarul este o sursă de completare și de actualizare a informației științifice, dar și o invitație la aprofundarea cercetării terminologiilor în context bilingv.

Petronela Savin⁴

Jubileu dabijian **O jumătate de veac de poezie**

Nicolae Dabija, *Reparatorul de vise. Antologie de versuri*, Chișinău, Cartier, 2016, 256 p.

Printr-o fericită întâmplare, am găsit nu de mult, într-o librărie din Chișinău, un ultim exemplar din tirajul ediției întâi a celui mai recent volum de versuri semnat de Nicolae Dabija – *Reparatorul de vise*, apărut în noiembrie 2016 la Editura „Cartier” („o editură de top”, după cum o cataloghează undeva Radu Vancu) din Capitala Republicii Moldova. Tipărit în condiții grafice excelente, elegantul volum a fost editat – după cum aflăm de pe versoul paginii de titlu – de o echipă de specialiști în ecdotică, ei înșiși oameni de cultură cu notorie activitate scriitoricească, precum Gheorghe Erizanu (editor) Em. Galaicu – Păun (lector), Vitalie Coroban (coperta) și Valeria Idjilov (design/tehno-redactare).

La rândul său, eminentul critic și istoric literar Theodor Codreanu – cunosător, ca nimeni altul, al celor „peste 80 de volume de poezie, proză, eseuri” ale lui Nicolae Dabija, asupra cărora s-a pronunțat în mai multe rânduri – semnează, pe versoul paginii de gardă, o densă fișă biobibliografică referitoare la autorul prezentului volum, din care (spre informarea congenerilor douămiiști) cităm:

Generația șaptezecistă poartă numele cărții sale de debut: *Ochiul al treilea* (1975). Lauret a numeroase premii naționale și internaționale (...), din 1986 este redactor-șef al săptămânalului „Literatură și Artă” al Uniunii Scriitorilor, președinte al Asociației Oamenilor de Știință, Cultură și Artă, membru al Academiei de Științe a Republicii Moldova (...) Personalitate complexă a

⁴ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

literaturii românești din Basarabia (și nu numai), poet în vocația lui fundamentală, publicist formator de conștiință națională, povestitor și romancier de succes, eseist și creator de reviste de prim-plan, grafician romantic și orator de profundă rezonanță comunicativă, caracter dărz și cunoscător al tainelor limbii române, membru de onoare al Academiei Române, tradus în vreo douăzeci de limbi, Nicolae Dabija este cel mai autentic moștenitor al testamentului spiritual național lăsat de Grigore Vieru.

Subintitulat *Antologie de versuri*, volumul reprezintă o selecție exigentă, efectuată acribios și competent, a celor mai izbutite creații lirice ale autorului, extrase din nouă volume publicate pe parcursul a patru decenii, după cum urmează: *Ochiul al treilea* – 1975 (7 poezii), *Apa neîncepută* – 1980 (7 poezii), *Zugravul anonim* – 1985 (21 poezii), *Aripă sub cămașă* – 1989 (39 poezii), *Mierla domesticită* – 1992 (8 poezii), *Dreptul la eroare* – 1993 (11 poezii), *Cercul lăuntric* – 1998 (16 poezii), *Doruri interzise* – 2003 (23 poezii) și *Psalmi de dragoste* – 2014 (23 poezii). Acestora li se adaugă – cu subtitlul *Indiminețări* (vocabulă creată de autor, în manieră nichitastănesciană) un grupaj de 18 inedite, ceea ce înseamnă că avem de-a face cu o antologie reprezentativă pentru ceea ce înseamnă creația poetică a lui Nicolae Dabija, atât sub raport calitativ, cât și cantitativ, volumul însumând nu mai puțin de 173 de piese lirice. Dacă avem în vedere faptul că poeziile din volumul de debut – *Ochiul al treilea* (1975) – fuseseră publicate inițial în ziarul *Tinerimea Moldovei* din Chișinău cu un deceniu mai devreme, în 1965, și că *ineditele* aparțin anului 2015, putem spune că *Reparatorul de vise* acoperă exact o jumătate de veac de poezie, marcând, altfel, spus, jubileul prodigioasei strădanii dabijiene închinată Euterpei... Ceea ce – să recunoaștem – e un lucru cu totul remarcabil, nu la îndemâna oricui, nici măcar a unui cât de umil „reparator de vise”, cum, cu falsă modestie, se autodefineste poetul prin inspirata metaforă din titlu. Este și opinia lui Ion Deaconescu, președinte al Academiei Internaționale „Mihai Eminescu”, avizat „cititor și cunoscător de poezie de 50 de ani”, care afirmă, peremptoriu, că Nicolae Dabija este „cu siguranță, cel mai mare poet român în viață”. În postfața intitulată *Un miracol și o taină nedeslușită încă, Nicolae Dabija* (parafrază după o zicere a istoricului Gheorghe Brătianu, care vedea în dăinuirea poporului român „o enigmă și un miracol”), criticul și istoricul literar Ion Deaconescu îl aseamănă, encomiastic, pe autorul antologiei de față cu un „faraon” al cărui cuvânt este „precum dalta lui Brâncuși”, poetul tulburând inimile și sufletele cititorilor săi de pretutindeni. Sesizând diversitatea tematică a creației poetice dabijiene, reputatul eminescolog consideră că versul lui Dabija „se face rugăciune ori grenadă, adiere de vânt sau furtună, șoaptă de dragoste ori urlet.” O apreciere întrucâtva similară formulează și academicianul Eugen Simion care – în textul-escortă de pe coperta IV a volumului – spune că Nicolae Dabija este un elegiac împătimit, un melancolic luminos deloc resemnat, cu o mare disponibilitate retorică” și care „scrie bine și, la nevoie, schimbă elegia în pamflet politic.”

Lectura celor mai izbutite creații lirice ale lui Nicolae Dabija selectate – cum spuneam – conform unor criterii prioritar axiologice/estetice, ne-a prilejuit, între altele, constatarea că ceea ce-l singularizează pe Nicolae Dabija între poeții basarabeni (și, în general, în contextul poeziei române de pe ambele maluri de Prut) este, fără îndoială, faptul că a știut să acorde importanța cuvenită în poemele sale, atât fondului cât și formei, atât conținutului cât și expresiei artistice. „Poet în vocația lui fundamentală” – cum atât de frumos se exprima, cum am văzut, Theodor Codreanu în preambulul volumului – Nicolae Dabija, având temeinice studii de ziaristică și

filologie la Universitatea din Chișinău, a fost întotdeauna pe deplin conștient de faptul că o operă literară autentică, valoroasă, capabilă să înfrunte timpul, trebuie să reprezinte, obligatoriu, o unitate indisolubilă între fond și formă, între mesaj și realizarea artistică, sau – în limbaj semiotic – între semnificat și semnificant. În această ordine de idei, e locul să amintim aici că încă din anii de început ai carierei sale literare, în plină epocă subjugată de realismul socialist, Nicolae Dabija – profesionist desăvârșit al condeiului – a contribuit la reabilitarea poeticului prin publicarea unor creații de certă valoare artistică.

Lirica sa, beatudinală, sigilată de amintirea cântului orfic, îndatorată surselor folclorice, recuperând eufoniile străvechimei – observa, cu justețe, Adrian Dinu Rachieru – , contrasta cu megapoemele animate de suflu epopeic, dezvoltând industriuos, de pildă, mitul leninist (A. Lupan, Em. Bucov, G. Meniuc, B. Istru și încă alții)⁵.

Privit din acest unghi, conținutul antologiei *Reparatorul de vise* prezintă o heterogenitate marcată a vocilor, care evidențiază un poet preocupat în mare măsură de căutarea noului, de modernizarea și, implicit, de o originalitate veritabilă, de substanță.

Disponibilitățile creatoare ale poetului sunt absolut remarcabile. Alături de *iubire*, de pildă – ca temă majoră a pieselor lirice din *Reparatorul de vise* (44 de poezii, adică peste un sfert din total) – , pot fi sesizate, în respectiva antologie, alte câteva teme perene ale liricii dabijiene, cum ar fi *identitatea națională* (peste 40 de poezii, i.e. încă aproape un sfert din total), cu cele câteva mărci/repere/elemente constitutive, între care motive precum *țara-mamă* (teritoriul, istoria, strămoșii, eroii), *limba maternă*, *credința ortodoxă* (biserica și slujitorii ei), *satul* (familia, chipul mamei, oamenii și locuri), ori *spiritualitatea românească* (folclorul, datini și obiceiuri, dar și personalități culturale precum Eminescu, Mateevici, Brâncuși ș.a.) E știut, de altfel, că literatura (și, în mod deosebit, poezia) constituie cea mai puternică formă purtătoare de identitate națională. Iar în cazul scriitorilor basarabeni, deceniile din urmă au impus o altă înțelegere a literaturii, favorizând etnicul. În aceste noi circumstanțe social – politice și culturale, Nicolae Dabija s-a situat în fruntea generației de scriitori care au înțeles că literatura poate fi un instrument eficient în acțiunea de reconstruire a identității românești. Mare parte din activitatea publică a lui Nicolae Dabija – după cum bine știm –, dar și o însemnată parte din creația sa beletristică, trebuie, așadar, subsumate eforturilor de construire a identității naționale în Basarabia: scrierea cu grafie latină, istoria, limba, cultura, biserica, presa în limba română, literatura națională, instituții de învățământ în limba română etc. A nu se crede, însă, că Nicolae Dabija a sacrificat dimensiunea estetică a scrierilor sale artistice. Deși creația sa poetică, mai ales, reflectă, în bună măsură, preocupările identitare ale autorului, intrând în acest mecanism integrator reprezentat de activitatea pusă în slujba idealurilor naționale, poetul s-a arătat constant preocupat nu doar de ceea ce se cheamă fond/conținut, ci și în egală măsură de formă, de realizarea estetică, de figuri și procedee artistice, de prozodie, muzicalitate, eufonie, într-un cuvânt – de stil. Deși preferă, se pare, versul clasic, Nicolae Dabija – tehnician desăvârșit al versului – mănăiește cu egală îndemânare și pricepere versul alb și versul liber.

⁵ *Poeți basarabeni*, București – Chișinău, Ed. Academiei Române – Ed. Știința, 2010, pp. 281-282.

În sfârșit, din câte ne-am putut da seama (apelând, la rigoare, chiar și la *metoda statistică*), o altă temă majoră a poemelor din *Reparatorul de vise* o reprezintă *poezia filosofică*, având ca specii meditația pe tema existențiale („fortuna labilis”, trecerea inexorabilă a timpului, inerente adieri thanatice, libertatea, curajul etc.), dar și ideea de Providență (în *psalmi*, mai ales), ori nelipsitele *arte poetice* (meditații privind condiția poetului și a poeziei.) Din păcate însă, corsetul limitativ al prezentei recenzii nu ne îngăduie să ilustrăm cu versuri arserțiunile de mai sus referitoare la remarcabila diversitate tematică a liricii dabijiene, caracterizate, între altele, printr-o armonioasă consonanță între fond și formă. De altfel, nici nu cred c-ar fi oportun să o facem, comentând adică toate cele nouă volume antologate în *Reparatorul de vise*, întrucât fiecare dintre ele a fost competent analizat, la momentul apariției, de critici literari din eșalumul întâi – ca să spunem așa – de pe ambele Maluri de Prut, adevărați „monștri sacri” ai criticii de întâmpinare, între care Mihai Cimpoi, Mihail Dolgan, Eugen Simion, Ion Rotaru, Constantin Ciopraga, Adrian Dinu Rachieru, Theodor Codreanu, Ioan Holban, Alex Ștefănescu, Daniel Ciorbu ș.a.

Exponent de frunte al culturii și al literaturii noastre, militant ca nimeni altul pe baricadele românismului Nicolae Dabija ne-a convins, dacă mai era nevoie, prin *Reparatorul de vise*, că este un mare poet, dublat de un patriot pe măsură, așa cum îi stă bine unui creator de valori autentice, în buna tradiție a culturii române...

Liviu Chiscop