

Centrul de Cercetare *Comunicare Interculturală și Literatură*,
Facultatea de Litere,
Universitatea "Dunărea de Jos", Galați

**COMMUNICATION
INTERCULTURELLE ET LITTÉRATURE**

NR. 1 (23) / 2016

***BĂTĂLII CANONICE ȘI SCHIMBAREA
PARADIGMELOR CULTURALE***

Volum I

Coordonatori : Simona Antofi, Nicoleta Ifrim

**Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca**

2016

Editor : Centrul de Cercetare *Comunicare Interculturală și Literatură*, Facultatea de Litere, Universitatea "Dunărea de Jos", Galați

Director: Prof. univ. dr. Doinița Milea

e-mail: doimil@yahoo.com

Redactor-șef: Prof. univ. dr. Simona Antofi

e-mail: simoantofi@yahoo.com

Secretar de redacție: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim

e-mail: nicodasca@yahoo.com

Redactori : Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim, Lect. univ. dr. Laurențiu Ichim, Conf. univ. dr. Oana Cenac

e-mail: nicodasca@yahoo.com, laurentiuichim@yahoo.com, oanacenac@yahoo.com

Colaboratori externi : Dr. Ana Maria Gîrleanu – Guichard, Université Paris IV, France

e-mail : anamariagirleanu@yahoo.fr

Drd. Simona Elena Gîrleanu, Université Lille 3 – Charles de Gaulle, France

e-mail: simona_girleanu@yahoo.fr

Rezumat în limba engleză / franceză : Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim, Conf. univ. dr. Oana Cenac, Prof. univ. dr. Simona Antofi

Administrare site și redactor web : Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim

Corectură: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim, Conf. univ. dr. Oana Cenac

Difuzare: Prof. univ. dr. Nicoleta Ifrim

Consiliul consultativ: Academician Eugen Simion, Prof. univ. dr. Silviu Angelescu, Prof. univ. dr. Mircea A. Diaconu

Adresa redacției: Centrul de Cercetare *Comunicare Interculturală și Literatură*, Facultatea de Litere, Universitatea "Dunărea de Jos", Str. Domnească, nr. 111, Galați

Cod poștal:800008

Telefon:+40-236-460476

Fax: +40-236-460476

ISSN : 1844-6965

Communication Interculturelle et Littérature

Cod CNCSIS 489 / 2008

Abonamentele se fac la sediul redacției, Str. Domnească, nr. 111, Galați, cod 800008, prin mandat poștal pe numele Simona Antofi. Prețurile la abonamente sunt: 3 luni – 30 lei; 6 luni - 60 lei ; 12 luni – 120 lei. Abonamentele pentru străinătate se fac achitând costul la redacție. După achitarea abonamentului, așteptăm prin fax sau e-mail adresa dvs. de expediție pentru a vă putea trimite revista.

Coordonator/editor de număr: Prof.dr.Simona Antofi, Prof.dr.Nicoleta Ifrim

Volumul conține o selecție a lucrărilor prezentate în cadrul Conferinței Internaționale *BĂTĂLII CANONICE ȘI SCHIMBAREA PARADIGMEI CULTURALE*, 28-29 Octombrie 2016, Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, Facultatea de Litere, și beneficiază de sprijinul financiar al *Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică și Inovare (A.N.C.S.I)* - contract nr. 43M/29.08.2016.

COLEGIUL DE REDACȚIE

Academician Eugen SIMION, Director al Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române

Dr. Petrea LINDENBAUER, Institut für Romanistik
Universität Wien, Austria

Prof. univ. dr. Michèle MATTUSCH, Institut für Romanistik, Humboldt
Universität, Berlin, Germania

Prof. univ. dr. Antonio LILLO BUADES, Facultatea de Filozofie și Litere,
Universitatea din Alicante, Spania

Prof. univ. dr. Alain MILON, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Franța

Prof. univ. dr. Ana GUȚU, Universitatea Liberă Internațională, Chișinău,
Republica Moldova

Prof. univ. dr. hab. Elena PRUS, Institutul de Cercetări Filologice și Interculturale,
Universitatea Liberă Internațională, Chișinău, Republica Moldova

Prof. univ. dr. Mircea A. DIACONU, Facultatea de Litere, Universitatea „Ștefan cel
Mare”, Suceava

Prof. univ. dr. Gheorghe MANOLACHE, Facultatea de Litere, Universitatea
„Lucian Blaga”, Sibiu

Prof. univ. dr. Vasile SPIRIDON, Facultatea de Litere, Universitatea „Vasile
Alecsandri” din Bacău

Prof. univ. dr. Iulian BOLDEA, Facultatea de Litere, Universitatea „Petru Maior”,
Târgu Mureș

Prof. univ. dr. Caius DOBRESCU, Facultatea de Litere, Universitatea din București

Prof. univ. dr. Laura BĂDESCU, Facultatea de Litere, Universitatea din Pitești

Prof. univ. dr. Andrei TERIAN, Facultatea de Litere, Universitatea „Lucian Blaga”,
Sibiu

Prof. univ. dr. Doinița MILEA, Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de
Jos”, Galați

Prof. univ. dr. Simona ANTOFI, Facultatea de Litere, Universitatea „Dunărea de
Jos”, Galați

Prof. univ. dr. Pierre MOREL, Institutul de Cercetări Filologice și Interculturale,
Universitatea Liberă Internațională, Chișinău, Republica Moldova

Prof. univ. dr. Cătălina ILIESCU GHEORGHIU, *Departamento de Traducción et
Interpretación*, Directora de la Sede Universitaria „Ciudad de Alicante”,
Universitatea din Alicante, Spania

Lui Andrei Grigor

Cuprins

The Canon – Inquisitive and Adaptive: A Re-Definition From the Perspective of Consistent Skepticism <i>Caius Dobrescu</i>	10
<hr/>	
Gruparea intelectuală „Thesis” - o formă a extensiunii „localismului creator <i>Gheorghe Manolache</i>	20
<hr/>	
Canonul literar și efectele influențelor contextuale <i>Doinița Milea</i>	44
<hr/>	
Despre absurd și rescriere postmodernă <i>Simona Antofi</i>	50
<hr/>	
Nora Iuga - „Berlinul sunt eu” sau despre strategiile autoreprezentării <i>Nicoleta Ifrim</i>	55
<hr/>	
A Critical Thinking Approach to Globalisation and Culture <i>Steluța Stan</i>	60
<hr/>	
Literatură și religie în spațiul contemporan românesc <i>Adriana Stanciu Topârcean</i>	69
<hr/>	
Ranforsarea canonului interbelic în poezia religioasă a lui Daniel Sandu Tudor <i>Codina Săvulescu</i>	74
<hr/>	
Ironie și grotesc în nuvelistica lui Victor Papilian <i>Ingrid Cezarina Elena Bărbieru</i>	80
<hr/>	
Ieronim și manifestarea sa portretistică: model vs. imagine <i>Dorin Sergiu Ursuț</i>	90

Relecturi ale romanului interbelic românesc în grilă psihocritică. O analiză a structurii obsesive și modele de interacțiune ficțională în romanul lui Gib Mihăiescu <i>Eugenia Buzea (Balanca)</i>	97
<hr/>	
Direcțiile receptării operei lui Marin Preda în epoca sa <i>Ovidiu Marcu</i>	110
<hr/>	
Postcommunist Literature – A New Literary Canon?! <i>Poliana Banu</i>	122
<hr/>	
Descrierea ekphrastică și jocul simetriilor românești în opera „Accidentul” de M. Sebastian <i>Steluța Bătrînu</i>	142
<hr/>	
L'évolution du discours poétique français: du paradigme littéraire classique au paradigme littéraire moderne <i>Ana-Elena Costandache</i>	151
<hr/>	
Contextualizarea socială a umorului în anecdota politică <i>Gabriel Preda</i>	162
<hr/>	
Reconfigurarea distopiei prin „2084 – Sfârșitul lumii” de Bualem Sansal <i>Daniela Bogdan</i>	171
<hr/>	
Reconsiderarea canonului fantasticului livresc în imaginarul prozei blandiene <i>Daniel Kițu</i>	180
<hr/>	
Orientare canonică și evadare în insolit în proza scurtă a generației '60 <i>Gabriela Ciobanu</i>	193
<hr/>	
Combaterea discriminării și a discursului de ură în Republica Moldova. Studiu de caz privind implicațiile acestui flagel hibrid în spațiul audiovizual din Republica Moldova <i>Dragoș Vicol</i>	211

Eros și Thanatos în romanele lui Max Blecher <i>Nicoleta Hristu (Hurmuzache)</i>	220
La réception des textes littéraires : enjeux pour l'enseignement du fle <i>Iuliana-Florina Pandelică</i>	230
Au-delà des canons pour un renouveau du théâtre chez Jean Tardieu <i>Emilia Munteanu</i>	242
„Noaptea de Sânziene” sau „romanul-roman” ca reprezentare anacronică a „canonului cultural epocal” <i>Mihaela Rusu</i>	258
Recanonizarea lui Ion Ghica. Convorbiri economice <i>Sabina Viviana Brătuc (Pîrlog)</i>	271
Reconfigurări ale scriiturii lui Octavian Paler în perioada postdecembristă <i>Andreea Roxana Sevastre</i>	280
Fețele literare ale exilului asumat – Dumitru Radu Popa, <i>Călătoria</i> <i>Simona Antofi</i>	299
Le discours de l'altérité dans <i>L'Espionne</i> de Virgil Gheorghiu <i>Mirela Drăgoi</i>	305
Perspective asupra textualismului românesc <i>Laurențiu Ichim</i>	322
Reconstrucție identitară prin scriitura recuperatorie a „cărții vorbite”. Norman Manea, <i>Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian</i> <i>Anicuța Novac</i>	333
Formarea personalului didactic în alternativele educaționale <i>Simona Marin</i>	342
Stil moromețian vs. stil predian <i>Daniel Gălățanu</i>	353

Identitate și limbaj – abordări din perspectiva psihologiei sociale	
<i>Cristina-Corina Bențea</i>	365
<hr/>	
Ieșirea din canonul spațiului public actual a scriitorului român	
<i>Vasile Spiridon</i>	376
<hr/>	
Recenzii	
<hr/>	
<i>Lucian Boia, Mihai Eminescu, românul absolut. Facerea și desfacerea unui mit,</i> editura Humanitas, 2015	
<i>Simona Antofi</i>	385
<hr/>	
<i>Maria Băcilă, Dorziana - o (re)construcție a textului prin limbaj,</i> editura Excelsior Art, 2016	
<i>Oana Cenac</i>	387
<hr/>	

The Canon – Inquisitive and Adaptive: A Re-Definition From the Perspective of Consistent Skepticism

Prof. univ.dr. Caius DOBRESCU
Universitatea din București

***Abstract:** The problem of the canon has been traditionally seen as alluding to a form of explicit or implicit consistency. The traditional meaning of the canon depends on a sense of cohesiveness of values and norms, being connected to a given understanding of the architecture of the universe, in the manner in which per- and earlymodern political philosophy used the notion of „constitution” with respect not to a textual corpus of principles and norms, but to the very structure of a society that „naturally” embodies principles and norms. In modern times, with the rise of the nation states, the canon is seen as a collection of remarkable, ground-breaking intellectual and artistic achievements, that are supposed to convene spontaneously on basic ethical orientations, or at least similar moral sentiments.*

My paper argues that this modes of construing the canon could be supplanted by a „negative” understanding of commonality and consistency. On the one hand, I propose that the mind of a literary epoch might be forged rather by the problems that the thinkers and artists resent as central (in a definition of centrality that equates it with: the most disquieting). On the other hand, I argue that the cohesiveness obtained through a literary canon is best understood as a community of doubt, a manner of circumscribing shared uncertainties and felt vulnerabilities, rather than a positive consensus.

***Keywords:** Canon-building, indetermination, hazards, uncertainty, unpredictability, ambiguity, cultural conflict*

In the 1970s, the efforts of defining terrorism within the frames of the UNO charter hurt against the famous principle “the terrorist of some is the other ones’ freedom fighter” (Freedman 1976). The global polemics thus ensued, as lively today as in its troublesome wake, can be related also to the problem of the canon. Being a matter not only of producing a name list, of summing up exceptional achievements, but of fundamental values, the problem of the literary canon could not be immune to larger social polemics.

Such as, if we consider the Romanian context, the post-Communist attempts, not without roots in the nationalist agenda of the Ceaușescu regime (Tismaneanu 2003), of rehabilitating marshall Ion Antonescu, the

pro-Nazi dictator that inspired the war against the Soviet Union. Even if from a Western perspective the culpabilities of WWII are definitively dispensed, the local public opinion is still split on this military dictator of the early 1940s: a patriot on the lines of Finnish national hero general Mannerheim for some, he is a war criminal and an epitome of anti-Semitism and anti-liberalism for others.

A related polemic sending waves through the entire Romanian civil society is the one concerning the Law 21/2015, "concerning the interdiction of organizations and symbols with a Fascist, racist, or xenophobic character, and of the promotion of the cult of persons that have been convicted for crimes against peace and humanity." This law explicitly forbids the celebration of persons and symbols connected not only to Fascism in general, but to its specifically Romanian instantiation of the 1930s, and to the pro-Nazi military dictatorship of the early 1940s (Totok&Macovei 2016). Highly suggestive for the topic of the present debate is the fact that the passionate opponents of this law invoked the prestige of authors with an international prestige, such as historian of religions and novelist Mircea Eliade, the philosopher Emil Cioran, or Vintilă Horia, an author who, as a political exile, won the prestigious French Gouncourt, a literary prize that he turned down consequent to the pressures made by the Communist Romanian embassy on the grounds of the Fascist allegiances of his youth. The polemic carried not only on the weight and significance of the right-wing, pro-German or anti-Semitic convictions expressed in the work of the above-mentioned, but also on the sloppy distinction between the agents of xenophobic hate-speech, and the alleged genuine patriots of the nationalistic movements, from the 1930s so-called Legionnaires, to the anti-Communist paramilitary resistance of the 1950s (Andreescu 2003).

An equally telling and salient example is the discord surrounding the heritage of the Communist epoch. The attitudes toward this highly uncomfortable but unavoidable section of national history range on a rather large spectrum, with total condemnation at one end and indiscriminate apology at the other. But what profoundly influences the canonical debates is the understanding of the nature of the intellectual and literary hierarchies of the Communist time. The canon established in the aftermath of the orthodox Stalinism of the 1950s is the expression – so the argument of one camp – of the gradual autonomization of the literary field, and of the uphill battle carried by liberal literary critics against the official nationalist-communist cultural policy. The literary charts drown under the

Communist regime, even in its moments of relative liberalization – replies the other camp – bare the marks of a totalitarian regime, and justice shall be made for authors who either were marginalized/expulsed from the public sphere (and canon) because of their open opposition to the government, or chose radical, allegedly aestheticist, marginalization over any dalliances with state propaganda. Contemporary research attempts to bring these debates within the frames of theoretical models such as the one that premises the dynamics of social order on cultural-political “negotiations” (Fătu-Tutoveanu & Cordoș 2010)

Accordingly, the canon is more often than not built on the quick sands of passions and interests. A moralizing perspective on this process, hard as it is to avoid, has the distinct disadvantage of suppressing the intricacies of actual canon-emergence. In my opinion, avoiding one-sidedness has to lean on a serious consideration of the moral experiences involved by this complex social-cultural process. There is, I assume, a quasi-natural tendency of associating moral experience with intellectual transparency, but this also alludes to a transparency of the psyche, to a clarity of our basic moral sentiments and intimations (see for instance Moore 2016).

It is true that a community might reach for a period of time, through slow evolution or as a direct consequence of a historical commotion, a widely shared sense of convergence between ethical reasoning and moral empathy. But such instances of equilibrium are rather the exception than the norm of moral intercourse, and they seem to depend on configurations of determinacies that are not, and could not be controlled or planned in advance. If we are to consider a solution for making complex societies morally stable and predictable, if we are to imagine a sort of safety net destined to prevent the drift toward institutionalized forms of cruelty, such as those experienced under dictatorial and totalitarian governments, we should rather start from a “negative” representation of collective moral experiences.

A representation, that is, which realistically and cautiously accommodates notions such as rivalry, contradiction, uncertainty, ambiguity. In other words, the articulation of the moral life of a complex society might have to do less with shared moments of moral clarity and intensity, distilled around transparent exempla of good and evil, and more through its concentration on problems, on moral, intellectual, aesthetic conundrums, questions that defy preset solutions or the candid reliance on self-evidence. The emergence of the canon should, therefore, not be

imaginary located in the paradisiac garden of obviousness, but rather in a world of the enigma, the charade and the arabesque.

Let's begin by considering those areas of cultural heritage that resist both attempts of critical distancing and of moral identification. An example would be the attitude of the majority towards the cultural legacy, literary canons included, of ethnic minorities. Is it morally acceptable to consider them as parts of a collective national canon/heritage? Is it morally acceptable to ignore them, to reify them as irrelevant "otherness"? This matter is of course closely connected to larger issues concerning human rights (Silvermann&Ruggles 2008).

Let's consider, for the Romanian case, the case of the cultural heritage of Transylvania, which massively mirrors the fact that for centuries on end the high culture of this province has been Hungarian and German. As far as monuments were concerned, the national identity discourse of the Communist epoch systematically played on the ambiguity of "Romanian" in the sense of belonging to the Romanian culture, and of having been created on the territory of modern Romania (which included the former Austrian-Hungarian province of Transylvania only since 1918). Meanwhile, the far less assimilable literary legacies of the Hungarian- and German-speaking communities were completely ghettoized, eliminated from the common presentation and re-presentation of national identity and relegated to minimal references in scholarly works that were not accessible to the public.

The most disquieting implication of downsizing, ignoring, obnubilating or even obliterating canons that distillate minority cultural memories – a tendency that today is kept in check only by Romania's external obligations, as a member of the European Union – is the fact that Romanian cultural identity misses the civilizing benefits of being profoundly permeated by inner Otherness. The literary canon might be an instrument of addressing the tensions between the hard cultural borders drawn on our mental maps, and the soft ones exposed by the actual history of inter-ethnic conviviality. The politics of the literary canon might help ease identity anxieties (or outright panic) through courageously integrating the ambiguity of an otherness that simultaneously is inseparable from what we perceive as our own. This pleads actually for a skeptical canon, since the skeptical tradition in philosophy opens the perspective of distilling the moral and intellectual experience of intercultural ambiguity into a science (and art) of subtle equilibria.

But the difficulties of canonizing Otherness are not limited to ethno-cultural difference. They might be even greater (especially because they are hardly perceived, let alone conceptualized as problematic differences) with respect to the inner diversity assimilated and comprehended in the construction of modern Romanian culture. The tendency of avoiding or suppressing everything that might cast the shadow of ambiguity on the national identity is obvious also in the politics of literary canon/canonization. A proper and relatively consistent understanding of "Romanian-ness" emerges only since the 19th century, while for prior epochs this should be understood in rather figurative terms. The obsessive invocation of common origins and common legacy has been traditionally used by canon-builders as a rhetorical device of counteracting the evidence of the different historical, cultural, economic, political differences between the provinces that aggregate modern Romania. Accepting these differences, as absorbed in different walks of cultural and intellectual history, implies the evolution from the use of ambiguity as a rhetorical device meant to create an effect of unity, continuity and homogeneity (a strategy attentively deconstructed in Martin 1981), toward assuming ambiguity as a major experience which, through the interplay between sameness and difference, between impulses of assimilation and impulses of differentiation, brings about a significant refining of the ethical sensitivity (a strategy suggested for instance in Pleșu 1988).

Understanding of moral experience as distilling rather than suppressing ambiguity is equally relevant for thinking the relationship between Romanian intellectuals/authors and the Communist regime. Canon-building policies could and should attempt to mediate between, on the one hand, the theory that, given the impersonality and transcendence of social institutions with respect to individual agency, no one can be personally blamed for the abuses and failures of Romanian Communism; and, on the other hand, the theory that, precisely because its totalitarian character that closely knitted together its consisting elements, all the members of society are "stained" with guilt. Finding a balance between these two perspectives implies a continuous intellectual and ethical work, but what matters here is construing this underlying, basic ambiguity not as an accident or a contingent nuisance, but as the substance of a rich and authentic moral experience (this ethical and critical complexity is, for instance, exemplary managed in Andreescu 2013, 2015).

Perceiving the constitutive uncertainty of the relationship with our natural, social, cultural environment is a precondition for lucidity, and at

the same time a fringe emotional experience. But from a political perspective, uncertainty could be seen as one of the foundations of democracy. The condition of equality of all the individual consciousnesses that convene in a society is given by their virtually equal distance from the possibility of possessing absolute certainties with respect to their common environment (these matters are extensively discussed in Connolly 1987). From this perspective, the capacity of assuming ambiguity, not only at a technical-instrumental, but also at a moral and symbolic level, is one of the most important tests for the modernity of a society.

A vivid and productive cultural memory is nothing like a realm of pristine harmony. Social memory consists to a rather high extent of traumas, breaks, catastrophes, be they natural or political, that triggered spectacular adaptive reactions, more often than not unpredictable with respect to the immediate data of social experience (a topic that has been, for instance, covered with respect to the imaginary and ethical impact of earthquakes – see Folin&Prete 2015).

In my view, the literary canon has an ethical nature, and rests on a moral experience, also because it perpetuates the memory of such “catastrophes”. With respect to which the canon should inspire an ethos of moral courage, responsibility, and lucidity. Most of the modern historical narratives tend to produce a sense of century-long if not millennial moral continuity. On the other hand, everything that could count as “catastrophic” turns in society’s evolution seem to be seen as inconsequential and non-representative for an allegedly trans-historical national consciousness. But a really vibrant culture is not one that tries to suppress its “catastrophes”, that willingly ignore the reality and effects of historical hazards. The incongruent character of a literary canon could well nourish a positive cultural dynamic, by transforming historical “accident” into the difficult but highly instructive moral experience of uncertainty.

Actually, a patrimonial discourse that over-emphasizes consistency and coherence intertwined in an alleged high level of moral homogeneity and predictability might generate nothing else but deeper vulnerability when confronting the *coups de théâtre* of empirical reality. Cast in the form of a moral experience, the canon could be a school of adaptive quick reactions to unpredictability, it could provide the essentials for an aesthetics of risk and opportunity (some Western critics consider that the attacks of managerialism on higher education is a hazard that calls for a creative ethical response – see Macrine 2009). Somewhere along these lines, it has been suggested by architects and urban planners that the picturesque

restoration of monuments or sites fallen into ruin, destroyed by cataclysms or dismantled by human havoc may make us impervious to the real reasons for which monuments, and sometimes entire civilizations, fall prey to ruin (Arnold 2011).

If we transfer this idea to the policies of the canon, we can propose the latter as a way to problematize, both pedagogically and therapeutically, the ineluctable historical importance of sudden, traumatic civilizational mutations. The predominant canonical strategy in our part of the world intensively thematizes organicity, continuity, and homogeneity. The 19th century “Westernization” of the Danubian Principalities, later fused in the Kingdom of Romania, was shaped by the political and cultural elites that managed it as a return to the genuine Roman-Latin and European origins of the Romanian people, to the point that these rhetorical topoi came to replace the dramatic reality of changing civilizational orbits.

The creation of “Greater Romania”, in 1918, represents in many ways another break, or mutation, carefully packed in the discourses of organic growth. The tensions induced to the institutions and the overall social structure after the assimilation of former Hapsburg provinces Transylvania and Banat suggests that rather than a prolonged collective euphoria, the Unification represented a massive and extreme adaptive effort (Livezeanu 2000). The same pattern can be easily discerned in the epoch of Romania’s refurbishing as a Soviet satellite: social “catastrophe” has been exorcised through a language of return to the roots. In his classical Stalinist phase, the regime pretended to fulfill aspirations to social justice allegedly passed from one generation to the other. In the second, nativist phase, the legitimation rhetoric swayed to the projection of Communist collectivist agenda into different historical epochs, from ancient Dacia, to the medieval Principalities of Moldova and Walachia. This rhetorical practice officially suppressed all serious reflection on the unpredictable, catastrophic nature of post-bellum social and civilizational changes.

Last but not least, an unprecedented mutation took place during the lifetime of the present adult generation of Romanians: the 1989 fall of the Ceaușescu regime and the collapse of Communism as a social system. Those who consciously experienced this process are perhaps best situated to set forth, with new conceptual tools, the reflection in uncertainty, indetermination and historical hazards. This is, in other words, a position which creates the possibility of experiencing cultural legacy, as well as the process of canon building, not as a summation of diaphanous continuities, but rather as the convoluted memory of unpredicted dramatic fractures

and moral paradoxes. The cultural and literary canon is derived from a heritage of catastrophes, justified by both the ethical obligation of exposing to the young generation a historical truth inescapably (dis)figured by cruelty and hazard, and the opportunity of implying this memory of abrupt mutations in a pedagogy of moral self-awareness and self-composure.

The process of canon building also catalyzes the emergence of a sophisticated scale of forms of life of the consciousness. Among these, skeptical hesitation and prudence, the perpetuation of a self-questioning spirit, the stoic acceptance of uncertainty, or the courage to confront the fuzzy indeterminacy built in historical and social evolutions. The canon-building process is a means of shaping our relationship with the past, and accordingly with ourselves, into the “negative” experience of cognitive and ethical doubt. This calls for the wisdom of understanding of the oscillations and *embarrass de choix* of our critical consciousness not simply in terms of hazards, weaknesses, or flaws. Canon building might be a way to allow creative uncertainty, unpredictability, ambiguity to work on our collective consciousness, to continuously deepen and refine our moral sensitivity.

The conflict hubs or the “polemical matrixes” of a cultural and intellectual history, that integrates also the literary one, should not be seen as threatening, as disruptive. On the contrary, the awareness of different sets of values, non-coincidental, disagreeing even on founding values, but that we came to equally internalize as tradition and canon, to perceive them as constitutive to our own selves, is an essential condition for the developing the ethical culture of our communities. Confronting the contradictions interwoven in the texture of our social-cultural history, and especially on our modernity, implies a high degree of self-awareness and moral stamina.

In my opinion, we cannot uncouple our understanding of the canon, as highly structured literary and cultural legacy, from the heritage represented by specific forms and fora of moral deliberation. A heritage, that is, that encompasses the culturally molded tools of personal introspection, as well as the public culture of deliberation.

The conflicts of ideas, of core values, of existential attitudes are part and parcel of our heritage, and the canon-building policies might represent the poetics of introducing these complexities, together with the notion and value of complexity, in our own collective sense of identity, freedom and dignity.

WORKS CITED:

- Andreescu, Gabriel. 2003. Extremismul de dreapta în România / Right-Wing Extremism in Romania. Centrul pentru Diversitate Etnoculturală: Cluj
- Andreescu, Gabriel. 2013. Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității, Iași: Polirom.
- Andreescu, Gabriel. 2015. Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență intelectuală sub regimul communist. Iași: Polirom.
- Arnold, Jörg. 2011. The Allied Air War and Urban Memory: The Legacy of Strategic Bombing in Germany. Cambridge: Cambridge University Press.
- Connolly, William E. 1987. Politics and Ambiguity. Madison: University of Wisconsin Press.
- Fătu-Tutoveanu, Andrada, Sanda Cordoș (eds). 2010. Communism – Negotiations of Boundaries/Communisme - Négotiation desconfins. Thematic issue of Caietele Echinoc, Cluj, Volume 19 / 2010.
- Folin, Marco, Monica Preti (eds.). 2015. Wounded Cities: The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20th Centuries). Leiden-Boston: Brill.
- Freedman, Robert O. 1976. "Soviet Policy Toward International Terrorism", in *International Terrorism: National, Regional, and Global Perspectives*. New York, Washington, London: Praeger Publishers: 115-147.
- Livezeanu, Irina. 2000. Cultural Politics in Greater Romania: Regionalism, Nation Building & Ethnic Struggle, 1918-1930. Ithaca: Cornell University Press.
- Macrine, Sheila (ed.) 2009. Critical Pedagogy in Uncertain Times: Hope and Possibilities. New York: Palgrave.
- Martin, Mircea. 1981. George Călinescu și „complexele” literaturii române. Bucharest: Albatros
- Moore, Kathleen. 2016. Great Tide Rising: Towards Clarity and Moral Courage in a time of Planetary Change. Berkley: Counterpoint
- Pleșu, Andrei. 1988. Minima moralia. Element pentru o etică a intervalului. Bucharest: Cartea Românească.
- Silvermann, Helaine, D. Fairchild Ruggles (eds.). 2008. Cultural Heritage and Human Rights New York: Springer
- Tismaneanu, Vladimir. 2003. Stalinism for all seasons : a political history of Romanian Communism. Berkeley : University of California Press

Totok, William, Elena-Irina Macovei. 2016. Între mit și bagatelizare. Despre reconsiderarea critică a trecutului, Ion Gavrilă Ogoranu și rezistența armată anticomunistă din România. Iași: Polirom.

**Gruparea intelectuală „Thesis”- o formă a
extensiunii „localismului creator”**

**Prof. univ. dr. Gheorghe MANOLACHE
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu**

Résumé: Pendant les années 30 il y avait déjà une crise généralisée de la culture européenne moderne. C'est pourquoi Al. Dima propose l'élaboration théorique d'un prototype local dont la fonction culturelle obligatoire soit celle de courroie de transmission. Il s'agit du concept de localisme créateur qui deviendra une réaction consolatrice par rapport au chaos culturel déterminé par l'imitation sans censure des formes occidentales marquées des idéologies contradictoires. Dans le premier numéro du bulletin édité par le groupement intellectuel Thesis, activant à Sibiu, au cours des années 1932 – 1933, ce sont les communications interdisciplinaires qui dominent, plaidant pour l'association de l'esthétique à la biologie, la psychologie, la sociologie, la philosophie, la médecine etc. La formule du localisme créateur fonctionne comme validation de l'authenticité de beau roumain en tant que lieu géométrique unissant le typique (le local, le spécifique) et le caractéristique (l'originalité esthétique) – repères dominants dans sa thèse de doctorat intitulée Le concept d'art populaire (1938). Le spécifique national, hérité du romantisme, a été temporairement résuscité, en tant que nouvelle formule du traditionnalisme, par le groupement intellectuel Thesis de Sibiu. Ce qui particularise l'idéologie de Thesis est la décantation de l'élément originaire (natif), formatif (implicite ou explicite) régressif et la révéndication du localisme créateur en tant que manifestation d'un ensemble de traces nationales objectives („Eigenart”) que la nouvelle réalité littéraire des années 30 met énergiquement en évidence. Malheureusement, l'obéissance à l'Idée, à la Thèse, présentée de manière légère et souvent contradictoire dans les pages de la revue La Provence Littéraire, de l'Anthologie THESIS et des deux bulletins édités par le groupement intellectuel Thesis ne sera pas confirmée par/dans l'écriture littéraire de ses membres, préoccupés surtout par la (ré)traditionnalisation.

Mots-clé: localisme créateur, psychoanalyse, traditionnalisme, culture populaire, littérature pornographique, poporanisme.

„În Sibiul de odinioară”(Remake)

„...după ce gruparea „Thesis” a scos cele două buletine prin Al. Dima, (...) prin 1937-1938, gruparea s-a destrămat, rămânând

doar amintirea difuză a Sibiului literar. La orizont se iveau zorii unei alte Europe, un alt spirit al culturii". [Săndulescu 1981:106]

Atmosfera literară din Sibiul anilor '31-'32, pe când Ecaterina Săndulescu era profesoară la „unicul liceu de fete” din Sibiu, „Domnița Ileana”, departe de „zgomotul oricărei mondenități”, este (re)construită prin (re)aducerea în prim-plan amomentului în care „un grup de intelectuali cu aspirații literare” s-au implicat în fondarea unei „grupări cu preocupări literare”. Aproximată după modelul „Asociației Criterion”/„Grupul Criterion”(1932),gruparea intelectuală „Thesis” se dorea a fi „expresia” entuziasmului tineresc, implicat în „afirmarea unor valori culturale în cadrul provinciei” [Săndulescu, op cit.].

În varianta Ecaterinei Săndulescu,gruparea intelectuală„Thesis”, își recapătă actualitatea odată cu „remake”-ul...*Din umbra umbrelor* (1981), op ce(re)confirmă istoria unei aventuri spirituale în Sibiul anilor'30. Aflăm că, într-o primă etapă, cercul thesist era constituit din tânărul locotent, Celestin Catrinariu(1), Ion Popescu-Sibiu(2),Pimen Constantinescu(3), Al. Dima(4) și Ecaterina Săndulescu, la acea dată autoare de poeziisimboliste(5)

Ei sunt cei care au fondat, în toamna anului 1932,gruparea intelectuală „Thesis”, la careau aderat, spontan,Paul Constant(6),Mihai Alexiu, cronicar dramatic, Ionel Neamțu, veleitar, cu încercări de proză și eseistică literară, Horia Petra Petrescu(7)și Emil Cioran, publicist asiduu la revistele„Gîndirea”, „Cuvântul”, „Calendarul”, „Pagini literare”, „Discobolul”, „Azi” etc.Cercul thesist se dilată prin aderența unui grup de intelectualidin care se remarcă avocatulIoan Fruma(8), profesorul Lucian Bologa(9), magistratul Dem. Pand. Popescu, agronomul T. Spinei, profesorii Iulian Dumitru și Licu Pop(10) precum și doctorul Andrei Dosios, medic neurolog, om de rafinată cultură literară, muzicală, subtil analist psihiatru.După câțiva ani au mai aderat ofițeri și profesori, câțiva medici notorii, între care A. Mavru etc.

Participanții se întruneauseara, la Prefectură, într-o sală de ședințe, „la o masă lungă cu postav verde”,o dată pe săptămână, la început cu „pretenții” față de atenția sau interesul oficialității pentru o atare „înjghebare intelectuală”, apoi, acasăla doctorul Ion Popescu-Sibiu, lângă Bulevard, unde găseau o bibliotecă impunătoare și „o foarte agreabilă atmosferă de gazdă”.

La început, ședințele grupării intelectuale „Thesis”erau conduse prin rotație, Ecaterina Săndulescuamintindu-și că,într-una din seri,i-a venit rândul să „prezideze” ședința cenaclului iarPimen Constantinescu,,foarte

atent și grăbit în informația publicitară”, a strecurat o notă la „Cuvântul” și la presa din Capitală despre întrunirea grupării „Thesis” din Sibiu, „sub președinția d.Ec. S.”.La următoarea întrunire, Al. Dima și-a luat asupra sa calitatea de mentor, devenind președinte al grupării intelectuale „Thesis” până la încetarea activității (1937/1938).

Recunoscut în cerul „junimii sibiene” ca promotor al „localismului creator”, Al. Dima va impune această sintagmă la nivel național, articolul „Localismul creator - Definierea și justificarea lui-” apărând integral în „Familia”(martie-aprilie 1935), parțial în „Blajul” (aprilie 1935), fiind reprodus în „Revista Fundațiilor Regale” și discutat în „Vremea” de Mircea Eliade (nr. din 5 august 1935). Axa ideatică a sintagmei a fost dezvoltată, în paralel, în două conferințe publice -la Cluj și Blaj- pe lângă stăruitoarea lor aplicare în cadrul grupării „Thesis” din Sibiu [Dima 1935:1-8].

Formula „localismului creator” a teoretizat, o reală năzuință spirituală a provinciei românești, „prea multă vreme degradată la nivelul unui simplu și răbdător consumator cultural”, ea reprezentând „o altă față a fenomenului românesc” al anilor '30 [Dima, 1938: 38].

Gruparea intelectuală „Thesis” și-a început activitatea într-un cerc restrâns, în ziua de 22 Noiembrie 1932, și a dăruit sibienilor, odată cu „exercițiul unor decepții în începuturile lor scriitoricești ”[Săndulescu, 1981] și o necesară compensație: „localismului creator”, asumat ca blazon și formulă, grație căruia atmosfera culturală din anii '30 se va (re)așeza în albia stabilă a esteticii sociologice

Sensul „thesisist” al culturii

„...expresiile istorice ale unei culturi nu trebuie judecate după caracterul lor exterior și superficial, ci după configurația interioară, care se revelează unei înțelegeri intuitive, unei pătrunderi adânci”[Cioran, 1932: 178].

Sensul modern al culturii românești se lămurește odată cu „autohtonizarea” culturii europene în componentele structurale ale culturilor naționale, simbioză care, în opțiunea lui Al. Dima, „dă unitatea și continuitatea” culturii locale. De aici recursul „thesisistilor” la (re)examinarea producțiilor „populare”, în mediul lor natural, înlăuntru „condiționărilor vii” și al „funcțiunilor organice”, pentru a se putea obține „o descriere și o explicare a lor actualistă”. În opinia lui Al. Dima, o atare abordare, în plan european, era practică de Albert Marinus, Julius Schwietering, Martha

Bringemeiere, John Meier, Renata Dessauer. Spre a nu fi deturnat, sensul localismului creator este racordat la cultura populară, care nu mai este acceptată convențional ca o „creație colectivă”. Din *Conceptul de artă populară* (1939) se poate observa că Al Dima consideră că orizontul culturii populare nu poate fi limitat la „creația poporului”, nici măcar la cea a țărânimii, considerată de Titu Maiorescu a fi reprezentativă. Potrivit lui Al. Dima, într-o astfel de ecuație intră și cultura altor medii, „creatori fiind nu doar țărani, ci și ciobani, meșteșugari, negustori, marinari, studenți, medii în care apar creatori talentați, care, folosind reprezentări, forme, motive, expresii ale comunității, sunt exponenți ai acesteia, „organe de expresie” ale ei, caracterul popular al creațiilor lor fiind dat de „determinismul colectiv”. [Dima, 1939]. După cu observă și Iordan Datcu [2005], în opțiunea lui Al. Dima, arta populară nu este „supraviețuire preistorică”, ci ea este un fenomen adaptabil unor înrâuriri interne și externe. Drept urmare, „în arta populară prevalează valorile de conținut, valoarea estetică realizându-se întâmplător”, în sensul că această artă, se „complace în variație și exuberanță, în multiplicitate și amorf”, că, între „arta populară și valoarea estetică, în sens absolut, o fuziune integrală nu s-a putut produce întotdeauna” [Dima, op. cit]. O atare perspectivă confirmă opțiunea lui C. Rădulescu-Motru, potrivit căreia „cultura europeană este rezultanta ideală a diferitelor culturi naționale, precum personalitatea unui popor este rezultanta ideală a diferitelor personalități individuale cuprinse în popor”. [Rădulescu-Motru 1927 (2005). cit., p. 136]. Suntalegații ce pledează în favoarea „ipotezei thesisiste” asupra localizării dinamice a culturilor globale (naționale) în cuprinsul particular al celor marginale (locale).

Specificul culturilor locale se recunoaște, astfel, în dubla lor ancorare: în general și în particular, în sensul că marca localismului nu poate fi semnalată decât „dinlăuntrul” lor; altfel spus, dintr-un „înafară al înlăuntrului”, după cum plastic se exprima Jean Bollack.

Pornind de la constatarea că în anii '30 exista deja o criză generalizată a culturii moderne europene, Al. Dima își propune construcția teoretică a unui prototip local a cărui funcție decisivă, în ordine culturală, era aceea de ștafetă/curea de transmisie. „Localismul creator” va deveni, cu timpul, o replică de factură consolatoare la adresa haosului cultural declanșat de imitația necenzurată a formelor occidentale, aflate în raza de acțiune a unor ideologii contradictorii. Se știe, că, în anii '30, „cultura antagonică” a modernismului european traversa o fază cratilită, întorcându-se împotriva ei înseși, (auto)receptându-se, cioranian, ca decadentă și drept urmare, dramatizând-și „sentimentul acut al propriei crize”. Pentru un teoretician

al crizei, ca Rădulescu-Motru, fenomenul contemporan al discordanței dintre „principiul libertății și mașinism” se reflecta într-o serie de opoziții ireconciliabile, pe care „primul creator de filosofie românească” le descoperă și le prezintă drept fundamente ale culturii europene.

Este cunoscut faptul că, în general, „conștiința europeană” a fost frământată, de la începuturi, de ireconciliabile: „contrarietatea dintre plăcere și durere”; discrepanța dintre formă și materie, dintre etern și trecător; diferența specifică dintre „rațiune și sensibilitate” - serii opozitorii îmbogățite cu nuanțe specifice fiecărui ev.

Criza anilor '30 nu este, așadar, decât o formă acutizată a vechilor discordanțe de la baza culturii europene, în special a celei care altera identitatea dintre timpul personal și sine. O consolare analoagă ne este oferită –potrivit lui Al. Dima- și de către G. Simmel, după care orice cultură este sfâșiată de „conflictul” dintre „formele” în care aceasta se realizează și „viața” (durata personală) care-i stă la bază:

„Pe când viața e în continuă și violentă devenire, formele culturale în care ea se cristalizează într'un moment dat, sunt stabile, fixe, moarte și sufletul nu se mai regăsește în ele, năzuind – cu durere- către alte forme. De aici, desigur, acel sentiment de neliniște și nemulțumire ce-l simțim agitându-ne”- conchide Al. Dima .[1931: pp. 2-3]

Dintr-o astfel de perspectivă, modernitatea (est)etică românească își dezvăluia – cantitativ și calitativ- câteva dintre însemnele ei locale, (con)substanțiale vocației sale particulare de „răspuns” la efectele crizei culturale și ale distanțării față de modernitatea confortului material burghez. Cu toate avantajele sale imediate, atât la nivelul producției, cât și la cel al consumației, confortul burghez își pierduse însă orice justificare metafizică sau morală. Ca atare, criza culturii europene rămâne o criză dedirecție, o permutare acalității ei. Aceasta nu în sensul dezechilibrării tendinței recesive dintre ceea ce Al.Dima accepta prin categoriile de „valori spirituale inferioare” și „valori ale trecutului”, ci în acela al predominării „felului de producțiuni care sunt, în comparație cu acele care ar trebui să fie”.

De aici emană spiritul „thesisist” al convicțiunii că valorile prezente în cultura centrelor –europene și/sau naționale- nu mai pot satisface aspirațiile autohtone (marginale) ale spiritului creator local, că ele sunt receptate ca derapări din matca tradițională, simptome ale „decadenței”, asumate nu „in statu, ci in motu”, cum ar spune Vladimir Jankelevitch. Cu alte cuvinte, orice greșală sau exagerare în rezolvarea acestei ecuații -

producție/consumație- se rezumă la truismul „progresul este decadentă și decadentă este progres”.

Membrii grupării intelectuale „Thesis” considerau că valorile ideale au rolul de a completa și/sau direcționa, și nu de a înlătura civilizația. Mai mult, civilizația devine, în contextul programului „thesisist”, o prelungire a culturii, o aplicație locală creatoare, autohtonizantă. Adevărata criză „constă nu în existența unei bogate civilizații, ci în lipsa orientării ei etice”- conchide purtătorul de stindard al grupării sibiene, atât în „manifestul” cercului [1932-1933: p. 4], cât și în „schița sintetică” asupra „crizei culturii românești” [Dima, 1931: p. 4]

Simptomele capitale ale crizei culturii europene, refractate prin mediul provincial românesc, se reduc -după Al. Dima- la absența din relieful autohton a unor valori ideale directoare ale „bogatei civilizații contemporane”, la inflamarea misticismului și a ideologiei ortodoxiste de la „Gândirea”, deșteptate prin influența culturilor orientale și prilejuite, mai ales, de „neputința organizării unitare a creațiilor spirituale contemporane” și, în sfârșit, la „primatul recent al economicului” [Dima, 1931:p. 6], considerat ca determinant exclusiv al vieții sociale, capabil să degradeze „la un rang inferior” statutul spiritualității. Dacă se poate vorbi despre o criză de fond a culturii românești, atunci ea se prezintă, mai curând, ca o criză a procesului de „naționalizare” a ei:

„Și o simțim cu toții ca pe o realitate ce străbate din straturi sufletești străvechi, ca un instinct ce se manifestă câte odată violent. Această intuiție e suficientă spre a clădi pe ea un *tradiționalism român* al cărui program de activitate să fie opera științifică de cunoaștere a tradiției, deocamdată presimțită numai. A nu acorda deci tradiției românești locul ce i se cuvine, e a porni pe o cale rătăcită și a pricinui încă o condiție a încurajării crizei culturii românești. Naționalizarea ei va trebui să însemne punerea culturii noastre în consonanță cu datele tradiționale. Numai în acest fel se construiește o cultură românească pe baze de organicism evoluționist cu perspective de mai adâncă originalizare”. [Dima, 1931: p. 13(reed. în 1933: p. 36)]

La baza sensului „thesisist” al autohtonizării culturii -acela deautentic „focar local”- se recunosc și unele „infiltrații ibrăilene”, referitoare la relația dintre „specificul național” și cel al „literaturii noi”. Cu mențiunea că „Thesis” pare însă mai curând atașată de „diferențele locale” pe care Garabet Ibrăileanu le stabilea ca mărci ale literaturilor regionale, decât de „revizuirile” sau „mutațiile estetice” lovinesciene.

Concluzia lui Garabet Ibrăileanu, potrivit căreia valoarea estetică a unei opere literare este strâns legată de originalitatea ei specifică, de fond și formă, nu trebuie interpretată în sensul substituției criteriului estetic prin cel et(n)ic, ci, mai curând, ca o subliniere a coeficientului de specificitate, aproximat la „Thesis” prin sintagma „localism creator”. Aceasta conduce la ipoteza potrivit căreia o literatură autentică (și nu de imitație sterilă) se poate naște –după Garabet Ibrăileanu și „thesisisti”–numai în dinamica agonistică a intelighențelor locale. Pentru că trebuie să distingem –potrivit lui Garabet Ibrăileanu–între influențameდიului asupra scriitorului, și selectarea scriitorului de către mediu; prin „mediul care influențează” fiind înțelese împrejurările dintr-un moment dat: sociale, morale, culturale, literare etc. Ceea ce-l selectează pe scriitor este publicul cititor, văzut de Garabet Ibrăileanu ca o parte din acest mediu selector, a cărui psihologie, la rândul ei, e condiționată de toate „împrejurările dintr-un moment dat”. În special, dependența de chipul în care „lucrează” acele împrejurări asupra clasei/claselor din care face parte publicul cititor, interesează, deopotrivă, pe criticul „Vieții Românești”, și pe „thesisisti”.

Oricum, socialitatea culturii locale rămâne un fenomen dinamic, o sinteză de „raporturi poliarmonice” presupunând nu numai sublinierea caracterului istoric al evoluției sale, ci și integrarea particularităților ei într-un anumit univers național specific. Fenomenul va fi nuanțat odată cu disocierea pe care Mihai Ralea o va face între național și estetic, evitând blocarea acestuia în unilateralizări și/sau excese. Dacă opera de artă, privită ca „fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate, de care nu mai poate fi „disociată”, tot astfel și „arta, ca fenomen colectiv, nu poate fi separată de celelalte funcțiuni ale grupului”-consideră Mihai Ralea .

„O societate, în speță o națiune, fiindcă acestea sunt societăți firești în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite tonalități. O societate se definește prin grupul de valori în care crede și care constituie idealul său cultural” [Ralea, 1997: p.22]

În acord cu „perspectiva completă” asupra creației literare, gruparea intelectuală „Thesis” din Sibiu transpune în plan local formula pe care o stabilise Garabet Ibrăileanu în legătură cu evidențierea cauzalității dintre opera/spiritul scriitorului și condițiile locale în care s-a produs (autohtonizat) creația și s-a format scriitorul.

Așa cum se poate constata și din primul buletin al grupării intelectuale „Thesis” din Sibiu pe anii 1932-1933, în „cerc restrâns”, predomină comunicările transdisciplinare ce pledează pentru intersectarea esteticii cu biologia, psihologia, sociologia, filosofia, medicina etc. De fapt,

prin ele se pune în practică sistemul cauzal interdependent, promovat de promotorul spiritului critic și al caracterului de specific național în literatura română:

„Cauza estetică stă în psihologia scriitorului; așadar dacă voim să ne scoborâm la cauză, trebuie să facem psihologie. La rândul ei, cauza psihologiei scriitorului stă în ereditatea lui și în mediul în care s-a dezvoltat. Așadar, dacă voim să ne scoborâm și la această cauză, vom studia biografia scriitorului și mediul în care a trăit el. Abia acum, prin studierea mediului, ajungem la sociologie” [Ibrăileanu, 1975: p. 46].

Spre a confirma (trans)punerea „thesisă” a (inter)dependențelor, necesare sublinierii priorităților tematice, refractate prin orientări estetice, întâlnite în critica europeană a anilor ’30, redăm, selectiv, genericul comunicărilor publice și a celor în cerc restrâns, susținute în primul an de activitate al grupării „Thesis”: „*Caracterul actual al revistelor noastre*”(locale), „*Cultura în provincie*”(comunicare cu subiect literar); „*Condiționările biologice ale creației literare și artistice*”, „*Factorii psihopatologici în creația literară și artistică*”, „*Problema lui Eminescu din punct de vedere psihanalitic*”(comunicări cu tematici estetice); „*Despre poporanism*”, „*Istoria fenomenului revoluționar în viața rusească*” (comunicări cu subiecte sociologice); „*Despre psihologia reclamei*” (comunicare cu subiect psihologic); „*Descartes*” (comunicare filosofică); „*Determinarea sexului după profesorul Unterberger*” (comunicare cu subiect științific) etc.

În comunicările cu subiect literar, Al. Dima valorifică efectele „personalismului energetic” al lui C. Rădulescu-Motru și „caracterul specificului național” al lui Garabet Ibrăileanu și insistă asupra priorității „localismului creator”, în lumina căruia „o cultură nu poate fi decât regională, pentru că autorul se naște într-un anumit mediu cosmic, social, biologic, pe care-l exprimă fatal în operă”. Conferințele cu subiecte estetice propuse de I. Popescu-Sibiu conturează, complexul dinamic al surselor inspirației, multiple și heterogene: organice, biologice, intrapsihice, sociale, economice etc. Insistând asupra priorității surselor biologice, dr. I. Popescu-Sibiu pledează pentru influența decisivă a „structurii ereditare a sistemului nervos vegetativ și central asupra inspirației creatoare de opere literare și artistice”. Conexiunile cu endocrinologia, asupra căreia s-au concentrat cercetările anilor ’30, îi permit să avanseze o soluție locală în „deslegarea aspectului biologic al fenomenelor care determină actul psihic de reacțiune și creațiune”. Dr. Ion Popescu-Sibiu explică (în anii ’30!) documentat din punct de vedere medical, rolul primordial al „umorilor” „în condiționarea stărilor sufletești” implicate în „receptarea impresiilor

(sensorio-psiho) venite din ambianța socială (a elaborărilor spirituale) și cosmică”:

„Endocrinismul definind esența aceluși biotonus vital, pe care-l numim temperament (specificul gândului, afecțiunii și deci a modalităților de exteriorizare), dovedește suficient valoarea surselor biologice ale inconștientului în procesul inspirației”.

Mai mult, conferențiarul stabilește corelații între modul de „reacție” și de „creație” caracteristice diverselor temperamente artistice: sintonul – ușor acomodabil exigențelor sociale; schizoidul – visător și retiv împrejurărilor pe care i le impune la un moment dat mediul; hipomaniacul – expansiv; depresivul – pesimist s.a.m.d.:

„În măsura aceasta, creația fiind legată prin ereditate – deci în mod fatal – de un determinism al dinamicii forțelor biologice, cunoașterea acestor elemente se impune în analiza genezei oricărei creații literare și artistice”.

Pornind de la ideea că nu se poate trasa o graniță netă între „normal” și „anormal” în ceea ce privește manifestările creatoare ale individului și ale colectivității, dr.-ul I. Popescu Sibiu evidențiază rolul factorilor psihopatologici în creația literară și artistică. Ancorată în praxis freudian, perspectiva psihanalistă a „thesisului” se transformă într-o disertație asupra individului și a determinărilor sale, a relației dintre creator și societatea care-i transferă produsele artistice în acte de consum cultural. În acord cu Garabet Ibrăileanu, dr.-ul I. Popescu-Sibiu este convins că fiecare creator se naște cu un „bagaj ancestral-tip” („strămoșii, morții, ne conduc”), inevitabil și fatal („ecoul ereditar, atavic”). Prin urmare acești „factori psihopatologici se manifestă de obicei precoce și durează – prevalând – toată viața, imprimând individului o comportare originală, bizară, paradoxală și un teren favorabil dezvoltării psihozelor atunci când intervin circumstanțe ocazionale (șocuri morale, deziluzii, disperare, etc.)” [I. Popescu-Sibiu, „Factorii psihopatologici în creația literară și artistică”].

Fundamentate socio-psiho, astfel de „comunicări cu subiect estetic”, referitoare la relațiile dintre individul creator și grupul social, explorează și exploatează zonele psihice profunde în care sunt localizate „mobilurile ascunse ale faptelor umane” și efectele actelor ratate, demonstrând că, pentru grupul sibian, psihoanaliza reprezenta, la acea dată, un demers credibil și multiplu în demascarea realității psihice din antecamera creației artistice.

Incursiunile transdisciplinare ale dr.-ului I. Popescu-Sibiu se constituie în locul geometric între „terapeutic”, asumat ca eliberare de

inhibițiile exploratorii ale zonelor abisale ale conștiinței, „estetic”, acceptat ca replică argumentată la adresa „logismului cartezian” al vremii, care concepea individul ca o „imagine de suprafață”, lipsită de mistere incognoscibile, situând forțat relația „gest-act creator” sau „intenție artistică-faptă” sub presiunea unor motivații pur raționale. „Componentele psihobiologice” determină, în viziunea lui I. Popescu-Sibiu, inspirația și mecanismul de elaborare al operei de artă, în cadrul cărora aceste structuri se pot manifesta, nefiind supuse niciunei „restricții”. De aici, concluzia potrivit căreia, creația trebuie să fie liberă, spontană, oglindind anumite dezechilibrări biologice și deformând atât realitatea, care i-a servit ca „suport artistic”, cât și mentalitatea socială, căreia opera îi servește drept „hrană spirituală”.

Conferința „Problema lui Eminescu din punct de vedere psihanalitic” are ca pretext lucrarea doctorului C. Vlad -, „Mihai Eminescu din punct de vedere psihanalitic” - utilizată strategic spre a evidenția unilateralitatea concepțiilor biologice și psihologice în explicarea „exteriorizărilor de creație” precum și în sublinierea efectelor ignoranței terminologice (tehnic-psihanalitice), utilizate inadecvat de către o parte a criticii de specialitate în interpretarea schizofreniei, infantilismului și a genialității. Recursul la avantajele integrale ale „psihoanalizei”, vizând omenescul sub toate aspectele lui, îi apare dr. -lui I. Popescu-Sibiu drept cea mai credibilă abordare a operei eminesciene:

„Nu putem deci separa – fără să nu denaturăm realitatea-materialul brut, comun (frământări sufletești, patimi, desamăgiri, dezaxări organice sau morale) al omenescului, de eflorescențele lui fine, spirituale, revărsate pe planul creațiilor geniale”.

Individul, oricare ar fi el, se impune a fi (re)privit „în vastul cadru dinamic al psihanalizei, în ansamblul lui unitar fizic și moral: două aspecte interferențiale și reciproc influențabile, întrucât stau într-un raport dinamic și de o continuitate desăvârșită. Numai printr-o asemenea privire integrală putem cunoaște – și psihanaliza ne-a oferit o tehnică adecvată- felul cum materialul eminent omenesc se transformă (sau subiectiv vorbind, se frământă, se chinuiește) ca să-și găsească forme de refugiu, care convin veleităților lui esențiale (înnăscute), forme în care își va găsi odihna, echilibrul, realizarea”. [Popescu-Sibiu, 1932-1933: p. 14]

Autorul va reveni și-n anii următori (1934-1935) cu detalii asupra unor polemici iscate în jurul genialității lui Eminescu prin/de articolele profesorului Gh. Marinescu. Condamnând felul vulgar, pătimăș -, „din care n-a lipsit insulta” - Ion Popescu-Sibiu trece în revistă ideile moderne ale

biopsihologiei aplicate, în particular, fenomenului genialității, demontând(și cu această ocazie) felul subiectiv, interesat și zeflemitor prin care erau abordate –„de către unii din frunțașii scrisului nostru”- problemele de fond ale creației.

Critica psihanalitică tradițională își probează extensiunea odată cu publicarea în antologia „THESIS” din 1939 a studiului de patologie literară și artistică : „Scrisul bolnav și scrisul sănătos” de Ion Popescu-Sibiu. Convingerea psihiatrului „thesist”, preocupat de profilaxia social-mentală, evidențiază dubla criză literară declanșată, pe de o parte de/prin apariția nejustificată, etic și estetic, a „valului unei literaturi pornografice și bolnave” care, prin intermediul romanului, a inundat literatura noastră, iar pe de alta, a „contribuit la criza nuvelei și a poeziei”. Fenomenul s-a desfășurat și s-a organizat ani de zile, încât a devenit –„însoțit de senzaționalul și reclama cuvenită- o adevărată modă, o adevărată boală, o plagă a spiritualității noastre” [Popescu-Sibiu, 1939: p. 7].

Cercetarea de către I. Popescu-Sibiu a cauzelor, genezei și influențelor acestui fenomen de patologie literară este, după cum s-a putut constata din prezentarea conferințelor sale din anii ’32, o preocupare mai veche și constantă. Geneza literaturii pornografice presupune, pe lângă factorii de ordin economic sau socio-estetic și existența unui „adânc dezechilibru în structura psihofiziologică și organică a creatorilor și scriitorilor moderni” care o practică și o propulsează. Nocivitatea acestui „soi de literatură” -a scrisului bolnav și animat de impulsii erotice- este dintre cea mai nefastă, prin „puternica sugestie creatoare de preocupări, obsesii, exaltări ale imaginației ce dezaxează majoritatea tineretului (mai ales cel feminin !) și chiar a mentalității marelui public. Invazia psihopaților în creația noastră literară și contribuția -prin inspirația și scrisul lor- la creșterea stărilor de nevroză și exaltare erotică colectivă, constituie o suficientă și indisctabilă justificare a unor investigații psihologice și psihopatologice din punctul de vedere al profilaxiei social-mentale, în domeniul manifestărilor literare moderne” [Popescu-Sibiu, 1939:p. 8]

Cantonarea în principii de profilaxie a patologiei spiritului creator l-a determinat pe I. Popescu-Sibiu (unul dintre specialiști români în doctrina lui Freud recunoscuți de „maestru”) să considere „tulburarea sufletească” a autorului drept factor determinant și „modificator”, declanșator al devianțelor mecanismului de elaborare literară și artistică precum și a celor de comportament. Ca urmare, se poate vorbi despre un „scris sănătos”, controlate estetic și un „scris bolnav”, condiționat de adânci tulburări organice (fiziologice și ereditare) sau sufletești (șocuri, conflicte, deziluzii,

sentimente de inferioritate, complexe ideo-afective etc.) –câștigate sau moștenite- ale „întregii personalități” a autorului.

Avizat cunoscător la concepției freudiste despre relația dintre boală și sănătate psihică, I. Popescu - Sibiu supune dezbaterii estetice efectele (medicale și artistice) ale „scrisului bolnav”. El este convins că, între normalitatea și patologia vieții psihice a creatorului, nu se pot trasa granițe rigide, întrucât deosebirea dintre ele nu este atât de ordin calitativ, cât, mai curând, de grad, adică de ordin cantitativ. Ceea ce-și propune spre dezbateri acest studiu -emblematic pentru relația dintre psihanaliză și cultură, instaurată de către gruparea intelectuală „THESIS” –are în vedere, nu atât procesul creator în sine, (medicul psihiatru fiind, ca și colegii lui de cerc, un opozant al tezei „libertății în artă”, al „artei pentru artă”) cât, mai ales, sentimentul unei iluzorii libertăți la care artistul este predispus să adere crezând că „dispune în mod absolut” de libera mișcare de creație. În opinia lui I. Popescu-Sibiu, simptomul scrisului bolnav se recunoaște în coliziunea dintre perturbat și perturbator soldată cu un compromis între aceste două tendințe: un substitut (panaceu) estetic hibrid, cu dublă semnificație, menită să satisfacă, simultan, atât exigențele procesului perturbat, cât și pe acelea ale perturbatorului. „Actele ratate” ale creatorului pot fi subsumate schemei de formare a simptomelor scrisului bolnav, care, prin expansiunea unui gen popular cum este romanul, pot afecta decisiv procesele psihice esențiale, subminând integrarea individului în comunitate (în mod deosebit a „tinerelor duduci”, devoratoare ale unor astfel de producții infestate!).

Avându-se în vedere înrudirea de natură între normal și patologic, dacă pentru S. Freud anormalul se constituia într-un model pentru studiul normalului, în ceea ce-l privește pe I. Popescu-Sibiu, importantă pare a fi, mai degrabă, evidența simptomului. Pentru că prin dereglarea mecanismului, acesta își exhibă astfel piesele contafăcute spre a fi (supra)pusă acțiunii proceselor primare inconștiente (deplasare, condensare, reprezentare prin contrariu etc.). Din perspectivă freudistă, aceste scrieri bolnave nu sunt dătătoare de semnificație, ci ele ascund semnificația nocivă. Să nu uităm că pentru S. Freud sensul operei nu era acela pe care artistul credea că l-a conferit creației sale.

Plăcerea produsă de aspectul formal al acestor scrieri bolnave și pornografice este o plăcere preliminară, menită să distragă atenția eului spre a permite astfel retrăirea refumatului; pentru că ea prefațează, de fapt, plăcerea instinctuală. Intenția studiului publicat în antologia „THESIS” (1939) se rezumă la schițarea unor probleme psihologice declanșate de

atmosfera socială ce a favorizat „ivirea și cultivarea acestui val pornografic aflat, după cum se pare, atât sub influența marxismului, a socialismului cât și a ideologiei comuniste” în general. Acestora li se adaugă presiunea efectelor estetice ale „modalității tendențioase” cu care a fost interpretată „teza libertății în artă” și a răspunsurilor sociale pe care le angajează deciptarea surselor (stările de dezaxare ivite în structura sufletească și fiziologică a creatorilor pornografici) precum și cele ale efectelor sociale (nevrozarea și „destrămarea sufletească a tineretului”, a marelui public) specifice acestui proces al „creației morbide”.

Sursele fenomenului de patologie literară se recunosc în utilizarea tendențioasă a primatului „forțelor materiale” pentru care cultura, arta, literatura, etica, religia, conștiința morală și ansamblul sentimentelor sociale constituie o „suprastructură”, o „convenție socială”-care, atunci când nu este „ipocrită” sau emanație a „prejudecății” ori a „constrângerilor”, rămâne o „modalitate de exploatare”. Ceea ce proclamă o atare orientare marxistă se rezumă la „disoluția tuturor formelor de manifestare spirituală ce n-ar cultiva libertatea totală a individului”, așa cum lasă a se înțelege. Valul literaturii pornografice și a scrisului bolnav este declanșat de cultul necenzurat al forțelor materiale din om și societate, al instinctualității eliberate de orice convenții; pe scurt de întronarea satisfacerii plăcerii „anarchic-individuale”. Teza „artei pentru artă” se afla în dizgrație la „THESIS” pe considerentul că ea considera drept condiție fundamentală a fenomenului de „autentică creație estetică, libertatea totală de care trebuie să se bucure elanul inspirației creatoare”, o inspirație atât interioară (sufletească), cât și o „libertate din partea ambianței sociale”. Adepții tezei vizând autonomia estetică a individului creator au declanșat – în opinia dr.-lui I. Popescu-Sibiu-precedentul politic al autonomiei individului în general.

De la autonomia artei, centrată pe trăirea emoției artistice, a autenticității și sincerității în operă se va ajunge, pe cale politică, la instaurarea unei mentalități anarhice contra oricăror forme de constrângere.

Cu ajutorul acestei „literaturi bolnave”, pe care, „în snobismul și naiva tendință a imitației și a goanei spre „nou”, „senzațional”, „interesant” și... „modern”- a acceptat-o, a asimilat-o „un întreg tineret și majoritatea publicului nostru s-a realizat un vast program politic al curentului materialist”.

În optica lui I. Popescu-Sibiu în această literatură, în numele amintitului principiu al „libertății” și al „drepturilor omului” colcăie „puzderia de eroi revoltați, erotizați, perversi, incestuoși, flămânzi, dornici

de violuri în promiscuitatea maidanelor-saloane, eroi în al căror limbaj, înjurături de slugă și expresii de bordel, cinismul se îmbina cu impulsia unui erotism bolnav –toți acești eroi constituiau o întreagă armată de revoluționari zdrobitori ai îndemnurilor conștiinței ce trebuia să se grezeze în sufletul tineretului nostru” [Popescu-Sibiu, în THESIS, 1939: p. 14]

Utilizarea politică a tezei libertății în artă a contribuit, la „întronarea idealului communist: crearea anarhiei în om, a individualismului anarhic și, prin aceasta, a anarhiei dintre oameni: colectivitatea anarhică” [idem :pp. 10-11.

Este momentul să clarificăm aspectul de fond al acestei crize, declanșate de expansiunea scrisului bolnav și pornografic, precizând că ne aflăm, de fapt, nu atât în acutizarea politică a crizei, cât, mai cu seamă, în fața unei „presiuni” necenzurate estetic a „viului”. Specificitatea acestui model alternativ se definește ca „discurs al vieții”, ca însușire a spontaneității și aptitudinii de „a-și fi sie însuși cauză”, cercetarea „thesisului” rămânând constant preocupată de analiza „iraționalului” și circumscrisă de/în orizontul lumii date, sensibile.

Din păcate analiza dr.-lui I. Popescu-Sibiu rămâne camuflată sub faldurile unui discurs angajat, cu predilecție, în denudarea rolului subversiv al ideologiei marxiste, care a cultivat și stimulat politic acest gen de literatură a viului -ca „mijloc prețios de fărâmițare a cadrelor spiritual-morale, sociale și ale conștiinței considerată ipocrită sau drept o colecție de prejudecăți ce constrânge libertatea și exploatează individul” [ibidem : p. 14]

Libertatea în artă a fost (potrivit mișcării de la „Thesis”) un demers pervers, doar aparent justificat „estetic”, în fapt fiind o acțiune susținută „politic”, Ion Popescu-Sibiupărând a fi convins că „în acest tot proferau bine-nțelele năzuințele anarhice:simțurile pervertite și voința de distrugere a lumii vechi”.Drept urmare, discursul viului a declanșat fisuri în „blocul determinismului”, promovând, în numele „sincerității”, apologia (auto)determinării și a „trăirii sincerității”. „Sinceritatea –ca transcriere fidelă- a tot ce simți și gândești, dorești și voiești” era blazonul acestei literaturi.

„Psihopații erau deci bineveniți, ca prin sinceritatea impulsilor, imoralității lor să întrețină o anumită atmosferă prielnică idealului marxist. Astfel, s-au revărst în texte, imaginile, preocupările, fanteziile psihopate: scenele unui erotism excesiv, obsedant, impulsiv, pervers în limbaj [...]; situații și stări emotive inerente atmosferelor de orgii și perversități. Și totul

descriș în mod sugestiv, repetat, scene succesive descrise cu o furie caracteristică impulsurilor și obsesiilor erotice”. [ibidem: p. 14]

În lumina raționamentului dr.-ului I. Popescu-Sibiu se poate vorbi despre evadarea, prin scris (roman), din „închisoarea perpetuă” a propriei persoane; cu o singură condiție: aceea de a nu denatura principiul estetic la „artea pentru artă”, spre a-l utiliza ca armă politică subversivă și de a nu insista asupra dezechilibrului structurii sufletești (psihologice) a creatorului de pornografie. Poetica impresionistă a romanului personal, instaurată la noi în deceniul al treilea al secolului 20, reclama, cu insistență, o altă atitudine a autorului: aceea de a schimba masca auctorială cu una a discursului sincerității. „Saltul mortal” al literaturii viului din subiectivitate în pornografie s-ar produce prin eludarea procedeeleor configuraționale în sfera vieții sufletești. Această derapare declanșează criza unor categorii formale cum ar fi cea a personajului -ca entitate stabilă a textului narativ- și cea a cititorului -ca persoană socială. În acord cu noile orientări privind raporturile individualității cu ambianța socială, Ion Popescu-Sibiu insistă asupra caracterului psihologic al acestor raporturi prin care „legăturile” dintre individ și mediul social formează un „ansamblu psihologic” ce-ar putea fi considerat o adevărată „articulație psihologică”.

„Orice diformare, luxare, dislocare a acestei articulații, periclitează atât sănătatea sufletească a individului, cât mai ales existența lui ca factor social. Individul nu poate trăi în afara mediului social, care este mediul lui natural, condiția lui de existență, ceea ce conferă adevăratul sens al vieții individuale. Orice lucrare a amintitului raport psihologic dintre individ și mediu social duce la nevroză, la nebunie”. [ibidem:p. 12]

Tentativei literare din anii '30 de a (re)stabilii și (re)descoperii contactele abandonate cu viața și s-ar opune formele, pervertite estetic și politic, ale refugiului în consumerism (dependență de pornografie) și în subversiune politică și literară. [Popescu- Sibiu, 1939: p. 16]

I. Popescu-Sibiu, Horia Petra-Petrescu, Paul Constant, tezăstii în general, consideră că destrucția redutelor artistice, literare, politice, etc. este provocată deromanul pornografic prin autorului, un om bolnav psihio-social care, subversiv, abandonează omul în fața acestui „torent distrugător” și, mai ales, prin personajul care „tulbură” existența tihnită mic-burgheză subminând și infestând nu doar individul, ci și neamul. „Tendențiozitatea animată prin revoluția marxistă”, de inițiere a tineretului în „gustarea vieții” și acceptarea unei noi „morale sexuale emancipate” [aluzie la eroii romanelor *Isabel și apele diavolului*(1930), *Întoarcerea din Rai*(1934), *Huliganii*(1935) !], prin intermediul permanentei

lor „disponibilități” (deschizând calea spre „perversitate igienică –încă din liceu și universități”), devin un fenomen social. Acest flagel este alimentat de către cei „inșpirați” de „muza parvenirii materiale și social-literare”: traducătorii și editorii „unui invertit francez, de o rară inteligență” (recte: Andre Gide) sau a unui „italian a cărui literatură a cucerit de câțiva ani mahalaua și servitorimea orașelor italiene” (aluzie la Giovanni Papini)-cu toții, scriitori molipsitori ai generației trăiriste, angajate deocamdată estetic în resubiectivizarea existenței.

Din păcate, „thesisul”, în varianta dr. -ului I. Popescu-Sibiu, se rezumă doar la decuparea efectelor marxiste ale demersului trăirist, de (re)facere a contactelor (i)mediate cu viața. Ca atare el vainsista, cu precădere, asupra fenomenului de deturnare a literaturii în produs de consum, marfă subordonată „criteriului cererii și al ofertei” care transformă, în cele din urmă, arta în mijloc de trai .

„Problema socială a cărții” a constituit, de altfel, și titlul unei incitante comunicări axate pe rezerva conferențiarului în fața cărții și a scrisului devenite „mijloc comercial, de parvenire” și de exploatare a gustului public în formare. Efectele dezastruoase „ale scrisului angajat în slujba pornografiei ieftine, a senzaționalului” etc. transpar „în domeniul artei, unde libertatea spirituală apare ca o condiție fundamentală a posibilităților creatoare” și unde „psihopații și-au găsit locul cel mai prielnic, spontaneitățile lor bolnave neîntâmpinând nici o piedică”, reușind să creeze curente literare și artistice așazise de „avangardă” din care face parte și „scrisul bolnav al pornografiei moderniste”. O atare literatură a impus până și „eliberarea armoniei din forme, a cuvântului din constrângerile gramaticale ale frazei și virgulelor, eliberarea notelor muzicale din încătușarea portativului și a literelor din tirania cuvintelor – întronând anarhismul artistic și literar, poetic” [ibidem: p.13].

Soluția la „cearta” dintre „modernii” și „contemporanii” anilor '30, cu referiri la „creația literară” implicată în diferend, prin „ruptură” și „criză”, propusă de medicul psihiatru militar, se află în inițierea unei profilaxii social-mentale.

Vitalitatea și extensiunea culorii locale

Așa cum se poate constata, „fenomenul românesc e o realitate mai presus de orice îndoială, o existență ireductibilă pe care însă gânditorul nu are numai datoria de a o afirma aproape apodictic, ci și de a o cunoaște în manifestările ei trecute și chiar în structura ei esențială, prin toate

instrumentele ce ne stau la îndemână, de la cele raționale, la cele iraționale”
[Dima, 1938: p.7]

Acțiunea de regenerarea „creativității locale”, prin programul spiritual inițiat de gruparea intelectuală „Thesis” și propulsat prin revista „Provincia Literară” se constituie ca un prim răspuns contestatar la tentativa hegemonică a „centrului” de a confisca, ideologic (politic) și/sau cultural, conceptul de literatură națională. Apariția simultană a grupării și a revistei tinde să corecteze o parte din diferențele, întârzierile și, mai ales, unele desincronizări de timp psihologic și creator dintre centru și periferie artistică. Fără a emite alte pretenții, în afara celor de (re)confirmare și de (re)cunoaștere a heteromorfiei literare, inițiativa sibiană are în vedere faptul că o literatură națională nu se dezvoltă într-un vacuum social, ideologic sau cultural și că ea nu poate fi distribuită de la un anumit centru către periferii (provinciile literare). Pentru că aceasta este și rămâne o categorie rizofagă, hrănindu-se artistic, lingvistic, geografic, politic, spiritual etc., dintr-un anumit „specific” (național, local, zonal, rasial etc.). Determinismul „thesist” se recunoaște în preeminența (inter)relațiilor dintre operă și creator, dintre viața artistului și textura operei în care (bio)grafia rămâne camuflată artistic. „Psihoanaliza” vieții sufletești a artistului și a produselor sale - decodată psihanalitic de dr.-ull. Popescu-Sibiu-prin apelarea la instrumentarul psihanalizei tradiționale [instaurată odată cu pătrunderea la noi, în anii '30, a teoriilor freudiene, cu privire la (inter)relația dintre creator și operă] (re)aduce în spațiul cultural românesc o preocupare mai veche: aceea „de a lua în seamă temperamentul artistului, psihicul lui”-coordonate ce stabilesc identitatea operei, singularitatea ei și, mai ales, fizionomia ei inconfundabilă-.

Perspectiva, așezată la baza localismului creator, se poate recunoaște în tehnica regresivă de a se stabili, pe de o parte, (co)relații între umorile creatorului și „psihicul cercului în care se învârtăște artistul”, între stările sufletești (individuale) ale creatorului și cele (colective) ale „poporului din care acesta face parte”. Pe de altă parte, se poate coborî, genetic vorbind și înspre rasa, națiunea căreia îi aparține creatorul, cartografiindu-se, psihanalitic, influențele locului în care s-a născut acesta și care i-au determinat comportamentul literar și, mai apoi sondându-se psihicul autorului și rețeaua neurotonică a operei sale.

La o primă vedere, psihologia locală pare alimentată de strategii defensive (de „rezistență intelectuală”), împotriva tendințelor de asimilare, dispersare și/sau de omogenizare -fenomen recunoscut prin reactivarea literară a unei imagologii locale-. Contestarea directă și/sau

indirectă a „imperialismului” cultural este confirmată prin sentimentul de apartenență liberă la un sistem flexibil de valori scripturale, localizate, etnopsihologic, într-o geografie spirituală particulară.

„Localismul creator” este, așadar, o formă energetică aliteraturii emergente, în sensul că scriitura iese la suprafață, decisiv marcată de un peisaj propriu și, în același timp, dependentă de „ethos”-ul unei „societați locale”. Într-o formulă intelectuală incipientă, o variantă a „localismului creator” o putem recunoaște în/prin modelul literar dialectal [de o „frumusețe sfioasă” și „cu atât mai încântătoare, cu cât e mai discretă”] lansat polemic de Titu Maiorescu pe fondul avertismentelor sale cu privire la o anume „lânzeală” a literaturii noastre, surprinse spre sfârșitul veacului, ca ritm estetic, „in cadente domo”.

Eurocentrismului cultural al anilor ’30 i se opune, recesiv, modelul intelectual provincial (local), mai greu de manipulat și de intergrat (sincronizat chiar și imitativ!) într-un anume tip de „sinteză”, oricare ar fi fost ea. Înaintea lui Ch. Mauron, în cercul intim al grupării intelectuale „Thesis” din Sibiu, psihoanaliza se constituia într-o variantă originală și sistematică de implicare parțială în cercetarea literară, depășindu-se astfel pragul impresionist, sociologic și/sau cel pur estetic de abordare a fenomenului literar în ansamblu.

Intenția promotorului sibian al psihoanalizei –dr. I. Popescu-Sibiu– nu se limita doar la a substitui psihanaliza criticii canonice și/sau istoriei literare, ci la a le completa, prin explorarea curbei afective, cu reflex în operă. Fără alte pretenții, în afara celor de a întâlni, pe traseul text-scriitor, perspectiva „criticii complete”, așa zisa psihocritică „thesisistă” își propune o mai bună înțelegere a textului și a specificității fenomenului literar, prin luminarea unor spații (nivele de existență), ignorate până atunci. Explicarea instanțelor psihice și a modului lor de funcționare, în contextul procesual al vieții creatoare, individuale și sociale, îi servesc dr. -ului I. Popescu-Sibiu la acreditarea raportului tematic dintre text și straturile vieții psihice.

Relaționată cu psihanaliza și psihologia fenomenologică a percepției, perspectiva tematologică a „thesisistilor” propune o lectură imanentă (interactivă) a textului literar, corelată cu „istoria individuală” a creatorului („biografia”) și/sau cu „contextul” său „local” (provincial/regional) sau „mai general” de existență. Seriate rezistențe local(iste) va conduce, în cele din urmă, spre un inventar de obiecții-tipla adresa literaturii de masă și a subliteraturii anilor ’30, asumate ca „emanții sincronizante” ale eurocentrismului literar modern și ale despotismului cultural bucureștean.

Tendința de a favoriza „culoarea locală”, „psihologia etnică”, (re)privilegiază, la rândul ei, diferențierea și asigură o mai bună toleranță a grefelor provinciale în noul corp literar național. „Marginală”, complexată și „provincială”, cultura noastră (est)etică trecea, în anii '30, printr-o anume criză, ușor de recunoscut după chestiunea obsedantă a „specificului național” - promovată de Garabet Ibrăileanu, prin cercul de la revista „Viața Românească” - drept „tradiționalism istoric”, „determinism social” și/sau „document” de identitate.

Recursul lui Al. Dima la formula-„localism creator”- trebuie înțeles ca o garantare a autenticității „frumosului românesc” invocat ca „loc geometric” „între” tipic (local, specific) și caracteristic (originalitate estetică) -repere dominante și în teza lui de doctorat *Conceptul de artă populară* (1938) .

De aici o serie întreagă de inițiative cu privire la interpretarea sociologică și ideologică a fenomenului demasificare a literaturii, ușor de reperat, mai cu seamă, în *Istoria literaturii românești din punct de vedere sociologic*, proiect inițiat de Al. Dima în anii '30. „Industria literară”, difuzarea și mediatizarea intensivă a „literaturii distractive”, a celei pornografice în special [destinate consumului necenzurat de pe piață] provoacă un traumatism violent ideii tradiționale (postsămănătoriste) de literatură, reactivată de „thesisiti” în „șezătorile literare” din provincie și/sau în laboratoarele lor de confruntări „în cerc retrâns” sau „public”. Decodată psihanalitic, sublitteratura modernistă a anilor '30, (de)sentimentalizată prin sincronizare cu gide-ismul și noul umanism preconizat de G. Papini se cerea disociață „thesisist” de literatura canonică (națională), de beletristică în general.

Specificul național, moștenit din romantism, a fost temporar resuscitat de către gruparea intelectuală „Thesis” din Sibiu în noile formule ale tradiționalismului. Principiu germinativ și regenerativ, „localismul creator” se prezintă ca un echivalent autohton a ceea ce Herder sau Goethe aproximau prin „caracterul particular” al literaturilor „volksnationale”, sau printr-un autentic „primitiveKunstinstinkt”, capabil să determine o spontană renaștere interioară („innere Wiedergeburt”) .

Ceea ce definește în fond „thesisismul” se rezumă la decantarea elementului original („native”), formativ (implicit și/sau explicit) de ordin regresiv și la revendicarea localismului creator de la un anume dat național obiectiv („Eigenart”), pe care noua realitate literară a anilor '30 îl scoate cu energie în relief.

Expresia suflului tineresc, „thesisismul” se recomandă, din perspectivă activă, radical-polemică, mai curând ca un model agonice de

organizare literară și acțiune practică. Din păcate „închinarea devotată” „Ideii” / „Tezei”, înfățișată(e) în mod liber și adesea contradictoriu în paginile „Provinciei Literare”, ale *Antologiei THESIS* și a celor două *buletine* ale grupării intelectuale „Thesis” nu va fi confirmată și în/de partitura literară, preocupată, în principal, doar de (re)tradiționalizare.

În ciuda aparențelor de permanentă confruntare, proiectul intelectual asumat de membrii grupării intelectuale „Thesis” este unul care privilegiază, mai curând, o evidentă „rezistență” în continuarea accepțiilor tradițional(iste) asupra literaturii. Ceea ce s-a întâmplat la Sibiu în anii '30, odată cu „înjgheberia” grupării intelectuale „Thesis”, se recunoaște în implicarea literaturii într-o serie de „tensiuni locale”, prin care „beletristicul” va fi (des)completat și (re)calibrat.

NOTE

(1) Celestin Catrinariu, fiul unui medic primar din Pașcani, șef de promoție și profesor la Școala de ofițeri din Sibiu -om cultivat, inteligent, cu aptitudini literare, „uneori spiritual și agreabil în conversație” este soțul Ecaterinei Săndulescu, alături de care va activa ca ofițer superior la Bacău, Sibiu (1931-1934), București. Moare în 1942 pe Frontul de Est.

(2) Ion Popescu-Sibiu (1901-1974) era în plină afirmare a carierei sale de medic psihiatru, cu un doctorat strălucit susținut la Iași, *Doctrina lui Freud (Psihoanaliză)*, teza, publicată la Editura Diecezană Arad (1927) cu o prefață de C. I. Parhon fiind premiată de Academia Română. Este considerat unul dintre pionierii psihanalizei freudiene din România fiind recunoscut de însuși Sigmund Freud, dovadă corespondența dintre cei doi. Este implicat direct în înființarea publicației „Revista Română de Psihanaliză” (1935), reprezintă România la Congresul de Psihoterapie de la Paris (1937).

(3) Pimen Constantinescu, autorul volumului „România și Italia” (editor Curierul, 1937), romanist recunoscut în cele mai de seamă cercuri internaționale de specialitate, profesor la Colegiul „Gh. Lazăr” din Sibiu, italianist pasionat de „legăturile culturale italo-române”, coleg al Ecaterinei Săndulescu la Liceul „Unirea” din Focșani, amândoi discipoli ai lui I. M. Rașcu. A susținut cursurile Institutului de italiană de pe lângă Universitatea refugiată din Cluj; a fost atașat cultural al Ambasadei Române din Roma în anul 1940, a fost supus prigoanei comuniste funcționând în anii 50 ca „funcionar” al Muzeului Brukenthal din Sibiu. Opera lui cuprinde, mai cu seamă traduceri: *Poeme conviviale: Orbul din Chios, Somnul lui Odiseu, Alexandros* (traduceri, introduceri, note și

bibliografie românească de Pimen Constantinescu, Tipografia „Cartea Putnei”, Focșani, 1932); *Poeme creștine: Pietro Mignosi și Gino Novelli* (poezii alese și traduse în forma originalului cu portrete, introduceri și bibliografie italo-română de Pimen Constantinescu, Tipografia „Cartea Putnei”, Focșani, 1933); *Patruzeci și patru de sonete. Gabriele D’Annunzio* (alese și traduse de Pimen Constantinescu, cu un portret și gravuri de Marcel Olinescu, Editura Hyperion, Cluj, 1934)

(4) Al. Dima, „publicist și profesor de limba română și filosofie, descins de la Turnu-Severin, la Sibiu, în 1929, era, la data înființării grupării „Thesis”, profesor în învățământul secundar; conduce gruparea intelectuală „Thesis” pe durata funcționării (1932-1939). În seria de publicații (studii, buletine), Al. Dima va oferi textul unei conferințe despre Al. Odobescu (1935) și un studiu despre George Cosbuc (1938); el a propulsat conceptul de „localism creator” în revista „Blajul” (1935). A susținut un doctorat cu teza *Conceptul de artă populară*; editat în volum în 1939 obținând premiul Academiei. Este succesorul lui G. Călinescu la conducerea Institutului de Teorie și Istorie Literară al Academiei Române (1966-1973), interval în care conduce și „Revista de istorie și teorie literară”. A coordonat colective implicate în elaborarea unor sinteze de interes național: *Istorialiteraturii române*, (ed. II 1968), *Istoria și teoria comparatismului în România* (1972, în colaborare cu O. Papadima), *Dicționar cronologic. Literatura română* (1979, în colaborare cu I. C. Chițimia). În perioada „thesis”-tă a publicat: *Aspecte și atitudini ideologice* (1933), *Motive hegeliene în scrisul eminescian* (1934) urmate de: *Gândirea românească în estetică* (1943), *Domeniulesteticii* (1947) etc. Lor li se vor adăuga: *Studii de istorie a teoriei literare românești* (1962), *Conceptul de literatură universală și comparată* (1967), *Principii de literatură comparată* (1969), *Viziunea cosmică în poezia românească* (1982) etc.

(5) Ecaterina Săndulescu (n. 1904, la Movilița, jud., Vrancea, m. 1988, la București) este cunoscută ca poetă simbolistă prin volumele de versuri: *Spleen* (1930), *Nemesis* (1936), *Cântecul spiralelor* (1969) *Omul din vis. Poem în proză*, 1973). Alături de Margarita Miller Verghy este autoarea cărții *Evoluția scrisului feminin din România* (Bucovina, 1935) și a volumului de memorii... *Din umbra umbrelor*, Editura Albatros, 1981.

(6) Paul Constant, directorul „revistei locale” „Provincia literară” (1932-1934), în care se vor publica sistematic „dări de seamă” în legătură cu activitatea „grupării Thesis” se va stabili la Sibiu unde va activa ca ofițer militar vreme de trei decenii. Debutază în volumul colectiv (de familie) *Poezii* (Craiova, 1926) alături de frații săi Eugen, poetul cu „reminescențe”

baltazariene și bacoviene, „șeful dinastiei” [Lovinescu, 1981: 82] și de Savin dispărut prematur.

(7) Horia Petra Petrescu (n. 26 oct. 1884, Brasov – m. 1962, Sibiu), secretarul literar al „Astrei” (începând din 1919), autorul tezei de doctorat *Ion Luca Caragiales Leben und Werke- Inaugural Dissertation*, finalizată sub îndrumarea lui Gustav Weigand (Leipzig, 1910); membru al delegației romane la Conferința de Pace de la Paris (1919). Din 1923, preia îngrijirea calendarelor de la Sibiu (*Calendarul Astrei, Calendarul Daciei Traiane, Calendarul sateanului, Amicul poporului* etc.), iar din 1924 preia spre îngrijire „Biblioteca populară a Asociației” unde tipărește lucrări din literatura română și universală. A colaborat la numeroase periodice între care „Românul” (Arad), „Cosânzeana”, „Țara Bârsei”, „Patria” (Sibiu), „Transilvania”, „Lupta” (Budapesta), „Foaia poporului”, „Luceafărul”, „Viața Românească”, „Sămănătorul”, „Familia” s.a.m.d. Este autorul volumelor: *Poezii și monoloage de declamat* (1913), *Îndemnuri* (1914), *În seara de Crăciun* (1921), *Cogit* (1922), *Calcâiul lui Achile* (1924), *Gânduri de dat mai departe* (1924), *Ultima audiență* (1933), *Poezii* (1938) etc. A publicat și a tradus operele lui L. Tolstoi, M. Gorki, B. Bjornson, G. Courteline, J. E. Volkelt, A. Suto etc.

(8) Ioan Fruma, doctor în drept, avocat, autor al unor cărți de impact: *Procesul Mântuitorului*, Sibiu, 1945, *Horea. Procesul și martirul*, Editura Dacia Traiana, Sibiu, 1947.

(9) Lucian Bologa, profesor, cunoscut prin cărțile sale: *Psihologia vieții religioase*, Editura Cartea Românească, Cluj, 1930 și monografia *Georg Kescheustein și actualitatea ideilor sale*, Editura Dacia Traiana, Sibiu, 1941.

(10) Licu Pop, profesor de filosofie, autor a cărții *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, Editura „Dacia Traiana” Sibiu, 1940. În cuvântul de răspuns la ceremonia decernării titlului de Doctor Honoris Causa al Universității „Babeș-Bolyi”, Nicolae Manolescu, invoca modelul profesorului, prilej pentru a-i creiona portretul prin invocarea lui Licu Pop, care se detașa prin „vocație și autoritate”:

„Am cunoscut dascăli de vocație, dar incapabili să se impună în fața clasei, și dascăli lipsiți de charismă, dar autoritari. Cel despre care vreau să vă spun în continuare două vorbe avea ambele însușiri. Se numea Licu Pop. Nu-mi fusese fost profesor, pensionat fiind când eu m-am aflat în ultima clasă de liceu la „Gh. Lazăr” din Sibiu. Pe la mijlocul anilor 1960, când lucram la teza de doctorat despre Titu Maiorescu, i-am făcut o vizită, la sugestia tatălui meu, care îi era prieten. (...) Când l-am vizitat pe Licu Pop, nu mai exista niciun tabu referitor la criticul junimist. În bibliografie,

remarcasem două mici studii ale lui Licu Pop însuși. M-a întrebat de cum m-a văzut: „De ce Maiorescu?” Apoi: „Știi nemțește?” „Am făcut germana la liceu și la facultate”, i-am răspuns. „Bun, zice, filosofie știi?” La liceu nu făcusem, iar la facultate, doar bruma de marxism obligatoriu. M-a dus în bibliotecă. Am rămas interzis: erau acolo toate edițiile princeps ale operelor filosofilor germani de la Kant încoace. Legate în piele. Tipărite cu gotice. Citisem în manuscris Însemnările zilnice nepublicate de Pogoneanu în cele două volume ale ediției lui, din care unele erau scrise cu gotice. „Începe cu Herbart și Schopenhauer”, m-a sfătuit Licu Pop. Unul din cele două studii ale sale se referea la Herbartianismul lui Maiorescu. Credeți că mulți profesori de română de astăzi au auzit de Herbart? De citit, să nu mai vorbim. Licu Pop refuzase să predea la Universitatea clujeană în refugiu. A fost profesor de liceu întreaga viață. Dar ce profesor! Mi-a împrumutat cărțile de care socotea el că am nevoie. I le-am restituit, firește. Îmi pare rău că nu pot să vi le arăt, ca să aveți în fața ochilor o mostră din biblioteca unui dascăl de liceu de altădată”. („Despre școală” în „Apostrof”, ANUL XXIV, 2013, NR. 1 (272), p. 19-20)

BIBLIOGRAFIE

*** „Primul buletin al grupării intelectuale THESIS din Sibiu”, 1932-1933.

*** „THESIS” –Antologie- Editura „Dacia Traiana”, Sibiu, 1939.

Cioran, Emil, «Sensul culturii contemporane», în „Azi”, anul I, nr.2, aprilie, 1932.

Datcu, Iordan, „Centenar: Profesorul Alexandru Dima” în „România literară”, Nr:39 (05/10/2005 - 11/10/2005) în varianta electronică http://www.romlit.ro/numarul_39_2005_ro

Dima, Al., «Localismul creator - Definirea și justificarea lui-», în „Buletinul Grupărei Intelectuale «Thesis»” pe anul 1933-1935.

Dima, Al. „Fenomenul românesc sub noi priviri critice, studii și comentarii”, Editura Ramuri, Craiova, 1938.

Dima, Al. „Conceptul de artă populară”, Editura Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1939.

Dima, Al. „Criza culturii românești”, Editura revistei „Datina”, Turnu-Severin, 1931.

Ibrăileanu, Garabet, Opere, vol. I, ed. critică de Rodica Rotaru și Al. Piru; pref. de Al Piru, Editura Minerva, București, 1975.

Lovinescu, Eugen, „Istoria literaturii române contemporane (vol. II 1927), reed. Editura Minerva, București, 1981.

Manolache, Gheorghe, „Resurecția localismului creator”, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 2006.

Ralea, Mihai, „Fenomenul românesc”, Editura Albatros, București, 1997.

Săndulescu, Ecaterina, „...Din umbra umbrelor”, Editura Albatros, București, 1981.

Rădulescu-Motru, C., „Personalismul energetic” Editura Casa Școalelor, București, 1927, reed. Editura Albatros, București, 2005.

Canonul literar și efectele influențelor contextuale

Prof. univ.dr. Doinița MILEA
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Resumé: Les rapports entre les phénomènes culturels et le contexte socio économique d'une époque, des instances qui influencent, qui définissent qui déterminent le visage de la littérature nationale, la construction du canon littéraire au fil des temps, sont autant des problèmes agissant sur l'institution des études littéraires. Si le canon littéraire a un double véhicule, celui des promoteurs, conditionnés par les effets économiques, et celui du goût public, marqué par la dimension ethnique ou par les modes du moment, alors on peut parler de la transformation du canon, de sa relative indépendance.

Mots clés : influences contextuelles, goût du public, critères esthétiques.

O relație specială este evidentă între epocile și etapele istoriilor literare, raportată la diferitele manifestări ale canonului explicit sau respectat, dar un indice este receptarea critică care dă o viziune complexă de ansamblu asupra unei literaturi naționale, dialogând cu operele cele mai importante ale unor scriitori considerați canonici, clasicizați, și cu efectele schimbărilor de perspectivă în actul interpretativ și/sau de creație. Raportarea la canon, care este un construct socio-cultural, nu poate ignora rolul receptorului în construcția și valorizarea operelor, un raport vizibil între universul de așteptare și răspunsul artistului sau al factorilor de promovare.

„Regulile artei”, studiul lui Pierre Bourdieu din 1994, acreditează lectura sociologică și ivirea literaturii din confruntarea unor câmpuri de putere socială. Scriitura însăși, „cu toate specificitățile ei”, este văzută ca un fenomen social, un fenomen care „nu poate fi explicat decât prin social, un dialog cu câmpul de putere economic ori politic”. El vorbește de „strategii sociale de scriitură”, de strategii care se adoptă și se definesc „sub constrângerea structurilor sociale ale câmpului”, dar, și de „strategii personale de scriitură”. Dacă în prima parte a cărții practică o lectură sociologică pe literatura lui Gustave Flaubert, reliefând structurile de adâncime ale romanelor sale, în partea a doua urmărește câmpurile simbolice în care evoluează trei tipuri de actanți: „politici, economici, culturali”, sociologul pledând pentru „contingențele unei geneze”. Observațiile analistului aduc în prim plan aspecte esențiale aflate la baza circulației și impunerii operei de artă: „ interiorul câmpului de producție,

totalitatea acelor care contribuie la "descoperirea" și la consacrarea lui ca artist "cunoscut" și recunoscut: critici, prefațatori, negustori etc.(...) cel care, introducându-l pe piața bunurilor simbolice, prin expunere, publicare sau punere în scenă, asigură produsului fabricației artistice o consacrare(...)."

Variațiile canonului cultural și literar pot fi văzute în anchetele care urmau să stabilească ierarhia valorilor culturale și științifice dintr-o epocă sau alta. În 1892, Societatea Presei, înființată de B. P. Hasdeu, lansează un „Plebiscit”, la care „vor colabora cei mai mulți dintre scriitorii și bărbații eminenți ai țării.” Printre cele 24 de întrebări, unele vizau spațiul cultural: Care vă este autorul favorit? Care vă este poetul favorit? Care vă este oratorul favorit? Care vă este pictorul și sculptorul favorit? Care vă este compozitorul musical favorit?

Răspunsul lui Caragiale era plasat în spațiul badinajului, neavansând nici o opțiune concretă (de exemplu: „Beethoven și ...toți ceilalți”), dar Alexandru Vlahuță opta pentru Flaubert, Eminescu, Delavrancea, Grigorescu, Alexandru Macedonski propunea Flaubert, Lord Byron, Aman, Rossini, iar Hasdeu nu dădea nici un nume. Interesant este răspunsul unor savanți și medici celebri ai epocii: Victor Babeș propunea Goethe, Rafael, Chopin, Grieg, Mina Minovici propunea Zola, Eminescu, Grigorescu, Gounod. Într-o anchetă a revistei *Luceafărul*, ce apărea la Budapesta în 1902, se cereau date legate de „Nuveliștii în viață din regat”, inclusiv referiri la opțiunile literare/culturale: Iacob Negruzzi își exprima admirația față de Alecsandri și Eminescu „marii noștri poeți”, Ioan Slavici prefera pe Rafael, Leonardo, Beethoven și pe Platon, Duiliu Zamfirescu vorbește despre Leopardi și Eminescu, iar Mihail Sadoveanu vorbește despre modele: „Moș Creangă a fost patima și a copilăriei și a bărbăției, moșneagul sfânt și ipovestitorul fără pereche. Iar dintre străini-Maupassant și Tolstoi”. În 1924, Camil Petrescu, directorul revistei *Săptămâna muncii intelectuale și artistice*, propune o anchetă „(...) întrucât avem cu toții sentimentul vag al anarhiei culturale în care ne zbatem”. La închiderea acestei anchete revista a publicat rezultatele, în ordinea dată de voturi, conturând climatul cultural, după opțiunile publicului. Poeții preferațierau: Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Lucian Blaga, Ion Pillat, G. Bacovia. Prozatorii, pentru care optase publicul anului 1924, erau: Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești, Gala Galaction, Liviu Rebreanu. Interesant era faptul ca ierarhiile stabilite de voturi la proză, îl puneau pe Rebreanu alături de Galaction (376/376), în timp ce Brătescu-Voinești era la mare distanță (438). La dramaturgi conducea Camil Petrescu, urmat de Mihail Sorbul, dar cu un scor strâns apăreau Victor Ion Popa și Caton

Theodorian (303/280), uitat astăzi, dar prezent în epocă în toate „comitetele și comițiile”(Vicepreședinte al Societății Scriitorilor Români 1912; membru în Comitetul de lectură al Teatrului Național din București,1916; membru în Comisiunea de pe lângă Direcția generală a artelor, din Ministerul Cultelor și Artelor, 1923; membru fondator și președinte al Societății Autorilor Dramatici Români, 1923-1926; 1933-1939).

În 1931, Sadoveanu răspundea la o anchetă „În ce cred”, realizată de *Adevărul literar și artistic*, definind o parte a canonului epocii: „Și mai cred că scriitorul trebuie să fie într-un permanent contact cu viața, cu durerile ei, cu bucuriile, cu înfrângerile ei. Dacă cred că arta trebuie să moralizeze? Nu. Hotărât, nu. Dar nu mai am credința că ea, rămânând într-un cerc de strictă estetică, este cu atât mai binevenită cu cât demonstrează năzuințele omenirii spre mai bine. Nu admit și nu înțeleg <<arta>> infiltrată de pedantism sociologic și care-fatal-nu poate fi decât de un sec și repugnant didacticism”.

Se poate observa din aceste opțiuni culturale exprimate de-a-lungul a aproximativ 40 de ani, modul cum spiritul public asimilează modelele epocilor precedente, le adaptează constructului cultural modern românesc, printr-o raportare implicită la un set de reprezentări identitare, aflate în relație cu tradiția. Dacă aceasta ar fi perspectiva, ar fi evident de ce un Macedonski, aflat pe drumul construirii unei identități culturale într-un dialog cu direcții apusene ale epocii, nu este selectat pe fundalul constructului semănătorist și poporanist, dar nici mai târziu când perspectiva culturală este alta și polemicile îl vor fi făcut nepopular.

Confruntările polemice pierd din vedere calitatea literaturii care nu ar trebui să fie considerată model definitoriu pentru o epocă, pentru o generație. Nicolae Manolescu, într-o serie de tablete din *România literară* încerca să definească literatura din perspectiva raportului între esența foarte rezistentă în timp și cuprinsul mult mai vulnerabil istoric, înregistrând absorbirea în literar a multor categorii de texte nonficționale sau socotite înainte paraliteratură, dar știeșirea din scena literară a unor specii pe care secolele anterioare le considerau poetice (epopeea, poemul epic, balada).

Criteriile canonului ar trebui, în perspectiva lui Manolescu să separe „literatura proastă” de literatură; el propune șase categorii de opere pe care mersul timpului le-ar scoate din canon: „literatura melodramatică”, care exploatează „necinstit” emoțiile cititorului; „literatura moralizatoare”, cu o morală explicită asupra binelui și răului, „literatura pornografică” (văzută sub specia trivialului), „literatura de propagandă” care-și caută suportul

retoric în afara literaturii, transformând-o „din scop în mijloc”. Finalul listei lui Manolescu înregistrează în categoriile care ies/nu mai intră în canon, „literatura demodată” (care «nu are conștiința că trăiește ca un parazit pe tulpina unui mod anterior de a scrie») și „literatura plicticoasă” («cea mai greu de definit dar și cea mai răspândită formă de literatură proastă»).

Dar, pentru cititorul de rând, observațiile criticului asupra literaturii și canonului, rămân în afara plăcerii și spectacolului lecturii. Un răspuns la o întrebare implicită asupra relevanței modelelor culturale în lumea contemporană și la rolul interferențelor este necesar. Abordarea canonului ca practică de lectură, permite pe de o parte o abordare exclusivistă a textului literar înscris în linia canonică, iar pe de altă parte o lărgire a domeniului de abordare prin relația care se stabilește între literatură, epocă și model canon și construcția identitară, cu alte cuvinte se impune o recunoaștere a faptului că literatura este concepută și practică într-un context situațional, în care imaginarul colectiv și ideologia (particularizant) își pun amprenta asupra construcției artistului, a lectorului și asupra universului textului.

Diferitele scenarii ale „mondializării uniformizante”, concepute ca „hibridizare”, a producției culturale, generează polemici deconstructivizatoare și o descentrare a canonului prin dirijarea lui spre dialogul cu literaturile de generație, de implicare în social, la un moment dat, cu literaturi naționale, care promovează astfel de valori. Reconstrucția „orizontului de așteptare”, pe fundalul căruia o operă a fost creată și receptată, permite formularea întrebărilor la care textul a fost chemat să răspundă. Hans Robert Jauss (*Experiență estetică și hermeneutică literară, Pentru o estetică a receptării*), echivala implicit relația dialogică sincronică în diacronie, ca „distanță istorică” a cărei reconstrucție ar facilita orizontul modern de înțelegere a experienței celuilalt, vorbind și despre o nouă retorică a dialogului cu modelele, „între specificitate și diferență”, într-un orizont de înțelegere a lumii, în care raportarea la tradiție, chiar prin demersul subversiv, face posibilă orice experiență despre lume. Permanentă complementaritate între sferele culturii spirituale este caracteristica sfârșitului de secol, care aspiră spre o nouă configurație intelectuală, dar continuă să aibă nostalgia culturii și a orizontului ei de valori.

Harold Bloom, publicând, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, 1994), deși nu se declară „interesat de polemica actuală dintre apărătorii de dreapta ai canonului, care îl susțin pentru presupusele sale valori morale și mediile academice și de presă, numite Școala

Resentimentului, care vor să răstoarne orice canon”, susține și apără criteriul estetic, refuzând relativizarea ideii de canon în numele noilor ideologii culturale. Acceptă că o listă de opere canonice este „inevitabil subiectivă”, că un canon are un caracter „reformator și nu revoluționar”, că a fost canonul estetic contaminat de etic, în diverse momente ale istoriei culturii, sau condiționat de conjunctura politică sau religioasă, dar propunând o listă de opere canonice (cu Dante și Shakespeare în centru), are un punct de vedere asupra literaturii născut din perspectiva criteriului estetic. La întrebarea care prefațează studiul – „ce face ca scriitorul și scrierile lui să fie canonice?” – răspunsurile lui H. Bloom se vor o sinteză: „stranietatea, un fel de originalitate”, generând „o putere de asimilare și de contaminare”. Observațiile lui Harold Bloom asupra presiunilor care condiționează „canonul” aduc ideea de „influență literară”, de influență și contextualizare politică sau socială, și o „listă” de autori canonici, cu corpusul de texte care susținși ilustrează canonul pe mari epoci culturale.

Este evident că în definirea operelor canonice discursul critic, perspectiva dată de critică, este esențială, alcătuind un corpus paralel cu cel al textelor declarate canonice, compus din criterii, evaluări, din perspectiva conștiinței critice ale unei epoci, cu modelări filozofice, ideologice sau metodologice. Un text, un gen, un autor pot la un moment dat să corespundă criteriilor care definesc explicit, sau implicit ideea de „literatură canonică”, implicând în secolul al XX^{lea}și receptarea, ca fapt social condiționând diferențierea „orizonturilor de așteptare”, văzute ca raporturi sau tensiuni între valori estetice, câmpuri literare și „utații” în receptare (inclusiv în criteriile judecății critice). Sunt exigențe formale și cerințe ale unui canon estetic legitimator; factori ca notorietatea autorului, motive ideologice cu priză la public într-o epocă, norme etice, pot (prin evidențierea conjuncturalului) influența includerea / excluderea din canon. Alegerea modelelor, opțiunea pentru canon, îmbracă uneori declarat, criterii extraestetice și extracanonice, ca, de multe ori, în cazul selectării nominalizărilor sau atribuirii premiului Nobel pentru literatură. Este interesantă și relevantă operația de comparare a posibilelor valori artistice, în general, și literare în special, realizată de Laurențiu Ulici, în volumul din 1988, *Nobel contra Nobel*, în care apăreau și scriitori români a căror valoare i-ar fi recomandat pentru o astfel de onoare estetic argumentată.

Virgil Nemoianu, într-un articol cu titlu sugestiv, *Modificări canonice și generații de aur*, comenta diverse opțiuni în problema „modului în care conceptul de canon ar putea fi aplicat la literatura română actuală.” Aspectele de analiză concretă sau de reșezare a ierarhiilor, erau prefațate

de două interogații, pentru care autorul articolului va găsi răspunsuri pro și contra: „Se ridică două întrebări separate, deși parțial legate între ele. Prima este: putem să ne imaginăm literatura/cultura română a secolului XX ca pe o unitate sau trebuie neapărat să vorbim de două entități: una acoperind prima jumătate a secolului, a doua începând pe la 1945/1948, și mergând de la această dată până la 1989, să zicem? A doua este: în ce măsură există scriitori sau grupuri de scriitori care să fie realmente definatorii pentru cultura română a acestui secol, pentru virtuțile și vinovățiile sale, pentru anumite trăsături relativ stabile? ”

Raportul între „global și indigen ”este văzut de autor, alături de „depășirea extremismelor ideologice” și de trecerea „spre valorile existențiale ale speranței și ale normalității”, ca „bază pentru o temelie a culturii române” dincolo de epoci, generații, judecăți istorice, valorice sau ale publicului.

BIBLIOGRAFIE

- Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005
- Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011
- Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură. Secolul 20*, vol. 5, Cluj – Napoca, Dacia, 1998; vol. 6 *Criza definiției literaturii*, Cluj – Napoca, Dacia, 2000.
- Mircea, Martin, *Canon și decanonizare*, în *Observatorul cultural*, , n° 2, 2000.
- Mircea, Martin, *Pierre Bourdieu, un sociolog al nuanțelor* *România literară*, n° 47/1999
- Manolescu, Nicolae, *Despre revizuri*, *România literară*, n°48, 2000
- Martin, Mircea, *Harold Bloom-Canonizatorul și „canonadele sale”*, *Caietele Echinox*, n° 1, *Postcolonism și postcomunism*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001
- Munteanu, Ion, *Documentar-Anchete literare și culturale. 1890-1935*, *Almanah, România literară*, București, 1985
- Nemoianu, Virgil, *Modificări canonice și generații de aur*, *România literară*, n° 18/2005.
- Ulici, Laurențiu, *Nobel contra Nobel. Propuneri, prezentări și antologie*, București, Cartea Românească, 1988.

Despre absurd și rescriere postmodernă

Prof. univ. dr. Simona ANTOFI,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé: *La réécriture postmoderne à la manière d'Urmuz transforme le texte de Dumitru Radu Popa, Ferdinand, en un exercice de récupération littéraire innovatrice par rapport au modèle, grâce aux techniques de récontextualisation et d'emplacement de l'action dans l'actualité.*

Mots-clé: *réécriture postmoderne, modèle littéraire, récontextualisation, intertexte.*

În *Ferdinand*, ca și în celelalte istorisiri cu grad maxim de straniețate din prozele *româno – americane* ale lui Dumitru Radu Popa, cititorul se simte copleșit de „fiecare dintre aceste povestiri, cu aerul lor funambulesc, ca o pastă groasă, deopotrivă burlescă, grotescă și fantasmatică.”¹ În *Ferdinand*, cu precădere, „alegoriile se debarasează de conjunctural”, dovedind că „ceea ce relevă prozele lui Dumitru Radu Popa este precaritatea ființei.”² Mai mult, „e în proza lui Dumitru Radu Popa un abur de irealitate, o lentoare a percepției, o îngroșare a detaliilor care provoacă uneori alienarea (deși pare a fi consecința ei), alteori ironia, o ironie aproape caldă, asemenea unei retrageri în vis, fie el și cel de dinaintea morții.”³

Acest ultim fragment, citat nu întâmplător *in extenso*, se potrivește, în opinia noastră, foarte bine straniețții de formulă, de structură și de semnificații a prozei intitulate, complet inexplicabil, s-ar zice, *Ferdinand*. Cele 10 capitole transcriu/descriu etape a-logice ale unui vis – sau ale unui coșmar – în care rețeaua de simboluri și semantismul acestora, citite prin grila rațională, diurnă, construiesc o aventură fantasmagorică, absurdă, în ordine factuală și, în egală măsură, o aventură a limbajului desfășurată, de asemenea, pe coordonatele absurdului.

Așa de pildă, în Capitolul 1 personajul narator asistă, intradiegetic fiind, în raport cu propria sa istorie absurdă, ca martor al unei morți prin

¹ Mircea A. Diaconu, DUMITRU RADU POPA AND THE MORPHOLOGY OF APPEARANCE, în „Globalization and intercultural dialogue : multidisciplinary perspectives” / ed.: Iulian Boldea - Tîrgu-Mureș: Arhipelag XXI, 2014 ISBN 978-606-93691-3-5 (C) Arhipelag XXI Press, 2014, p. 114, disponibil la adresa <http://www.upm.ro/gidni/GIDNI-01/Lit/Lit%2001%2011.pdf> – accesat la 1.10.2016.

²Idem, p. 115.

³Ibidem.

înecare, la o înmormântare subacvatică ce seamănă în mod curios cu o întrunire electorală și, tocmai prin aceasta, caracteristică societății românești actuale: „Un ins scund, dar teribil de elocvent, anunță că decedatul a fost un om de valoare și că e încântat să poată inaugura tânărlul cimitir subacvatic – care se vede, într-adevăr, mai încolo, parcelat impecabil – cu o personalitate ca aceea a răposatului. Aceasta apare, foarte amuzant, compusă dintr-o variată sumedenie de invective și câteva acte de caritate, nu e prea marcantă, dar la înmormântări asta se scuză. Urmează străngeri de mâini, pupături.”¹ În loc de pești, se scot din apă tot mai multe persoane înecate, iar pescarii încep să mănânce, de plictiseală, râmele pregătite pentru pești.

Capitolul 2 aduce în prim-plan discursul semantic-deviat de tip Urmuz – „Douăzeci de minute mai târziu îmi luam masa pe terasa restaurantului. O adusesem încă de dimineață cu un camion special.”², precum și publicațiile cu pretenții academice, din *fluxul științific internațional principal*, ca *Anuarul științelor de limită*. Denumirea – oximoronică – dacă nu ar friza absurdul, atacând la nivelul logico-semantic al textului, se corelează cu „brevetarea noului sistem de comunicare între muncitorii care lucrează în siderurgie”³, sistem bazat pe „observația empirică...”⁴

Cina de afaceri la care se întâlnesc naratorul – inventator și doi specialiști (*savanți, învățați*) include, în meniu, *ochiuri în sânge, beef-steak tartar* cu cravată pisată în mojar, broaște și *ramă de ochelari din ciocolată cu alune*, cu *lentile din zahăr ars distilat*, precum și portocale imense din care iese „întregul corp de balet (distractiv) al localului.”⁵

Nu lipsesc ținuta de protocol, absolut obligatorie, și nici soțiile învățaților – accesorii de vitrină ale soților. Coborât parcă din paginile lui Urmuz, reprezentantul Ministerului de oțel „coborî printr-un furtun și ateriză chiar lângă urechea savantului de la început fără ochelari, în uralele noastre de bucurie. Pe cap, peste chelia de care nu se despărțea niciodată, purta o perucă ciufulită, un nasture al fracului îi era rupt, iar pe față își trăsesese câteva dungi groase de funingine.”⁶

¹Popa, DumitruRadu, *Ferdinand*, în *Skenzemon!*, Ed. Curteaveche, București, 2005, p. 79.

²Idem, p. 81.

³Idem, p. 81.

⁴Idem, pp. 81 – 82.

⁵Idem, p. 83.

⁶Idem, p. 85 – 86.

Capitolul 4 deschide un plan narativ paralel, a cărui protagonistă, mătușa Didi, este posesoarea unor tablouri care prind viață. Capitolul 5 experimentează, în registru absurd, un scenariu de roman polițist în care, într-o lume vizibil pe dos – „Lucrurile se încurcaseră serios de tot pentru că cineva își pusese în gând să aiurească lumea și trimisese oamenii invers, adică exact acolo unde nu erau așteptați.”¹, cel urmărit de naratorul – detectiv, și care citește un antimodel al speciei („plicticoasa carte polițistă intitulată *Detectiv fără voie* – scrisă de un autor fără renume, fără prenume, dar cu un nume absolut imposibil”²), este și următorul acestuia.

În Capitolul 6 sunt introduse în scenă alte personaje ale căror nume redimensionează ampla încărcătură culturală pe care o poartă Prospero, sau Destina – „Moiră, cea mai mică din trei odrasle câte dăruise o mamă anonimă soțului ei, și mai necunoscut decât ea”³. Moiră modernă, a cărei semnificație secularizată este contaminată cu cea a Parcelor, Destina „era teribil de prezbită și din motive estetice nu purta ochelari. Își extrăgea cu grijă ideile din gânditorii cei mai la modă, vechi de când lumea. Resturile erau folosite, prin depunere personală cu acte în regulă, la constituirea unei rente viagere și eclecticice pentru bătrânețe.”⁴

Dialogul dintre Prospero și Destina îi prilejuiește naratorului auctorial o diversiune stilistică perfect gratuită, exploatând inferențele interpretative practic nepuizabile antrenate de un simplu, dar complicat și elocventelement de comunicare nonverbală – mișcarea din mână a lui Prospero: „- Nu, nu! Nici o grijă! răspunse acesta și dădu din mână foarte complicat și elocvent, cam în genul: «Las’ pe mine!» sau «Ce-ți veni? Doar mă cunoști!» sau «Parcă mai trebuia să-mi spui?» sau «Poți să fii liniștită!» (...)”⁵

În Capitolul 7 este luată în derâdere tehnica *ekphrastică*, mai precis a descrierii *ekphrastice* după un model absent, și este menționat naratorul – inventator din Capitolele 2 și 3 – prilej de a ridiculiza din nou pretențiile științifice ale cercetării academice sterile. Ca și cum ar compara o pictură clasică – în sensul de model, cu una contemporană avangardistă – în sensul de anti-model, naratorul – expert joacă rolul criticului de artă experimentat – „Tocmai asta făcea deosebirea atât de clară dintre *Damnațiunea lui Robin Hood* și piesa *Vrăbiile, ah!, vrăbiile de pe sârmele de telegraf!*, care se afla expusă

¹Idem, p. 89.

²Idem, p. 90.

³Idem, pp. 92 – 93.

⁴Idem, p. 93.

⁵Idem, pp. 95 – 96.

alături de prima, dar se rotea în sens opus. Erau aidoma, până și coloristic, dacă n-ar fi fost la mijloc inexistența arcului. Arcul lipsea din amândouă, dar în moduri cu totul deosebite.”¹, după ce își etalase erudiția în materie de cromatică și alunecase, urmuzian, spre o rețetă de preparare a ciupercilor fripte.

În Capitolul 8 naratorul se îndrăgostește fulgerător și iremediabil de o masă Louis XV, „zveltă, nervoasă și strălucitoare”². Iubirea este imaterială, desigur, și (nu) permite problematizarea corespunzătoare, în termenii – și cu procedura – specifici analizei psihologice practicate de personajele camilpetresciene, de pildă. În Capitolul 9 lumea întregă se opune, după tipicul melodramatic cunoscut, iubirii reciproce dintre narator și masa sa. Ingredientul *tristețe*, concentrat și distilat poetic în „câteva posibile volume de meditații și elegii”³ se adaugă acestei rețete literare sentimentale și melodramatice, răsucite, în cele din urmă, spre umor: „Aici însă o teribilă angoasă: nu cumva să mă prefac într-un scaun Louis-Philippe sau Empire (mezalianțele sunt un lucru foarte grav!)”⁴.

Finalul este, obligatoriu, tragic – masa este condamnată de un tribunal anume constituit să fie arsă, iar naratorul înțelege că a iubit, vorba lui Maiorescu, *copia imperfectă a unui prototip irealizabil*. Adică o reprezentare. Așa că se hotărăște să se sinucidă, aruncându-se pe geam. Dar *căderea* lui este una *în sus* (ca după titlul cărții unui exeget român asupra operei eminesciene⁵), căci în vis – sau în coșmar – totul este posibil: „Și mă uitam din când în când la zdreanța aceea de nor, informă și boțită, ca o manta neagră, mițoasă, pe care adormisem degerat, sub ninsoare și vânt, într-un tablou din Siberia visurilor mele.”⁶

BIBLIOGRAFIE

Cimpoi, Mihai, *Căderea în sus a Luceafărului*, Ed. Porto Franco, 1993.

Diaconu, Mircea A., *DUMITRU RADU POPA AND THE MORPHOLOGY OF APPEARANCE*, în „Globalization and intercultural dialogue : multidisciplinary perspectives” / ed.: Iulian Boldea - Tîrgu-Mureș: Arhipelag XXI, 2014 ISBN 978-606-93691-3-5 (C) Arhipelag XXI Press, 2014,

¹Idem, pp. 98 – 99.

²Idem, p. 99.

³Idem, p. 101.

⁴Ibidem.

⁵Mihai Cimpoi, *Căderea în sus a Luceafărului*, Ed. Porto Franco, 1993.

⁶Popa, Dumitru Radu, *Ferdinand, în Skenzemon!*, Ed. Curteaveche, București, 2005, p. 103.

disponibil la adresa <http://www.upm.ro/gidni/GIDNI-01/Lit/Lit%2001%2011.pdf> – accesat la 1.10.2016.

Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011

Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005

Pîrvan-Jenaru, Dana, *Existența ca amnezie sau neînțelegere*, în „România literară”, nr. 28/2008, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/existena_ca_amnezie_sau_nenelegere - accesat la 1.10.2016.

Popa, Dumitru Radu, *Ferdinand*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005.

Urian, Tudorel, *Proza de laborator*, în „România literară”, nr. 12/2004, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/proza_de_laborator - accesat la [1.10.2016](http://www.romlit.ro/proza_de_laborator).

**Nora Iuga - „Berlinul sunt eu” sau despre strategiile
autoreprezentării**

**Prof. univ. dr. Nicoleta IFRIM
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** Nora Iuga's diary conveys the sense of identity grasped within the symbolical pilgrimage among the conflictive poles of the representation paradigm: the Eastern traveler carrying the phantasms of the former totalitarian Centre to the West to whom tries to tell her literaturised story and the women writer who, in a men' world, voices out her otherness by constructing a narrative focused on feeling and erotic expression of the self.*

***Keywords:** diary, identity quest, Nora Iuga, identity-focused narrative.*

Jurnalul berlinez al Norei Iuga propune, într-o demonstrație seducătoare centrată pe tema identitară, o încercare de renegociere a profilului individual, asimilat din perspectiva diferențelor etnice, de gen și socio-culturale, care amprentează căutarea de sine inițiată în spațiul geocultural berlinez, sub umbrela formală a scriiturii diaristice. Istoria personală a scriitoarei, purtătoare a unor ecouri metalitare post-traumatice ale istoriei colective totalitariste, este rescrisă / retrăită în oglinda realității occidentale, necesitând revizuire și restructurare a „identității minoritare”. Configurată socio-cultural, această „dissing identity” (Muñoz, 1999: 5) - în cazul nostru, aparținând autoarei venite în Occident din enclava fost comunistă a Europei răsăritene - legitimează strategiile de tip „disidentification” văzute ca „a survival strategy that works within and outside the dominant public sphere simultaneously.” (Muñoz, 1999: 5) De fapt, jurnalul reflectă, în opinia noastră, cea de-a treia cale de raportare a unei „identități minoritare” la paradigma dominantă, despre care glosează Muñoz: „Disidentification is the third mode of dealing with the dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology. Instead of buckling under the pressures of dominant ideology (identification, assimilation) or attempting to break free of its inescapable sphere (counteridentification, utopianism), this *working on and against* is a strategy that tries to transform a cultural logic from within, always laboring to enact permanent structural change while at the same

time valuing the importance of local or everyday struggles of resistance.” (1999: 11-12). Este modul de relaționare pe care și-l asumă implicit Nora Iuga, în finalul jurnalului său, decodând, în esență, sensul călătoriei berlineze: „Mama mare m-a învățat că atunci când ești invitat într-o familie trebuie să ai minima politețe de a te duce cu un buchet de flori. Dar ce face un scriitor care a primit o mare bursă la Berlin și, într-un moment de supremă exaltare, s-a hotărât să-și dedice un an din viață - între 2009 și 2010 - acestui nou *Oraș al luminilor*, scriind un jurnal berlinez în semn de recunoștință pentru onoarea acordată. Am ajuns aproape de finalul acestei cărți, citesc și recitesc ce-am scris până acum și nu pot să nu observ râsul cu gura până la urechi, datul cu trifla, *miștoul*, că sună mai suculent decât *ingratitudea*, cu care abordez eu, o biată stăncuță pe acest falnic *condor*, după ce că mi-a îngăduit să fac parte din nesfârșitul păsăret migrator care-l însoțește. Mi se face rușine. Știu că Berlinul merită infinit mai mult, dar eu nu sunt un scriitor care laudă și nici unul care scrie *frumos* ca să-și cumpere voturi, de altfel mi-e și greu să mă stabilesc, așa că fac ce fac și evadez. Tot ce mi-a dat Berlinul în acest sejur, de un an încoace, mai bun și mai bun, au fost călătoriile, marile călătorii, mereu imprevizibile, nesfârșite mereu. Așadar Berlinul mi-a dat *lumea*. Nimeni nu mi-a dat vreodată mai mult și dacă o să vreau să iau ceva cu mine pe planeta care mi-o fi hărăzită, mi-aș pune în rucsac - cum altădată marele Wulfila Biblia gotică în drum spre Upsala - jurnalul meu berlinez, în care mi-am făcut și eu mica mea provizie de lume.” (Iuga, 2010: 281-282) Aplicând perspectiva lui Muñoz, traseul identitar al Norei Iuga proiectează „a step further than cracking open the code of majority; it proceeds to use this code as raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture.” (1999: 31)

Captivă între căutarea identității și recuperarea memoriei personale (două teme coexistente, așa cum remarcă Joël Candau - „ Il n’y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d’un sentiment d’identité” – *apud* Wieviorka, 2001: 164), diarista rescrie propria „idéologie égocéphalocentrique” (definită drept „un corpus de pensées, organisé autour des plis les plus secrets de l’intime, est non seulement un produit du social mais une véritable institution en cours de formation. Dictant d’autant plus efficacement ses règles qu’elles semblent provenir des profondeurs de soi” – Kaufmann, 2004: 236). Berlinul transpune, astfel, un topos simbolic al regăsirii și depărtării de sine, găzduind structurarea „d’une trajectoire identitaire” (Kaufmann, 2004: 242), într-un discurs al memoriei și al *diferenței*. Așa cum

observa Wieviorka, „de nombreux acteurs ont ainsi témoigné, à partir des années 60, du souci d’inscrire leur identité collective dans l’histoire, une histoire d’où ils s’estimaient exclus ou marginalisés. Ils ont dès lors entrepris de contester l’histoire officielle [...], l’histoire des vainqueurs et des dominants, au nom de leur mémoire de vaincus et de dominés, certes, mais aussi au nom de la contribution de leur groupe de référence à la culture et à la vie collectives.” (Wieviorka, 2001: 163). Actul diaristic recuperator oglindește multiple nivele ale „disidentificării”, revalidând, în interiorul paradigmei mentalitare occidentale, *diferențe* precum complexul periferiei românești post-totalitare, sindromul colonizatului, specificitate de gen, toate translatate unui „chez-soi de loin” (Hall, 2008) la care Nora Iuga se întoarce obsesiv. „Identitatea scripturală” reconvertește, într-o scriitură întoarsă către sine, propriile dilemele identitare, dar și marile întrebări asupra specificului geocultural post-totalitar, asupra influenței Centru - „margine”, trasând voluntar „l’autocélébration identitaire” (în termenii Joanei Nowicki, „contrairement à majorité des Occidentaux, qui découvrent le monde soit par conquête, soit en accueillant les autres chez eux, soit à travers des voyages de découverte, les Autre Européens connaissent plutôt l’expérience de l’assimilé, de l’exote, de l’allégoriste et de l’exilé, pour reprendre la classification du voyageur moderne proposée par Tzvetan Todorov. Par conséquent, ils ont tendance à l’ ‘autocélébration identitaire’, car leur identité est souvent ébranlée par une histoire politique mouvementée.” 2001: 289). Amestecul de atitudini, alunecarea fascinației față de Vest către angoasă și incertitudine, stranieitate și confortabil, identitate și alter-ego, toate acestea delimitează raportări existențiale manifeste în scriitura diaristică a Norei Iuga, de fapt elemente comune ale mentalului est-european confruntat, post-traumatic, cu spațiul mult râvnit occidental. Mai mult, „attitude confuse, inauthenticité, fascination malsaine accompagnée de répulsion: telles sont les différentes facettes des sentiments complexes éprouvés par ces écrivains venus de l’Autre Europe qui ont souvent tâché, sans toujours y parvenir, de se réconcilier avec l’Occident.” (Nowicki, 2001: 293). Mixajul sentimentelor contradictorii marchează devenirea identitară a scriitoarei, căutările reperelor sale interioare: „Ai impresia că tu, privitorul, te afli într-o poziție naturală și peisajul a luat-o razna sau invers. Curând te obișnuiești și devine amuzant. E ca în Riesenrad, la Viena. Îți vine să te bucuri și să verși în același timp” (Iuga, 2010: 7), „Mi-a spus să mă duc în Potsdamer Platz. L-am ascultat. Descopăr o altă planetă. O senzație de pierdere a identității. Imensitatea noilor construcții încape în ochii mei, devine o dimensiune palpabilă. Simt

un rău cosmic, o strivire fizică, spaima de a fi pentru o clipă proiectată într-un viitor pe care nu-l voi cunoaște niciodată; și de ce atât de acută prezența unui inexorabil final? A unui cataclism care ar putea șterge într-o secundă geniul, izbânda, tot acest urcuș suprauman pe care materia gânditoare îl parcurge în chinuri, ispitită irezistibil de perfecțiune. Acești monștri de sticlă, aceste zeități trufașe, neasemănătoare între ele și totuși legate într-un proiect unic, captive într-o rețea de afinități care le umanizează. Și iarăși senzația de vid când, apropiindu-te prea tare, nu vezi capătul - deruta, amețea că n-ai să știi niciodată cum arată infinitul. În atâta concretețe, atâta abstracțiune." (Iuga, 2010: 7) În această ordine de idei, cele două părți ale jurnalului, *Fasanenstrasse 23* și *Stuttgarter Platz 22*, trasează limitele între care are loc renegocierea identității - spațiul exterior berlinez și literatura însăși - locul în care se manifestă „le fascination du je et de ses doubles ou l'éclatement des formes de représentation textuelle du soi" (Francis, 2003:152) Marca scriiturii feminine domină prin viziunea „interiorizării" senzuale a lumii, validând ceea ce observa Cécilia Wiktorowicz Francis: „La pratique autofictionnelle et autobiographique féminine reste [...] modélisée par une voix énonciative, moins contrainte par l'événementiel et la cognition que par une saisie phénoménologique, mnémonique, émotive et corporelle de soi-même, de l'autre et de l'univers, qui détermine l'autoperception du soi comme sujet. La subjectivité au féminin se révèle manifestement au niveau de l'incidence des dimensions perceptive et pathétique sur la structuration de l'énonciation autobiographique. D'où l'importance, dans les autobiographies au féminin (fortement investies d'émotivité, de mémoire et d'une subjectivité qui se cherche), des propriétés cognitivo-sensibles, des modalités du sentir, du percevoir, du voir et du dire." (Francis, 2003: 154-155) Cele două perspective asupra Berlinului - fascinația externă a descoperirii orașului și contemplarea identitară a acestuia dinspre spațiul propriei literaturi a Norei Iuga - devin repere fundamentale în definirea specificității jurnalului: „Cel mai grozav scriu în cap, mergând pe stradă; așa am scris și prima parte din jurnalul berlinez *Fasanenstrasse 23*, pe bănci în parcuri, prin trenuri, în cimitir la mormântul lui Kostas Venetis, pe terase, prin bistrouri, dar acum trebuie să scriu în casă, la birou. [...] Poate de aceea Berlinul meu din *Stuttgarter Platz 22* este mai scump la vedere, pentru că îl văd din ce în ce mai des de la fereastră. Dar de fapt, nici nu scriu despre Berlin, scriu despre mine și e normal, pentru că Berlinul e doar o mică parcelă, inclusă printr-un partaj arbitrar unui teritoriu nelimitat numit *Nora Iuga*." (Iuga, 2010: 157-158)

BIBLIOGRAFIE

- Antofi, Simona, 2013, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93, pag. 29-34, WOS:000342763100005
- Francis, Cécilia Wiktorowicz, 2003, *Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle*, in Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université Laval, pp.149-168.
- Hall, Stuart, 2008, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, trans. by Christophe Jaquet, Paris: Éditions Amsterdam.
- Iuga, Nora, 2010, *Berlinul meu e un monolog / My Berlin is a Monologue*, București: Cartea Românească.
- Kaufmann, Jean-Claude, 2004 , *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris: Armand Colin, Paris.
- Milosz, Czeslaw, 1988, *La pensée captive*, Paris : Gallimard.
- Milea, Doinița, 2015, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, WOS:000378362000005
- Muñoz, José Esteban, 1999, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press.
- Nowicki, Joanna, 2001, *La question de l'altérité in Europe dans l'interface Est / Ouest'* in *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, eds. L.B. Tachot & S. Gruzinski, Paris: Maison des Sciences de L'Homme, pp.285- 299.
- Wieviorka, Michael, 2001, *La différence*, Paris : Éditions Balland, Paris.

A Critical Thinking Approach to Globalisation and Culture

Associate professor Steluta STAN
"Dunarea de Jos" University of Galati

Abstract: *The diverse and complex cultural consequences of the present time have been subject to various studies. The new non-material digital forms of communication make the global cultural flows to move easier and more freely around the globe, a phenomenon that has been associated with many cultural consequences. Major theses, such as homogenization (standardization around a Western or American pattern), polarization (resistance to cultural conformity or standardization and emergence of cultural alternatives), and hybridization have been used as relevant analysis criteria. Having in mind the final objective (respectful contact with other cultures and successful intercultural communication), the present study, as part of a larger enterprise, is an introduction to a critical thinking approach to cultural awareness and the need for a cultural paradigm shift.*

Keywords: *critical thinking, Socratic questioning, cultural awareness, globalisation, cultural intelligence*

An introduction to critical thinking

Among the many and different definitions of *critical thinking*¹, the simplest seems to be that *critical thinking is the awakening of the intellect to the study of itself*². 2,500 years ago, Socrates' method of disciplined, systematic questioning, meant to probe into thinking and ultimately assess the truth or the plausible character of things before accepting ideas as worthy of belief and beyond empty rhetoric, established that most claims to knowledge and

¹ see, among others, John Dewey, *How We Think* (1910); W.H. Sumner, *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals* (1940); Edward Glaser, *An Experiment in the Development of Critical Thinking* (1941); Robert Ennis, "A Taxonomy of Critical Thinking Dispositions and Abilities" (in Baron and Sternberg 1987); Peter Facione, *Critical Thinking: A Statement of Expert Consensus for Purposes of Educational Assessment and Instruction* (1990); Richard Paul and Linda Elder, *The Miniature Guide to Critical Thinking: Concepts and Tools* (2001); Michael Scriven and Richard Paul, *Defining Critical Thinking* (2003); Martin Davies and Roland Barnett (eds.), *The Palgrave Handbook of Critical Thinking in Higher Education* (2015), etc.

² available at <http://www.criticalthinking.org/pages/defining-critical-thinking/766>, accessed on November 5, 2016.

stereotypes could not be rationally justified even if the claiming and stereotyping were made by persons in power or of authority.

Consequently, the intellectual and philosophical roots of critical thinking go as back as ancient Socratic questioning, both involving the seeking of evidence, the close examination and testing of hypotheses and reasoning, the analysis of basic concepts and the tracing out of implications of what is said, and of what is done as well, the latter setting the agenda for the former, with, along the ages, the significant follow-ups of: Thomas Aquinas (focus on the need for systematic cultivation and cross-examination of reasoning), Erasmus of Rotterdam and Thomas More (focus on radical analysis and critique of established social systems – religion, art, society, human nature, law, and freedom), Francis Bacon (focus on the misuse of the mind in seeking knowledge), René Descartes (focus on the need for systematic disciplining of the mind, for clarity and precision), Machiavelli (focus on the foundation for modern critical political thought, alongside with Hobbes and Locke in England), the thinkers of the French Enlightenment (Montesquieu, Voltaire, Diderot focusing on the human mind disciplined by reason, better able to figure out the nature of the social and political world), John Stuart Mill (the 19th century Utilitarian who feared mass conformism, “sheep-like uniformity”, was concerned to help create a critical society entailing freedom of thought and granting of fundamental human rights).

At a faster speed, we mention critical thought extended even further and applied by Karl Marx to problems of capitalism, by Charles Darwin to the history of human culture and the basis of biological life, by Sigmund Freud to the unconscious mind, and, in the 20th century, by William Graham Sumner to the tendency of the human mind to think sociocentrically (exploited by education systems that have served the function of social indoctrination, by producing an orthodoxy regarding all main doctrines of life and creating popular opinions full of fallacies, half-truths, and generalizations, or, as Noam Chomsky put it, “Democratic societies can’t force people. Therefore they have to control what they think”), by Ludwig Wittgenstein to importance of concepts in human thought, by Jean Piaget to the egocentric and sociocentric tendencies of human thought, and the need to cultivate critical thinking in order to reason within multiple standpoints, etc.

To sum up, by virtue of the rich history of critical thought resulting in a massive collective contribution, our awareness of the importance of gathering information with great care and precision and enhanced

sensitivity to its potential inaccuracy, distortion and misuse has increased significantly. Now we know how easily the human mind can deceive itself, or, as the quantum physicist Richard Feynman said, “You must not fool yourself – and you are the easiest person to fool.”

In 1995, UNESCO adopted the Declaration of Principles on Tolerance which states that “education for tolerance could aim at countering factors that lead to fear and exclusion of others, and could help young people to develop capacities for independent judgment, critical thinking and ethical reasoning.”

Critical thinking (also named “lateral thinking” by the Maltese physician, psychologist, inventor, and author Edward de Bono, or “reflective thinking” by the American philosopher, psychologist, and educational reformer John Dewey, or “divergent thinking by the American psychologist J.P. Guilford) is not necessarily negative, destructive or “criticizing”; most often than not, it is a necessary positive activity producing genuine knowledge and satisfying feeling of justified confidence in that knowledge. Also, it does not oppose or is hostile to creativity, or, as de Bono usefully suggested: “thinking of critical and creative thinking as a car’s left and right front wheels; the car goes nowhere unless both are present and doing their job”¹.

Critical thinking and critical societies

The process of thinking takes place within a particular cognitive pattern, not necessarily applying across all ethnic and cultural groups, that shapes people’s seeking and processing information, the assumptions they make, and the guiding principles they apply to consider and solve problems.

Human beings are not critical thinkers by nature. It is the nature/nurture debate. Thinking critically can be acquired (although not very easily or without long and hard practice), it is a highly contrived activity. The same as piano or tennis playing. Climbing trees and running are natural; dancing comes natural enough; but playing tennis or the piano is something that some people can only do well with many years of painful, expensive, and dedicated training. Whatever Aristotle might have said, we were not designed to be all that critical. Evolution is primarily about the survival of the species, about Homo sapiens being logical enough to outlive

¹ Tim van Gelder (2004). *Teaching Critical Thinking: Lessons from Cognitive Science*. Retrieved from <https://app.box.com/shared/2a768c853e6e8f8e7ff5> (accessed on November 5, 2016).

mammoths and mastodons, not about making things better than they need to be.

Then the question arises: what kind of thinkers are we naturally?

American science writer, science historian, and cultural anthropologist, Michael Shermer, author of books in which he attempts to explain the ubiquity of irrational or poorly substantiated beliefs, out of which *Why People Believe Weird Things: Pseudoscience, Superstition and Other Confusions of Our Time* (1997) describes humans as pattern-seeking, story-telling animals¹, fond of things that “make sense” and “seem right”, of simple and familiar patterns and narratives. So, this, in the analogy above, would be running or climbing trees. Critical thinking, on the other hand, or what cognitive scientists call “a high-order skill”, would be playing tennis or the piano, a complex activity built up on other, simpler and easier to acquire skills, combined in the right way. For example, if playing tennis presupposes a masterful combination of running, hitting a forehand or a backhand, and watching the opponent simultaneously, critical thinking involves skillfully exercising various lower-level cognitive capacities in integrated wholes.

From another, not so different perspective, society and culture shape the way we think, telling us what makes sense. Our cultural and historical circumstances influence our mind habits; therefore our decision-making strategies reflect our own culture². A critical society is one that cultivates systematically (on a day-to-day basis) critical thinking and rewards, as systematically, reflective questioning and intellectual independence.

William Graham Sumner, a distinguished American social scientist and anthropologist, gave the definition of the ideal critical society:

The critical habit of thought, if usual in a society, will pervade all its mores, because it is a way of taking up the problems of life. Men educated in it cannot be stampeded by stump orators and are never deceived by dithyrambic oratory. They are slow to believe. They can hold things as possible or probable in all degrees, without certainty and without pain. They can wait for evidence and weigh evidence, uninfluenced by the

¹ idem

² Douglas Brenner and Sandra Parks, “Cultural Influences on Critical Thinking and Problem Solving” in *Developing Minds: A Resource Book for Teaching Thinking*, 3rd edition, Arthur L. Costa (ed.) (2001), Association for Supervision and Curriculum Development, Alexandria, Virginia, USA.

*emphasis or confidence with which assertions are made on one side or the other. They can resist appeals to their dearest prejudices and all kinds of cajolery. Education in the critical faculty is the only education of which it can be truly said that it makes good citizens.*¹

Despite the fact that Sumner was dreaming of such a society continually improving in the '40s, the idea represents still an ideal to be achieved in the 21st century. There is no country on earth where critical thought is characteristic of everyday life, personal or social. Quite the contrary, in every country and culture in the world, superficiality, deception, empty rhetoric, manipulation, short-sightedness, close-mindedness and the like are easily identifiable, resulting in anxiety, fear, lack of self-confidence and hope, suffering, injustice, etc.

Yet, human beings have a huge capacity for rationality and reasonability, the history of humankind being so rich in documented accomplishments and achievements. What is as undeniable is that, as is the case with tennis or piano playing, this capacity must be developed actively and continually by the mind because it is our second nature, not our first, which is, as stated before, a tendency towards self-interest and self-protection that are so necessary for survival.

"Imagine", since the famous song of the Beatles, remains an exercise humanity should take more often: imagine a world full of reasonable and reasoning people who solve problems with open-mindedness and mutual respect, who protect freedoms and liberties (both theirs and the others), who work to understand each other's point of view, who are taught and encouraged to think independently rather than conform mindlessly.

Critical thinking on a societal level has never been more important to accomplish with all the monumental problems humanity faces. Everything depends on the kind of thinking we do. The most important thinkers throughout history have contributed to the idea of the critical society, laying emphasis on the educated mind, freedom of thought, the cultivation of the intellect:

¹ William Graham Sumner (1940). original work *Folkways: a Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*) in Linda Elder, Richard Paul, "Critical Thinking, the Educated Mind, and the Creation of Critical Societies... Thoughts from the Past). Retrieved from <http://www.criticalthinking.org/pages/critical-societies-thoughts-from-the-past/762> (accessed on November 8, 2016).

The highest possible stage in moral culture is when we recognize that we ought to control our thoughts. (Charles Darwin)

To raise new questions, new possibilities, to regard old problems from a new angle requires creative imagination and marks real advances in science. (Albert Einstein)

Intellect annuls fate. So far as a man thinks, he is free. (Ralph Waldo Emerson)

Irrationally held truths may be more harmful than reasoned errors. (Thomas Henry Huxley)

A great many people think they are thinking when they are merely rearranging their prejudices. (William James)

Major theses of globalisation

Globalisation is a process of interaction and integration among the people, companies, and governments of different nations, a process driven by international trade and investment and aided by information technology. This process has effects on the environment, on culture, on political systems, on economic development and prosperity, and on human physical well-being in societies around the world.¹

At the end of the 1970s, the Dutch social psychologist Geert Hofstede proposed a model of national culture consisting of six dimensions representing independent preferences of one group's symbols, rituals, values, and heroes, and how these elements evolve when they interact with other cultures.

Homogenization, polarization, and hybridization are considered the major stands in the discussion about globalisation, which is both about sharing a global culture and designing new cultural borders. It is also about cross-cultural awareness as a new skill, a differentiated form of collective intelligence that has to be learnt.

The homogenization thesis is based on the affirmation that globalisation tends to standardize the cultures of the world, leading to an increased sameness on the American or Western pattern. Of course, this theory does not go as far as to claim that local cultures disappear altogether, even if overwhelmed by the effects of the worldwide spread of market economy and the global strategies of multinational companies. The picture of homogeneity has been clear since the 1950s and has been further

¹ Retrieved from <http://www.globalization101.org/what-is-globalization/> (accessed on October 26, 2016).

enhanced with the recent development of information technology and global communications. Notwithstanding this development, the more interactive Internet culture indicates that global consumer culture is itself changing very rapidly and that patterns of homogeneity, insofar as they exist, are far from static and secure.

The disparities between cultures and the resistance to Western norms made room for a more recent theory that attracted growing attention, polarization, which focuses on cultural differences. Political scientist Samuel Huntington extended one of his earlier articles (in response to his former student's book, Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*) and published *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* in 1996. Civilization was for Huntington the broadest level of culture and cultural identity, and human history was the history of seven or eight types of civilization. Fukuyama, on the other hand, rejects the view that globalisation leads to cultural homogeneity: "Many people think that because we have advanced communications technology, and are able to project global television culture worldwide, this will lead to homogenization on a deeper cultural level. I think that, in a way, it's done just the opposite."¹ In this context, polarization is seen as the resistance to cultural conformity or standardization, and the emergence of cultural alternatives.

Emphasizing the weaving of cultures as a consequence of globalisation, cultural hybridization produces new hybrid cultures that are neither local nor global. This positive view of cultural globalisation connects with global heterogenization and the emerging of new cultural realities. This is the concept of glocalization, which expresses the process of interpenetration of the global and the local resulting in unique mixtures in different geographic areas (examples are plenty in the arts, languages, etc.). With the world growing more pluralistic, individual and local groups have greater power to adapt and innovate in a glocalized world, to produce new ideas and communication. Therefore, in opposition to the tendency towards uniformity often associated with globalisation, hybridization underlines the diversity associated with cultural hybrids effected by the mixing of the global with the local.

As American professor Robert Holton claims, homogenization gives an interesting and important perspective, but it is far from being the dominant trend. The polarization thesis instead deals with the first level of

¹ Retrieved from <http://www.stateofnature.org/?p=6292> (accessed on November 10, 2016).

complexity, that of countertrends, but at the expense of ruling out interculturalism and hybridization. The hybridization perspective is a corrective to the other two approaches because it can include a second level of complexity, the one of interaction.¹

For John Tomlinson, the relationship between globalisation and culture is not unilinear, as both influence each other, and a real cosmopolitan culture will not emerge without the respect of cultural differences and a common sense commitment about the world: "Globalisation lies at the heart of modern culture; culture practices lie at the heart of globalisation. This is the reciprocal relationship."²

Critical thinking and one of the myths of globalisation

What does all this have to do with critical thinking?

The Global village, not in the sense Marshall McLuhan so brilliantly described it in the 1960s, when he predicted the Internet as an "extension of consciousness" (*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962), but as an expression that we use so often today.

The fact that "people are different" is much more profound than its utterance *ad nauseam* shows: how we perceive and understand the world inside but also outside our own selves is different, what we choose and how we choose to communicate are different, what triggers and the manner in which we display our different emotions are different, even the quality of our silence differs, etc.

Consequently, the global village is far from being global, let alone one single village. Global warming, global economy and its global crisis, global communication might make sense in the way they have an impact on large areas and populations. But village life and village culture still rule, now maybe more than ever. Critical thinking in this regard is about not believing in the quasi-mythical powers of globalisation and start remembering how easy it is to misunderstand each other although (an interesting paradox) English has become a global *lingua franca*. If we add to this that our reliance on digital communication is unrelenting and total, we find ourselves facing a cross-cultural dilemma: English is spoken so much and so almost everywhere that, as a matter of logical consequence, we ought to understand each other quite easily. And yet, our communication is

¹Robert Holton, "Globalization's Cultural Consequences" in *Annals of the American Academy of Political and Social Science* (2000), vol. 570, pp. 140-152.

²John Tomlinson (1999). *Globalization and Culture*, University of Chicago Press, p. 1.

not as effective and harmonious as we would like it to be because our interpretation is subjective, because we look at the world through eyes and lenses designed to correct our vision, not the person's we stereotype, because we think and react very quickly (a 21st century essential requirement), because we communicate so much but do not take time to think about the different cultural spaces our words travel through (the addresser's and the addressee's). It is like we speak and write (emails, obviously) in a cultural vacuum, unaware of the existing contextual and cultural variables.

Culture cannot be global because it is entirely about context (individual, societal, national). What should be global is our willingness to become culturally intelligent, to understand different cultures and learn techniques to adapt in order to improve, which does not mean losing our own cultural identity (quite on the contrary) but realising that we think (conscious or unconscious thought production) and reason (conscious production of mental thought with the use of logic) differently.

To conclude, critical thinking and cultural intelligence (both concepts to be furthered in future studies) are essential to an effective and enriching understanding of globalisation. And finally, of the world we live in.

Literatură și religie în spațiul contemporan românesc

Drd. Adriana STANCIU TOPÂRCEAN
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: This paper analyses the connection between religion and literature, with a special focus on the Romanian Cezarina Adamescu's poetry.

Keywords: literature, religion, Cezarina Adamescu.

Literatura este o artă ce poate interfera cu religia, deoarece au puncte comune, în literatura română contemporană.

Întotdeauna a existat o legătură strânsă interdisciplinară între literatură și religie. Religia a fost abordată diferit și din punct de vedere subiectiv de foarte mulți autori.

Una dintre autoarele literaturii române contemporane, ce abordează subiecte care ating teme religioase, este Cezarina Adamescu, poetă, prozatoare, eseistă și dramaturg, autoare a literaturii pentru copii, cărțile sale reprezentative fiind: „Cântecul sinelui”, „Logodnă mistică” și „Autograf de lumină”.

Aproape fiecare poet a dorit să-și cânte în versuri adorația față de Dumnezeu. Legătura dintre poezie și rugăciune este foarte fină. Atunci când te adresezi Tatălui Ceresc, cuvintele ți se par sărace, exprimând puțin din ce vrea sufletul să-ți transmită.

Poezia religioasă este legătura dintre cer și sentiment. Atunci când îi dedici Creatorului nostru etern cuvinte meșteșugite, într-o poezie de adorare, transmiți mult mai mult. Sufletul tău ia legătura cu cel de care s-a despărțit în trecut, căutând intens să-i ofere iubirea ce-l leagă de cer.

Cititorul te poate înțelege mai bine atunci când prin versuri poezia e sinceră și transmite emoții puternice prin vocea eului liric.

În literatura română postdecembristă, poezia religioasă a prins aripi deoarece omul era însetat de Dumnezeu. Creatorul a fost un „Deus absconditus” în perioada dinaintea Revoluției de la 1989 în cultura românească. Dumnezeu era adorat în ascuns, iar literatura noastră era de lemn, sărăcă și fără un fond autentic.

Poeții postdecembriști, care au abordat idei religioase în poeziile lor, au știut să facă o legătură între literatură și religie, căutând prin ideile transmise să aducă în fața lectorului idei novatoare, sentimente și emoții ce trezesc în cititor legătura dintre om și Dumnezeu.

Una dintre acești poeți contemporani, ce îmbină armonios religia cu versul literar este Cezarina Adamescu, poeta contemporană remarcată prin versurile sale din volumul "Arhipelagul visării". În acest volum tratează teme ca iubirea, timpul și moartea, într-o viziune pur subiectivă, iubirea atingând note sublime:

"Iminenta iubire,
Ca primăvara,
La rascruce de muguri
Când prin crucea ninsorii
Răsar toporași și brândușe
Într-un rai al uitării de sine".

Dumnezeu este tratat ca un adevăr iminent, ca ceva incontestabil, adevărul intens, curat, ce nu poate fi contestat: "Ecce Deus! Căruia neîngrădit mă supun".

Timpul este o temă majoră în poezia novatoare a poetei, el guvernează vremile și soroacele:

"Un semn minuscul de-ar putea
Să-ți spună,
Că ești doar umbra risipită-n lut
Vitrării la fereastră fără lună
A unui timp în sine renăscut".

Știm, cu toții, că moartea este o altă temă religioasă, ce a atins orice penel poetic, ce a dorit a fi contemplată de autori autohtoni, dar și străini. Cezarina Adamescu este cea care îi dă valențe speciale acestei teme vast discutate:

"Deși mor cu prisosință,
Nu-I găsesc la moarte rostul
Nu am leac și nici voința
S-o implore, să-I aflu costul."

Cuvântul a fost la început de lume. Cuvântul era Dumnezeu. El era la început cu Dumnezeu. Așa tratează și autoarea cuvintele, la rang înalt de încredere în cuvinte: "deși cuvintele îmi aduc/ dovezi de nesfârșită credință/ tot ce încerc acum rosti/ s-a mai cântat cândva.

Un alt volum reprezentativ al autoarei este un volum de poezie dedicat copiilor: "Primăvara face pozne", ce tratează teme copilărești, începând cu poezia "Cuvântul scris", în care autoarea se adresează copiilor de pretutindeni:

"Spune-mi, rogu-te, copile,
Ce-ai dori-n aceste file

Să găsești, să-ți placă ție
Aducându-ți bucurie?"

Cuvântul are, din nou, aici un rol esențial în sublinierea sentimentelor și trăirilor unui copil, în lumea poveștilor în care trăiește. Este o lume minunată, fermecată, unde zâna preferată îți poate arăta lumea basmului, în care fiecare copil visează un vis frumos:

"Spune-mi, rogu-te, ai vrea,
Să călătorești pe-o stea
c-un luceafăr într-o mână
pân la preafrumoasa zână
din povestea de departe..."

Cuvântul scris este cel mai important. El este cel care va dăinui peste veacuri, cel care va rămâne ca testament în viitor. Autoarea apreciază cuvântul scris cu care, spune ea, "va cuceri pământul", în toată imensitatea lui:

"De vei crede în cuvântul
Scris, vei cuceri pământul,
Și întreaga galaxie
Ți se va supune ție."

Credința este vitală. În Biblie, Dumnezeu ne spune că celui ce va crede i se va da iar credința este: "o încredere neclintită în lucrurile nădăjduite, o puternică încredere cu privire la lucrurile care nu se văd" (pag. 445).

Observăm că importanța cuvântului lui Dumnezeu nu este doar în Biblie, dar și în poezia Cezarinei Adamescu care se joacă cu cuvintele - "de vei crede în cuvântul scris, vei cuceri pământul."

Elementele biblice sunt observate în poezia "Ciudățeni în natură", unde scriitoarea subliniază frumusețea creației lui Dumnezeu, dar și diversitatea ei.

"Multe ciudățeni sunt
Pretutindeni pe pământ
Lângă fluviul Amazon
Anaconda stă pe tron
Și se simte în siguranță
Fiindcă-i șarpe cu prestanță."

Șarpele este, potrivit Bibliei, animalul prin care a fost introdus păcatul pe pământ, ademenind-o pe Eva apoi pe Adam.

În volumul „Arhipelagul visării”, poeta este obsedată din nou de cuvinte, folosind metafora ca să definească cuvântul:

“Ninsori se aștearnă
Abundent pe suflet și în gând
Când sita stă gata să cearnă
Pământ din pământul ce sunt.”

Întrebarea existenței o chinuie și pe poeta noastră, iar divinitatea este cea care decide existența fiecăruia în universul cotidian. Viața este un joc, pe care îl primești în dar și depinde de tine ce faci cu ea, dacă alegi cu inima sau cu mintea drumul ce duce spre fericire, pierzându-te în neant:

“Același joc și veșnic altul
Se irosește doar ce a fost nimic
Și stelele veghind în altul
Te apropie de infinitul mic.”

Timpul, infinitul, cuvintele, iubirea sunt teme predilecte specifice poeziei autoarei contemporane, Cezarina Adamescu, ce tratează și în poezia din volumul “Arhipelagul visării” teme mai sus amintite. Cuvântul este pentru ea cel mai important, deoarece vine dintr-o inimă însetată de frumos și de frumusețea cuvântului scris:

“Curând
Foarte curând
Mă voi înalța în cuvinte
Vouă dăruindu-mă
Cu sufletul asediat
De concertul preclasic al vârstei.”

Antonimia celor două cuvinte pereche “plecarea-venirea” arată o asemănare cu viața-moartea.

Iubirea este o altă temă specifică poeziei contemporane a Cezarinei Adamescu, unde frumusețea iubitei se manifestă în concordanță cu frumusețea naturii:

“Părul tău fără timp
Năvod lunecos
Cu o mie de ochi de luceferi”

Iertarea și împăcarea sunt două sentimente ce acaparează inima eului liric atunci când iubirea este tema prezentă în poezia autoarei noastre. Timpul este prietenul bun al uitării, al iertării și al împăcării, iar autoarea este prietena timpului:

“Vine sortit un timp al iertărilor
Birul iertărilor fiind plătit.” ...
“Vine sortit
Timpul iertărilor

Ș-al împăcărilor

Care promit.”

Prozodia versurilor este specific contemporană, predomină versul alb, rima și ritmul fiind inegale, amalgamul temelor este specific romantic, îmbinând armonios religia cu iubirea, credința cu timpul, natura cu istoria.

În concluzie, între literatură și religie există o strânsă legătură în spațiul contemporan românesc, una fără cealaltă neputând exista.

BIBLIOGRAFIE:

Adamescu, Cezarina, “Arhipelagul Visării”, editura Litera, București, 1987.

Adamescu, Cezarina, “Primăvara face pozne”, editura Porto Franco, Galați, 1991.

BIBLIA, editura World Wide Printing, Texas, 1997

Dorz, Traian, “Porțile veșniciei”, editura Oastea Domnului, Sibiu, 2007.

Ranforsarea canonului interbelic în poezia religioasă a lui Daniel Sandu Tudor

Drd. Codina SĂVULESCU
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

***Abstract:** The text presents the literary evolution of Daniel Sandu Tudor, a poet with contradictory aesthetic options. He cultivated the ideologies of his time, he experimented with the literary trends in vogue (traditionalism, modernism), only to denounce them vehemently later. His criticism of his models takes sometimes the shape of fraude. He manages to overcome all the ideological challenges and to transgress the interior canon. Finally, he will settle in the area of Christian poetry, being considered today the most important Romanian hymnologist and mystic writer. In his religious hymns, the poet explores an area of almost unknown concerns in the Romanian literature of the time.*

***Keywords:** canon, hymn, mystical poetry, interwar literature, traditionalism, modernism*

Lirica interbelică se constituie într-o epocă de surprinzătoare diversitate. Ea se emancipează de mai vechile formule, se rafinează și se intelectualizează, își multiplică viziunea racordată, sincronizată cu marea poezie europeană: simbolism, avangardă, modernism, expresionism. Perioada va conserva și mai vechea direcție tradiționalistă (sămănătorism/poporanism), paradoxal înnoităși ea, diversificată prin orientarea ortodoxistă de la „Gândirea” lui Nichifor Crainic. Fie că este vorba despre poezia religioasăși mistică a lui Vasile Voiculescu, fie de lirica răzvrătirii și a revoltei a lui Radu Gyr, tradiționalismul își construiește propriul univers prin tematică, imaginar, viziune și stil.

În această atmosferă efervescentăși eterogenă se va forma și va crea controversatul și contestatul Daniel Sandu Tudor.

Debutazăîn 1925 cu volumul „Comornic”, lăudat chiar de la apariție de C. Gane, doar consemnat de G. Călinescu în „Istoria literaturii române fără a-i acorda o atenție anume. Marele critic îl include în categoria „Ortodoxiștilor”, alături de Nichifor Crainic, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu sau Paul Sterian, caracterizându-l succint și oarecum ironic: „încercând toate manierele (modernistă, ortodoxistă) cu putere de mimetism, Sandu Tudor devenise în ultimii ani un poet oficial al *Gândirii*, scriind compoziții cu pretenție de religiozitate”[Călinescu, 1941:801]

Este remarcat apoi de Nichifor Crainic și începe să colaboreze regulat la „Gândirea”. Căutările sale religioase și apropierea de Ortodoxie vor impune și viziunea lirică din această perioadă. În același timp publică și în „Contemporanul”, „Convorbiri literare”, „Cuvântul literar-artistic”, „Mișcarea literară”, „Ritmul vremii” ș.a., reviste de orientări dintre cele mai diverse, într-o căutare înfrigurată a identității. În 1927 scrie în formă finală un poem religios „Acatistul Preacuviosului Părintelui nostru Sfântul Dimitrie cel Nou, boarul din Basarabov”, pentru care primește, în 1928, binecuvântarea pentru tipărire din partea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, însoțită de elogii.

La începutul anilor 30 se dezice de orientarea „Gândirii” și întemeiază o revistă proprie, „Floarea de foc”, ce se voia deschisă spre problemele filozofice și sociale de stânga. Va apărea până în 1936, iar în 1933 tipărește cotidianul „Credința”, ziar independent de luptă politică și socială. Împătimit al polemicii, scrie în aceste două reviste articole memorabile în care critică extremele politice și ideologice, deopotrivă cele de dreapta sau de stânga. Îi acuză deschis pe gândiriști de o religiozitate decorativă, formală, lipsită de conținut, ce devine un adevărat rezervor pentru ideologia extremei drepte. Acuză clasa conducătoare de arivism, lipsă de viziune și de patriotism sau incriminează instituțiile statului în ansamblul lor, cum ar fi școala, universitatea, pentru lipsa lor de interes privind viitorul patriei: „universitățile noastre sunt grajduri ale rușinii în care tânărul doritor de carte e schilodit sufletește” [*Credința*, An II, nr. 296-24 noiembrie 1934]. Tot în această perioadă devine membru de seamă al Asociației *Criterion*.

Mai ales în publicistică, Sandu Tudor își vădește patriotismul autentic (vorbește despre o patrie spirituală sau despre destinul european al culturii române), dar și verva polemică, ironia la adresa unei lumi prost alcătuite, bolnave de ideologii care au mutilat-o (în colecția *Credința* se găsesc articole despre dezordinea românească, jefuirea sufletelor sau trădarea românilor). Articole ca „Patria spirituală” sau „Dorul românesc” sunt elocvente. Dezaprobă naționalismul de tip fascist, desconsideră antisemitismul, găsește burghezia drept clasa responsabilă pentru decăderea spirituală a omului, pentru erodarea valorilor tradiționale, pentru criza sistemică a societății contemporane lui despre care afirmă „suntem așa cum nu s-a mai pomenit nici în epocile de mare decadență istorică” [*Credința*, An IV, nr. 642-21 ianuarie 1936]. Scârbit de derapajele drepte și refuzând orice fel de înregimentare politică, se apropie totuși de stânga, o stângă pe care o închipuie similară cu umanismul creștin. În 1942

este arestat de către Siguranță, împreună cu alți scriitori de stânga, și închis la Târgu-Jiu. „O gândire de tip anarhist? Sau marxist? Sau o judecată venită din zona unui existențialism creștin prezent și în România interbelică, într-un moment când cadrele convențional consacrate ale veacului își vedeau neputința?” [Rădulescu, 2008:28]

Odiseea devenirii sale continuă. În 1945 este primit ca frate la mânăstirea Antim din București, unde va fonda gruparea *Rugul Aprins*. Este vorba despre un grup de studiu format din intelectuali și scriitori de prestigiu: Ion Marin Sadoveanu, Alexandru Mironescu, Paul Sterian, Anton Dumitriu, Vasile Voiculescu, Dumitru Stăniloae, Constantin Joja etc. Mișcarea a fost considerată unanim „un moment de renaștere filocalică românească”, întrucât se manifesta critic la adresa canoanelor momentului, se delimitează de maladiile spiritului modern cum ar fi raționalismul sau materialismul. Ea caută în rugăciune și în meditație salvarea, modelul propus fiind unul soteriologic, posibil numai prin cultură și spiritualitate.

Incomod pentru autorități, *Rugul Aprins* este scos în afara legii, iar liderii ei sunt arestați. Sandu Tudor este trimis pentru trei ani la canal, eliberat în 1952; se va retrage în cele din urmă la schitul Rarău, după ce va fi hirotonit și călugărit cu numele Daniel. Este din nou arestat în 1958 împreună cu ceilalți membri ai grupării. Vor fi judecați cu toții în procesul „Lotul Teodorescu Alexandru și alții”. Ieroschimonahul Daniel este condamnat la 25 de ani de închisoare. Moare în temnița de la Aiud în noiembrie 1962.

În a doua parte a vieții poetul Sandu Tudor renunță la polemici, la opțiuni ce par mereu contradictorii și scrie numai poezie religioasă. Își asumă un mod de viață și unul de expresie, situându-se într-o zonă a nonesteticului. Poezia religioasă proclamă prin însăși esența ei absența frumosului artistic, care trebuie să se regăsească în zona extazului mistic, purificator, al întâlnirii cu Dumnezeu. Criteriul estetic pur pălește în fața imnografului interesat de poezie ca rod al harului, ca izvor și scop al transcendenței, interesat de poezia-rugăciune.

Ultimele texte se înscriu în această arie de preocupări. Ele sunt: „Acatistul Sfântului Ioan Bogoslovul”, „Acatistul Sfântului Sfințitului nostru Calinic Cernicanul”, „Imn Acatist la Rugul Aprins al Născătoarei de Dumnezeu” sau „Hrisovul clipelor”.

Acatistul este un imn liturgic în timpul căruia este interzisă așezarea. Modelul, arhetipul este Acatistul Bunevestiri, cântat/recitat în seara celei de-a cincea vineri a Postului Paștelui. Toată imnologia bizantină ortodoxă este o teologie care mărturisește adevăruri de credință

hristologice sau mariologice. Orice imn acatist este și un mic tratat de mistică sau o scară, un mijloc de contemplație a adevărilor divine. Are o structură complexă: 24 de strofe cuplate în 12 dublete precedate de două imne, câte un icos și un condac. Văzute ca o scară cu 24 de trepte, strofele cuprind trei octave ale ascensiunii duhovnicești: despățimirea, iluminarea și unirea mistică cu Dumnezeu sau îndumnezeirea. Cele trei octave pot fi văzute și descrescător: curăția, statornicia și rodirea deplină. Construcția este monumentală, simfonică, o unire de înțelesuri mistice și muzicale, cu trei feluri de imnuri, cu un ritm ce crește și se repetă. Structura fixă este următoarea: un condac, o scurtă rugăciune, un icos care se încheie cu un cântec de slavă. Deși închis în tiparul unui canon religios rigid, e desăvârșit din punct de vedere tematic și formal. „Este de fapt o rugă destinată unei transformări ontologice, pentru că izvorăște din cămara sufletului unui ascet care a pus în slujba actului creator toate resursele lirice ale ființei sale” [Paraschiv, 2012:36]

Imnul Acatist al Rugului Aprins propune o noua imnografie cu nimic mai prejos de cea a marilor melozi ai Patristicii orientale sau occidentale :

„ Cine este Aceasta, ca zorile de albăși curată?
E Împărăteasa rugăciunii, e rugăciunea întrupată.
Stăpână Porfirogeneta și Doamnă a dimineții,
Logodnica Mângâietorului, Preschimbător al vieții,
Spre Tine, noi alergăm, arși, mistuiți de dor.” [Daniil, 2009:149]

Versul care se repetă după fiecare icos al acatistului este: „Bucură-te, Mireasă, urzitoare de nesfârșită rugăciune!” În acest vers este conținută chintesența teologiei Rugului Aprins. Imaginea Mariei ca mireasă veșnică și ca veșnică rugătoare pentru neamul omenesc este imaginea arhetip în Vechiul Testament, care va fi întregită prin alte atribute ale Maicii lui Dumnezeu în Noul Testament.

Nu întâmplător Sandu Tudor a fost comparat cu Sfântul Ioan al Crucii sau cu Sfântul Simeon Noul Teolog. De altfel, el însuși își definește creația folosind un termen propriu, și anume „icoana imnologica”.

Epilogul poate fi citit ca o adevărată introducere în învățătura despre rugăciunea inimii, iar „Cartea muntelui” și „Apocalipsa lui Ioan. Numai argument de predoslovie” sunt adevărate tratate de mistică isihastă în care autorul vorbește despre înnoirea ființei umane și despre efectele prezenței lui Dumnezeu în om.

O altă lucrare excepțională este „Hrisovul clipelor”, compusă în 1958. Are 24 de cânturi semnificând cele 24 de ore ale unei zile, după cum precizează autorul însuși:

„Hrisovul e scurt;
Îi numai atât
Cât se poate scrie
De-o noapte și-o zi.
Că măscăriciul, mireasa și ferentarul
Au trecut hotarul, călări,
Pe cărări știute hoțește” [Daniil, 1999:79]

Tristețea specială a poemului nu poate fi redată decât de un singur instrument muzical-cobuzul, luat ca simbol. Poemul este în fond o parabolă despre călătoria omului prin momentele esențiale ale vieții circumscrise prin sintagma „hrisovul clipelor”. În expunerea temei poetul explică: „Viața obișnuită e romanul real; banal trăită, e numai realism romantic sau pur romantism, risipit de prisos. Concentratăși trăită simplu, în clipe, viața se descoperă cu adevărat legenda și aventura unice, vitale, în înțelesul lor profund și major”. [Daniil, 1999:65-66]

Nicio profesiune de credință nu i s-ar fi potrivit mai bine poetului ce parcurge drumul de la „Floarea de foc” la „Rugul Aprins” și de la Athos, prin Antim și Rarău, până în zarca Aiudului. Sunt treptele maturizării sale literare și duhovnicești.

Daniel Sandu Tudor e un poet cu un destin de excepție, semnificativ totuși pentru o anumită categorie de intelectuali de la mijlocul secolului XX. El „se desparte de ideologiile lumii acesteia când le vede preschimbate în idoli avizi de jertfe”, „depășește etic marile ispite ale veacului, chiar dacă vremelnice le creditează” și „abordează critic principiile și canoanele modernității” [Rădulescu, 2008:32-33]

BIBLIOGRAFIE

- Călinescu, George, < Istoria Literaturii Române >, București, editura Semne, 2003, ediția facsimil, editura Fundația Regală pentru Literaturăși Artă, 1941
- Crohmălniceanu, Ov.S., < Literatura românăîntre Cele Două Războaie Mondiale >, București, editura Minerva, 1974
- Daniil de la Rarău, Ieroschimonahul (Sandu Tudor), <Acatiste>, București, editura Christiana, 2009
- Micu, Dumitru, <Literatura română la începutul secolului XX>, București, Editura pentru Literatură, 1964

Paraschiv, Cleopa, <Starețul Daniil de la Rarău și Rugul Aprins>, Făgăraș,
editura Agaton, 2012

Rădulescu, Mihai, <Rugul Aprins - de la Antim la Aiud>, București, editura
Proxima și Sfânta Mânăstire Antim, 2008, ediția electronică

Tudor, Sandu, <Universalism românesc>, București, editura Eikon, 2016

Ironie și grotesc în nuvelistica lui Victor Papilian

Drd. Ingrid Cezarina Elena BĂRBIERU
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

Abstract: Victor Papilian's work represents one of the many key moments of the Romanian literature between the two World Wars. His writings are fundamental for a better understanding and view upon both the social and artistic contexts. This paper aims to offer a wider perspective upon Victor Papilian's short prose, by establishing two important milestones: the irony and the grotesque. These modern aesthetic categories play an outstanding role in identifying the singularity of the epoch's mentalities: the modern man, who is always searching, always doubting, always criticizing the world. Our paper aims also to present, from a different point of view, the inner mechanisms which animate a modern writer's artistic point of view. For this purpose, we have selected several examples of short prose, from Victor Papilian's work. Our analysis consists in revealing the means by which the irony and the grotesque are built throughout the text. From a fine irony, up to a sarcastic tone, the author uses all kinds of means to illustrate his ideas and feelings. For example, all types of comics and characterization, interior monologue, up to the portraits illustration. Victor Papilian's short prose, despite the lack of approach, remains one of the key milestones in illustrating the main artistic concepts of its times.

Keywords: irony, grotesque, modernism, short prose, Victor Papilian

Perioada interbelică, perioadă caracterizată de puternice progrese sociale, economice și cultural-artistice, reprezintă principalul punct de reper al manifestării modernismului. Coexistența tendințelor tradiționaliste cu cele moderniste conturează, în linii mari, specificul perioadei interbelice, atât pe plan literar, cât și social. Într-o epocă în care unitatea națională și integrarea în contextul european reprezentau concepte-cheie, supremația romanului era de necontestat, iar lipsa de atenție asupra prozei scurte se înscria într-o tendință firească. Nuvelistica scriitorului Victor Papilian, mai puțin valorificată din punct de vedere literar și artistic, propune o gamă largă de inovații literare, reprezentând nu doar un univers original, ci și noua direcție în care se înscrie literatura românească interbelică.

Lucrarea de față își propune să identifice, pe de o parte, specificul literaturii românești interbelice și revelarea unor modele literare inovatoare, iar pe de altă parte, ilustrarea celor două coordonate specifice instaurării modernismului literar, și anume: *ironia* și *grotescul*, utilizând ca

reper nuvelistica scriitorului Victor Papilian. Pornind astfel de la fixarea unor puncte de referință ale nuvelisticii papiliene în contextul literar interbelic și utilizarea unui instrumentar bibliografic adecvat, vom identifica în ce măsură proza sa se îmbogățește de modernism și ce rol are coexistența acestuia cu elementele tradiționaliste, în conturarea unei perspective cât mai verosimile asupra specificului literaturii interbelice. Textele utilizate ca repere în analiza noastră fac parte din ciclurile *Nuvele oltenesti* (1946), *Nuvele bărbieresti* (1946) și *Decameronul românesc* (1996).

După cum am afirmat, epoca interbelică reprezintă fundamentul instaurării modernismului și alinierea la marele context european. Epocă zbuciumată, caracterizată de lupta dintre tradiție și inovație, perioada interbelică revoluționează mentalitățile, credințele și obiceiurile de până atunci. Pe plan social, unitatea națională, lupta pentru specificul național, reprezintă noțiuni-cheie regăsite pe buzele tuturor. În ceea ce privește contextul literar-artistic, aceeași „luptă” dintre tradiție și inovație reprezintă principalul aspect către care se îndreaptă toată energia criticilor, istoricilor și scriitorilor. Se impun personalități precum: Mihai Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mateiu Caragiale, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Eugen Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu. Se înmulțesc astfel revistele literare, în jurul cărora se dezvoltă noi curente: *Viața românească* (1906), în jurul căreia se va dezvolta *poporanismul*; *Sburătorul* (1919), al cărei coordonator este teoreticianul *modernismului*, și anume, Eugen Lovinescu; *Gândirea* (1921) care va continua să susțină *tradiționalismul*; curentele de avangardă: *constructivismul* și *suprarealismul* se vor grupa și ele în jurul unor reviste literare reprezentative: *Contemporanul* (1922) aflată sub conducerea lui Ion Vinea, care va teoretiza *constructivismul* și revistele *Alge* (1930) și *Urmuz* (1928) pentru *suprarealism*.

Remarcabila dezvoltare a romanului românesc cuprinde diversitatea tematicii, abordând medii sociale cât mai diferite și problematice din ce în ce mai complexe. Primul roman românesc modern, și anume: *Ion* de Liviu Rebreanu, apare în anul 1920, an crucial pentru dezvoltarea literaturii române. Se continuă scrierile de inspirație rurală, precum: *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, *Mara* de Ion Slavici sau *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu. Treptat, noi tendințe acaparează contextul literar interbelic: romanul citadin ce se dezvoltă prin problematica intelectualului ca structură de caracter. Aici amintim scrierile lui Camil Petrescu, ale Hortensiei Papadat-Bengescu sau ale lui G.

Călinescu. De asemenea apar primele studii teoretice ce vizează romanul: *Creație și analiză* de Garabet Ibrăileanu, care identifică două tipuri principale de roman: *romanul de creație* și *romanul de analiză*; *Noua structură și opera lui Marcel Proust* de Camil Petrescu, din care se desprinde o viziune nouă de cunoaștere a ființei umane, utilizând noile descoperiri ale filosofiei și ale științelor. Nuvela se dezvoltă prin Gib Mihăescu sau prin (anti)proza originală a lui Urmuz, iar poezia se rafinează cu ajutorul contribuțiilor lui George Bacovia (simbolist), Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu (moderniști) sau Ion Pillat (tradiționalist).

În acest context social și literar, nuvelistica lui Victor Papilian este greu a fi încadrată într-un anume curent literar, autorul cochetând cu numeroase orientări, înscriindu-se de fapt într-o tendință firească a contextului la care ne raportăm. Într-unul dintre articolele dedicate nuvelisticii lui Victor Papilian, Vintilă Horia oferă o definiție extrem de relevantă pentru demersul nostru: „pornind de la o definiție sumară a nuvelei — nuvela e un fragment de viață — se poate ajunge la următoarea concluzie : a desface un asemenea fragment de viață dintr-un întreg și a-l reprezenta într-un cadru restrâns, care să-i păstreze intact interesul și individualitatea, e tot atât de greu ca a construi edificiul unei vieți întregi în spațiul încăpător al unui roman. Iată de ce nuvelistul perfect trebuie să stăpânească acea rară putere de concentrare și de schematizare a acțiunii, care să redea în linii suple și precise, conflictul unic al unui om cu societatea, cu natura, sau cu sine însuși.”¹[Horia, 1938:429]

Proza fantastică a scriitorului Victor Papilian, mai puțin valorificată din punct de vedere literar și artistic, propune o gamă largă de inovații literare, reprezentând nu doar un univers original distinct, ci și o nouă direcție a literaturii românești interbelice. Gama de situații care facilitează fantasticul nuvelisticii, remarcă Mircea Popa, este extrem de întinsă, „de la simple obsesii, fixații și freudism, spre forme tot mai acute de miraculos creștin și hagiografic, iar de aici spre fantasticul anatomic și experimentalist, bazat pe experimente și teorii științifice, cu o aparentă logică impecabilă, dar în realitate greu de crezut.”² [Popa, 2008:28] Depășirea realității se face prin căutarea insolitului, a fenomenelor atipice, stridente, bizare. În alte nuvele, incluse în volumul *Sufletul lui Faust*, această tendință, observă Mircea Popa, este subsumată miraculosului creștin, într-o suită de „parabole biblice, de legende creștine literaturizate,

¹Vintilă Horia, *Victor Papilian și arta nuvelei*, Gândirea, Anul XVII, nr. 8 / 1938, p. 429.

²Mircea Popa, *Victor Papilian. Eseu monografic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2008, p. 28.

în sensul apocrifelor și al cărților populare pe teme scatologice.”¹[Popa, 2008:32-33] Atât Mircea Popa, cât și Titus Bălașa sau Ovid S. Crohmălniceanu remarcă valoarea incontestabilă a nuvelisticii fantastice a lui Victor Papilian.

Cu scopul de a identifica în ce măsură proza lui Victor Papilian se îmbogățește de modernism și ce rol are coexistența acestuia cu elementele tradiționaliste, vom analiza *ironia* și *grotescul*, categorii estetice specifice discursului de tip modernist. Am ales ca reprezentative pentru demersul nostru nuvelele: *Rara avis in Terris* (din volumul „Decameronul românesc”), *Margareta, fata bărbierului* (din ciclul „Nuvele bărbierești”), *Ceartă oltenească* (din ciclul „Nuvele oltenești”). Considerăm esențială pentru demersul nostru definirea celor două categorii estetice de referință:

„**Ironie** (gr. *Eironeia*–„ironie”) figură retorică prin care, cel mai adesea, se enunță o apreciere pozitivă ori chiar o laudă, simulată, pentru a se înțelege că e vorba de o persiflare ori chiar de o batjocură, sau, uneori, o apreciere negativă simulată în locul celei pozitive, la adresa unei persoane.”² [Dragomirescu, 1975: 151]

„**Grotescul** (fr. *Grotesque* - „capricios, ridicol”, „de grotă / peșteră”) este o categorie estetică desemnând starea, ecuația paradoxistă a umanului ce are proprietatea de a releva / revela, de dincolo de „învelișul” hidos, monstruos, caricatural, fantastic-derizoriu, primitiv-absurd, un imprevizibil sâmbure / nucleu de frumos, de sublim, de noblețe etc.”³ [Pachia Tatomirescu, 2003:216]

Aceste două categorii estetice se întrepătrund în discursul modernist, relația dintre ele, fiind foarte frecvent, una de interdependență. Atât *ironia*, cât și *grotescul* poartă în ele însele un sens negativ: pe de o parte este vorba de utilizarea unui sens opus, negativ, pentru a ironiza o anumită situație / persoană, iar pe de altă parte este vorba de a revela monstruosul, caricaturalul, primitivismul unei situații / persoane, cu scopul comun de a dezvălui o latură ascunsă sau neabordată a realității. Profesiunea de credință a realismului implică revelarea tuturor aspectelor realității, fie ele bune sau rele, frumoase sau urâte, fericite sau triste, cu scopul de a crea o perspectivă cât mai verosimilă asupra unui anumit context istoric. Fiind pe

¹ Ibid., pp. 32-33.

²Gh. M. Dragomirescu, *Micăenciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p.151.

³Ion Pachia Tatomirescu, *Dicționar estetic-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației (Concepte operaționale „disciplinare” și interdisciplinare, la care se apelează frecvent în producerea și în „anatomia” textului)*, Timișoara, Editura Aethicus, 2003, p. 216.

deplin conștient de aceste aspecte și luând contact direct cu promovarea noilor idei, Victor Papilian experimentează toate conceptele, nuvelistica sa îmbogățindu-se de modernism: „Evoluția nuvelistului de la povestirea de caractere la narația de acțiune și fapt divers și de aici la povestirea senzațională, bazată pe obsesie și fantastic, dar și la tiparul realizat dialectal, bazată pe comicul de limbaj și pe comicul de situație îl recomandă pe scriitor drept un împătimit experimentator, dornic de a-și folosi cât mai divers și mai personal foamea de imaginație.”¹[Popa, 2008:59] După cum afirmă și Mircea Popa, intenția autorului de a crea un decameron românesc, un gen de „comedie de moravuri”²[Popa, 2008: 59] este clar vădită prin nuvelele sale, pe care le va reuni în volum același Mircea Popa, în 1996. Fie că sunt abordate în formă realistă, alegorică sau parodică, nuvelele lui Victor Papilian aduc în prim-plan lumea bizară a periferiei și mahalalei, precum și a vieții de la țară.

Rara avis in Terris, nuvelă aparținând volumului „Decameronul românesc” (intitulat și *Nuvele de dragoste*), reiterează povestea Cezarinei Mușat, care, cu ajutorul talentului său în ceea ce privește matematica și cu ajutorul farmecelor sale irezistibile, va reprezenta un pilon esențial de „susținere” a numeroșilor candidați către funcții înalte. Treptat, toți ibovnicii Cezarinei devin iluștrii matematicieni, fiecare dintre ei dorindu-și să o ia în căsătorie. Triunghiul amoros Ionel Ștefaniu (narator-personaj) – Mitică Braica – Șerban Greceanu este alcătuit în întregime după toate regulile caricaturalului. Ironia fină îndreptată către mecanismele interioare ce animă pe de o parte instinctele umane, iar pe de altă parte, întregul sistem de relații specific mediului universitar, reprezintă una dintre cele mai reușite implementări ale modernismului în literatură. Ibovnici ai Cezarinei și candidați la funcții înalte în sistemul universitar, cei trei bărbați devin țintele clare către care se îndreaptă ironia tăioasă a autorului. Prezența tuturor tipurilor de comic este perfect ilustrată în această nuvelă. Comicul de caracter, instrument esențial în conturarea profilului autorului (veșnic interesat de caracterologie, construind personaje tipuri), este prezent în textul nuvelei prin conturarea profilurilor celor trei ibovnici. Ionel Ștefaniu, naratorul personaj este „o mare lichea”³[Papilian, 1996: 142] „leneș, prost și incult”⁴[Papilian, 1996: 146], așa cum îl caracterizează în

¹Mircea Popa, *op.cit.*, p. 59.

²Ibid., p. 59.

³Victor Papilian, *Decameronul românesc (Nuvele de dragoste)*, Timișoara, Editura de Vest, 1996, p. 142.

⁴Ibid., p. 146.

mod direct Cezarina. Mitică Braica, „cel mai ticălos student al generației noastre. În afară de faptul că nu știa nimic, mai era și bețiv, cartofor și chiar măsluitor.”¹[Papilian, 1996: 144]În ceea ce îl privește pe Șerban Greceanu, „toată lumea știe că îi plac bărbații.”²[Papilian, 1996: 146] Comicul de situație, la fel de bine conturat ca și cel de caracter și de limbaj, izvorăște din însăși situația în care se află cei trei ibovnici, de a o implora pe Cezarina să aleagă pe unul dintre ei. Desigur că, niciunul dintre ei nu va fi ales, Cezarina optând pentru un al patrulea ibovnic, de care cei trei nu știuseră nimic până atunci: „-Alege, dragă Cezarino, între noi trei...Parcă o văd: Cezarina m-a privit cu atenție și apoi mi-a aruncat un surâs leneș. Sub buza, puțin ridicată, se vedea proeminând un dinte alb. Sunt sigur că în același timp la fel surâdea și celorlalți doi prieteni.-Hotărăște, Cezarino, o imploram eu.Și după mine auzii glasul răgușit al lui Mitică și pe cel melodios al lui Șerban.-Hotărăște, Cezarino...”³[Papilian, 1996: 147]

Margareta, fata bărbierului face parte din ciclul „Nuvelelor bărbierești”. Aparținând aceleiași proze de factură satirică, personajele acestor nuvele „sunt îndeobște bărbieri, frizeria devenind un fel de *agora* în care toți participanții la discuții au opinii, amintiri și mai ales ambiții, totul dezvăluindu-se în dimensiunile unei exaltate exagerări, ce rivalizează cu proverbialele peripeții vânătorești.”⁴[Cubleșan, 1988: 26] Și în această nuvelă este vorba despre satirizarea corupției, a tuturor sacrificiilor și compromisurilor îndeosebi morale, ce se întâlnesc pe tot parcursul ascensiunii pe scara socială. Lumea medicilor și a frizerilor este extrem de bine conturată, autorul surprinzând în detaliu toate resorturile interioare care o animă, de la prezentarea aparențelor și identificarea esențelor, până la satirizarea defectelor umane. *Margareta, fata bărbierului*, este o femeie modestă, dar înzestrată cu atribute excepționale: intuiție, talent, tact, diplomatie și un acut simț estetic. Reprezentând un adevărat geniu al chirurgiei, *Margareta* reușește să inoveze și să revoluționeze întreaga lume medicală cu ideile sale, deși destinul său fusese, se pare să „rămână toată viața ei doar femeie frumoasă.”⁵ [Papilian, 1988: 53]Intenția autorului, extrem de clar vădită încă de la începutul nuvelei, este să scrie un pamflet,

¹Ibid., p. 144.

²Ibid., p. 146.

³Ibid., p. 147.

⁴Constantin Cubleșan, *Victor Papilian - prozatorul*, în Victor Papilian, *Coana Truda și nuvele bărbierești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988, p. 26.

⁵Victor Papilian, *Coana Trudași nuvele bărbierești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988, p. 53.

„dovada unui complex de inferioritate.”¹[Papilian, 1988: 53] Instrumentele ironiei sunt foarte bine exemplificate și în această nuvelă: de la ironia fină, la sarcasmul tăios, satira se extinde asupra unui întreg mediu social: tagma medicilor și a universitarilor. Comicul de situație este predominant în această nuvelă, de la adultere, la corupție, mișelii până la demagogie, Papilian înglobează toate *tarele* sistemului medical. Întregit de comicul de limbaj, cel de situație este alcătuit dintr-un preambul de momente comice, care de care mai savuroase: „Prezentarea mea la serviciul de chirurgie maxilo-facială o sa rămână de pomână. La auzul numelui meu, Elefteria, care era medic secund, a izbucnit în râs.-Ce dracu de nume mai e și ăsta? ... Auziți, oameni buni, Vasilică Cocoșel ... Bă, tu la toate îi fi miniatură, ca și la nume?...”²[Papilian, 1988: 53]

Însă, ceea ce este de remarcat în această nuvelă este *grotescul* unor situații și al unor personaje. Fiind interdependent uneori cu ironia, după cum am afirmat anterior, grotescul provine, la Victor Papilian, din nevoia uriașă de a crea o proză autentică. Verosimilitatea unor întâmplări, situații, momente este perfect conturată cu ajutorul exemplificării tuturor aspectelor realului, îndeosebi a celor negative. Astfel, la fel ca în nuvela anterioară, triumphiurile amoroase se întrepătrund dând naștere unor situații și a unor discuții de-a dreptul grotești. De această dată este vorba despre două femei, Elefteria, ilustra profesoară universitară și aceeași Margareta, fata bărbierului, care împart, fără să fi aflat, desigur, aceiași trei ibovnici: Vasilică Cocoșel, Ieremia Bujoi și Trandafir Puiuc (numele fiind desigur o altă sursă a comicului de limbaj și caracter). Sub aburii alcoolului, cei trei bărbați își destăinuie într-o seară poveștile de iubire alături de Elefteria, respectiv Margareta, într-o scenă de-a dreptul grotescă: „Câteși trei eram amănții și ai Elefteriei și ai Margaretei. Pentru câteși trei Elefteria era femeia cu capsă pusă și la fiecare din noi Margareta găsea alte motive de iubire. Ciupitului de vărsat Ieremia, cel cu fața ca o colivă ciugulită de un curcan, îi îndrăgise ceafa, o ceafă puternică, iar la Trandafir – Nasone – fiindcă avea nasul trompă, îi plăceau mâinile.”³[Papilian, 1988: 55]

În ceea ce privește operațiile pe care le realiza Elefteria, Vasilică, naratorul personaj notează: „Veneau oamenii doar zdreliți la față și plecau desfigurați. În loc de nas se alegeau cu câte un obiect ciudat, variind între o felie de bigi-bigi și un flec de cârpit pantofii, încât zadarnic bieții de ei se

¹Ibid., p. 53.

²Ibid., p. 53.

³Ibid., p. 55.

cercetau în oglindă sau se comparau cu vechile fotografii din livretele militare. La gură avea darul să preschimbepe răniți în niște concurenți ai lui l'homme qui rit, iar în loc de urechi le aplica pe tâmpile câte o bucată de piele, după sistemul apărătorilor împotriva frigului.”¹[Papilian, 1988: 61]

Grotescul întâmplărilor, precum și acela al unora dintre personaje, dublat de ironia tăioasă îndreptată împotriva sistemului medical și tuturor metehnelor sale, fac obiectul acestei nuvele, precum și a altora aparținând acestui ciclu. *Cearța dintre sfinți* sau *Domnul Emil le vede* sunt doar două exemple de astfel de nuvele, în care grotescul și ironia fuzionează într-un singur mecanism unitar.

Cearță oltenească, ultima nuvelă selectată pentru ilustrarea acestui demers, face parte din ciclul „Nuvelelor oltenești” al căror substrat este desigur, cel parodic, de această dată acțiunea fiind plasată îndeosebi în lumea rurală. Și în această nuvelă grotescul întâmplărilor și al caracterelor personajelor se împletește cu ironia fină. Subiectul nuvelei îl reprezintă conflictul dintre doi frați, Ioniță și Nicu Vrabie, „care își dispută, îndărătnici și spectaculos, într-o adevărată regie strategică, o problemă de familie.”²[Cubleșan, 1988: 19] Este vorba despre dorința lui Ioniță, om cu stare, dar fără copii, de a o înfia pe Veta, fiica cea mică a lui Nicu. Cearța se declanșează odată cu apariția numeroaselor pretenții pe care le solicită părinții fetei, cu scopul de a face rost de bani de pe urma fratelui înstărit. Cearța se prelungește la nesfârșit „într-o hârjoană de joasă condiție umană.”³[Cubleșan, 1988: 19] Reproșul lui Ioniță către fratele mai mic, ce devine un fel de „refren” al întregii nuvele, reprezintă afirmația cu care debutează și se încheie această veșnică ceartă. Mijloacele prin care se realizează ironia și în această nuvelă sunt fin conturate, de la comicul de limbaj la cel de caracter, parodia se extinde cuprinzând întreaga atmosferă a textului: „Milogule, milogule... fire-ai tu al dracului să fii...-De ce mă drăcui, mă nană?-Fiindcă ești milog și tâlhar.-De ce-s tâlhar, mă nană?-Fin'c-așa te-a făcut Dumnezeu, milog și tâlhar...”⁴[Papilian, 1973: 132-133]

Grotescul se construiește în această nuvelă cu ajutorul caracterizării directe și a monologului interior, portretul lui Nicu conturându-se treptat în mintea fratelui său: „Urât om frate-său ăsta [...]: înalt și molău, cu pălăria aia mare de paie aducea a ciupercă uscată gata s-o înșiri pe ață. Și avea un

¹Ibid., p. 61.

²Constantin Cubleșan, *op.cit.*, p. 19.

³Ibid., p. 19.

⁴Victor Papilian, *Cearță oltenească – Nuvele, schițe, povestiri*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973, pp. 132-133.

nas mare, cocârlat și moale ca al domnului Sabetay, negustorul de grâu, și rât în loc de gură, și fața uscată, de iască, ciupită de vărsat, și o mustață care-i intra în gură, și gâtul lung...”¹[Papilian, 1973: 117]

Titus Bălașa afirmă cu privire la ciclul „Nuvelelor oltenești”: „Comicul – în tonuri și nuanțe ce merg de la grotesc și caricatural (*Masa verde*, *Popa făr’ de păcat*) până la umorul ingenuu (*Cabotinaj*) – își revendică supremația în *Nuvelele oltenești*, a căror savoare este, realmente, inegalabilă...”²[Bălașa, 1973: XXVIII] Toate aceste aspecte ce țin de ilustrarea ironiei și a grotescului, categorii estetice de referință ale modernismului, reprezintă instrumente-cheie în nuvelistica lui Victor Papilian. De la mijloace precum comicul de situație, de caracter sau de limbaj, până la contrurarea potretelor cu ajutorul autocaracterizării sau a monologului interior, proza sa se îmbogățește continuu prin neobosita inventivitate a autorului: „[...] ca scriitor însă a izbutit să impună în peisajul literar autohton o individualitate artistică de netăgăduit, ce avea să ne surprindă mereu în vreme, venind spre noi, printr-o operă postumă impresionantă, capabilă nu atât de a schimba datele esențiale ale profilului său literar, cât mai ales a da noi dimensiuni de profunzime și de strălucire matură unui edificiu epic reprezentativ pentru condiția și conștiința creatorului ardelean al epocii sale.”³ [Cubleșan, 1988: 5]

BIBLIOGRAFIE

- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1982;
- Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, E.P.L, 1967;
- Dragomirescu, Gh. M., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975;
- Horia, Vintilă, *Victor Papilian și arta nuvelei*, Gândirea, Anul XVII, nr. 8 / 1938;
- Pachia Tatomirescu, Ion, *Dicționar estetic-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației (Concepte operaționale „disciplinare” și interdisciplinare, la care se*

¹Ibid., p. 117.

²Titus Bălașa, *Prefață*, la Victor Papilian, *Ceartă oltenească – Nuvele, schițe, povestiri*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973, p. XXVIII.

³Constantin Cubleșan, *op.cit.*, p. 5.

apelează frecvent în producerea și în „anatomia” textului), Timișoara, Editura Aethicus, 2003;

Papilian, Victor, *Decameronul românesc (Nuvele de dragoste)*, Timișoara, Editura de Vest, 1996;

Papilian, Victor, *Coana Truda și nuvele bărbierești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988;

Papilian, Victor, *Legendă și hrisov – scrieri religioase*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007;

Popa, Mircea, *Victor Papilian. Eseu monografic*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2008;

Speranția, Eugeniu, *Figuri universitare*, București, Editura Tineretului, 1967.

Ieronim și manifestarea sa portretistică: model vs. imagine

Drd. Dorin Sergiu URSUȚ
Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

***Abstract:** Every literary character hides beneath its identity a certain model that refers to a cultural era which the author of a literary text would like to reflect in his text. His image though, does not reflect the exact reality, but it determines it to be in a tight bond with it. The research that I propose, entitled "Ieronim and his portretical manifestation – model vs. Image" regards a deep analysis upon the character of Ieronim from the short story "Cezara" written by Mihai Eminescu. The requirement of our work is to illustrate the Romantic canon's directions from this period as its ways of achievement. The portrait of the mask, Ieronim, will be observed, seen through the "technique of the parallel mirrors" by the "painter" Mihai Eminescu, Cezara and Onufrei. Also, I will approach the relationship between the model used by the writer and the image transposed by him in the short story. The starting point of the image presented is important so that later on can be observed the way by which the original suffers a certain dissociation in the imagistical representation of the work. In this way a tight bond is created between the cultural context and the portrait where the writer tries to reflect a certain panorama of a certain period.*

***Keywords:** Ieronim, image, canon, model, portrait*

Unitatea primordială a oricărui text este litera. Mai multe silabe formează o silabă, mai multe silabe un lexem, mai multe cuvinte o propoziție sau o frază, iar mai multe fraze unite și mânuite cu un simț estetic desăvârșit, dau ființă unui text literar. Textele, indiferent de natura lor, au la bază un sentiment fie el de tristețe sau bucurie. Felul în care sunt trăite sentimentele este unul dintre cele mai importante aspecte ale umanității și asta pentru că datorită lui ființa superioară poate să se exprime. Pornind de la o simplă literă, pot fi ilustrate întâmplări felurite, pot fi purtate dialoguri, dar cel mai important pot fi împărtășite întâmplările trăite, văzute și experimentate pe propria piele. Omul e dornic de a vorbi, e dornic de a purta dialoguri fiind ambiționat să vorbească despre lucrurile întâmplare. Odată cu relatarea întâmplărilor de tot felul, omul devine un scriitor care poate fi privit ca un „pictor” prin exactitatea redării culorilor în starea lor originală sau prelucrată creând tot felul de

tablouri. Un exemplu de tablou poate fi portretul unei persoane realizate prin intermediul descrierii, a trăsăturilor fizice, psihice sau morale. Portretul reprezintă cea mai scurtă cale în cunoașterea unei persoane. Prin acesta se pot evidenția calitățile și defectele unui individ, formând astfel o imagine de ansamblu. În literatură, portretul își face apariția încă din Antichitate, fiind o formă agreată și des folosită de către scriitori. Acest procedeu descriptiv este întâlnit în special în operele epice, acolo unde capătă „contururi nesigure”.

În primele sale reprezentări, canonul a fost văzut ca idealul stabilirii unei norme în ierarhizarea bisericească. Canonul e reprezentat de un set de reguli fixe specifice ansamblului de procedee artistice ale unei epoci. Unul dintre teoreticienii cu cea mai mare contribuție în sfera canonului este Harold Bloom. Acesta opinează:

„ Canonul este împlinirea anxietății, la fel cum orice operă literară este o împlinire a anxietății autorului ei. Canonul literar nu ne botează întru cultură: nu ne eliberează de anxietatea culturală. El ne confirmă anxietățile dar ne ajută totuși să le dăm formă și coerență.”¹

Văzut ca un termen bine aplicat în religie, literatura română importă acest concept. Prin vocea lui Titu Maiorescu se creează prima bătălie canonică în arta scriitoricească autohtonă. Aceasta s-a desfășurat în perioada de glorie a societății *Junimea* condusă de același om care a ajutat foarte mult la dezvoltarea literaturii țării noastre. Criticul dorea să pună accentul pe valorificarea „anatomiei esteticului”² precum și pe cea a adevărului. În aceste prime reprezentări ale canonului, Titu Maiorescu îl așază în prima linie pe Vasile Alecsandri, mare personalitate a acelei perioade, după care nu la mare distanță îl situează pe Mihai Eminescu văzut drept un promițător promotor al romantismului românesc. Maiorescu nu s-a înșelat în alegerea făcută și asta pentru că Eminescu a devenit în scurt timp un punct de reper al romantismului. Acesta a ajutat foarte mult la stabilirea granițelor canonului romantic reușind să creeze noi direcții prin îmbinarea scrierii cu influențe străine. Asemeni ideii eminesciene Harold Bloom situează canonul în jurul influențelor venite din partea înaintașilor și urmașilor:

¹Harold Bloom, *Canonul Occidental*, prefață de Mircea Martin, București, Editura Art, 2007, p.521.

²N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 362.

„ Cel mai mare adevăr în legătură cu formarea canonului este faptul că el nu se datorează nici criticilor, nici academicienilor, ca să nu mai vorbim de politicieni. Scriitorii, artiștii, compozitorii înșiși determină canonul făcând legătura dintre marii înaintași și marii urmași”¹

Canonul romantic se fundamentează pe ipostaze ale eroilor atipici care sunt nevoiți să suporte anumite încercări limită, pe antiteza între demon și frumos, pe influențele filosofice sau orientale. Chiar dacă inițial proza lui Eminescu a reprezentat pentru Ovid Densusianu „ improvizație de multe ori”² odată cu înțelegerea completă a reprezentațiilor operei, aceasta a fost apreciată atât în manuscrise cât și în publicații.

Nuvela romantică *Cezaraa* fost considerată cea mai de seamă operă a geniului romantic eminescian. Ea se bazează pe un erotism exagerat materializat în relația dintre Cezara și Ieronim, călugărul care a provocat flacăra dragostei în sufletul personajului principal feminin. Numele personajelor din nuvelă provin din scrieri ale predecesorilor mai exact numele Cezara este preluat din scrierea *Titanula* lui Jean Paul, cel al lui Castelmare provine din compunerea din compunerea lui Iacob Negruzzi intitulată *Primblări*. Tot din această scriere a fost preluată și scena realizării picturii lui Ieronim de către Francesco însă de data aceasta cu o schimbare majoră, aceea a modelului, care în *Cezaranu* mai este reprezentat de femeie ci de ființa puternică. Reprezentațiile imagistice ale cuplului edenice oferă o serie de reprezentări foarte puternice prin prisma cărora se conturează un portret unic și plin de semnificație.

Portretul joacă un rol esențial în creionarea unor personaje sau a unor figuri ce fac parte dintr-o anumită perioadă culturală sau istorică. Acesta nu poate fi ignorat deoarece, după cum afirmă Silviu Angelescu, unul dintre promotorii portretului literar: „portretul nu poate constitui, totuși, un element marginal al operei, deoarece literatura tuturor timpurilor s-a oprit cu insistență asupra chipului omenească, a cărui descriere ocupă un loc aparte în sistemul oricărei construcții epice”³. Acesta a fost încă din primele reprezentări ceva deosebit, fiind mereu atent tratat atât de către latura critică precum și de cititori. Prin intermediul aceluiași critic se relevă felul în care se materializează portretul literar în literatură, acesta fiind constituit de: „chipul omului rămâne una dintre modalitățile de umanizare a personajului, în felul acesta ajungând să

¹Harold Bloom, op. Cit., p.517.

²N. Manolescu, op. Cit., p. 394.

³ Silviu Angelescu, *Portretul literar*, București, Editura Univers, 1985, p. 5.

*participe, dintr-un plan mai îndepărtat și, oarecum, indirect, la umanizarea acțiunilor săvârșite de eroi și de adversarii lor*¹. Prin redarea înfățișării omului se sugerează o însușire a acestuia dar și o trimitere la vechile obiceiuri, aspect care transcende personajul spre tipizare. Fiecare *personaj literar* în parte, ascunde în spatele identității un anumit model ce face trimitere spre o anumită epocă culturală pe care autorul unei opere literare dorește să o reflecte în text. Imaginea acestuia însă, nu reflectă întocmai realitatea, ci o determină să se afle într-o strânsă legătură cu aceasta.

Portretul semnifică imaginea transpusă de către beletrist în text, preluând câteva aspecte dintr-un model inspirat din viața reală. Unele personaje capătă conotații grotești ce țin oarecum de fabulos și care duc spre o lume caricaturală. Scriitorului îi revine rolul de a-și reprezenta personajele, pornind de la un punct ancorat în real. În acest fel, el reușește să acapareze realitatea transpusă dintr-o viziune proprie, modelată după propriile sale reguli. Realul este folosit doar ca un nucleu de către autor. El își prezintă personajele folosindu-se de conștiința proprie, perspectiva narativă fiind una obiectivă. Portretul nu poate fi considerat decât o „*imagine a unui model real scrutat de autor prin filtrul unei convenții*”².

Pentru a realiza un portret literar, un scriitor are nevoie în primul rând de un model. Acest procedeu reprezintă principala direcție în creionarea unui portret deoarece doar prin acesta se pot observa diferențele marcante între corelația cu imaginea din text. Acest procedeu este utilizat pentru a se identifica misterul ascuns de către scriitor:

„În pictură, în literatura memorialistică, indiferent de tehnica folosită și de intenția urmărită, portretul – imaginea creată de cineva – rămâne homeomorf modelului, adică referentului obiectiv, care-i preexistă portretului și prin raportare la care imaginea își capătă semnificația. În literatura de ficțiune, portretul are însușirile unui sistem homeomorf cu sine. Funcția lui nu mai este de a reproduce imaginea unui model obiectiv, preexistent lui, ci de a crea un referent pentru sine însuși”³.

Imaginea personajului dobândită pe parcursul operei joacă un rol secundar în ansamblul epic, acolo unde modelul reprezintă principalul obiect de studiu. „Modelul” reprezintă un aspect enigmatic pentru cercetător, aspect remarcat și de Silviu Angelescu care afirmă faptul că este

¹*Ibidem*, p. 6.

²*Ibidem*, p. 26.

³Silviu Angelescu, op. cit., p. 17.

foarte importantă alegerea modelului astfel încât „literatura unui moment istoric delimitat este studiată, în relație cu <<fundalul>> cultural, cu scopul de a deduce modelul antropologic sub autoritatea căruia individual își consideră propria natură, încercând să se integreze astfel normei în uz a epocii respective”¹. Important este punctul de plecare al imaginii redată în opere ca mai apoi să se observe felul în care originalul suferă o anumită disociere în reprezentările imagistice ale operei. În acest mod se creează o legătură strânsă între contextul cultural și portret, acolo unde scriitorul încearcă să „oglindească” o anumită panoramă a unei perioade.

În nuvela romantică *Cezarascrisă* de către Mihai Eminescu întâlnim personajul central Ieronim care constituie imaginea unui călugăr romantic. Modelul pe care prozatorul îl inițiază în opera sa este cel al călugărului și al vieții preotești. În reprezentarea reală, acesta se caracterizează printr-un stil de viață strict și retras axat pe rugăciune și pe slujirea lui Dumnezeu. În literatură, imaginea acestuia a fost „transfigurată” astfel încât ea a atins dimensiuni ce nu au corespondențe cu realul. Într-o viziune naturalistă, Calistrat Hogaș privește călugărul într-o manieră grotescă menită să stârnească amuzamentul cititorului:

„N-am văzut în zilele mele față mai urâtă de călugăriță bătrână...Din tot chipul, însă, de stafie ale acelei călugărițe și astăzi mi-au rămas, parcă înfipti în inimă cei doi ochi ai ei, negri, mici și scânteietori; și astăzi, parcă, mă biciuiesc peste suflet șuvițele ei sure de păr, care îi atârnav de toate părțile capului ca niște șerpi împleticiți în 1000 de forme fantastice; și astăzi rânjește, parcă, închipuirii mele îngrozite, acea raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți prin ale căror strungi ar putea intra și ieși în goană, o turmă de berbeci.”²

Aspectul neîngrijit al călugăriței și îmbătrânirea acesteia arată dificultățile prin care aceasta a trecut de-a lungul vremii. Ea se îndreaptă spre o eliberare din țara feminității romantice sau a decăderii femeii în fața lui Dumnezeu prin păcatul strămoșesc. Imaginea călugăriței capătă nuanțe mitologice, aducând în conștiința cititorului imaginea Meduzei din mitologia greacă. Spre deosebire de această imagine grotescă a vieții monahale, Eminescu reușește să redea o altă înfățișare a călugărului opusă celei descrise mai devreme. Imaginea lui Ieronim este redată prin tehnica

¹Ibidem, p. 7.

²Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte* – prefață de Ilie Dan, București, Editura Albatros, 1986, p. 36.

oglinzilor paralele construită pe pluriperspectivismul imaginii androgenului:

„Pe scaun șade un călugăr tânăr. El se află în acele momente de trândăvie plăcută pe cari le are un dulău când și-ntinde toți mușchii în soare, leneș, somnoros, fără dorințe. O frunte naltă și egal de largă asupra căreia părul formează un cadru luciu și negru stă așezată deasupra unor ochi adânciți în boltele lor și deasupra nasului fin, o gură cu buze subțiri, o bărbie rotunzită, ochii mulțamiți cum am zice, de iei înși privesc c-un fel de conștiință de sine care ar putea deveni cutezare, espresia lor e un ciudat amestec de vis și rațiune rece.”¹

Diferențele între cei doi slujitori ai Domnului sunt imense astfel încât nimic nu se regăsește în imaginea lui Ieronim din reprezentările călugăriei prezentate de Calistrat Hogaș. Ieronim e imaginea senzualității, o imagine menită să acapereze orice privire. El este privit de-a lungul operei din mai multe puncte de vedere, fiecare având ceva unic în modul de alcătuire al portretului.

Călugărul Onufrei îl creionează pe Ieronim din punct de vedere al laturii biologice și chiar seducătoare privindu-l ca un ștregar sau ca un bine dezvoltat fizic bărbat, arătându-și dorința de a-l scoate din monotonie pe tânărul călugăr invitându-l la bar: „ Un pahar de vin, un joc de cărți, o lulea de tutun, din când în când o privire repezită asupra profilului unei copile zâmbitoare – astea erau în faptă și întotdeauna toate renumitele lor desfrânări”²

Portretul lui Ieronim e realizat la granița între angelic și demonic un aspect specific romantismului. Portretistica personajului principal masculin este una antitetică privită atât din punctul de vedere al Cezarei cât din cel al pictorului Francesco. Imaginea lui Ieronim este: „ Pare un paiazzo într-o rolă de intrigant. Ce nobile trăsături are tânărul... pare un demon.... frumos, serios, nepăsător”³. Imaginea lui Ieronim este continuată de către cele două personaje fiind privit ca: „ cel mai frumos model de pictură... Un înger de geniu, căci demonii sunt îngeri de geniu... ceilalți cari au rămas în cer sunt cam prostuți”⁴

Pentru Cezara imaginea lui Ieronim devenea o obsesie care poate merge dincolo de imaginabilul normal: „ Ea rămase-ntr-o confuzie. Privea

¹Mihai Eminescu, *Proză literară*, București, Editura Minerva, 1931, pp. 78-79.

²Ibidem, p.80.

³Ibidem, p.88.

⁴Ibidem, p.81.

la Ieronim. Ce frumos era... Inima tremura-n ea... l-ar fi omorât dacă ar fi fost al ei...Era nebună”¹. Portretul lui Ieronim este realizat prin intermediul unor elemente devastatoare pentru Cezara, care nu se putea stăpâni atunci când vedea imaginea călugărului. Modul în care Francesco vede imaginea lui Ieronim în tabloul *Căderea îngerilor* fascinează ființa feminină care simte că nu se mai poate controla în fața frumosului absolut :

„Văzu un cap frumos pe niște umeri largi și albi, pe un bust ce părea lucrat în marmură... Acum era să-i pleznească colanul... ea-l descheia din sponci și râsuflând din ce în ce mai liniștit, începu să privească întregul acel model frumos din a cărui mușchi și forme respira mândria și nobleța... Mânele ei îi căzură în jos, căci era obosită de emoțiune, dar nu sătulă de a privi. Tremura cu toate astea ca varga și i-a fi auzit clănțănirea dinților dacă n-ar fi ținut gura strâns încleștată.”²

Talentul imaginativ al pictorului se dovedește a fi unul pe măsură. Francesco-l creionează pe Ieronim cu aripi negre ceea ce sugerează căderea în păcat. Ilustrarea imaginii călugărului ilustrată în tablou este una ușor de realizat și asta pentru că Ieronim reprezintă atât pentru pictor cât și pentru Cezara idealul masculin.

Imaginea călugărului suportă mai multe puncte de vedere care împreună oferă portretul personajului principal masculin. Ieronim este tipul călugărului care poate oferi senzații foarte puternice, o puternică antiteză între înger și demon, un adevărat erou al canonului romantic.

BIBLIOGRAFIE

- Angelescu, Silviu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985.
Bloom, Harold, *Canonul Occidental*, Editura Art, București, 2007.
Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura pentru literatură, București, 1969.
Eminescu, Mihai, *Proză literară*, Editura Minerva, București, 1931.
Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, prefață de Ilie Dan, Editura Albatros, București, 1986.
Ionescu, Marina, *Eminescu și intertextul romantic*, Editura Junimea, Iași, 1990.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2

¹Ibidem, p. 81.

²Ibidem, p. 88.

**Relecturi ale romanului interbelic românesc în grilă psihocritică.
O analiză a structurii obsesive și modele de interacțiune ficțională în
romanul lui Gib Mihăiescu**

**Drd. Eugenia BUZEA (BULANCEA)
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** In his early novels, the author creates, through his characters that focus on their own obsessive wishes, a fictional universe on the brink of consciousness, characterized by intrusive thoughts and impulses, where no relationship can ever survive. The psychoanalytical theory provides certain criteria for a possible interpretation, due to which the reader's attention can be easily drawn towards the distorted perceptions that sometimes can lead to depersonalization.*

***Keywords:** psychocriticism, fictional inter-relation, Gib Mihaiescu.*

Analizat ca parte integrată în perioada interbelică a romanului românesc modern, perioadă marcată de o activitate de creație intensă, complexă și variată ca arie tematică și tehnici narative, romanul lui Gib Mihăiescu reflectă la nivel social și politic achizițiile societății moderne din prima jumătate a secolului al XX-lea, dar și provocările depășirii unui război mondial, în contextul frământărilor istorice care vor conduce la cel de-al doilea război mondial.

Tematica romanelor sale aduce în atenția cititorului o viziune caleidoscopică asupra acestei perioade prin universul ficțional în care teme alese îi sunt subsumate atât rolul de organizare textuală, cât și funcția de control prin stabilirea unor granițe ficționale ce duc la recunoașterea prin intermediul naratorului a unor categorii precum: realul, posibilul, imaginarul, absurdul etc. Astfel, primul roman al lui Gib Mihăiescu, *Brațul Andromedei*, apărut în 1930, surprinde scena politică a vremii, cu intrigi și jocuri de culise, speculații ale unor momente prielnice ascensiunii politice într-un târg provincial, dar și compromisuri prin care opoziția va prelua puterea de la partidul aflat la conducere. Evenimentele se structurează în jurul a două idei principale: influența politică și socială ca deziderat, apanaj al unui personaj puternic ce determină schimbarea nu doar este implicat aceasta, și intrigile unui amor de consum, considerat *aprioric*, înaintea găsirii persoanei iubite [Gib Mihăiescu, 1989: 41]. Naratorul nu este *textualizat*, el își locuiește personajele pe rând, păstrând obiectivitatea persoanei a III-a, însă își arogă libertatea de a marca subiectiv / afectiv

unele momente prin intervenții scurte, cum ar fi: *Andrei Lazăr nu se înșelase prea mult...*, indici textuali care trădează un narator omniscient, responsabil cu interpretarea și motivarea stărilor de conștiință ale personajelor.

În această *lume bogată în tonuri sumbre*¹ [Ovidiu Papadima, 1935:489] ai cărei reprezentanți de vârf sunt domnul Vucol Cornoiu și soția sa Zina, remarcăm personajul Andrei Lazăr, *profesor de matematici și de științe, ce rămâne indiferent la seducțiile vieții politice, izolându-se în preocupări absolut pure*² [Dumitru Șerban Drăgoi, 2001:94]. El apare dominat de o *regresie obiectală* [Dicționar de psihologie, 2006: 663] pe fondul unei impresii puternice din copilărie privind posibilitatea construirii unui *perpetuum mobile*. Fascinația pe care mecanismul o produce asupra sa, dar și pasiunea pentru astronomie în care investește mult timp și prea mulți bani din salariul lui de profesor, așa cum observa domnul Cornoiu la începutul romanului, ajută la conturarea unui personaj timid și stângace, incapabil să-și ordoneze emoțiile și să le exprime coerent, cu un aspect de *copil precoce* în viziunea doamnei Cornoiu. Aceasta, ca urmare a unor pulsuni materne, va încerca să se apropie erotic prin transcenderea stărilor de afecțiune inițiale, însă intenția îi va fi anihilată de regresia libido-ului lui Andrei Lazăr asociată stării de cantonare a vieții psihice într-o lume imaginară. Remarcăm nevoia acestui personaj de a rătăci la periferia orașului pentru a-și pune ordine în gânduri, fapt ce sugerează că spațiul interior are nevoie de stimuli noi (a se vedea pericolul câinilor), în fond o stare autistă, consecință directă a disocierii grave, a prăpastiei de netrecut dintre viața interioară și cea exterioară care nu doar că nu se pot armoniza, dar nu-și găsesc nici măcar un punct de convergență. Va trebui să-i refuzăm acestui personaj statutul de geniu neînțeles (Hyperion) sau de intelectual situat deasupra uzanțelor cotidiene, întrucât existența sa este tulburată de o *fantastică plăsmuire* atât de puternică încât, la momentul primei întâlniri amoroase în propria casă cu Zina Cornoiu, atenția personajului Andrei Lazăr și strădania lui se îndreaptă tot către aparatul său pe care îl vede mereu populat de *micii demoni ai lui Maxwell*, piedici în calea realizării visului său. Destinul lui este unul tragic, el se va sinucide ca urmare a unei stări de luciditate în care a conștientizat amăgirea sa cu tainele irealizabilului, fiind catalogat de critica vremii drept *un exaltat, un inadaptat*³ [Alexandru Philippide, 1930:145-147] ce își suprimă viața atunci când își vede spulberate iluziile.

Romanul reușește să individualizeze și alte forme de manifestare aflate la granița patologicului prin personajele sale despre care evidențiem în permanență că sunt convenții literare, deci nu le putem supune unei

analize psihologice cu pretenție de rigoare științifică. În acest sens, celelalte trei figuri masculine centrale: Vucol Cornoiu, Nae Inelescu și Grigore Nedan manifestă adicție erotică, sub diferite forme. Domnul Cornoiu este atras sexual de fosta soție ca manifestare a puterii sale în plină ascensiune (ajunge ministru), iar indiciul apropierei de patologic este și dorința pe care nu și-o poate reprimă de a numi cele două femei din viața sa cu apelativele de *Iosefina* și *Maria Luiza*, ambele soții ale lui Napoleon cu care se identifică eroul nostru. În realitate, el reprezintă imaginea unui parvenit lipsit de scrupule și capabil să comită cea mai gravă formă de agresiune – crima, executată la comanda sa. El își agresează fosta soție cu scopul satisfacerii poftelor sexuale, își folosește prietenii ca instrumente de propagandă politică, se mistifică în permanență (chiar și în relația cu soția sa, Zina care îi admiră unele trăsături de caracter), se circumscrie unui comportament egocentric în care totul apare construit având în vedere propria persoană, dar care *apare șters ca ministru*⁴ [Mihail Diaconescu, 1973:186], incapabil să se ridice la înălțimea funcției deținute.

Personajul Nae Inelescu, *omul faptei* cum îl numește domnul Cornoiu, deși face parte dintre cei interesați politic de instaurarea opoziției la conducerea țării, totuși, beneficiul propriu pe care îl urmărește, nu are în vedere importanța funcției sale după alegeri, ci avantajele, mobilitatea aferentă postului de inspector școlar, acest statut hrănindu-i singura sa pasiune, aceea de a sonda necunoscutul plin de femei mai mult sau mai puțin vulnerabile, niciodată descurajat în demersul său cuceritor. *Aventura* este cuvântul său de ordine, trăită sau imaginară, ea reprezintă manifestul și cartea de vizită cu care se prezintă în fața celorlalți, lăudăros până în pragul caricaturii⁵ [Alexandru Protopopescu, 1978:203], Inelescu nu ezită să recurgă la investirea libidinală a tuturor acțiunilor sale: mersul cu trenul, vizita la prieteni, întâlnirea în oraș cu diferite persoane etc. Obiectul dorințelor sale este *femeia* care, conform spuselor proprii, trebuie să aibă o singură calitate – *să fie mereu alta*. Caracterul său, posibil cel mai decăzut în privința investirii proprii într-o relație amoroasă, este, de asemenea, cel mai tenace în cucerirea *femeii*. Nae Inelescu, în final, va reuși să o seducă pe frumoasa doamnă Cornoiu, moment marcat în conștiința frustrată a lui Andrei Lazăr prin observația asemănării acestuia cu un *pitic înfierbântat de rutul cel mai josnic*. Manifestarea sa exclusiv carnală în apropierea oricărei femei îl aduce în zona patologicului (narcisism), iar drama lui apare sintetizată elegant de către criticul George Călinescu prin precizarea că *e un însetat de ideal feminin care se satisface cantitativ*⁶ [George Călinescu, 1941], pentru că obiectul real al iubirii sale este, de fapt, propria persoană.

Urmând această cale propusă de Nicolae Balotă⁷ pentru un alt roman al lui Gib Mihăescu, de a *supune unei analize psihologice (ca un caz posibil)* cel de-al treilea personaj menționat, Grigore Nedan, își contruiește un ideal feminin în *noapți de insomnie*, redactează scrisori înflăcărâte adresate doamnei Cornoiu la adăpostul anonimatului, texte în care pledează pentru *femeia înaltă, impunătoare prin proporții, aducând în primul rând argumente de ordin mitologic* [Dumitru Șerban Drăgoi, 2001: 101]. Modelul feminin îl va găsi în bordelul târgului, o figură grotescă, autoritară și infidelă, care nu va ezita să facă propuneri indecente prietenilor lui Nedan când aceștia le trec pargul casei. Paradoxal, în momentul în care personajului nostru i se oferă șansa unei relații cu frumoasa doamnă Cornoiu, el suferă un episod de impotență sexuală, din considerente psihice, nu organice, așa cum vom observa imediat ce se întoarce la Berta lui. Asistăm și aici la o disfuncție din zona patologicului, o fixație care împiedică trecerea de la un stadiu la altul al dezvoltării unei relații, practic o formă de perversiune ce relevă persistența unei scheme de satisfacere indefinit repetate. Berta este totuși o femeie inteligentă care știe să speculeze slăbiciunile partenerului ei, își dozează abil porția de afecțiune, amenință și devine agresivă inclusiv în jocul erotic.

Tensiunea senzuală, bine observată de Octav Șuluțiu în revista *Familia*, seria III, anul II, 1935, este dublată de *patologia obsesiei*, ca strategii epice în jurul cărora se coagulează firul narativ, prin explorarea instinctelor primare cu o evoluție gradată progresiv a *picanteriei*, unde *oamenii au nevoie de dragoste ca de aer* [Ovidiu Papadima, 1935: 493].

Din aceeași categorie patologică descinde și frumoasa doamnă Cornoiu, prenumele ei, Zina, făcând trimitere la apelativul *zîna*, trofeu râvnit la care se închină toți bărbații. Principala trăsătură de caracter a eroinei noastre este erotomania căreia îi sunt subsumate calități precum sensibilitatea și rafinamentul. Astfel, pornirea cu tendințe de exaltare în a-și găsi adoratorul care i se adresează în scrisori se va tempera grație atributelor structurii sale psihice, așa încât de multe ori se va retrage scârbită de câtă josnicie se poate ascunde într-o privire, sau un gest. Reținem aici schimbarea de perspectivă naratorială asupra doamnei Cornoiu, prin căderea ei în tentație, în realitate asistăm la căderea în banal, atunci când, coborând din tren împreună cu Nedan, ea devine de nerecunoscut, *un soț și o soție* pentru privirea atentă a lui Andrei Lazăr.

O analiză favorabilă a romanului a făcut și Izabela Sadoveanu în *Adevărul literar și artistic*, nr. 488, p.7: "*Romanul ... e tratat nu cu ceea ce*

numim vigoare artistică, dar e nervos și are o altă nuanță de vigoare, aproape o duritate, ceva din duritatea celui ce a petrecut vremuri în tranșee”.

Narațiunea romanului *Brațul Andromedei* este una cronologică, evenimentele se succed prin tehnica înlănțuirii cu utilizarea unor sintagme temporale precum: *După masă, Cornoiu ațipi puțin; Comitetul executiv al partidului se adunase; După ce consfătuirea propriu-zisă se termină, etc*, o modalitate lineară de abordare a firului narativ prin utilizarea perfectului simplu și a stilului indirect liber.

În aceeași tonalitate este receptat un alt roman de început al carierei lui Gib Mihăescu, *Femeia de ciocolată*, asemănător celui analizat anterior *prin natura conflictelor de manieră nuvelistică, aducând o tipologie de inadapabili, proces determinat de structura lor sufletească, eroi obsedați de neputința atingerii idealului erotic*⁸ [Florea Ghiță, 1984:161].

Publicat ca nuvelă în revista *Gândirea* (1925), dezvoltat și republicat în anul 1933, romanul urmărește aceeași tematică a inadapării sociale și a obsesiei erotice proiectate prin figura personajului Lucian Negrișor psihanalizat din perspectiva crizei declanșate de triumful amoros în care se află alături de Eleonora și Modreanu, rivalul său. Convins că primește mai puțină afecțiune din partea femeii decât celălalt, Negrișor încearcă să compenseze prin îngrijorarea acesteia ca el să nu facă o faptă necugetată, respectiv să se arunce de la etajul al patrulea. Sentimentul de gelozie preia controlul asupra gândirii lui, îi anihilează instinctul de autoconservare și reduce scena sinuciderii imaginate numai la impresia produsă asupra femeii. Exigența posesiunii exclusive rezultă din conflictul cu realitatea al personajului principal devorat de stări halucinante pe care le proiectează asupra unui ferăstrău electric instalat în fața imobilului Eleonorei. Tot ca metodă a compensației, dar de această dată îndreptată spre propria persoană, mașinăria devine instrument de tortură, ea sfâșie trupul lui Modreanu, reușește chiar să primească tacit acceptul femeii care se resemnează în fața supliciului. Toate aceste scenarii satisfac la nivel imaginar eroul nostru, el se consideră victimă și simte nevoia de a rătăci pe străduțe periferice, necunoscute și obscure, caută un refugiu la marginea conștiinței, un loc populat cu fantasmе inconștiente (chipuri nenumărate de Modreni îl întâmpină prin figurile copiilor care se joacă), structuri subiacente unor stări manifeste ce pun în scenă dorința schimbului de rol și declanșează operația de apărare primitivă prin salvarea unui băiat devenit ținta violenței altor copii. Acest episod îi determină întoarcerea asupra propriei persoane, Negrișor face cunoștință cu mama copilului, Șari, o prostituată de cartier, asemănată prin culoarea tenului cu femeia iubită, și

se consumă un moment erotic care poate fi subsumat unei stări de refulare întrucât acționează asemenea unui resort ce smulge personajul din abisul deznădejdi și îi redă o firavă luciditate prin care acesta reușește să se obiectiveze, comparând cele două femei și alegând prostituata pentru generozitatea ei, decât ipocrizia *domnișoarei de lume bună* a Eleonorei.

Retorica personajului Negrișor se va modifica, va căpăta echilibru și dinamică odată cu dispariția misterioasă din peisaj a rivalului bănuit că a fost ucis în mod bestial, de nerecunoscut. Însă eroul nostru nu depășește starea de dezechilibru interior, el pretinde să-i fie recunoscută capacitatea de a alege sacrificiul suprem în schimbul căruia dorește împlinirea erotică. Eleonora, personaj lipsit de adâncime care trăiește mai ales prin drama și confesiunea lui, este îngrozită de actul mărturisirii gândindu-se că Negrișor ar fi capabil de crimă, dar curiozitatea o învinge, rămâne calmă și speră să smulgă o declarație. Odată cu alungarea bănuielilor, eroina este cuprinsă de un acces de râs, ea nu dorește niciun sacrificiu, mai mult, își imaginase că va primi o declarație de iubire. Propunerea lui era de natură pur erotică iar femeia ar fi cedat totuși, dacă n-ar fi venit, pe neașteptate, însuși Modreanu ce fusese plecat, nu ucis. Zbaterea protagonistului se reia, *prăpastia* de sub fereastră generează iar fascinația abisală asupra sa și, când alunecă, este salvat în ultima clipă de la cădere de către ceilalți doi, Eleonora și Modreanu, cu impresia că totul este o farsă de prost gust din partea lui Negrișor. Înțelegem mai bine în acest fel, rolul numelui cu formă diminutivală ce trădează afecțiune, însă rădăcina substantivului propriu (adj. *negru*) arată adevărata natură a personajului.

În consecință, femeia îl alege pe Modreanu drept soț, preferând calmul, logica și stabilitatea inspirate de acesta, decizie care va induce unor critici literari ai vremii concluzia că *femeia e incapabilă a înțelege sacrificiul de care e capabil un bărbat când o iubește*⁹ [Octav Șuluțiu, 1938:286].

Remarcăm și pornirea antropofagă a lui Negrișor față de Eleonora pe care o vede sub forma unei prăjituri topindu-se în gura lacomă, impresie din sfera patologicului, departe de a genera plăcerea, cu rol de accentuare a stării de frustrare prin voluptatea imaginativă. Criza personajului este amplificată de convingerea că Modreanu nu ar fi avut nevoie de vreun sacrificiu ca să obțină grațiile femeii, fapt care îi va fi confirmat chiar de Eleonora în seara revenirii acestuia din călătoria sa.

Se pot identifica mai multe momente de scindare a realității și mimarea în mintea personajului Negrișor a unei stări de transgresiune a granițelor impuse de accesul limitat la cunoașterea în profunzime a lucrurilor. Experiența se produce acasă la Șari, în așteptarea femeii

împărțite între partidele de amor plătit și copilul care trebuie hrănit și dus la culcare. Scurgerea timpului înregistrată de ceasornic se transformă într-o evadare onirică, se modifică raportul dintre timpul cronologic și cel subiectiv, psihologic, *minutele urcă, ... se învârtesc printre roțițe și așteaptă în dosul cadranelor albe, ca sufletele înghemuite în fața marelui hiat al necuprinsului*. Fluxul continuu își legitimează rostul prin supunerea lui față de legile gravitației, legi implacabile impuse fără discriminare tuturor. Confruntat cu ceasul propriu, ornicul pare că își mișcă limbile mai greu, astfel timpul se relativizează, începe o criză de identitate în care Negrișor se imaginează savant, recunoscut alături de Newton, Bergson, Einstein..., spre mirarea celorlalți care îl privesc cu admirație. *Eroul pare un complexat întârziat în atitudini infantile, în care nevoia de ocrotire amestecată cu impulsuri erotice predomină. Psihopatia lui e evidentă.*¹⁰ [Mihail Diaconescu, 1973:240]

Logica psihanalitică, începând de la Sigmund Freud, atribuie termenul de paranoia manifestării delirului sistematizat în care domină tematica persecutivă și stările de halucinație. Dialogul provocator cu sinele dedublat și apariția *Negrișorului viziune* care stă picior peste picior plutind deasupra prăpastiei, fixează în cadrul simbolic neputința, *celălalt* (în maniera dublei reflecții) își exercită propria fascinație. Mai mult, trecerea de la imaginar la real, și invers, se face foarte repede. După episodul capitulării în fața rivalului său, protagonistul refuză orice legătură, inclusiv invitația la nunta celor doi. Rătăcirile sunt înlocuite cu așteptarea la gară a lui Modreanu pe care natura meseriei îl obliga să călătorească, prilej imaginar de a-i declanșa acestuia gelozia că el rămâne, implicit că o va vizita pe Eleonora.

Întâmplările iau însă o altă întorsătură, are loc o întâlnire surpriză cu Șari care pleca în America pentru o moștenire impresionantă și era însoțită de un ofițer în rezervă devenit soțul ei ca soluție de compromis pentru salvarea onoarei sale în fața rudelor de acolo. Acum Negrișor află că ea îl așteptase, că a plâns, apoi s-a resemnat, urmându-și drumul spre o viață mai bună. Tentația de a fugi împreună eșuează, proaspătul soț revine după aranjarea unor bagaje și întrerupe orice plan. Cei doi bărbați fac cunoștință, beau împreună, apoi cuplul pleacă, lăsându-l pe Negrișor ca pe un *cadavru jefuit*. Este, deci, o a doua capitulare în fața rivalului, moment care îi declanșează furia de a merge acasă la Eleonora cu orice risc, în subconștient.

Asemănarea dintre cele două iubiri neîmplinite se dezvăluie cititorului prin rememorarea contextului și veselia nefirească dinaintea ruperii relației lui Negrișor cu cei doi soți, asemenea serii în care frica de cel

întors din morți, Modreanu, s-a transformat imediat în răs isteric la cei trei protagoniști, răs cu rol de supapă pentru reglarea tensiunii narative acumulate. *Reacțiile sunt exagerate, false, deplasate* [ibidem], le putem numi reacții simptom care aplică o mască diferită fiecărui personaj. Astfel, Modreanu înțelege la întoarcerea sa evoluția legăturii dintre Eleonora și Negrișor, speră să recupereze avantajul pierdut și face tot ce poate - trivializează, bagatelizează orice acțiune pentru căderea celuilalt în derizoriu. La rândul ei, protagonista eliberată de spaima revenirii sub formă de strigoii a celui crezut decedat, se lasă iar sedusă de compania lui Modreanu pe care o preferă în mod evident și nedisimulat. Ambele personaje înregistrează o evoluție ce are la bază înțelegerea situației de fapt și alegerea în consecință. Singur, Lucian Negrișor se întoarce la momentul zero, incapabil să priceapă că metoda lui este sortită eșecului, amenințările sale cu sinuciderea au efectul opus celui așteptat de el. Întrebarea *Cine vorbise?* cu referire la el însuși traduce în mod elocvent evadarea în imaginar de unde putea fi oricine și controla orice, chiar și moartea rivalului, în timp ce în realitate ceilalți doi *se dăduseră atât de mult unul ascultării celuilalt, că parcă erau înlănțuiți în cea mai impudică îmbrățișare*.

Văzut în oglindă, evenimentul care se repetă în localul gării, aflat în compania lui Șari, prostituata care îl prefera, și a ofițerului Bădescu ce o însoțea în calitate de soț, protagonistul se confruntă cu sentimentul *deja-vu* tot ca tulburare a percepției situației și depersonalizare. Deși are declarația femeii că îl prefera și era dispusă la ruperea legăturii cu ofițerul chiar și în ultima clipă, Negrișor traversează o stare de alterare a voinței, de mistificare și *trase pe convorbitor spre dânsul, în semn de îmbrățișare*.

Interesantă este atitudinea copilului care evaluează corect adulții din anturajul său. El refuză explicit alăturarea de ofițerul cu *ochi mici și negri a cărui figură se deforma treptat sub strâmbătura subtilă a unui rictus rău și rău reținut*, manifestă inițial afecțiune față de Negrișor, reacție care place nespus de mult mamei acestuia, apoi băiatul *il părăsește* când nu înțelege râsul adulților, eliberator de energii negative. Cei doi pleacă *înlănțuiți*, iar eroul nostru simte nevoia de a bea *coniac după coniac*, un act compulsiv cu efect tranchilizant care-l va doborî *ca un copac fulgerat de obuz*. Recunoaștem, aici, o recuperare a eului profund în text prin trimiterea la experiența războiului (Gib Mihăescu a luptat în primul război mondial).

Finalul romanului *Femeia de ciocolată* concluzionează aceeași neputință a protagonistului incapabil să se bucure de împlinirea erotică neașteptată, un tipar circumscris în permanență temei contratimpului în cuplu. Eleonora cedează tentației de a i se dărui, însă bărbatul rămâne la

nivel mental subordonat geloziei devoratoare, își vede rivalul în ochii femeii iubite, fapt care trădează competiția transformată în obsesie mai puternică decât iubirea. Criticul Nicolae Balotă¹¹ restrânge *complexul la ambivalența imaginației: obsesie erotică și chinuri sadomasochiste, el ține de cele mai intime structuri ale imaginației creatoare.*

Suprapunerea celor două romane, ca metodă de analiză psihocritică, aduce la suprafață concepte, sintagme și tehnici de portretizare recurente, traduce *efortul scriitorului de construire a unei imagini creditabile a imprezizibilului în starea sa de realitate obiectivă, de unde rezultă insecuritatea destinului personajelor... situațiile par normale, absolut banale, iar scriitorul manevrează cu abilitate acest "banal" din postura observatorului narator distanțat de episodul narat*¹² [Constantin Popescu, 1984:233]. Spațiul citadin se dezvăluie cititorului mai ales pe baza activităților și prin dinamica relațiilor stabilite între personajele reunite în grupuri, pe diferite criterii și interese, având puncte de polarizare precum: casa domnișoarei Eleonora, sau casa familiei Cornoiu. Lumea care populează acest spațiu este una amorală, cu *apetență spre imaginar (de unde și complacerea lor în cele închipuite de ei) și oroare de cele închipuite, de halucinațiile, obsesiile, delirul lor*¹³ [Nicolae Balotă, 1970:105-106].

Adrian Marino vede *un strat biografic* în orice demers literar ceea ce ne obligă să extindem analiza dincolo de participarea scriitorului la război, și amintim pasiunea acestuia pentru astronomie, cunoașterea profundă a tipologiei umane din perspectiva meseriei sale de avocat, dar avem și mărturia celor apropiați care l-au descris ca fiind timid, generos, un prieten de nădejde. *Gib Mihăescu a beneficiat de o experiență interesantă de viață ca ofițer mobilizat, student și avocat, iar romanele sale proiectează în ficțiune autobiografic*¹⁴ [Alexandru Piru, 1973].

Gheorghe Brătescu¹⁵ pune la îndoială cunoașterea de către autor a teoriilor lui S. Freud, deși nu exclude ca unele scrieri despre ele să fi ajuns în posesia scriitorului, însă combustia internă a personajelor ce își conturează o viziune (psih)analitică, își fabrică idealuri și își sacralizează demonii interiori, ne obligă să recunoaștem profunzimea romanelor sale. Întoarse în mod retoric asupra dorințelor proprii, caracterele mihăesciene evoluează într-un univers ficțional aflat la marginea conștiinței, marcat de pulsuni manifeste, unde orice tip de relație poartă conotația eșecului. Logica psihanalitică oferă o posibilă grilă de interpretare cu ajutorul căreia cititorul se va orienta mai ușor în apele tulburi ale percepției denaturate uneori până la depersonalizare.

NOTE

- ¹ Ovidiu Papadima, *Gib I. Mihăescu sau arta ca formă a energiei*, Gândirea, 1935, nr. 10, p. 489
- ² Dumitru Șerban Drăgoi, *Gib I. Mihăescu*, Editura Granada, București, 2001, p. 94
- ³ Alexandru Philippide, *Gib I. Mihăescu, Brațul Andromedei*, Viața Românească, 1930, nr. 4-5, p. 145-147
- ⁴ Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, București, 1973, p. 186
- ⁵ Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978, p.203
- ⁶ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1941
- ⁷ Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 229
- ⁸ Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, Editura Minerva, București, 1984, p. 161
- ⁹ Octav Șuluțiu, *Pe margini de cărți*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938, p. 286
- ¹⁰ Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, București, 1973, p. 240
- ¹¹ Nicolae Balotă, *Gib I. Mihăescu. Omul și opera*, Nuvele, Editura Tineretului, București, 1969
- ¹² Constantin Popescu, *Femeia de ciocolată, postfață*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984, p. 233
- ¹³ Nicolae Balotă, *Labirint*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 105-106
- ¹⁴ Alexandru Piru, *Gib Mihăescu, postfață, Zilele și nopțile unui student întârziat*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1973
- ¹⁵ Gheorghe Brătescu, *Freud și psihanaliza în România*, Editura Humanitas, București, 1984

BIBLIOGRAFIE

Andronescu, Șerban, *Analogii estetice – Teoria spațiului-timp în arte și literatură*, Editura Fundația România de Măine, București, 1998

Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu, 1974

Balotă, Nicolae, *Gib I. Mihăescu. Omul și opera*, Nuvele, Editura Tineretului, București, 1969

Balotă, Nicolae, *Prefață* la ediția *Gib I. Mihăescu, Nuvele*, Antologie și prefață, text stabilit, tabel cronologic și bibliografie de Ion Nistor, București, Editura Tineretului, 1969

Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, București, 1936

Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România*, București, Editura Humanitas, 1984

Carpov, Maria, *Introducere la semiologia literaturii*, București, Editura Univers, 1978

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982

Călinescu, G., *Principii de estetică*, București, E.P.L., 1968

Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib Mihăescu*, Craiova, Scrisul Românesc, 1995

Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghiuță, București, Editura Minerva, 1977

Cosma, Anton, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura pentru Literatură, 1967

De Gaultier, Jules, *Bovarismul*, Iași, Institutul European, 1993

Diaconescu, Mihail, *Gib I. Mihăescu*, colecția „Universitas”, București, Editura Minerva, 1973

Dicționar de Psihologie, București, Editura Humanitas, 2006

Dicționar de Științe ale Limbii, București, Editura Nemira, 2005

Drăgoi, Dumitru Șerban, *Gib I. Mihăescu*, Editura Granada, București, 2001

Duda, Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, București, Editura ALL Educațional, 1998

Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, București, Polirom, 2008

Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, Prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu, București, EPLU, 1969

Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Editura Pontica, Constanța, 1997

- Florea, Ghiță, *Gib I. Mihăescu (Monografie)*, București, Editura Minerva, 1984
- Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1994
- Freud, Sigmund, *Scriitorul și activitatea fantasmatică în Scrieri despre artă*, București, Editura Univers, 1980
- Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic – o posibilă tipologie a romanului*, București, Editura Libra, 1998
- Irim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011
- Irimia, Mihaela, *The Stimulating difference. (Avatars of a Concept)*, Editura Univ. București, 1995
- Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Editura Paralela 45, București, 2006
- Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română*, București, Editura Minerva, 1985
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, București, Editura Minerva, 1989
- Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul al XX-lea*, București, Editura Științifică, 1991
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura Gramar 100+1
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, București, Editura Paralela 45, 2008
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973
- Marino, Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, Humanitas, 2007
- Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, București, EPU, 1969
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001
- Mărgineanu, Nicolae, *Psihologie și literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002
- Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005
- Mitrofan, Iolanda, *Psihologia vieții de cuplu – între realitate și iluzie*, București, Editura Sper, 2002
- Norbert, Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, Editura Univers, București, 1978

Pamfil, Alina, *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Cluj-Napoca, Editura Dacopress, 1993

Papadima, Ovidiu, *Gib I. Mihăescu sau arta ca formă a energiei*, Gândirea, 1935,

Petrescu, Liviu, *Realitate și romanesc*, Cluj, Editura Tineretului, 1969

Philippide, Alexandru, *Gib I. Mihăescu, Brațul Andromedei*, București, Viața Românească, 1930

Poulet, Georges, *Conștiința critică*, București, Editura Univers, 1979

Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu, 1978

Râpeanu, Valeriu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale*, București, Editura Cartea Românească, 1986

Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București, Minerva, 1993

Simuț, Ion, *Diferența specifică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982

Șuluțiu, Octav, *Pe margini de cărți*, Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938

Direcțiile receptării operei lui Marin Preda în epoca sa

Drd. Ovidiu MARCU
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract: *The critical reception of one writer depends in most cases of the political or historical context in which his or her writings are written and published, may the context be auspicious or, on the contrary, may it stand under the sign of some restraints of ideological origin, which are meant to put their imprint in an overwhelming extent on the destiny of the writings and by consequence – on the writer's destiny. Marin Preda's literary work has benefited along the time of different attitudes from the literary criticism, whose chameleonic attitude can be explained from the historical and political point of view to which it was always confronted, because the critic's voice was rarely the voice of a conscience and most of the times a voice of an ideology or of all sorts of complexes. Critics' prejudgements concerning Preda's work have led to controversies of getting his message and also to the need to clarify some dilemmas and concessions which the writer is supposed to have made in a moment of historical raving. Therefore, one can distinguish two moments, located on different levels of time, concerning the interpretation of Preda's work: the critical reception of his time and the current critical reception.*

Keywords: *canon; ideology; context; literary criticism; critical reception; literary work.*

Receptarea critică a unui scriitor depinde de cele mai multe ori de contextul socio-politic sau istoric în care este scrisă și publicată opera acestuia, context care poate fi favorabil, sau dimpotrivă poate sta sub semnul unor încorsetări de natură ideologică menite să-și pună amprenta într-o măsură covârșitoare asupra destinului operei și implicit asupra autorului ei.

Opera lui Marin Preda a beneficiat de-a lungul timpului de reacții diferite din partea criticii literare, a cărei atitudine cameleonică poate fi explicată și prin conjunctura istorică și politică la care s-a raportat în permanență, fiindcă vocea criticului a fost rareori o voce a conștiinței și mai mult o voce a ideologiei sau a complexelor de tot felul.

Prejudecățile criticilor în legătură cu opera predistă au condus la controverse ale receptării, dar și la nevoia de clarificare a unor dileme și concesiuni pe care scriitorul le-ar fi făcut într-un moment de delir al istoriei. Se pot distinge astfel două momente situate pe paliere diferite ale timpului cu

privire la interpretarea operei lui Preda: receptarea critică în epocă și receptarea critică actuală.

Receptarea critică în epocă

Volumul de debut al lui Preda "Întâlnirea din Pământuri", apărut în 1948, beneficiază de o critică în general neutră, care se oprește în analiza acestuia cu precădere asupra aspectelor estetice, fapt ușor de înțeles deoarece imixtiunea politicului asupra literaturii nu începuse încă să-și facă simțită prezența.

Se prefigurează în volum germenii romanului care îl va impune pe scriitor în conștiința literaturii, Moromeții, personaje ca Ilie Resteu, Pațanghel sau Miai Miai prezentându-se ca variante în nuce ale ipostazelor ce marchează spațiul moromețian Țugurlan, Ilie Moromete sau Tudor Bălosu.

Ca și în cazul lui Rebreanu exercițiul nuvelistic anticipează preocupările literare ale scriitorului, Preda comportându-se ca un demiurg care aduce creația la viață în etape diferite ale facerii. Texte precum "O adunare liniștită", "În ceată" sau "La câmp" reprezintă pentru creator vâlul care desparte întinericul de lumină și îi certifică vocația de scriitor, confirmată ulterior prin publicarea romanului "Moromeții" în care lumina izvorăște din prezența fascinantă a tatălui.

Textelor amintite care vor intra într-o formă elaborată în țesătura Moromeților li se adaugă în volumul de debut nuvele care se înscriu în percepția fiorului thanatic ("Calul", "Înainte de moarte") sau în descrierea stărilor psihice trăite de un tânăr care descoperă erosul sub impact imagistic ("Întâlnirea din Pământuri").

Critica literară a momentului a înregistrat preocuparea scriitorului pentru aspectele psihologice ale țăranului, considerat până nu demult un instinctual nedemn de o analiză a stărilor sufletești, redus la gesturi și atitudini rudimentare.

Ovid Crohmălniceanu nota în cronică din "Contemporanul", nr 82, 1948, intitulată "Întâlnirea din Pământuri": "Marin Preda ne dă în volumul său o serie de tipuri umane, prinse în aspecte și conflicte diverse. [...] "Calul" și mai ales "La câmp" sunt două exemple tipice de ceea ce s-ar putea numi literatură kafkiană. Ne referim la un fel de a scrie destul de răspândit în romanul recent occidental și care tinde să dea corespondentul literar al ideii de neliniște (angoasă) teoretizată de profețiile făcute între patru pereți de singuraticul profesor danez Soren Kierkegaard.

Neantul se relevă omului prin angoasă, adică printr-o stare sufletească de temere în care cel ce suferă nu poate numi obiectul fricii,

neliniștii sale. [...] Iată-l astfel pe flăcăul care se scoală de dimineată și o ia razna pe câmp, prin cețuri, cu o teamă ciudată în suflet. Iată și accentul care se pune pe întâlnirea sa cu un bătrân, pe adversitatea luând naștere brusc între acești doi oameni care nu se cunosc.

De asemenea, omorârea calului din "Calul" e văzută cu un ochi halucinant, Florea Gheorghe merge ca un somnambul, la o operație, pe care dl. Marin Preda o întârzie și o prelungește cu o savantă aplicație"[1].

Crohmălniceanu insistă pe stările interioare ale personajelor din nuvelele prediste și consideră că acestea se manifestă prin angoasă ca urmare a neputinței de a identifica factorul determinant. Dacă nuvela "Colina" poate fi interpretată printr-o grilă de literatură kafkiană întrucât experiența tânărului poate fi considerată o metamorfoză halucinantă, în schimb "Calul" e un exercițiu de despovărare prin care un țăran se debarasează, într-o văgăună, de neputința animalului devenit povară pentru sine însuși și pentru stăpân din cauza bătrâneții.

În timp ce Ovid Crohmălniceanu este surprins de psihologia personajelor lui Preda, Petru Dumitriu remarcă în "Despre viață și cărți", apărută în 1954 la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, limbajul cărții, invectiva țărănească a lui Ilie Resteu, țăranul revoltat, o ipostază a omului camusian datorită nedreptății suferite din partea sătenilor din ceată. Însă duritatea limbajului se justifică prin frustrarea țăranului care a muncit pentru ceilalți săteni, iar aceștia îl ignoră cu bună știință atunci când îi vine rândul la treierat.

Nuvela "Întâlnirea din Pământuri" este interpretată de Petru Dumitriu ca un basm modern, cu voinici și zmei care se înfruntă pe viață și pe moarte pentru a câștiga mâna fetei care i-a fascinat pe претенdenți: "Tânărul care se îndrăgostește de o fată, fiindcă a văzut-o scaldându-se în râu, nu e necunoscută în literatura noastră. Poate că nici duelul cu ciomagele, la care luptătorii vin călare și cu câte unul doi însoțitori, și care se desfășoară după reguli nescrise dar stricte, nu e unic. Ce e însă al lui Marin Preda, și numai al lui, este trezirea pe nesimțite a dragostei în adolescent, transformarea la care-l supune. Pudoarea cu care se exprimă tânărul lui Marin Preda, măsura vorbei care totuși spune tot, te face să înțelegi tot, ridică însușirile acestei proze la un nivel clasic. Poezia, atunci când este, nu e nicăieri facilă, siropoasă, se naște uneori din specificul întâmplării, al vorbei, al locurilor zugrăvite din câteva cuvinte. Nu poate fi dezlipită de întregul pe care-l alcătuiește fiecare dintre bucățile atât de echilibrate ale lui Marin Preda."[2]

Receptarea critică a scrierilor din volumul de debut al lui Preda neatinsă inițial de imixtiunea politicului în literatură, traversează după 1955, o schimbare de viziune (de canon) datorată influențelor de natură ideologică impuse de realismul socialist. În literatura română realismul socialist a fost statuat prin lucrările Congresului Uniunii Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști din 18-20 octombrie 1947, organism care calchiază structura și politica organizației sovietice cu același nume.

Dezvoltat în perioada 1948-1966 și având toate caracteristicile unui curent literar: baza teoretică și principială, norme și reguli, program, condiții reprezentative și durată în timp, realismul socialist se impune în literatură prin câteva trăsături distinctive: caracter oficial, de stat; preeminența criteriului ideologic în locul celui estetic în creație, în judecata de valoare și ierarhizarea axiologică; transferarea luptei de clasă în perimetrul inspirației literare și a creației propriu-zise.

În noul context ideologic care miza pe o atitudine duplicitară ce oscila între apologie și defăimare în structurile discursului literar, nu e de mirare că opera literară se transformă într-un mijloc propagandistic care răspunde comenzii de stat. Devenită o piesă de bază în angrenajul politic de transmitere a mesajului marxism-leninismului și o anexă a ideologiei totalitare, literatura se vede nevoită să opereze schimbări majore de abordare în toate aspectele (componentele): temă, viziune, tehnică literară, personaj, suprimarea libertății de inspirație și a spiritului critic, reducționism politic.

Programul realismului socialist avea la bază norme și principii de creație prin care urmărea anularea complexului literar modern, îndeosebi cel interbelic pe care îl considera nociv și orientarea literaturii către finalitatea educativă a operei ce trebuia să ajute la formarea omului nou, a comunistului, dușman înverșunat al capitalismului și imperialismului.

Critica literară se realizează noilor cerințe și încheie pactul mefistofelic renunțând cu ușurință la criteriile anterioare și la principii ce țin de moralitate pentru a pune umărul la îndreptarea scriitorilor spre noua viziune în care țăranul și muncitorul în salopetă albastră luptă pe aceleași baricade pentru construirea socialismului măreț.

Analizând, în Gazeta literară din 1960 volumul "Întâlnirea din Pământuri", Matei Călinescu face următoarele observații în spiritul noii abordări a literaturii: "Dacă rivalitatea erotică a celor doi flăcăi din "Întâlnirea din Pământuri" și crâncena bătaie cu care se încheie episodul, prin relatarea lor sobră, lipsită de accente lirice, indică doar o modalitate specifică de a concepe epicul (pe care, de altfel, o regăsim și în celelalte

opere de tinerețe), "În ceată" și "O adunare liniștită" anunță în mod cert două direcții principale de investigație tipologică a scriitorului. Ilie Resteu din "În ceată" se înrudește îndeaproape cu Țugurlan din "Moromeții", dar și cu eroii din nuvelele de mari dimensiuni, Ilie Barbu, Anton Modan, Vasile Bodescu, iar Pașanghel din "O adunare liniștită" este o evidentă primă variantă a lui Ilie Moromete. Resteu reprezintă în cadrul orânduirii bazată pe inegalitate socială, condiția sărăciei și a exploatării extreme a țaranului, care îl duce la răzvrătire, la impulsul vindictiv irezistibil, anarhic. Ilie Resteu e un dur, lipsit de speranțe (mizeria nu-i îngăduie să le aibă), stăpânit de o mânie care arde mocnit, neobosită, dar care, provocată, poate oricând izbucni cu o disperată impetuositate. După două zile de muncă extenuantă pe batoză, când rămâne cu grâul netreierat din cauza lui Beleagă, conducătorul cetei sale, Resteu nu-și mai poate domoli revolta." [3]

Interpretarea textelor în lumina noilor directive venite pe filiera sovietică în care personajele se grupează în capitaliști putrezi ce vor să mențină vechea orânduire și țărani asupriți ce luptă pentru o viață mai bună, adică în demonizarea și angelizarea personajelor nu constituie pentru un scriitor, și mai cu seamă pentru unul tânăr, o modalitatea corectă de a-i prezenta punctele tari și aspectele vulnerabile ale operei.

Într-un capitol intitulat "Realismul socialist" din ampla lucrare "Literatura în totalitarism. 1949-1951. Întemeietori și capodopere", Ana Selejan realizează o radiografie pertinentă a principiilor și elementelor definitorii ale creațiilor realist-socialiste: "Principiile și totodată dominantele obligatorii ale unei creații realist-socialiste au fost: spiritul de partid (opus apolitismului și principiului estetic); caracterul revoluționar (opus neutralității în artă, lipsei de creativitate ideologică, artei pentru artă și literaturii neangajate); realismul socialist (opus imperialismului și capitalismului "putred"); caracterul popular (opus ermetismului, elitismului, subiectivității, evazionismului, ș.a)." [4]

Urmărind aceste principii în receptarea critică a unei opere, criticii literari ai momentului au fost preocupați de desconsiderarea și negarea finalității estetice a operei literare pentru a face loc unei literaturi autarhice, asfixiată de șabloane tehnice, de încorsetări ideologice, prinsă în tendințe de uniformizare și într-o alunecare repetitivă spre schematism și formalism.

Încercările ezitante și reduse numeric ale scriitorilor, printre care și Marin Preda, de a se sustrage noilor cerințe ale literaturii au fost sancționate prompt și categoric de criticii realismului socialist care au văzut în aceste derapaje literare tendințe de spargere a frontului literar. De altfel, după 1948 astfel de încercări de a evita canonul oficial devin imposibile

datorită creării unui front literar ce își propunea să nege vehement experiențele literare anterioare pe care să le înlocuiască cu o literatură restrânsă tematic la actualitatea socialistă, bazată pe o estetică ofensiv-ideologică.

În acest context de politizare excesivă și de transformare a literaturii într-un mijloc de propagandă nu e de mirare faptul că unii critici recunoscuți ca reprezentanți de seamă ai realismului socialist se transformă în adevărați căutători și îndrumători ai scriitorului pe care vor să-l purifice de reminiscențe chiaburești în abordarea temelor. Modelul demersului epic pe care îl propun scriitorului este cel al "demascării dușmanului de clasă" de către țaranul și activistul de partid, considerați elementele progresiste care luptă pentru cauza socialismului la sate.

Un astfel de demers critic realizează și Savin Bratu în articolul "Însemnări despre nuvela românească contemporană", apărut în revista "Viața românească" din 1964 în care disociază psihologia țaranului îmburghezit de cea a țaranului cu demnitatea nealterată: " "La câmp" era o imagine rece și amorală a unei lumi amorale însă netrecute de la instinctual la reflexiv, cu al doilea sistem de semnalizare reprezentat abia de o sumară comunicare articulată. Însă, "În ceată" era dintr-odată imaginea unei alte lumi, a apelului la conștiință, în care izbucnește revolta unei umanități rănite în drepturile și demnitatea ei. [...]. "O adunare liniștită" era o polemică implicită cu tradiționala șezătoare trandafirică. Aici e o confruntare de psihologii individuale care diferențiază calitativ psihologia țărănească, nu o vede ca pe o variație pe aceeași temă. Psihologia țaranului îmburghezit e judecată cu un fel de uluire, ca o monstruoșitate, de psihologia țaranului care își păstrează nealterată demnitatea umană. Un fel de preț – prin viziunea sa interiorizată, nu prin lirism – îl judecă pe semenul său pragmatic și egoist, exponent al realității însăși. Marin Preda este "comportist" uneori, dar mai ales analist, descoperind resorturile complexe ale individualităților rurale." [5]

După cum se poate observa, criticul amintit aplică textelor prediste concepte prin care personajele sunt judecate și văzute ca decăzute pentru că se plasează în afara învățaturii partidului și nu au cunoscut grija protectoare a acestuia. Moralitatea și amoralitatea, instinctualitatea și reflexivitatea nu sunt specifice doar spațiului rural și nu sunt întâlnite doar în textele lui Preda, existând o experiență literară deloc de neglijat în această privință. Nici textele rebreniene nu stau sub semnul unei atitudini paradisiace, însă scriitorul, ca toți interbelicii era ieșit din circuit, iar literatura lor anatemizată. Bătălia criticii trebuia dată cu scriitori activi și

mai ales cu cei tineri care puteau fi modelați pentru a-și însuși cerințele noii metode de abordare a literaturii. Identificarea și clasificarea țăranilor în funcție de psihologie, atribuirea unor trăsături monstruoase celui îmburghezit și plasarea într-o dimensiune angelică a celui care și-a păstrat sufletul imaculat în fața tentației de îmbogățire constituie o modalitate tendențioasă de interpretarea a textelor, care nu mai are nimic de a face cu literatura.

Receptarea critică a operei lui Marin Preda după 1964 cunoaște o schimbare de paradigmă (canon) mai ales datorită faptului că autorul confirmase debutul în volum din 1948 prin publicarea, în 1955 a primului volum al romanului "Moromeții". Critica literară va interpreta nuvelistica scriitorului și scrierile de tinerețe prin raportarea la romanul care va genera un entuziasm general și căruia i se va atribui încă de la apariție eticheta de capodoperă.

În această direcție se înscrie articolul "Recitind Întâlnirea din Pământuri", apărut în revista "Viața românească" din 1965 și semnat de Paul Georgescu, unul din criticii în vogă ai realismului socialist: "Când un scriitor devine autorul unei cărți însemnate, succesul său se luminează retroactiv, i se retipăresc și reinterpretează primele lucrări, căutându-se acolo germenii operei desăvârșite; dar Întâlnirea din pământuri merită citită nu numai fiindcă autorul ei a scris Moromeții, ci și pentru propria sa valoare literară. Dacă până acum am evidențiat raritatea unui asemenea debut, este timpul să analizăm în ce constă originalitatea scriitorului, noutatea viziunii lui artistice și particularitățile scrisului său.[...] Cred că principala caracteristică a originalității lui Marin Preda provine din faptul că țăranul încetează de a mai fi obiect și devine subiect. Viața satului fusese descrisă cu talent, cu simpatie, cu dragoste și marii scriitori încercaseră să cunoască, să explice, să apere modul de viață țăranesc; toate acestea presupuneau însă o distanță între scriitor și muncitorul plugar, distanță care la autorul Moromeților, dispare fiindcă literatura descrie însăși modul de expresie al țăranului de la Dunăre[6].

Ideea reinterpretării textelor din perioada debutului după ce autorul publică un roman consistent nu este nouă, la fel cum nici încercarea de a descoperi în primele texte semnele de viață ce anticipează ivirea unei capodopere nu constituie un element de raritate. Ceea ce este cu adevărat surprinzător în tratarea țăranului într-o operă literară este mutarea accentului de pe obiect pe subiect. Cu alte cuvinte, criticul observă că țăranul lui Preda nu este un simplu obiect ca celelalte din curte, care e bun doar pentru muncile agricole, ci devine un subiect capabil să reflecteze la

acțiunile sale și ale celor din jurul său, să glumească inteligent și să privească lumea ca pe un spectacol din care face parte și în care poate, asemenea unui regizor, să distribuie rolurile.

Pe aceeași linie de reconsiderare a volumului de debut al lui Preda ca urmare a publicării romanului "Moromeții" se situează și Alexandru Oprea, un alt critic de frunte al realismului socialist, într-un articol publicat în revista "Luceafărul" din 1966, intitulat "Nuvelele lui Marin Preda". Pentru a se distanța de predecesorii săi, care nu au avut intuiția să prevadă evoluția scriitorului Preda, drumul acestuia de la debutul ezitant la succesul confirmat de apariția primului roman, criticul inventariază modul în care confrății săi s-au raportat la scrierile prediste inițiale: "Cu privire la primele creații ale lui Marin Preda, în critica literară s-au folosit următoarele etichete: <galeria de cazuri>, <ființe elementare cu trăsături bestiale, oameni instinctuali, nefirești, morbizi, nereali>, etc. sau, dându-se dovadă de indulgență, <creații adânc atacate de morbul naturalismului>". Trecându-se ulterior la analiza nuvelei "Desfășurarea" s-a spus că este o nuvelă "remarcabilă", <o imagine complexă a realității>, etc. Dar se poate explica cu adevărat succesul reputat de scriitor, saltul înregistrat în creația sa dacă nu se studiază totodată acele elemente realiste care există de la început în opera lui Marin Preda?"[7]

Schimbarea de optică a criticii literare care identificase până atunci în textele autorului doar "*ființe elementare*", "*oameni instinctuali*", dominați de "*trăsături bestiale*" ce alcătuiau o "*galerie de cazuri*" ca într-un studiu de specialitate despre degenerați se justifică prin apariția nuvelei "Desfășurarea", considerată de cei mai mulți specialiști o concesie făcută de Marin Preda realismului socialist pe care îl ignorase până atunci. De altfel, această nuvelă prin care prozatorul încearcă să corecteze impresia de inadecvare la realismul socialist a fost publicată în 1952 și inclusă ulterior în ediția reeditată a "Întâlnirii din Pământuri". Textul apărut la Editura de Stat pentru Literatură și Artă este considerat unul corect ideologic, deoarece se încadrează în tematica agreată de regimul comunist.

În ediția din 1948 a "Întâlnirii din Pământuri" se regăsesc nuvelele: În ceată, Colina, Întâlnirea din Pământuri, O adunare liniștită, Calul, La câmp, Înainte de moarte și Dimineață de iarnă, adică texte care vor sta, într-un fel, la baza romanului Moromeții și care prezentau o lume ce nu datora nimic mecanismului politic. Așa se explică faptul că volumul de debut al scriitorului este receptat ca nesatisfăcător din punct de vedere ideologic, pe fondul instaurării noului regim comunist, iar critica literară nu face nimic altceva decât să dea glas acestei nemulțumiri.

De o abordare diferită, în funcție de contextul istoric, sau, parafrazându-l pe autor, de modul în care timpul mai avea sau nu răbdare cu oamenii, beneficiază și romanul "Moromeții", văzut fie ca o monografie a satului românesc din Câmpia Dunării, fie ca epopeea prăbușirii unui țăran mijlocaș ce refuză "calea închiaburirii".

Receptarea în epocă a romanului se plasează desigur departe de o viziune însorită a literaturii și păstrează încrâncenarea momentului, încrâncenare impusă de partidul de guvernământ care transformase lectura specializată a textului într-o vânatoare de vrăjitoare, ce nu avea nimic de-a face cu actul critic. Într-o lucrare din 1959 intitulată "Romanul românesc contemporan", Dumitru Micu prezintă romanul astfel: "Moromeții nu e numai o excelentă monografie a satului. Interesul romanului stă, mai presus de orice, în forța cu care creează viața în mișcare, sculptând chipuri vii, caractere nuanțate. Tragismul soartei țăranului mijlocaș, ce nu urmează în capitalism calea închiaburirii, e relevat în Moromeții dintr-o perspectivă originală, cu puterea unei arte incompatibile. Nu avem în față un oarecare țăran mijlocaș; îl avem pe Ilie Moromete, cu personalitatea lui pregnantă, cu a sa înțelegere particulară a lumii, cu o conduită proprie ce pare unora nereală, cu drama interioară pe care puțini dintre cei care-l înconjoară sunt în stare să o perceapă și care tocmai prin intensitatea trăirii inedite luminează proporțiile dramatismului generat de poziția socială a categoriei reprezentate." [8]

Așadar, pentru criticul amintit, Moromete nu este un țăran cu o gândire uimitoare, un spirit reflexiv care privește lumea ca pe un spectacol, ci doar țăranul mijlocaș, care "nu urmează în capitalism calea închiaburirii". A reduce tragismul unui personaj la considerente economice așezate sub semnul ideologiei de partid înseamnă tocmai a corupe arta cu puterea "metodei metodelor". Rezultatul unei astfel de interpretări premeditate și tendențioase a operei unui scriitor a avut ca efect crearea unui curent de opinie conform căruia scriitorul și criticul contribuie prin actul de cultură la lupta de clasă pentru lichidarea "rămășițelor chiaburești" pentru a pune ulterior bazele formării gospodăriei colective la care țăranii vor participa cu un entuziasm debordant.

Într-o direcție similară se înscrie și discursul critic al lui Mihai Gafița din Prefața volumului "Întâlnire din Pământuri", reeditat în 1966, cu referire la romanul "Moromeții" pe care îl situează în atmosfera sumbră a romanului țăranesc: "Tradiția romanului nostru țăranesc statornicise o atmosferă sumbră, de lupte fără victorie a acestei lumi, o tonalitate tragică generală, așa cum fusese ea concepută în perioada 1848 și continuată apoi

de Slavici, Sadoveanu, Rebreanu până la Zaharia Stancu. Continuitatea în care se înscrie momentul Moromeților, față de această linie epică, pornește de la una dintre tipologiile folclorice esențiale pentru universul țărănesc, aceea a unui Păcală tragic, înrudit prin aceasta și cu Ion Creangă, și cu toată literatura universală consacrată acestui personaj (Till Ulenspiegel, Wilhelm Tell, Robin Hood, etc.), dar tratată cu mijloacele prozei de observație și de analiză, tot mai îndepărtată de lirism și care are la noi, în Rebreanu, exponentul ei principal.”[9]

Plasarea romanului țărănesc într-o atmosferă sumbră, cu personaje care luptă fără să întrezărească o victorie a acestei lumi și care așteaptă o izbăvire din neputința ce se generalizase este specifică realismului socialist și prozei direcționate pe acest făgaș care oferea și rezolvări în spiritul învățaturii marxist-leniniste. Din acest motiv nici nu ar trebui să surprindă situarea romanului între două repere: Slavici și Zaharia Stancu, adică între doi clasici ai realismului, cel autentic și cel al prozei istorice realist socialiste.

Pe o direcție critică a receptării romanului “Moromeții” în conformitate cu realismul socialist se situează și Silviu Iosifescu, un alt critic de bază al regimului comunist. În lucrarea publicată în 1967, intitulată “Drumuri literare”, Iosifescu așază romanul lui Preda sub semnul timpului căruia îi oferă semnificații mitologice: “Termenii aceștia – timpul răbdător sau nerăbdător – în care scriitorul comentează grav impresiile și nădejdiile personajului său sunt la antipodul unei perspective biologice asupra existenței țaranului. Poruncile timpului n-au în romanul lui Marin Preda sensul de dependență strictă și aproape exclusivă a vieții de marile ritmuri ale naturii, ca la țaranul lui Ladislau Reymont. Se simte în toate paginile Moromeților consecințele faptului că Marin Preda își urmărește personajele cu înțelegerea vremii noastre.”[10]

Se pot observa în literatura română în cazul lui Preda două modalități diferite de receptare critică a operei, în două momente istorice diferite ale epocii. O atitudine de ignorare sau de receptare nefavorabilă însoțește volumul de debut “Întâlnirea din Pământuri” din 1948, deoarece temele abordate și tonalitatea folosită cădeau într-un moment neprielnic când apele tulburi ale războiului încheiat începeau să fie tulburate mai mult de o ideologie care își mai clarifica încă principiile. După anul 1955 în noul context politic care impune realismul –socialist ca “metoda metodelor” determină critica literară la o reconsiderare a viziunii pliată pe cerințele momentului prin care operele și scriitorul sunt trecute prin furcile caudine ale ideologiei de partid. Dilema cititorului față de schimbarea de atitudine a

criticii literare în fața istoriei poate fi compartă cu dilema scriitorului care încearcă să regăsească în amintire lumea dispărută a copilăriei. "Ce se întâmplă astăzi cu poiana fierăriei lui Iocan în care țăranii din Moromeții se strângeau să facă politică? Cine sunt, ce sunt, unde sunt ei acum? Aș putea să spun că aceasă poiană există încă și că <liberalii> mei care mi-au încântat copilăria trăiesc și astăzi și sunt cooperatori [...] Poiana este un loc care parcă și-a micșorat dimensiunile, polița fierăriei lui Iocan a dispărut, caii care erau aduși acolo ca să fie potcoviți au fost omorâți cu ciomegele în curtea cooperativei, au fost dați la porci, deoarece, după cum mi s-a spus <consumau mult>. Cu alte cuvinte nu-și mai aveau rostul lor în lumea țărănească, mâncau fără să muncească." [11]

NOTE

[1]Ovid Crohmălniceanu, *Întâlnirea din Pământuri*, în "*Contemporanul*", nr 82, 1948

[2]Petru Dumitriu, *Despre viață și cărți*, p. 41

[3]Matei Călinescu, *Întâlnirea din Pământuri*, în "*Gazeta literară*" nr 32, 1960

[4]Ana Selejan, *Literatura în totalitarism. 1949-1951. Întemeietori și capodopere*, p. 504

[5]Savin Bratu, *Însemnări despre nuvela românească contemporană*, în "*Viața românească*", nr , 12, 1964

[6]Paul Georgescu, *Recitind Întâlnirea din Pământuri*, în "*Viața românească*", nr 9, 1965

[7]Alexandru Oprea, *Nuvelele lui Marin Preda*, în "*Luceafărul*", nr 34-36, 1966

[8]Dumitru Micu, *Romanul românesc contemporan*, București, 1959

[9]Mihai Gafița, *Prefață la volumul Întâlnirea din Pământuri*, București, 1966, BPT

[10]Silvian Iosifescu, *Drumuri literare*, București, 1967

[11]Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, p. 19

BIBLIOGRAFIE

Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005

Bratu, Savin, *Însemnări despre nuvela românească contemporană*, în "*Viața românească*", nr 12, 1964

Călinescu, Matei, *Întâlnirea din Pământuri*, în "*Gazeta literară*" nr 32, 1960

- Crohmălniceanu, Ovid S., *Întâlnirea din Pământuri*, în "Contemporanul", nr 82, 1948
- Gafița, Mihai, Prefață la volumul *Întâlnirea din Pământuri*, Biblioteca pentru Toți București, 1966
- Georgescu, Paul, *Recitind Întâlnirea din Pământuri*, în "Viața românească", nr 9, 1965
- Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011
- Iosifescu, Silvian, *Drumuri literare*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1967
- Micu, Dumitru, *Romanul românesc contemporan*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1959
- Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005
- Oprea, Alexandru , *Nuvelele lui Marin Preda*, în "Luceafărul", nr 34-36, 1966
- Preda, Marin , *Imposibila întoarcere*, Editura Cartex Serv, București, 2004
- Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism. 1949-1951. Întemeietori și capodopere*, volumul 1, Editura Cartea Românească, București, 2007

Postcommunist Literature – A New Literary Canon?!

PhD Student Poliana BANU
University of Craiova

Abstract: *The transition from the communist to the democratic political regime was followed by the emergence of fundamental, social, cultural, moral, economic, and literal changes. The influence of the communist era in literature can be seen long after the fall of the communist ideology, but in this area we find that fundamental changes occur with regards to the canons which formed the foundation of the communist literature. Most programmatic ideas which were the communist canons of literature are no longer valid, they no longer reflect in the established literary work. Why should a canon which was formed on the basis of an ideology that no longer exists be taken into account? Breaking tradition and inventing new canons, and new rules governing literary practice are desired. All these new rules of writing are a form of escapism, perhaps well justified, maybe due to the enslavement that we complain of having experienced in the communist regime. They express the way in which we can take revenge on a system where we had no freedom of expression.*

Keywords: *canon, post communism, reconciliation, freedom of speech.*

1. Romanian communist ideology

1.1. Principles of an Authoritarian System

According to the *Dicționarul Explicativ al limbii române*, communism is „un sistem social, politic și economic constituit pe principiul abolirii proprietății private și al instaurării proprietății colective asupra mijloacelor de producție și de schimb” [1].

We can affirm that the communist regime tried to form a society with a homogeneous structure, but at the cost of imprisonment and alleged (apparent) absolute obedience from citizens.

In a totalitarian system, the principle by which informing the masses works, follows two directions: what people should and should not know. Alex Mucchielli in *Arta de a influența* [2] states that “every word is a setup for influencing the other” [Mucchielli, 2002: 11]. In other words, the speech must be prepared with skill, so that the person you want to influence is under the impression that one acts according to one’s own principles. But in fact, the behavior derived from speech is induced (forced), not the product of one’s own thinking, but rather the conditions under which it has developed to date. Therefore the relationship between

language and manipulation (since manipulation is also a form of influencing by dishonest methods), in a totalitarian system where political power is required, is more evident. Such communication situation violates the fundamental principles of the act of language [3], and influences the behavior of the receiver in favour of the transmitter. Manipulation, in general, affects the entire culture, changes the system of values, the written and unwritten rules of society, and affects the personal freedom of expression and imposes behaviours. Following an attitude supported by manipulation, changes occur in handling relationships, identity, and representation. Mucchielli disapproves of such an attitude, saying "it is impossible to imagine an interpersonal communication that takes place outside the rules, outside communication patterns" [Ibid: 132].

The effects of this attitude of influencing, and of persuading of the totalitarian system on society do not disappear with the change of political regime.

The basic ruling principles of an authoritarian political system mark the society that has incurred them dramatically and at length. Therefore, individuals must be retrained in other circumstances to overcome the condition that was imposed on them..

1.2. Steps Towards the Democratic Maturity

Disappointment, loss of faith in the ideals which seemed to be lasting forever, as well as the final moments of crisis of the communist system, would change the perspective on values known until then. Everything comes to be challenged, and the principles validated by society during the communist era would lose their meaning and would have to be replaced. Is such a radical change really necessary, or does it appear only due to the desire of having new rules, even at the risk that they are less effective than the previous ones?

After the fall of communism, society, hitherto characterized by ingenuity, sometimes lacking initiative and freedom of expression due to an authoritarian system, began a long process of transformation, of changing mentalities, of growing-up. This period of post-communist transformation, of transition [4] to democracy has meant a succession of stages, of states in the evolution of the contemporary society. The major change that was necessary after breaking free from the rules of a totalitarian system was educating the society for adulthood.

In the study *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* [5] from 1784, Kant defines maturity as a “reform of the way of thinking” [Kant, 1784: 35]. This means that individual or collective maturity is, at first, the change in mentality, in representations regarding various areas of society. It requires that communist society’s fundamental values are reduced to zero to provide democratic regime with the necessary support to build a new set of rules of life.

Maturity is a prerequisite of democracy. We need to wade through a long process that aims individual and collective growing-up, and overcoming barriers which were imposed over the years. Adorno proposes a solution for reaching maturity: “The only real concretization of maturity” [Adorno, 1970: 145] is education to contradict and oppose the authoritarian political system. This is one of the ways out of secondment of an immature world, of stepping above the basic requirement for years on end without the courage going over it. It is a difficult path that cannot be followed by all members of society in the same way or at the same time.

Manipulation will get to alter will, to block thinking – unused for so long, to induce a passive state, of slowness, and of lack of initiative. Hence, transition is proving to be quite difficult. Michel Mandelbaum suggests the way out of the impasse: “Where intense competition is the rule, [imitation] is the best formula for survival.” [Mandelbaum, 1996: 30]. Also, John Mueller argues Mandelbaum's idea, saying: “Imitation and competition are likely to help in all this” [Mueller, 1996: 138] [6]. Thus, if there is no accountability for change by those who belong to the second category we mentioned, they have as an alternative the mimicking of the attitude of their fellow citizens. Can the same principle of imitation also be applied in literature?

2. Meanings of Canon

2.1. Terminology

Dicționarul Explicativ al limbii române defines canon, from literary perspective, as a „regulă fixă care face parte dintr-un ansamblu de procedee artistice specifice unei epoci” [7], a system under which literary works are evaluated, as well as the conditions of their setting.

In 1948, the German philologist Ernst Robert Curtius brought into question the conditions of designing literature, also using the concept of “canon”: “The tyranny” of the *normal classicism* was exceeded. Following rules and imitating the model authors does not entitle one to get high marks. Only matters creative minds matter. (...) It is a selection of a new

way; a canon, if desired, founded only on the idea of beauty, whose forms are known to change and renew" [Curtius, 1970: 460]. It is a simplistic form of construction of literature, based only on "beauty", but which represents a starting point in theorizing the concept.

Since the '80s, literature has increasingly been approached in terms of respecting the canon, integration into predetermined rules. Professor and critic Harold Bloom performed a thorough applied study in 1994, *Western canon. The Books and School of the Ages* [8], which gives an appreciation of the criteria by which selected literary works. Accordingly, the canon is a way to separate the authentic by the inauthentic creations. Thus, there are two orientations: that of gathering together of meritorious works on the basis of common principles and the second, of their classification based on their intrinsic value. Bloom makes a canonical list of authors which does not belong solely to literature. American critic also includes in this list "those religious, philosophical, historical, and scientific writings proving considerable aesthetic meanings" [Bloom, 1998: 413]. Thus, we can extrapolate, saying that the canon presented by Bloom is actually a cultural canon.

2.2. The Canon Principles Formulated by Bloom

1. Strangeness

Strangeness is, according to the Bloom's statement „un fel de originalitate, care ori nu poate fi asimilată, ori ne asimilează ea pe noi în așa măsură încât nu ne mai apare ca stranie" [Ibid: 6] [9]. Each literary work, regardless of the period in which it was written has its novelty and strangeness. The ideas, the language, the building of the characters, the action, they all represent „ceva străin, mai curând o uimire nefirească decât o împlinire a așteptărilor" [Ibid: 6] [10]. Strangeness is an important criterion, „o primă cerință pentru intrarea în canon." [Ibid: 231] [11].

2. Anxiety

Anxiety as the restless, emotional disorder is specific to the literary works showing human struggles, sufferings, fear of death, frustration. Therefore, „operele literare de succes sunt aducătoare de anxietate, nu un antidot pentru ea" [Ibid: 34] [12]. Readers, like writers, experience the same mentioned emotions, and a literature in which they find their own condition, is worthy of inclusion in the canon.

3. Anxiety influences

„O operă canonică puternică nu poate exista în afara procesului influențelor literare” [13], says Bloom [Ibid: 10]. The previous canonical authors creations influence their successors; the creating a literary work is based on the influence of canonical works, borrowing ideas, and conceptions. For the American professor, a work is born due to the influence other writers, and it is an answer, a response to prior valuable works: „Orice operă literară importantă este o lectură creativ-greșită și o interpretare greșită a unui text precursor (sau a mai multora)” [Ibid: 11] [14]. Creation is born as a result of *deliberate wrong understanding* of the canonical writers' works. In other words, if the interpretation is different from that of the writer which gives birth to influencing ideas, we can speak about originality. But it is not an absolute originality. The writer knows how and how much to borrow so as not to copy. Moreover, the purpose of a writer who wishes to be considered a canon is to sidestep „greutatea apăsătoare a vechilor realizări literare, astfel ca originalitatea să nu fie înăbușită înainte de a se manifesta.” “the weight of oppressive old literary attainments, so that originality is not stifled before showing off.” [Ibid: 13] [15]. The anxiety of the influences applies particularly to poetry.

4. Continuing tradition

Harold Bloom supports the idea of continuing the canon, of perpetuating it; he believes that modern work surpasses tradition, but also continues it, while subordinating it: „Milton, ca și Chaucer, Spenser și Shakespeare înaintea lui sau ca Wordsworth după el, a depășit pur și simplu tradiția, subsumând-o. Acesta este cel mai puternic test al canonicității” [Ibid: 26] [16]. To Bloom, there is no rift between the traditional and the modern canon. The modern novel is written by the influence of traditional, and so is poetry. By perpetuating traditional literature as a source of influence for the offspring, we perpetuate the traditional canon. A “high style” has the power of “contamination”, which is a pragmatic test of canon formation. Bloom concludes by stating that the idea of continuing the tradition of modern writers „fac legătura dintre marii înaintași și marii urmași” [Ibid: 407]. However, tradition should not limit the individual vision, and annihilate the writer status. Literature is created from their own ideas, not those of their predecessors.

Following the study conducted by Harold Bloom, there are two lines of deliberation: those who defend the canon and the importance of the preservation of the moral, and cultural values, and those who do not understand the need for a canon, since they consider it to be lacking

objectivity. And rightly, I believe that both are correct and logical thinking processes. On one hand, the canon imposes rules, requires a certain style and rhythm that can help many writers who are driven by the scheme. It does not exclude individuality, since it is a value system necessary to social and individual development.

Mircea Martin defends the importance of the canon, saying: „Canonul estetic centrat pe valoarea estetică și pe calitatea intrinsecă a operelor este necesar tocmai ca o stavilă în calea evoluțiilor anarhice, a degradării esteticului și a valorilor în genere. (...). Canonul estetic armonizează iregularitățile evoluției literare, atenuază risipirea formelor, stabilizează valorile” [18].

However, on the other hand, it is unnatural that only creations of great influence may be part of the canon. Thus, the influence is manifested only within the canon. Are we not dealing with discrimination? What happens to those whose literary creations do not appear to be influenced by the great canonical writers? They will not be taken into account from the outset. The influence of the writer over another seems to be a more important criterion to consider rather than the intrinsic value of the work. It should be appreciated that the “battle” for being included into the canon takes place only on aesthetic considerations, each writer thereby having equal chances.

2.3. Debates canonical Romanian postcommunism

After the removal of communism in Romania, discussions started „de la recunoașterea necesității revizuirii instituționalizate până la clamarea unor reforme radicale și chiar până la contestarea totală a structurii canonice existente”, „pe fondul presiunii progresive a globalizării multiculturale, consumiste și mediatice” [19]. The concept of “canon” was used often in the post-communist period, becoming a real obsession in trying to reshape it. But opinions were very different.

When referring to the Romanian model of criticism from the 80’s, we must consider the position of a leading figure in the area of Romanian literary criticism, namely Nicolae Manolescu. He builds the image of a model, a template with which to measure the value of literature. His statement from the end of his book *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului* clarifies: „Trăim în așteptarea marelui poet, poate nenăscut, care să ne smulgă din iluzoriul nostru echilibru, redându-ne unei singure posibilități, călăuzindu-ne către ea toate aspirațiile, toată iubirea, care să ne releve bucuria uitată de a fi unilaterali, partizani, fanatici” [Manolescu,

2003: 99] [20]. *The great poet* is considered a worthy model, which has the power to contaminate. The same happens with the criticism branch. The anxiety of the influences is also applied to the literary criticism.

Marius Chivu in *Dilema Veche* presents „o listă cu șapte idei (propusă de Ion Manolescu) care ar ajuta la ieșirea din dogma esteticului și reconstrucția canonică: relativizarea marilor adevăruri de istorie literară, desființarea monopolului infailibilității critice, postmodernizarea discursului critic și a metodelor de investigație istorică, adoptarea unei poziții teroretice pluraliste, eliberată de prejudecăți și inhibiții, dinamitarea festivismului canonic, democratizarea canonică, liberalizarea concurențialității istorice” [21].

Mircea Martin in *Despre canonul estetic* concludes: „A crede în existența unui canon estetic nu înseamnă a avea o viziune statică asupra literaturii, ci doar a recunoaște o anumită continuitate în evoluția ei, o ordine construită prin ierarhizare. Această ordine reduce, fără îndoială diversitatea, dar o reduce dintr-un punct de vedere cantitativ, nu calitativ” [22].

2.4. The Reconciliation of generations

It is necessary to distinguish between the post-communist period and the literature of postmodern literature. The two periods do not overlap entirely. „Postmodernismul poetic românesc (PPR) s-a constituit intertextual, prin succesiunea antagonică a trei poetici de grup, desemnate impropriu prin sintagmele: generația 80, 90 și 2000” [Parpală, 2011: 7] [23]. Post-communism in Romania comprises mainly the 90's and the millennials' works.

If for the 80's (which deny the originality of the 90's and the authenticity of the millennials), realism was a criterion of critical validation, for mainly the 90's and the millennials the set of ethical and aesthetic values change, yet they approved are by weak criticism

In Article 2005, the critic Ion Pop from Cluj observes that the generations of the '80's, '90's and the 2000's are alike according to the authenticity project, having but minor differences:

„Rezumând, dacă punem față în față programul optzecist și al celor din jurul lui 2000, sunt tentat să spun câteva lucruri care s-ar putea să nu fie pe placul militanților necondiționați și exclusiviști ai ultimei „promoții”. Adică: așa cum am scris acum câțiva ani, referindu-mă la raporturile dintre zișii „nouăzeciști” și antecesorii din anii '80, diferențele le-aș aprecia ca fiind mai mult de accent și de nuanță. În linii mari, dacă avem în vedere

programul „autenticist” al optzeciștilor, s-ar părea că urmașii imediați mai curând îi continuă decât îi contrazic. Împlinesc, în fond, tocmai proiectul lor, completând căsuțele goale sau mai puțin mobilate, într-o epocă istorică ce permite, în fine, asemenea completări” [24].

The concept of “canon” associated with a writer leads either to the sacralisation of his / her work, or to the rejection of it. Postmodernists lie between these two lines, while acknowledging the predecessors’ values, they paradoxically reconstruct the traditional text to bring it to public attention.

If we think in the terms proposed by Bloom on the continuation of tradition, one might wonder whether postmodern poetry can keep the traditional style. The writer uses tradition, but shapes it according to his / her individual personality. Nicolae Manolescu said that „dacă poezia modernă se constituia ca un refuz, poezia postmodernă generaționistă se constituie ca o acceptare a tradiției literare. Mai mult: este pentru prima oară când tradiția este recuperată și integrată în bloc” [Manolescu, 2002: 185] [25].

One of Brian Mc Hale’s conclusions quoted by Matei Călinescu, discourages the followers of Romanian postmodernism: „Transferul de la poetica modernistă la cea postmodernistă *nu este ireversibil*, nu este o poartă care se deschide și care se închide într-o singură direcție. ... Este posibil să te *întorci* de la postmodernism la modernism, sau chiar să pendulezi între cele două” “The transfer from modernist poetics to the postmodern *is not irreversible*, it is not a gate that opens and closes in one direction. ... It is possible to turn from modernism to postmodernism, or even swing between the two” [Mc Hale, cited by Matei Călinescu, 1995: 255] [26].

If we look at poetry from a generational perspective, we might conclude that every generation wants the constitution of its own canon only because of the desire to be different from the previous one. It remains to be seen whether these paradigm shifts are obvious, intrinsic, or more one of tone, or superficial.

Contemporary poetry, written by poets belonging to several generations, is not only the validation of new poets, but also the reappearance of older ones, or the reprinting of their creations. In these circumstances, the theorist Simona Sora fears that „problema canonului literar este total nerelevantă, în momentul acesta, în literatura despre care vorbim” [27], with reference to the contemporary literature.

Young writers are not interested in the existence and promotion of a canon, perhaps because of aggressive propaganda of reconfiguration of the

literary canon since 1989. The reaction of the millennials against the 80's does not dispute their poetic, but their menacing spirit, the joint efforts to preserve the programmatic ideas.

Adrian Oțoiu, a 90's novelist, said in the study „An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania's Threshold Generation” [28] that the millennials prefer authenticity, contrary to favourite textualism of the 80's. Gh. Crăciun does not attribute authenticity to the millennials, but to different eras of the 80's or 90's, characterized by a *new language* [29]. Marin Mincu, theorizing the concept of “authenticity” is opposed to sincerity [30].

In prose, as well as in poetry, the continuity between generations is most important than the gaps: „Cum s-a observat, de altminteri, și în proza optzecistă, (analizată sub acest unghi mai ales în excelențele interpretări ale lui Adrian Oțoiu), experiențele „textualiste” concurează în interiorul „generației” angajarea propriu-zis existențială, autenticitatea pusă sub semnul amintitei ‘tranzitivități’ a limbajului” [31].

3. The influence of the communist regime on understanding the canon

3.1. The reinvention of canon

Romanian literary canon has suffered from communist ideology, stifled by political and social stereotypes. Based on ideas formulated by Bloom in understanding the concept of “canon”, we must admit that every culture has the right, but also the obligation, to construct a representative canon which is influenced not only by culture, but also by the social, and economic aspects, and which seems to be designed around a valuable writer / poet, having the power or influence.

„Din cauza politicii național-ceaușiste, ceea ce este *național* devine suspect din punct de vedere european și invers, europenii noștri suspectează literatura așa-zis națională. Odată cu anii 1980 și continuând după 1989 acest clivaj între național și european sau occidental se intensifică în cultura română, care ajunge, spre anii 2000, să se gândească din nou pe sine în simple dicotomii. Revenind pe terenul strict al literaturii, consecințele cele mai nefaste ale acestei atitudini sunt elaborarea a două tipuri de canoane opuse (communist/postdecembrist, șazecist/optzecist, modernist/postmodernist, etc), a două tipuri de modele opuse, a două tipuri de poetici care se exclud reciproc” [Lucrarea „Modele, continuități și rupturi în poezia contemporană”, realizată în cadrul proiectului “Cultura

română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate” (perioada 2007-2013), Anca – Raluca Perța : 18] [32]

The reinvention or the multiplication of the canon appear as a natural reaction to the current ideological, political, religious, or aesthetic changes. A canon may not remain unchanged under such circumstances, it must be reinvented, but under no circumstances must it be multiplied. There cannot be more literary canons at the same time. We would thus get aesthetics devaluation, cancelling the fight for supremacy.

The era we live in is characterized by confusion of values and by identity crises. The aesthetic canon, as aesthetic fundamentalism opposed to the political and religious fundamentalism, must find solutions to these problems by retrieving identity and restoring aesthetic values. It must stand apart from the socio-political and religious influences in order to restore the aesthetic principles of literature.

Because literature is in constant motion, the canon is also dynamic. There is competition among contemporary writers, which lead to good works. This situation obliges criticism to adapt in order to meet the new aesthetic values, and to reinvent itself.

3.2. The Need of A New Literature

Communism has, for years in a row, also influenced the literary field, along with the social, political, economic, and cultural ones, by printing a canon that was under the ruler’s personality. Literature was not considered an important and useful field in communist countries. The emphasis was placed on economic and political reform, and less on the cultural one. Around the 80’s, cultural information was properly supervised, reviewed and even changed to match the glorification of the national ideas. This attitude has led to dissent movements for rights and freedoms and the use of a double language to avoid conflicts with authority, but to express the correct data. Intellectuals did not abandon their principles, did not compromise, but did not write to please the totalitarian doctrine. They approached a coded, allusive language as a survival strategy, and as a opposition response to the policy of the regime.

The cultural environment was thus divided by the attitude towards the ideas of the communist system; the development of literature itself experienced a convulsion, largely due to the same attitude which was different comparing to the regime.

In the last years of the communist regime, due to the industrialization and the economic growth, as well as the modernization of

education, the level of education grew, and so did the cultural level increased, so manipulation and indoctrination were no longer possible in unfeigned forms. Tightening the communist propaganda and its evolution towards dictatorship, as a result of infidelity signals to the regime, led to complaints that have resulted in riots of '89. New generations have come up with another intellectual horizon, with other aspirations, and with another system of values.

Since the fall of the totalitarian system entailed significant changes in the level of thinking and, later, in practice, regarding the principles of the new political regime, the literary context also changed in order to correspond to the new political scene. Therefore, there was, naturally, a new literature, different from the one of the communist period. The disappearance of political censorship of literature has made literature have historical evidence, exposing memories of the old age in images which were distorted by an artificial, ridiculed language. The past through is linked to the present by these literary creations designed to evoke the communist era, even if by anticommunist attitude. The two socio-political periods must be reconciled by the perspective of literature as well.

Another problem of post-totalitarian literature is the disappearance of the literary criticism. The creations are not subject to evaluation criteria, are not checked against agreed standards of a literary canon. It is therefore appropriate to review and to validate the aesthetic values which underpin the new literary creation. „Scoaterea scriitorilor de sub tutela (legitimatoare, formatoare) a unor reviste sau cenacluri literare, lipsa unor modele-sistem de referință (chiar din rândul scriitorilor, dar nu numai), eliminarea principalilor factori de presiune, diluarea mizei estetice, treptat, înlocuită de aceea comercială, invazia mediatică – toate aceste elemente au determinat, inevitabil, schimbarea profilului tinerilor scriitori de după 1989” [Pârjol, 2014: 147] [33]. The advent of television as a more convenient means of accumulation of information, and of leisure, as well as the financial limitation, reduced the consumption of culture brought by books.

The post-communist literature is divided into two major periods: the period of trials and hesitations writers around the 90's, and the period of the 2000 generation, slightly more detached from the influence of communism, but which hates the use of some predetermined rules, preferring a literature of time consumption. Media influence is observed in selecting certain texts for reading, or even in the decreased interest in any kind of reading. Thus, a paradox appears: either the writer is not interested to provide quality through his writings because the reader is no longer

interested, or the reader is no longer interested to read because the literary creation lacks quality?!

Paul Cernat seems to provide an answer to this dilemma: „Fără îndoială, nici gusturile publicului, nici oferta de modele literare nu mai sunt ce-au fost, valoric vorbind. Una e să ai drept repere pe Balzac, Flaubert, Zola, Dostoievski, Cehov, Proust, Gide, Woolf, Papini, Faulkner, Marquez, Borges, Barth, alta e să juri pe Burroughs, Palahniuk, Breaston Ellis, Pascal Bruckner sau Amelie Nothomb” [34].

3.3. Postcommunist Literature

The communist writers' experience has influenced creations since 1989. The theme of the post-revolutionary novels oscillates between the insensitivity of an impassive democratic community, and the memories of the totalitarian regime. Due to the overwhelming influence of communist regime, the literature after 1989 did not bring major visible changes, although we tried to outline a new literary canon. Ion Buzera said that „anul 1989 poate fi considerat un an turnantă, care a modificat nu atât canonul, cât înțelegerea lui” [Buzera, 2003: 20] [35]. The new conditions of existence also changed the perspective of the literary creations, and the lack of an authority to control the quality of a creation, or its inclusion in a literary program, led to the reconsideration of the canon known before. The question is: who has the right or the obligation to reconsider the canon – the literary critics (by establishing principles which enhance the health of the literary culture), or the public (by determining consumer creations)?

Commercial creations, the so-called consumer literature, tailored for the public, have appeared. The language is free, non-academic, superficial, even violent, accessible to the masses, trivial, obscene, defying common sense, taking advantage, even more than needed, of the freedom which was offered.

The writer's attitude brings together irony, sarcasm, detachment, emotional disengagement. Writing in the first person, known as a sign of authenticity in literature, is now seen as a lack of originality and vision, as well as the impossibility of objective input, of considering an action or a character independent of the emotional experiences of the author.

Freedom of expression takes on other dimensions, but does not guarantee success. Is the post-communist literature likely to occur, rather, due to the need to prove what we could not until now on account of prohibitions? That we could write anything, simply write?

The literature of this period is described as “dehumanizing” through a “riot of language” and topics related to „deprimism, mizerabilism, pansexualism și egocentrare patologică” [Mihăilescu, 2006: 16] [36]. Nicolae Manolescu notices the same things, but in another form: „literatură egoistă și egocentristă, senzuală, superficială, interpretând libertatea cuvântului ca pe o libertate a expresiei, de unde spectrul frecvent pornografic” [Manolescu, 2007: 1453] [37].

With the publishing of the novels *Fișă de înregistrare*, *Pulsul lui Pan* (Ioana Baetica), *Legături bolnăvicioase* (Cecilia Ștefănescu), *Băgău* (Ioana Bradea) or *Țara brânzei* (Felicia Mihali), a feminine line is drawn in the literary postmodern creation, and a new theme that seems out of literature, that of pornography.

Another approach, this time in the masculine line, with an and ironic, but also humorous attitude, belongs to the writers Dan Lungu, Lucian Dan Teodorovici, Sorin Stoica, Florin Lăzărescu, etc.

It is worth mentioning *Rondo-ul capriccioso* (2007) by Lorana Lupu, the debut novel of Ștefania Mihalache, *Est-falia* (2004), the novels *Urbancolia* (2008) and *Nevoi speciale* (2009) written by Dan Sociu, or *Suflețelul Iustinei* (1995) by Jolán Benedek.

The main themes of post-communist creations include: sexuality, extreme mental states, extravagant characters, rebellion, obsession for the peripheral, the horrors of communism, all these exposed using “street” language to support authenticity. The unmistakable profile of the millenials (the 2000 generation) is reduced to a few traits: „lipsa de complexe, ludicul exacerbant, limbajul licențios și argotic, neglijența căutată, abolirea oricăror convenții, completa dezideologizare, refuzul sistemului, fronda ostentativă dusă până în pânzele albe ale unui *anarhism literar*” [Pârjol, 2014: 153] [38].

4. Conclusions

Communism has influenced all aspects of society over the decades in which it mastered. Political censorship, lack of freedom of expression, citizens’ oppression, violation of rights and freedoms have led to the accumulation of frustrations that gave rise to riots, to the desire of opposition, to the contesting of the totalitarian ideology.

With the removal of this instrument of authority, society became free to express itself, to act, to validate the values of the new political system, to produce literature at its whim, on request, and not be penalized for the way it does.

The debate over the literary canon, with revisions and additions, have not reached a consensus. Opinions are divided regarding the principles underlying this aesthetic construct and on the conditions under which it may change. It is natural for the literary canon – with the dynamics of society and, therefore, literature – to change, to rebuild, in order to perpetuate itself. There should be a single canon of literary creation in every age and not a multiple one, that would inevitably lead to the devaluation of aesthetic principles.

Each of generations of the 80's, the 90's and the 2000's wants to move away from the canon of the previous one, either because of the desire to be different, or because of the need to adapt to the conditions of the current society. However, the previous writers' influence has its mark in a subtle way on new creations, and continuing tradition is needed to establish indestructible links between the authors of the same country.

As long as literary criticism is not well defined, there will be no canon to recommend the rules for framing the new literature. It remains to be seen how long this process will last. The fact is that post-communist literature needs a new literary canon, as the conditions in which the old canon was conceived, no longer exists. It must therefore be adjusted or reconsidered under the conditions present political system in Romania.

NOTES:

[1] *Dicționarul Explicativ al limbii române / Explanatory Dictionary of the Romanian Language*, second edition, revised and added, 2009: “a social, political, and economic system, based on the principle of abolition of private property, and the establishment of collective property of the means of production and exchange” (o.t.),

[2] Alex Muchielli, *Arta de a influența / The Art to Influence* (o.t.)

[3] The Cooperative Principle defined by Grice [1975] suggests observing four conversational trends (quantity, quality, relationship, manner) for efficient communication situations.

[4] Transition is defined by Guillermo O'Donnell [1986: 3] as an “interval between two different political regimes”.

[5] «*The answer to the question: 'What is enlightenment?'*» (o.t.)

[6] John Mueller, «Democracy, Capitalism and the End of Transition», in Michel Mandelbaum (coord.), *Postcommunism. Four Perspectives*, New York, The Council of Foreign Relations, 1996, pp. 102-167.

- [7] *Explanatory Dictionary of the Romanian Language*, second edition, revised and added, 2009: “fixed rule that is part of a set of specific artistic processes of an epoch” (o.t.).
- [8] Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor / Western canon. The Books and School of the Ages (1994)*, (o.t.), translated by Diana Stanciu, Universe Publishing House, Bucharest, 1998. I'll use the Romanian edition for citation.
- [9] “a kind of originality that either cannot be assimilated, or we assimilate it ourselves so much that it no longer appears strange” (o.t.).
- [10] “a stranger rather than an unnatural wonder fulfilment of expectations” (o.t.).
- [11] “the first requirement for being included into the canon” (o.t.).
- [12] “the literary successes generate anxiety, not an antidote for it”(o.t.).
- [13] “A strong work canonical process cannot exist outside literary influences” (o.t.).
- [14] “Any important literary work is an erroneously and incorrectly interpreted creative reading of a text precursor (or more)” (o.t.).
- [15] “the weight of oppressive old literary attainments, so that originality is not stifled before showing off” (o.t.).
- [16] “Milton, like Chaucer, Spenser, and Shakespeare, before him, or Wordsworth after him, simply exceeded tradition, synthesising it. It is the strongest test of canonicity” (o.t.).
- [17] “linking the great predecessors to the great successors” (o.t.).
- [18] Mircea Martin, «Despre canonul estetic» / «On Aesthetic canon», in *România Literară / Literary Romania*, no. 5/2000: “The aesthetic canon focused on the aesthetic value and the intrinsic quality of the works is necessary precisely as an obstacle in the way of anarchic developments, of the degradation of the aesthetics and of the values in general. (...). The aesthetic canon harmonises the irregularities in literary evolution, attenuates the waste of forms, and stabilizes the values” (o.t.).
- [19] Paul Cernat, «Dincolo de canonul estetic» / «Beyond the aesthetic canon», in *Observator Cultural / Cultural Observer*, no. 126/2002: “with the admission of the need to revise institutions to claiming radical reforms, and even to contesting the overall structure of the canonical existing,” “amid the gradual pressure, and the multicultural consumerist, and media globalization” (o.t.).
- [20] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului / Metamorphoses of the Poetry. Metamorphoses of the Novel*, Polirom Publishing House, București, second edition, 2003: “We live in anticipation of the great

poet, perhaps still unborn, to deliver us from the illusion of our balance, restoring us one opportunity, guiding us toward it with all aspirations, all the love that we reveal the forgotten joy of being one-sided, adepts, and fanatics" (o.t.).

[21] Marius Chivu, «Ce mai face postmodernismul?» in *Dilema Veche*, nr. 403/3-9 November, 2011: "a list of seven ideas (proposed by essayist Ion Manolescu) which would help getting out of the aesthetic dogma and of the canonical reconstruction: relativising of "the great truth" of literary history, eliminating the monopoly of critical infallibility, post modernizing the critical discourse, and the methods of historical inquiry, adopting a theoretical pluralistic position, free of prejudices and inhibitions, dynamiting the canonical festivism, canon democratization, liberalization of the historical competition" (o.t.).

[22] Mircea Martin, «Despre canonul estetic» / «On Aesthetic Canon», in *România literară / Literary Romania*, no. 5/2000: "Believing in the existence of an aesthetic canon does not mean having a static view of literature, but recognizing a certain continuity in its evolution, an order constructed by ranking. This order undoubtedly reduces diversity, but it also decreases from a quantitative, not quality point of view" (o.t.).

[23] Emilia Parpală, Notă asupra volumului *Postmodernismul poetic românesc / Romanian Postmodernism Poetic*, Universitaria Publishing House, Craiova, 2011, p. 7: "Romanian Poetic Postmodernism (RPP) was formed intertextually, by the sequence of three poetic antagonistic groups, improperly designated by the expressions: the generation of the 80's, the 90's, and the 2000's" (o.t.).

[24] Ion Pop, «Bilanțul douămiismului» / «The Balance of the Millennials» (I-II-III) in *România literară / Literary Romania*, no. 18, 19, 20, 2005: "In summary, if we face the program of the 80's and the 2000's, I am tempted to say some things that might not be to the liking of the last unconditional and exclusive militant promoters. That is: as I wrote a few years ago, referring to the relationship between the so-called 90's and predecessors of the 80s, I would appreciate the differences as being more on emphasis and nuance. Overall, if we consider the authenticity programme of the 80's, it would seem that the immediate followers continue rather than contradict it. After all, they accomplish their very project, filling empty or less furnished cells in a historical epoch that finally allows such additions" (o.t.).

[25] Nicolae Manolescu, *Despre poezie / On Poetry*, Aula Publishing House, 2002, p. 185: "if modern poetry was a refusal, generational postmodern

poetry is the acceptance of the literary tradition. More: it is the first time that tradition is recovered and integrated into the block" (o.t.).

[26] Mc Hale, cited by Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității / Five layers of modernity*, Bucharest, Univers Publishing House, 1995, p. 255: "The transfer from modernist poetics to the postmodern is not irreversible, it is not a gate that opens and closes in one direction. ... It is possible to turn from modernism to postmodernism, or even swing between the two" (o.t.).

[27] Simona Sora, răspuns la ancheta „Bursa de valori”, in *Bucureștiul cultural / answering the survey of the „Literary Exchange” in Cultural Bucharest*, no. 6-7 / 2005: "the question of the literary canon is totally irrelevant at this point, in the literature we are talking about" (o.t.).

[28] Adrian Oțoiu, «An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania's Threshold Generation» in *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 23, nr. 1-2, 2003.

[29] Gheorghe Crăciun, *Generația '80 în texte teoretice / Eighties Generation in theoretical texts*, Pitesti, Vlasie Publishing House, 1994.

[30] Marin Mincu, *Textualism și autenticitate / Textualism and Authenticity*, Pontic Publishing House, Constanța, 1993.

[31] Ion Pop, «Bilanțul douămiismului» / «The Balance of the Millennials» (I-II-III) in *România Literară / Literary Romania*, nr. 18, 19, 20, 2005: "As observed, moreover, in 80's prose (analyzed from this angle in the particularly excellent interpretations of Adrian Oțoiu) "textual" experiences compete inside the "generation" ones, with engaging themselves in the existential authenticity challenged to the said 'transitive' language" (o.t.).

[32] Anca – Raluca Perța, *Lucrarea Modele, continuități și rupturi în poezia contemporană, realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", 2007-2013*, Anca – Raluca Perța, p. 18 / The work *Patterns, Continuities, and Ruptures in Contemporary Poetry*, written under the "Romanian Culture and European Cultural Models: Research, Synchronization, Durability" (2007-2013), p. 18: "Because of Ceaușescu's national policy, what is national is strange from a European perspective and vice versa, Europeans suspect our so-called national literature. With the 1980's and continuing after 1989, the gap between national and European or Western culture is developing in Romanian, which goes to the 2000's, lying back on itself in simple dichotomies. Back to the field of stern literature, the worst consequences of this adverse attitude are developing two types of opposite canons (communist / post-December, sixties / eighties, modernist / postmodernist,

etc.), two types of opposing models, two types of mutually exclusive poetics" (o.t.).

[33] Florina Pârjol, *Carte de identități / Book of Identities*, Cartea Românească Publishing House, București, 2014, p. 147: "Removing writers from the tutelage (legitimizing, forming) of magazines and literary circles, a lack of models – reference system (even among, but not limited, to writers), eliminating the major sources of pressure, diluting the aesthetic stake, gradually replaced by commercial media invasion – all these elements have inevitably changed the profile of young writers since 1989" (o.t.).

[34] Paul Cernat, «Puncte din oficiu pentru literatura tânără» în *Observator cultural* / «Points of default for young literature» in the *Cultural Observer*, nr. 437 / august 2008: "No doubt, neither the public taste, nor the literary models which are offered are what they used to be, speaking in the terms of value. It's one thing to have Balzac, Flaubert, Zola, Dostoyevsky, Chekhov, Proust, Gide, Woolf, Papini, Faulkner, Marquez, Borges, Barth as benchmarks, and a different thing to swear Burroughs, Palahniuk, Breaston Ellis, Pascal Bruckner or Amélie Nothomb" (o.t.).

[35] Ion Buzera, «Reinventarea unor noi forme de existență literară» in *Canon și canonizare / «Reinventing new forms of literary existence»* in *Canon and canonizing* (coord. Marin Mincu), Pontica Publishing House, Constanța, 2003, p. 20: "1989 can be considered a turning year that did not change canon in itself, but more likely its understanding" (o.t.).

[36] Dan Mihăilescu, «Literatura română în postceaușism» / «Post-Ceaușescu Romanian Literature», second volume, *Prezentul ca dezumanizare / The Present as Dehumanization*, Polirom Publishing House, Iași, 2006, p. 16: "deprimism, pessimism, pansexualism, and pathological egocentering" (o.t.).

[37] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură / A Critical History of the Romanian Literature. Five centuries of literature*, Paralela 45 Publishing House, Pitești, 2007: "selfish and self-centered literature, sensual, superficial, interpreting the freedom of speech as a freedom of expression, hence the often pornographic spectrum" (o.t.).

[38] Florina Pârjol, *Carte de identități / Book of Identities*, Cartea Românească Publishing House, București, 2014, p. 153: "lack of complexity, exacerbated playfulness, licentious language and slang, sought negligence, the abolition of any convention, complete lack of ideology, system denial, ostentatious rebelliousness carried to the bitter end of a *anarchism* literary" (o.t.).

BIBLIOGRAPHY:

- Adorno, Th. W., *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
- Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, translated by Diana Stanciu, Universe Publishing House, Bucharest, 1998.
- Bureza, Ion, «Reinventarea unor noi forme de existență literară» in *Canon și canonizare* (coord. Marin Mincu), Pontica Publishing House, Constanța, 2003.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Bucharest, Univers Publishing House, 1995.
- Cernat, Paul, «Dincolo de canonul estetic» in *Observator Cultural*, no. 126/2002.
- Cernat, Paul, «Puncte din oficiu pentru literatura tânără» in *Observator cultural*, no. 437/August 2008.
- Chivu, Marius, «Ce mai face postmodernismul?» in *Dilema Veche*, nr. 403/3-9 November, 2011.
- Crăciun, Gheorghe, *Generația '80 în texte teoretice*, Pitesti, Vlasie Publishing House, 1994.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura Europeană și Evul Mediu latin*, translation by Adolf Armbruster, Bucharest, Univers Publishing House, 1970.
- Explanatory Dictionary of the Romanian Language*, second edition, revised and added, 2009.
- Kant, Immanuel, «Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?» in *Gesammelte Schriften*, Akademie – Ausgabe, vol. III, 1784.
- Mandelbaum, Michel, «Introduction» in Michel Mandelbaum (coord.), *Postcommunism. Four Perspectives*, New York, The Council of Foreign Relations, 1996.
- Manolescu Nicolae, *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Polirom Publishing House, București, second edition, 2003.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Aula Publishing House, 2002.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Paralela 45 Publishing House, Pitești, 2007.
- Martin, Mircea, «Despre canonul estetic» in *România Literară*, no. 5/2000.
- Mihăilescu, C., Dan, «Post-Ceaușescu Romanian Literature», second volume, *The Present as Dehumanization*, Polirom Publishing House, Iași, 2006.
- Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Pontic Publishing House, Constanța, 1993.
-

- Muchielli, Alex, *Arta de a infleunța*, Polirom Publishing House, Bucharest, 2002.
- Mueller, John, «Democracy, Capitalism and the End of Transition», in Michel Mandelbaum (coord.), *Postcommunism. Four Perspectives*”, New York, The Council of Foreign Relations, 1996, pp. 102-167.
- Nicolau, Felix, *Anticanoane – Cronici stesate*, Bucharest, Tritonic, 2009.
- O’Donnell, Guillermo, *Transitions from Authoritarian Rule. Tentative Conclusions about Uncertain Democracies*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1986.
- Oțoiu, Adrian, «An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania’s Threshold Generation» in *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 23, nr. 1-2, 2003.
- Parpală, Emilia, *Postmodernismul poetic românesc*, Universitaria Publishing House, Craiova, 2011.
- Pârjol, Florina, *Carte de identități*, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 2014.
- Pop, Ion, «Bilanțul douămiismului» (I-II-III) in *România literară*, no. 18, 19, 20, 2005.
- Sora, Simona, răspuns la ancheta «Bursa de valori literare», *Bucureștiul cultural*, no. 6-7 / 2005.
-

**Descrierea ekphrastică și jocul simetriilor românești în opera
„Accidentul” de M. Sebastian**

Drd. Steluța BĂTRÎNU

Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract: A scrupulous analyses of the interacting ways between the text and the image needs an elaborate study of the present work of art. The insertion of the visual discourse into the verbal one proves a mutation of the communication registries with the onlooker/reader, both being known as ways of knowledge for the receiver. The entry of the image of a text, especially a picture, underlines the disparity of the representation systems. Mihail Sebastian's novel "The Accident" blithesomely exposes the role of an image inside a fictional text, the last having its roots firmly fixed into reality. In this Romanian universe the romantic scene described by the author has its own representations in pictures, of Ekphrastic origin, these representations having the role to intensify significations and to elucidate meanings in order to show the compatibility between verbal and nonverbal arts. Thus, the present study, which uses the comparative and transdisciplinary approach methods, clarifies the text/image interference field. The understanding of this work of art through the exposure of ekphrastic description supplements the already existing studies in this field and brings to the reader's attention the companionship between the art of painting and that of literature. The comparative examination of the verbal and visual discourse will be contextualized and applied in "The Accident", a novel marked by the knowledge of an expert in visual art.

Keywords: image, representation, ekphrasis, transdisciplinarity.

Mihail Sebastian, pe numele său adevărat Iosif Hechter, exponent important al lumii dramaturgice la început de carieră, publică într-un timp relativ scurt romanele *Orașul cu salcâmi* (1935) și *Accidentul* (1940). Istoria tumultuoasă a facerii acestei lucrări detaliată în filigran în paginile *Jurnalului* apărut postum în 1996 amintește de o continuă poticneală, un *nu știu ce* bizar care-l distrage constant de a fi ajuns la bun sfârșit cu manuscrisul; ca un scenariu al unui *fatum* potrivit, cea dintâi variantă se pierde, dovadă că însăși creația s-ar fi sustras *facerii*: „Va trebui să-l termin în luna de concediu sau să renunț definitiv la el. E ridicol să știu că de doi ani jumătate cărțulia asta mă ține în loc. Nu aveam dreptul să fi investit atâta vreme și atâta încordare nervoasă într-o carte care devine, fără joc de cuvinte, un fel de «accident» personal” [Sebastian, 2016: 5]. În *Jurnalul anilor 1935-1937* autorul consemnează: „...când coboram de la P., cu P., să cumpăr cele două sticle de șampanie, am văzut deodată imaginea unui accident, în care mi-ar fi făcut plăcere să mă las antrenat” (12 noiembrie 1936) [Sebastian, 1968: 19]. Din nou, aceeași presimțire voiajore îl salută în

treacă pe autor, lucru imaginat, ce-i drept, care în fatidica zi de 29 mai 1945 îl prinde în mrejele sale, drept victimă.

Admirator al prozei proustiene și gidiene, și al lui Camil Petrescu îndeobște, Sebastian adoptă în operele sale stilul anticalofilic, antipatetic, însă rămășițe ale sensibilității transpar în fiecare dintre cărțile sale. Revelatorii în acest caz de un suav lirism, lesnicios pentru actualitate, sunt pasajele din *Orașul cu salcâmi*, roman ce tratează trecerea spre vârsta critică a adolescenței, cu momentele de crize fiziologice și psihologice aferente: „Era o noapte caldă, greoaie. La ceasurile 11 părea a nu fi întuneric. Cerul era aburit de cald ce era. Numai stelele aveau o strălucire intensă aproape nereală în atmosfera aceea leneșă, apăsătoare. Se opriră toți patru la un colț, nehotărâți...Tăceau. Urechea li se umplea deodată de acea liniște vegetală. Mirosea a larg...” [Sebastian, 1968: 16]. În profilul critic al acestei opere, autorul devine un romancier sentimental, preocupat de pictarea pastelată, așezată, a orașului de provincie, sortită plictisului. O timidă poveste de dragoste adolescentină dintre Adriana și Gelu îl animă.

Accidentul, cel mai tradus și reeditat roman al lui M. Sebastian, ia naștere tot pe un teren al sensibilității, tratând cu maturitate problematica omului suferind din dragoste și posibilitatea de a o lua de la capăt, redescoperindu-se pe sine, acceptând doar ideea unui nou *început*. Paul, protagonistul romanului, se hrănește cu iluzia unei iubiri apuse, încercând în van a oferi sieși răspunsuri palpabile pentru eșecul sentimental. Negăsindu-le, alunecă spre sinucidere. Starea labilă de spirit a lui Paul coincide cu accidentul de tramvai al Norei, profesoară de franceză, moment declanșator al acțiunii propriu-zise. Aceasta intuiește drama sentimentală prin care trece Paul și, cu un acut simț al inteligenței, cu răbdare și cu perseverență reușește să-l motiveze să-și găsească *ego*-ul pierdut. Refacerea istoriei personale a bărbatului se petrece în timpul excursiei montane, ocazie cu care Nora îl învață să schieze; *terapia prin schi* marchează noi începuturi, departe de tumultul lumii citadine, departe de amintiri și de trecut. Cititorul contemplă peisaje feerice descrise de autor, similare expresivității celor lui Hogaș, în decorul alpin al Postăvarului, un loc încețoșat, fantezist, de vis. Decorul iernatic de la Breaza, Predeal, Stâna de Vale, Timișul de Sus, Dârste și Brașov sunt doar câteva toposuri ale frumuseții hibernale, redată plastic printr-o coabitare a tropilor. Pasaje ale romanului discutat nu pot fi trecute cu vederea de cititor, dovadă că descrierea reprezintă pentru scriitor o pledoarie a frumosului însumând figuri de expresie prin ficțiune, prin reflecție sau prin opoziție: „Focul îi făcea pe toți gânditori. Erau butuci imenși de fag, arși până la jărătic, dar

rămași întregi, incandescenti. Mereu se aruncau crengi, care înăbușeau în primul moment focul, dar flăcările izbucneau puternic, cu un zgomot de incendiu. Brazi mici și jnepeni deveneau într-o clipă luminoși, arzători, feerici, ca niște plante fosforescente. Scânteii repezi zburau cu un zgomot mărunț de ploaie metalică, și pe urmă totul se topea în același jar luminos ca o lavă de aur” [Sebastian, 2016: 228]. Citatul face referire la focul din noaptea Anului Nou petrecut pe munte de către Paul și Nora. Exceptând termenii câmpului lexical al *focului* (arși, jărătic, incandescenti, focul, flăcări, incendiu, luminoși, arzători, fosforescente, scânteii, jar, lavă), descrierea este analizabilă în condițiile unei structuri macrostructurale, văzută ca un loc, care poate avea rolul de argumentare în înlănțuirea narativă, constituind simultan o modalitate sau o practică discursivă, sub forma unui fragment, așteptat, finalizat și codificat [Molinié, 1992: 113]. Această decodificare ia aspectul mai multor figuri de stil, combinate, aflate în relație dialogată. Momentul înfățișat este crucial pentru cuplul în devenire, pare că întreține combustia interioară, nu doar creează atmosfera exterioară, senzație de siguranță și de protecție pentru Paul, care simte că, odată cu arderea vreascurilor, materia va dispărea, iar el se va stinge. Spectacolul vizual se află în competiție cu cel auditiv. Impresia de viață este mult accentuată. Modul particular de exprimare a sentimentelor conferă operei lui M. Sebastian o frumusețe aparte și cititorul se supune involuntar unui exercițiu spiritual.

În romanele scriitorului sugestia muzicii nu ține de hazard. Dacă Verlaine proclama cu pedantism „De la musique avant toute chose”, melodicitatea în cazul lui Sebastian rezonază cu simțirile și cu o obsedantă viziune a unui *decor sonor*. Mijloc de conservare a sinelui, de sondare interioară, de trezire, de visare, în orice caz, muzica aduce un elogiu cântecului și modifică arhitectura universului. În lirica românească poezii au urcat pe treptele portativului, așa cum o dovedesc versurile sunânde ale lui Blaga: „Viori sunt femeile/tremur în palmele răsfrânt./Le slăvesc și le cânt/pentru sfârșitul de drum/ce-l au pe pământ./Lemn moale, lemn sfârșit!/Viori sunt femeile,/ vibrație fără cuvânt,/viori aprinse sub arc/în flăcări și fum.” [Blaga, 1962: 123] De asemenea, V. Voiculescu și A. E. Baconski flirtează cu spațiile muzicale, urmați de reprezentanții modernismului, exploratori ai armoniosului. În literatura universală de factură modernă nu pot fi omise *Sonata Kreutzer* de Tolstoi, *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, *Călătorie în țara muzicii* de Romain Rolland sau *Doctor Faustus* de Thomas Mann-compoziție concepută ca o țesătură de teme muzicale. Acesta surprinde rătăcirile extatice ale eroului

său, Adrian Leverkühn, în universul muzicii: postimpresionismul și expresionismul, constructivismul dodecafonic, primitivismul colectiv, avangardismul cosmic și demonic. Lucrarea sa de debut poartă numele de *Fosforescența mării*, într-o manieră impresionist-picturală, urmată de lieduri cu viziuni de coșmar; acestora li se adaugă unele piese grotești (sursă Igor Stravinski) cu subiect medieval, destinate teatrului de păpuși, în care ascultătorii vor asista parodistic la etalarea certitudinilor sale năruite, descrise cu arta geniului distructiv (*Gesta Romanorum*). Drumul creator continuă cu *Apocalypsis con figuris* pentru ca să-și găsească încheierea printr-un cântec de excepție, ca o ispășire a unui artist care a putut să-și înstrăineze toate valorile acestei lumi (*Lamentarea Doctorului Faust*). Adrian Leverkühn vrea să dinamiteze întreaga artă contemporană, în elaborarea infernului viziunii muzicale asupra sfârșitului lumii, obținând un timp înălțător în urma încheierii pactului cu diavolul: „Crezi tu că există un ingenium care să n-aibă de-a face cu infernul? Non datur! Artistul e frate cu criminalul și cu nebunul” [Mann, 1966: 296].

În literatura română muzicologia epică se întâlnește în *Concert de muzică de Bach*-Hortensia Papadat Bengescu, operele lui George Călinescu, Anton Holban sau Mihail Sebastian. În consecință, creatorul literar caută cu îndârjire un compozitor, un instrument muzical și o arie care să completeze spiritul său. Dacă în *Orașul cu salcâmi* cuplurile trăiesc cele dintâi simțiri ale dragostei ingenu pe ritmul muzicii lui Cello Viorin, autorul *Cântecelor pentru blonda Agnes*, în *Accidentul* muzica devine parte integrantă a existenței fiecărei instanțe: autor, narator, personaj, cititor. Preferințele estetice pentru Mozart sau Bach, așa cum o amintește vacanța de iarnă la Brașov, în Biserica Neagră, oferă posibilitatea lectorului de a asculta un *Oratoriu de Crăciun*, un exemplu încifrat și complex de parodie muzicală, întinsă pe trei ore, compusă și interpretată pentru cele două biserici din Leipzig, Biserica Sfântul Toma și Biserica Sfântul Nicolae. Haendel și-a anunțat admirația pentru cărțile Noului Testament, ale Evangheliei, prin oratoriul „Messiah”, iar Bach s-a arătat preocupat pentru refacerea tabloului tragic al crucificării Mântuitorului. Momentul, semnificând în plan biblic nașterea lui Isus, coincide în plan simbolic cu încolțirea dragostei dintre Paul și Nora, episod în care dialogul dintre cei doi se rezumă la gesturi, sunetul grav al orgii magistrale acoperind precum un giulgi destinele celor prezenți. Oratoriul de la biserică reprezintă o cheie de interpretare pentru ițele încâlcite ale scriiturii românești și pentru limpezirea sentimentelor protagoniștilor, al căror traseu sentimental, în sfârșit, se dezmoștește: „Nora căuta privirea lui Paul. Ar fi vrut să știe că nu

e singură în fața acelei vești. El îi puse mâna pe umăr-mâna lui grea-dar nu întoarse capul. Gestul lui spunea fără cuvinte: da, Nora, sunt aici, am auzit, am înțeles..." [Sebastian, 2016: 199]. Raporturile cu muzica sunt menționate de el însuși în însemnările *Jurnalului (1935-1944)*, presărate cu tot soiul de comentarii melomanice, observând că romanța *die Kleine Nachtmusik* de Mozart îl obsedează, utilizând-o deseori în scrierile sale: „Azi-noapte la Stuttgart, o simfonie concertată de Mozart, și pe urmă, surpriză...*Kleine Nachtmusik*” [Sebastian, 2016: 402] sau „Azi-dimineată, ieșind de la Fundație și trecând pe Calea Victoriei, am avut buna inspirație să intru la Columbia, ca să întreb dacă mi-a venit cumva *Kleine Nachtmusik*, comandată încă din mai.Venise.” [Sebastian, 2016: 404] Pe tot parcursul romanesc vioara și pianul asigură fundalul muzical. Vântul are un *vâjâit metallic*, norii *se sparg*, *zidurile ceții se prăbușesc*, *tăcerea nopții are ceva foșnitor*, *pădurea degajă* „o vibrație muzicală, în care se aud cele mai aspre zgomote, cele mai surde ecouri. Întreg muntele era ca o cutie de rezonanță, ca o vioară. Lovituri de topor sau căderi înăbușite de copaci străbăteau ca din fundul pământului, și pe urmă se limpezeau în aerul clar al dimineții” [Sebastian, 2016: 237]. Folosirea imaginilor artistice de tip auditiv sau a figurilor de elocuție prin consonanță (asonanțe, aliterații, derivații) nu sunt abuzive, demonstrând capacitatea scriitorului de a îmbrăca în cele mai frumoase forme arta literară.

Coabitarea artelor în scrierile lui M. Sebastian, persistente în jocuri ale vizualului sau în percepții ale auzului, împrumută texturii românești o alură estetică fascinantă pentru cititor. În fața acestui orizont de așteptare, față de care lectorul rezonează, diferite sentimente îl încearcă. În romanul *Accidentul*, simetriile sunt cele dintâi care atrag atenția. Nora suferă un accident de tramvai în București în timpul iernii și va fi salvată de un necunoscut, Paul, care la rândul-i va fi salvat dintr-un accident de schi de aceeași Nora. Simetria e observată și în cazul despărțirii lui Paul de pictorița Anne și a Norei de Grieg. De evidențiat că în ambele cazuri accidentele preced o vindecare fizică și una spirituală. Prin extrapolare, accidentul care avea să fi curmat brusc soarta scriitorului în mai 1945 capătă un tragism anticipator. Relația lui Paul cu pictorița Anne, opusă celei cu profesoara de franceză, schimbă deja decorul, dacă nu și scena. Afirmăția protagonistului conform căreia „femeile, nu știi de ce vin, nici de ce te lasă” [Sebastian, 2016: 42] arată că Paul nu a tins încă pragul unei maturități. El o iubește necondiționat pe Anne, dar aceasta îl dezamăgește prin multiplele escapade concretizate în simple ieșiri, vacanțe, vizite, vernisaje, finalizate prin aventuri. Fire alunecoasă, neîngrădită, interesată

de ascensiune socială, Anne se sustrage constrângerilor iubitului ei. Reacția imediat următoare a lui Paul, de gelozie și posesie, de sentimente reprimite, se exprimă printr-o atitudine rezervată și prudentă. Personaj absent la începutul cărții, Anne își face simțită prezența constant datorită amintirilor care îl prind pe Paul într-o horă a ielelor, amintiri ce deschid răni adânci. *Flash-back*-uri cu nuanță sonoră reîntregesc vizual portretul iubitei sale: „Paul, aducându-și aminte de cel moment, ar i vrut, așa cum un dirijor suspendă cu un singur gest toate instrumentele, lăsând să se audă doar vioara solistului, ar fi vrut să poată suprima în memoria lui vocile celorlalți, pentru a nu păstra decât, așa cum trebuie să fi fost în acea noapte de august 1926, vocea lui Anne” [Sebastian, 2016: 59]. Opinia tânărului avocat despre Anne se realizează indirect, prin comentariul despre un tablou de-al pictoriței în cadrul unui vernisaj, fără a ști că îi aparține; observațiile sale obiective vorbesc despre o persoană șovăielnică, stângace, lipsită de încredere în sine, pripită, mistică, *prea confuză* chiar. Utilizarea sinecocei, un top *prin care se spune mai mult prin mai puțin* [Fontanier, 1977: 66] evidențiază, în acest caz, funcția socială a artei, mijloc de cunoaștere și de travestire a unor sentimente. Lucrarea contemplată de privitor neavizat (avocatul Paul, cu vagi cunoștințe într-ale artei picturale) concordă cu formula lui Zola privitoare la destinația artei, la libertatea artistului de a-și depăși limitele, dar fără a se deda gustului general: „O operă de artă este un colț al creației văzut prin intermediul unui temperament” [Proudhon, 1987: 22]. Caracterul pe care Paul îl întrezărește în opera pictoriței anonime nu-l oprește în a se îndrăgosti de ea; arta, aparținând domeniului *esthesei*, pare-se, unește oameni în pofida firilor diferite. Altfel spus, arta leagă destine, apropie suflete, îndemnând la toleranță.

Părerea tacită a simplului privitor va fi cât de curând rostită, întrucât Anne insistă în a-i spune *tot ceea ce gândește* despre operele sale: „...am impresia că sunt prea volubile...am impresia că e ceva care gesticulează în tablourile dumitale. Sunt prea expansive, prea vorbărețe, prea familiare la prima vedere...” [Sebastian, 2016: 63]. Opiniile despre creațiile artistice se vor fi confruntat, în același exercițiu de sinceritate, în întâlnirea de la mănăstirea Snagov; aflați singuri în biserica rece, Anne îi decipetează două fresce *fermecătoare*, una în *culori stinse*, dar *cu un grup de femei admirabil*, pe peretele din față, și cealaltă poziționată spre centrul bisericii, aproape de altar, *o altă frescă, o coborâre de pe cruce*. Simțul critic al pictoriței înregistrează câteva greșeli de perspectivă, emoționând-o. Spiritul fin de observație focalizează un gest al bătrânului, un amănunt revelator, descoperit simultan cu *degustarea* operei de artă. Conversiunea imaginii în

cuvinte angajează relația văz-aur, implicit a expresiei vizuale și verbale. Odată cu acest exercițiu cultural Paul vede, percepe și înțelege în tăcere semnificația unei creații artistice, revelate de Anne, împărtășind finalmente o stare de bucurie trezită de forța detaliului: „-Sunt aici câteva greșeli de perspectivă, care mă emoționează. Și uite, este în planul al doilea un bătrân care-și duce mâna la barbă, cu un gest-cum să-ți spun eu?-cu un gest de fiecare zi, familiar...E un gest laic și sunt atât de mirată că-l găsesc pe un perete de biserică!” [Sebastian, 2016: 64]. Această traducere vizuală nu se poate confunda cu una ekphrastică, reprezentarea verbală a unei reprezentări vizuale [Grigorescu, 2001: 7], înțelegându-se descrierea unei opere de artă, un spațiu eminent productiv, eficace și polimorf al discursului literar, ci o inserție ekphrastică. Descriptorul personaj, care a simțit o răvășitoare stare emotivă trezită de impactul vizual, și descriptorul-căruia i se adresează această expunere, se află în fața unei file de istorie a artei ce abia așteaptă să de facă cunoscută. Stimulul pictural, cea frescă veche, îl ajută pe cititor să vizualizeze parțial obiectul de artă descris; lipsesc multiple cadre, reluări și focalizări ale unui pluriperspectivism pictural, dublate de însăilări, apropouri, tușe descriptive vagi care să ofere în ultimă instanță o descriere unitară a frescei.

Dialogul dintre avocatul Paul și pictorița Anne evidențiază cele trei elemente fundamentale implicate în fragmentul de tip ekphrastic: fresca, al cărei nume lipsește (naratorul fiind cel care face aluzie la celebra scenă cristică a coborârii de pe cruce) constituie centrul de ancorare ekphrazei [Sărăcuț, 2015: 41], descriptorul (Anne) și cel căruia este destinatarul propriu-zis (Paul/cititorul). Pesemne episodul din biserică face aluzie la inseparabilitatea dintre artă și religie, la actul suprem al creației înființat printr-un suflu dumnezeiesc sau la coexistența principiilor creștine și eretice (uimirea pictoriței la surprinderea gestului mirean, străin lăcașului sfânt). Sintaxa picturală a pictoriței nu este una complexă, dar scoate la lumină detalii semnificative, revelatorii cu privire la frescele de factură religioasă.

Un alt pasaj semnificativ îl constituie drumul făcut la Liège de Paul pentru a o întâlni pe Anne și, odată ajuns în biroul unui secretar de stat al Ministerului de Interne, observă „un tablou de-al lui Ann, un Balcic nisipos, cu câteva plante aspre, prăfuite, aproape albicioase și cu un singur colț de mare, intens, albastru” [Sebastian, 2016: 94]. Perspectiva, lesne de ghicit, aparține lui Paul care, consternat în fața acestei surprize, nu vede decât simplitatea operei, certificată de *semnătura oblică* a autoarei în partea de jos a tabloului. Surpriza capătă proporții uriașe deoarece nu-și explică

prezența tabloului acolo, în biroul aceluși individ, reacție susținută și de cea a proprietarului de drept: „Și cum continua să tacă, privind mereu în sus spre acel Balcic neașteptat din perete, ministrul întoarse și el capul spre tablou, îl măsură cu oarecare surpriză, ca și cum atunci l-ar fi privit întâia oară cu atenție, și pe urmă, revenit din nou spre Paul, îi zâmbi: «Dulce fată, nu?» [Sebastian, 2016: 94]. Tușele scheletice bifate de Paul surprind în treacăt conotațiile artistice ale lucrării expuse, deoarece întâmplarea în sine îl depășește. Paul *vede*, sau mai bine spus, are revelația apropierei eului de adevăr; este pus în fața unei realități neacceptate, însă fixarea privirii pe semnătura de pe pânză subliniază trecerea lui Anne pe *acolo* și prin viața lui deopotrivă. Recurența verbului *a vedea*, la indicativ prezent accentuează cecitatea de care suferea Paul și odată cu ridicarea vâului de pe ochi, conștientizează, în sfârșit, în urma unui inventar sentimental, pierderea celei ce a fost. Grija și preocuparea constantă de a-i reconstrui imaginea fie prin întâmplarea de la cinematograful, fie prin admirarea fotografiei expuse în vitrină sau prin descrierea proiectării ei în oglindă semnifică disperarea lui Paul de a se agăța de un trecut vaporos și incapacitatea de a se deda prezentului. Amintirile anulează prezentul, senzație anticipată încă din primele capitole, scâldate într-un onirism evident.

În concluzie, universul românesc al lui M. Sebastian se sustrage obișnuitului prin muzicalitate, printr-un lirism rafinat, printr-un apel constant la artă, sporindu-se astfel misterul, un *du-te vino* între pictural și senzorial. Toate romanele se sprijină pe aceeași cariatidă, aceea a unui nou început, un drum simbolic către un *initium* promițător, iar una dintre aceste căi firești o oferă coexistența armonioasă a artelor.

BIBLIOGRAFIE

- Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005
- Bлага, Lucian, *Poezii*, Editura pentru Literatură, București, 1962.
- Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, Editura UNIVERS, București, 1977.
- Grigorescu, Dan, *Povestea artelor surori: relațiile dintre literatură și artele vizuale*, Atos, București, 2001.
- Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011

- Mann, Thomas, *Doctor Faustus*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966.
- Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris, 1992.
- Proudhon, Pierre-Joseph, *Principiul artei și destinația ei socială*. Traducere, studiu introductiv și note de Alexandru George. Editura Meridiane, București, 1987.
- Sărăcuț, Cristina, *Ekphrasis. De la discursul critic la experimentul literar*, Institutul European, Iași, 2015.
- Sebastian, Mihail, *Accidentul*. Prefață Paul Cernat. Editura Corint, București, 2016.
- Sebastian, Mihail, *Orașul cu salcâmi*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

L'évolution du discours poétique français: du paradigme littéraire classique au paradigme littéraire moderne

Lect.dr. Ana-Elena COSTANDACHE

Résumé : Toute époque culturelle, période ou paradigme littéraire essaye d'imposer et de consolider « un modèle fictionnel » du monde réel qui se veut toujours meilleur par rapport aux modèles déjà consacrés. En fait, chaque œuvre littéraire s'inscrit dans les repères de la réalité que l'écrivain veut créer conformément à son modèle (ou « pattern ») scriptural. Lorsqu'on caractérise, en grandes lignes, la littérature moderne, on parle de la littérature « euristique » qui tente d'expliquer le réel. Dès le XIX^e siècle (plus précisément, à partir des œuvres poétiques de Mallarmé et Rimbaud), cette idée incite les esprits des écrivains européens, jusqu'à l'avant-garde du XX^e siècle, qui vient s'y ajouter d'une manière spectaculaire. Les tentatives nombreuses d'imposer le nouveau discours commencent avec le modèle classique, chargé et rigoureux, qui est remplacé par le paradigme moderne, elliptique, libre de toute contrainte formelle. Par voie de conséquence, nous nous proposons une petite incursion dans l'évolution du discours lyrique français, afin d'observer les différences formelles et l'utilisation quantitative et qualitative des figures de style.

Mots-clés : paradigme, classique, moderne, discours poétique.

Introduction

Dans l'évolution du discours littéraire français, on a assisté à de nombreuses transformations. Soit qu'il s'agit de modifications au niveau de la structure poétique, soit qu'il s'agit du langage ou des thèmes de prédilection, le discours poétique a connu une variété infinie de variations lyriques, qui ont marqué, chaque fois, une évolution discursive.

Quant au niveau des figures de style, il y a eu des périodes où la quantité d'écrits a dominé la qualité et vice-versa. Si l'on se met d'accord avec le partage de l'évolution du discours littéraire en deux grands paradigmes (celui classique et celui moderne), on pourrait observer que le premier s'achève au début du XX^e siècle et se caractérise par une diversité de tropes, alors que le discours littéraire moderne comprend un nombre restreint de figures de style, mais d'une valeur euristique et artistique supérieure. De cette manière, l'on pourrait affirmer que la qualité du discours poétique à l'intérieur des deux paradigmes emprunte, au niveau de la rhétorique, tant des aspects quantitatifs que des aspects qualitatifs, en fonction des traits et des mentalités et, surtout, des « modes » scripturales du temps.

Pattern classique vs pattern moderne

Au fur et à mesure que le pattern scriptural évolue, il souffre et ressent des modifications significatives. L'un des problèmes du classicisme était la langue, considérée comme un point névralgique de la création artistique. En poésie, François de Malherbe, par exemple, s'érige en partisan de la simplification de la langue poétique et formule quelques principes linguistiques du classicisme : élimination des archaïsmes, des termes techniques, néologismes et provincialismes, des mots « inutiles » au nom du mot « juste » (à chaque objet il fallait correspondre un seul mot) ; syntaxe claire ; versification soignée et harmonieuse, sans licence poétique ; rime exacte pour l'oreille et pour l'œil (sans rimes faciles, ni intérieures) ; interdiction de l'hiatus, de l'enjambement et des séries de monosyllabes.

La poésie classique est vue comme une discipline intellectuelle et technique à la fois. On cultive à l'époque les espèces suivantes : a/ l'épopée – conformément à la tradition antique, en combinant les qualités épiques et lyriques avec de vastes connaissances mythologiques et historiques. Le sujet est, lui aussi, tiré de l'histoire, les personnages sont illustres, le lieu et le temps sont éloignés, l'action est guerrière. L'épopée est structurée en 4 parties : proposition, invocation (aux dieux ou à Dieu), narration, dénomment. b/ L'ode – qui exigeait la noblesse de ton ; cependant, elle était ouverte à la diversité thématique. c/ L'épître – caractérisé par ouverture et élégance. d/ L'idylle. e/ L'élégie et la satire – genres mineurs où le sujet est déterminant. À côté de ces espèces, on cultivait encore les genres précieux de la première moitié du siècle : le rondeau, le madrigal, la ballade et l'épigramme. C'est pour cela que la poésie classique est : ordre et harmonie, équilibre et mesure, grandeur et pudeur, simplicité et élégance, éternel et universel, triomphe des normes, imitation de l'Antiquité latine et grecque.

L'Art poétique de Nicolas Boileau, publié en 1674, expose, à l'intention du public cultivé du temps, les idées littéraires qui sous-tendent les grandes œuvres de la période classique. Rien de très original, mais la fermeté et l'élégance de la versification assurent à l'ouvrage un grand succès. Le code esthétique est presque intangible, mais les mérites de l'œuvre sont de rester un remarquable miroir de l'esthétique classique. Boileau plaide pour une inspiration poétique soumise à la raison :

« Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime.

L'un l'autre vainement ils semblent se haïr,
 La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.
 Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,
 L'esprit à la trouver aisément s'habitue,
 Au joug de la raison sans peine elle fléchit ;
 Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.
 Mais lors qu'on la néglige, elle devient rebelle ;
 Et pour la rattraper le sens court après elle.
 Aimez donc la raison. Que toujours, vos écrits
 Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix. » [Boileau : 190-191]

En outre, une versification rigoureuse s'impose au classicisme :

« N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire.
 Ayez pour la cadence une oreille sévère :
 Que toujours, dans vos vers, le sens coupant les mots,
 Suspende l'hémistiche, en marque le repos.
 Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,
 Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.
 Il est un heureux choix de mots harmonieux.
 Fuyez des mauvais sons le concours odieux :
 Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
 Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée. » [ibidem : 193]
 « Que la nature donc soit votre étude unique,
 Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique.
 Quiconque voit bien l'homme, et, d'un esprit profond,
 De tant de cœurs cachés a pénétré le fond;
 Qui sait bien ce que c'est qu'un prodigue, un avare,
 Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre ;
 Sur une scène heureuse il peut les étaler,
 Et les faire à nos yeux vivre, agir, et parler. » [ibidem : 219]

Ce qu'on observe est une relative « pauvreté » des figures de style. Puisque leur nombre est réduit, cela mène à une « défiguration » du discours artistique. Mais il ne s'agit pas d'une réduction irréversible, car on assiste et on découvre « un nouvel âge » des tropes, ce qui s'explique par le fait que la richesse sémantique du discours poétique moderne manifeste une tendance d'essentialiser ou, plutôt, de réduire à son essence la figure de style. La diversité ornementale du discours littéraire classique mène à son

« appauvrissement ». C'est pour cela qu'on pourrait affirmer que les formes de l'art évoluent à travers le temps et imposent, pour une telle période de temps, un référent général ou un modèle artistique qui correspond à la réalité de l'instant.

Au XIX^e siècle, avec la poésie romantique, on assiste à un rejet des règles du classicisme, ce qui marque une étape importante dans la reconnaissance du mouvement. Le succès est assuré en 1820 avec les *Méditations poétiques* de Lamartine qui marquent le triomphe de la sensibilité et de l'imagination, de l'exaltation du moi et le goût du lyrisme personnel, le désir de communiquer avec la nature, l'affirmation du principe de liberté en art. Le romantisme est, d'abord, un renouvellement de la vision poétique du monde, puis une révolution de la pensée à la fois. Le « mal du siècle » traduit une inadaptation, le sentiment de vivre un déclin, la sensation d'appartenir à une classe condamnée (Chateaubriand, Alfred de Vigny, Alphonse de Lamartine).

« Salut ! Bois couronnés d'un reste de verdure !
Feuillages jaunissant sur les gazons épars !
Salut, derniers beaux jours ! le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards. » [Lamartine : 55]

Le romantisme croit découvrir dans la poésie la voie permettant d'approcher, mieux que par la raison, l'essence même du monde. En des moments d'illumination, l'homme accède à la révélation des mystères suprêmes. Malheureusement, la forme poétique traditionnelle ne lui permet d'obtenir qu'imparfaitement cette illumination poétique. C'est surtout la génération symboliste qui réalisera l'idéal de la poésie révélatrice. De ce point de vue, les poètes de la fin du siècle s'inscrivent dans la continuité du mouvement romantique.

Pour illustrer et démontrer ce fait, on pourrait donner l'exemple des précurseurs du symbolisme (Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé) et des symbolistes (Paul Verlaine, Arthur Rimbaud) qui imposent une nouvelle attitude de l'esthétique littéraire. Verlaine a rédigé son *Art poétique* en 1884 et son volume *Romances sans paroles* en 1874. Mallarmé a publié *L'Après-Midi d'un Faune* en 1865 et Rimbaud, à son tour, ses *Illuminations* en 1886 et *Une saison en enfer* en 1873. En refusant le mimesis ordinaire, l'esthétique des symbolistes invite le lecteur à transgresser la réalité immédiate afin de mettre en évidence, au-delà des apparences du monde, sa structure intime, les lois et les rapports d'une harmonie universelle.

L'accès à l'espace de ce monde intime se fait par les associations d'échos et de sensations divers, qui se traduisent par des adhérences originaires entre objets et états d'âme incompatibles à une première vue.

« J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. » [1]

Le discours poétique symboliste exprime l'angoisse de la solitude et de l'exil, à laquelle répond la nostalgie de l'idéal. Par le jeu des correspondances et les effets de réminiscence, le poète dévoile tout un arrière-plan symbolique du monde réel.

À son tour, Arthur Rimbaud « disloque » les modèles classiques des vers. Les images poétiques qu'il propose jouent sur la correspondance des sensations.

« Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,
Il vient près de son lit deux grandes sœurs charmantes
Avec de frêles doigts aux ongles argentins. » [2]

La poésie de Paul Verlaine joue autour de la musicalité intérieure et encourage la versification moderne (le vers « Impair »), qui échappe à toute contrainte classique :

« De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
Poète inégalé, versificateur hardi et rythmicien hors pair. » [3]

Mallarmé insiste sur les tournures négatives, jeux des reflets, audaces syntaxiques, fascination de la page blanche. La poésie devient de plus en plus hermétique : le travail sur les mots, le ciselage minutieux des vers, la désarticulation calculée de la syntaxe – tout suggère l'anéantissement des objets et la plénitude de l'être par la vibration du langage. « Les choses existent – dit Mallarmé – nous n'avons pas à les

créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres. » [4]

« La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant. » [5]

Tout en examinant les idées esthétiques de l'avant-garde littéraire du XX^e siècle, on observe la tendance commune des mouvements et des courants littéraires qui la composent de ne pas refuser la représentation de la réalité bien ordonnée. Le lecteur avisé doit dépasser les formes communes et la réalité superficielle. Il doit surprendre l'essence au-delà du discours artistique traditionnel qu'il déconstruit afin d'atteindre « le réel invisible ». C'est pour cela que le discours classique, cohérent et dénomiatif, s'avère être insuffisant pour révéler et dévoiler une réalité différente du point de vue qualitatif. Dans cette démarche, la métaphore joue un rôle de premier ordre.

Longtemps considérée comme une simple figure ornementale, sans qualités euristiques, la métaphore apparaît dans la lyrique moderne comme un instrument essentiel grâce auquel les artistes peuvent obtenir une nouvelle vision poétique, plus profonde que le réel. Son rôle est celui de « tirer des significations nouvelles de l'impertinence sémantique et de porter au jour de nouveaux aspects de la réalité à la pointe de l'innovation sémantique. » [Ricoeur, 1975 : 370] D'un part, Paul Ricoeur considère la métaphore comme un simple procédé de substitution au niveau du mot (du nom). De ce point de vue, le processus de métaphorisation est assimilé à une vraie transgression de catégorie qui, trouvée tout d'abord à l'origine d'un désordre logique, instaure ensuite un nouvel ordre. D'autre part, le théoricien voit le processus en question comme un déplacement ou une modification de sens qui, affecte tout un réseau de termes et rapports entre les mots au niveau de l'énoncé.

Par son caractère vague et ambigu, la métaphore désignerait l'objet par ce qu'il pourrait être, et non pas par ce qu'il est. Cette figure de style peut dévoiler l'objet ou son contraire ; c'est pour cela qu'elle acquiert, dans le discours poétique moderne, une valeur euristique incontestable. Dans ce

contexte, il ne faut pas limiter l'art discursif (poétique) à une simple représentation du monde matériel, car les mentalités culturelles sont soumises à l'évolution et aux changements. Chaque œuvre est unique dans son aspect scriptural, mais cet aspect dépend, jusqu'à un point, d'un modèle d'écriture ou un pattern. L'écriture et la lecture sont, dans ce sens, deux notions qui détiennent une histoire sociale dont elles dépendent. De là, la diversité du discours littéraire à travers les temps.

La situation du discours poétique dans le contexte du paradigme littéraire moderne signifie, en fait, le rapport du discours avec le réel. Le problème qui se pose serait si la métaphore est, vraiment, la figure de style « moderne » par excellence. L'étude de l'évolution des formes littéraires et des théories esthétiques qui les soutiennent pourraient démontrer que la littérature a évolué du point de vue du rapport discours-réalité. Dans le discours poétique moderne, ce fait est mis en évidence par l'utilisation des figures de style, surtout de la métaphore. Dans ce sens, un point de vue théorique appartient à Gérard Genette, théoricien qui identifie la rhétorique dans l'évolution des tropes, dans deux périodes ou étapes.

À partir de la période classique, on observe une réduction de la variété des tropes en faveur de deux figures essentielles : Métaphore et Métonymie. [Genette, 1972 : 25] Au fur et à mesure qu'on s'approche du discours poétique moderne, la métonymie cède sa place à la métaphore qui représente une deuxième étape dans l'évolution de l'utilisation des tropes. Genette considère que, dans cette étape, la métaphore s'instaure comme « la figure des figures ».

Selon le modèle de la construction des champs sémantiques, grâce à la métaphore, les genres et les espèces peuvent souffrir, à leur tour, un processus de métaphorisation qui fait possible le transfert de sens. Aristote, dans sa *Poétique*, notait que « la métaphore est le transfert d'un nom d'autre nature, ou du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou un transfert par analogie. » [6]

La prédilection du discours poétique moderne pour la métaphore réside dans le désir des auteurs de faire et d'inventer un beau discours lyrique, c'est-à-dire de faire des rassemblements entre les mots.

La métaphore détermine un déplacement de sens dans le discours naturel : de la part du sens pratique vers le sens poétique, entraînant, au niveau sémantique, l'apparition de la signification métaphorique. Même si les apparences immédiates sont métonymiques, le discours poétique moderne reste, dans la plupart, métaphorique. Toute métonymie ou synecdoque se réduit, finalement, à une métaphore profonde qui va guider

toute la signification du texte, car le texte moderne est considéré comme un texte à dominante symbolique, où l'objet est remplacé par son symbole. Donc, la différence entre la métaphore moderne, euristique, et la métaphore classique, ornementale, exprime la différence entre les textes moderne et classique.

En ce qui concerne la problématique du rythme et de la rime, les origines du rythme discursif sont identifiées aussi dans l'œuvre d'Aristote, *La Poétique*, où il identifiait l'iambe comme « le traducteur fidèle des battements du cœur ». Donc, à une échelle plus large, le rythme iambique correspond au « grand rythme universel ». Mais il ne s'agit pas d'une production artificielle ou imaginée, mais d'une structure logique du discours. Chaque participant à une conversation (ou au discours) prend son rythme propre. Alors, le rythme du discours littéraire pourrait être interprété comme une projection du « rythme biologique ».

La musicalité des vers a été observée, pour la première fois, dans les poèmes d'Homère. La musicalité (ou la rythmicité) tient à une intention artistique voulue et aux qualités esthétiques du texte poétique. Émile Benveniste, dans l'étude *Problèmes de linguistique générale*, faisait un excursus dans l'histoire du rythme [Benveniste, 1966 : 327-335]. L'esthétique classique établissait « le monde » poétique ordonné de manière géométrique, en assurant aux œuvres une symétrie parfaite – tout comme la géométrie d'un monde idéal, utopique. Le besoin (et le désir en même temps) d'assurer la perfection de l'écriture classique se traduit en l'ambition de la création parfaite (la poésie à forme fixe) et le goût des poètes pour les poésies à forme fixe. En outre, on observe le goût des poètes pour les poèmes qui ont une structure parfaite. Cette géométrie du réel classique devient un modèle de beauté et de perfection. L'artiste classique « écrit », donc, et « décrit » à travers ses vers un monde bien ordonné, par rapport à la poésie moderne du XX^e siècle, qui se propose « un beau désordre savamment ordonné ». D'une part, les vers sont modelés du point de vue rythmique et donnent un sens au discours poétique. D'autre part, le pattern moderne se caractérise par une certaine asymétrie. Le rythme est plus complexe et s'oppose au pattern classique, alors que le rythme est irrégulier. À la régularité classique s'oppose l'irrégularité moderne, qui refuse toute contrainte formelle et rythmique.

« Maître mot » de la réflexion esthétique de la fin du XIX^e siècle, la modernité commande le déploiement culturel du siècle nouveau. Guillaume Apollinaire, par exemple, inspire un « esprit nouveau » en poésie et l'œuvre d'art se retourne sur elle-même pour saisir sa propre

démarche créatrice. Les poètes modernes se plient aux rythmes du monde moderne, afin de prendre conscience de sa nouveauté et oublier enfin la nature aux charmes désuets et monotones.

Apollinaire se situe entre la tradition et la nouveauté. Il participe encore au symbolisme, continue la voie du lyrisme élégiaque mais, en même temps, il invente une nouvelle forme du vers français : non pas le vers libre, qui existe depuis les poèmes de Rimbaud, mais plutôt le vers libéré de ponctuation, jouant avec le souvenir de l'ancienne versification, inventant de nouveaux modèles de rimes (alternance de rimes vocaliques et consonantiques à la place des rimes masculines et féminines). Ses « poèmes-conversations » sont faits du collage et du montage de mots et de phrases prélevées de la réalité extérieure.

« Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne... » [7]

En outre, dans ses calligrammes, Apollinaire explore la dimension spatiale du phénomène poétique.



Conclusions

Pour conclure, on pourrait affirmer qu'au début du paradigme classique, le discours lyrique a connu une diversité d'avatars dont le

modèle a résisté jusqu'au début du XX^e siècle, lorsqu'un changement de mentalités sociales et culturelles a déterminé des transformations significatives au niveau de l'ordre scriptural-discursif lyrique. Les formes avaient, autrefois, un air monumental, rigoureux, mais, à travers le temps, les vers deviennent équilibrés.

Ce qu'il faut mentionner c'est que le paradigme moderne se caractérise par une dominante asymétrique, renversée, qui voulait rompre avec le paradigme symétrique de l'écriture classique. Pourtant, on se poserait la question : Est-il possible, pour une écriture classique, de résister et d'exister dans un contexte littéraire moderne ? Il faut quand même penser que les frontières qui séparent les deux types d'écriture ne sont pas rigides, fixes et fixées à jamais, dans le sens que l'écriture moderne n'exclue pas totalement l'écriture classique.

Le discours poétique moderne manifeste une fonction euristique. Les artistes manifestent leur désir de dépasser la réalité (superficielle) et d'atteindre le réel profond, ce qui entraîne un déséquilibre au niveau de l'ordre et de la symétrie rythmique et prosodique. Les vers modernes rompent avec tout ce qui est ancien et s'élancent à la discontinuité. On ne tient pas du tout compte des règles précises (classiques) de la versification, le manque de ponctuation, on échappe à toute contrainte formelle. Le message poétique se veut plus riche en significations, les figures de style sont réduites du point de vue quantitatif. On propose la métaphore filée. Les exigences de rime parfaite sont dépassées. Et le vers proposé est en toute liberté.

NOTES

[1] Charles Baudelaire, *La vie antérieure* in Joubert, Jean-Louis, *Littérature francophone. Anthologie*, Nathan, Paris, 1992, p. 108.

[2] Arthur Rimbaud, *Les chercheuses de poux* in Joubert, Jean-Louis, *Littérature francophone. Anthologie*, Nathan, Paris, 1992, p. 110

[3] Paul Verlaine, *Art poétique* in Joubert, Jean-Louis, *Littérature francophone. Anthologie*, Nathan, Paris, 1992, p. 112

[4] Stéphane Mallarmé, « Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 871, disponible à la page <http://www.theatreatoutprix.fr/Theatreatoutprix/Pegase/Ecrits/mallarme.htm>, consultée le 2 novembre 2016.

[5] Stéphane Mallarmé, *Brise marine* in Joubert, Jean-Louis, *Littérature francophone. Anthologie*, Nathan, Paris, 1992, p. 113.

- [6] Aristote, *La Poétique*, chap. XXI, disponible à la page http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/-384_-322,_Aristoteles,_Poetique,_FR.pdf, consultée le 2 novembre 2016
- [7] Guillaume Apollinaire, *Les colchiques* in Joubert, Jean-Louis, *Littérature francophone. Anthologie*, Nathan, Paris, 1992, p. 134.

BIBLIOGRAPHIE

- Boileau, Nicolas, *Œuvres poétiques*, Librairie Hachette, Paris.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Editions Gallimard, Paris, 1966.
- Genette, Gérard, *Figures III, Discours de rhétorique*, Coll. Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- (dir.) Joubert, Jean-Louis, *Littérature francophone. Anthologie*, Nathan, Paris, 1992.
- Lamartine, Alphonse de, *Méditations*, Librairie Larousse, Paris.
- Popescu, Iulian, *Stil și mentalități [Style et mentalités]*, Ed. Pontica, Constanța, 1991.
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 370

Contextualizarea socială a umorului în anecdota politică

Drd. Gabriel PREDA
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Resumé: L'humour en général et les blagues en particulier sont soumis à l'aire linguistique d'expression et le contexte politique. Nous sommes, comme dans le cas des contes, dans l'archétype, ce qui expliquerait l'identification à longue distance des structures similaires. Après la Seconde Guerre mondiale, l'établissement du socialisme en Europe apportent des blagues politiques et aussi des types socio-professionnels comme: militant du parti, directeur de l'entreprise, le *cafard* (*dénonceur*). L'ironie, la satire, la parodie sont des catégories distinctes, qui devraient être traitées avec des instruments différents. La plaisanterie apparaît en suspendant les conventions sociales et les restrictions; relevant des blagues peut être drôle, émotionnel, philosophique. Les ingrédients de l'anecdote politique sont: ironie subtile (la chose drôle est présenté comme grave), l'humour noir (absence affective de jugement agissant par l'insensibilité volontaire), le licencieux. L'humour offre la possibilité d'échapper aux chaînes des règles qui doivent exister en contexte social. L'anecdote sert de substitut (parfois il y a une dystopie de la fable politique ou du conte de fées); la substitution est déterminée par une combinaison codifiée et reconnue culturellement.

Mots-clé: anecdote, anticommuniste, humour, ironie, politique, société.

Contextualizarea socială a umorului românesc se circumscrie unor repere specifice deceniilor comuniste, indicăm aici două: cauza apariției anecdotelor și tematica bancurilor politice. Chiar dacă atitudinea antisovietică din 1968 și politica externă credibilă, l-au catalogat pe Nicolae Ceaușescu drept unul dintre „comuniștii buni” ai Europei de Est, în anii 1970, mai mulți factori au alimentat atât apariția disidențelor, cât și cristalizarea unor nemulțumiri generalizate la oamenii de rând și la elita comunistă. Toate acestea sunt grefate pe economia slabă a sistemului și pe scăderea nivelului de trai (raționalizarea pâinii și a altor alimente de bază, reducerea cotei de energie termică și electrică, a gazului metan pentru consumul casnic).

Ca urmare a abuzurilor și a eșecurilor sistemului Dej, ori Ceaușescu, societatea noastră s-a raportat ironic, prin satiră mai mult sau mai puțin ascunsă. Politicul se amestecase în toate compartimentele socio-culturale, astfel că ne-au rămas anecdote și bancuri anticomuniste despre copii (în ipostaze de *șoimi ai patriei*, *pionieri*), tineri (încercând a emigra, soldați, milițieni), bătrâni (regretând perioada anterioară comunismului, confruntându-se cu lipsurile și absurdul perioadei 1945-1989), școală, studenți, industrie, agricultură, religie, ruși, americani, cenzură, presă.

Fiecare civilizație, fiecare țară pare a zâmbi în mod diferit. O antologie de bancuri românești va dezvălui alt cadru spiritual în comparație cu al maghiarilor, de exemplu. Totuși, parametrii comuni tuturor națiunilor sunt: ironia, aluzia, jocurile de cuvinte. Umorul este o formă de luciditate, raportându-se la viața politică, socială, culturală. Evocăm aici o foarte cunoscută alegorie satirică (încadrată adesea în mod eronat printre cărțile destinate copiilor), *Călătoriile lui Gulliver*. Povestea a fost amuzantă pentru că ficțiunea și aluzia au avut o relație strânsă cu realitatea socială și politică a timpului, respectiv secolul al XVIII-lea.

Uneori, comicul impune distanțarea de realitate; simpla descriere a unei experiențe sau a unei bucați de viață nu este amuzantă. Realitatea este recunoscută de „consumatorul” anecdotei, însă e privită în mod diferit: se atribuie noi înțelesuri și dimensiuni, comicul creează sens. Există denotație și conotație, reprezentare colectivă și reprezentare individuală; oricât de generalizantă ar fi gluma, ea va căpăta și dimensiune personală, psihologia umană are valențe unice, imposibil de anticipat.

Politica și umorul sunt creații exclusiv umane. Preluarea puterii, administrarea țării, armata, poliția, ar trebui să aparțină seriozității, însă devin ținte ale persiflării în bancuri și anecdote. Diminuarea numărului de anecdote politice din ultimii ani nu înseamnă că s-a produs concilierea dintre umor și politică. Bancurile unei națiuni aruncă o lumină asupra naturii regimului politic și am putea judeca un sistem politic și pe baza capacității de a genera și a tolera umorul.

O antologie de anecdote amuzante din țările est-europene a fost publicată în 1978, sub titlul: „Este comunismul solubil în alcool?”¹. Aluzia este relativ transparentă, referirea viza mai ales fosta Uniune Sovietică, spațiu cunoscut din cauza totalitarismului și a consumului excesiv de alcool. S-a dovedit ulterior, comunismul a fost solubil, iar una dintre proprietățile alcoolului este exprimarea dezinhibată.

În regimurile totalitare, umorul la adresa puterii nu a fost și nu e tolerat, iar una dintre cauze este ignorarea realității. De asemenea, prin limbajul de lemn, comunismul s-a rupt de societate, în ciuda autointitulării - „socialism”. Prin propagandă și constrângere, sistemul totalitar creează o lume artificială, satira este văzută ca periculoasă pentru că distruge masca puterii. Umorul social, gluma, bancul, anecdota politică, sunt opusul

¹ Antoine et Philippe Meyer, *Le communisme, est-il soluble dans l'alcool?*. Editions du Seuil, 1978

totalitarismului. Ele reprezintă o chemare de a vedea realitatea într-un mod nou, se creează ceva. O societate care glumește sincer și firesc nu poate fi totalitară. În societățile cu adevărat democratice, umorul este liber, între umor și libertate legătura este evidentă și o țară ce nu-și ironizează politicienii nu are viitor.

Sigmund Freud și – înaintea lui - Gustave Le Bon au studiat psihologia individuală, psihologia colectivă și relaționarea mentalului individual la cel social. Masele au o reacție contrară la ceea ce li se impune; când lucrul impus a fost absurdul comunist, opoziția s-a manifestat printr-o slabă opoziție fățișă, fizică, însă prin bancuri numeroase la adresa regimului Dej, ori Ceaușescu. Solidaritatea românilor în anii 1945-1989 a fost determinată și de comuniunea prin răs.

„În atitudinea sa față de părinți, de frați și surori, de prieten și de medic, individul nu este influențat decât de o singură persoană sau de un număr limitat de persoane, în funcție de importanța deosebită pe care fiecare o prezintă în ochii acestuia. Or, când vorbim de psihologie socială sau colectivă, facem în general abstracție de acest gen de raporturi, pentru a nu lua în considerare decât influența simultană pe care o exercită asupra individului un mare număr de persoane care, din mai multe puncte de vedere, îi pot fi străine, dar de care el se simte legat prin anumite elemente. Prin urmare, psihologia colectivă privește individul ca pe un membru al unui trib, al unui popor, al unei caste, al unei clase sociale, al unei instituții, sau ca pe un element aparținând unei mulțimi umane care, la un moment dat și în virtutea unui scop precis, s-a organizat într-o masă, într-o colectivitate.”¹

Teoria aceasta a lui Freud afirmă existența unor grade diferite de influențabilitate a indivizilor, în funcție de raportarea la ceilalți. Dacă relaționarea cu familia este de o anumită factură, interacțiunea cu străinii (cei din afara familiei) presupune integrarea în mai mică sau mai mare măsură, determinarea comportamentală.

„Diverse cauze determină apariția caracterelor speciale ale mulțimilor. Prima constă în faptul că individul din mulțime dobândește, prin conștiința apartenenței la un număr, sentimentul unei puteri de neînvincere ce îi permite să cedeze unor instincte pe care, dacă ar fi singur, ar fi obligat să și le reprime. El va ceda în fața acestora cu atât mai ușor cu cât (mulțimea fiind anonimă și, ca atare, iresponsabilă) sentimentul

¹ Sigmund Freud, *Psihologia colectivă și analiza eului*. Editura Mediarex. București, 1995. p.5

reponsabilității, care îi înfrânează totdeauna pe indivizi, ar dispărea în întregime.”¹

Ca parte a unei colectivități, individul - studiat de Freud - capătă însușiri, porniri pe care în mod izolat nu le-ar fi avut. Apare iluzia ori conștientizarea puterii, imaginarea unui sprijin reciproc între individ și mase. „O a doua cauză, contagiunea mentală, intervine în egală măsură pentru a determina, în cazul mulțimilor, manifestarea caracteristicilor speciale și, în același timp, orientarea lor. Contagiunea este un fenomen ușor de constatat, dar neexplicat încă [...] În cazul unei mulțimi, orice sentiment, orice act este contagios, și contagios în așa măsură încât individul sacrifică foarte ușor interesul său personal.”²

Gustave Le Bon prefigurează unele teorii freudiene și insistă pe dependența individului, condiționarea lui socială. Sentimentul apartenenței la „mulțime” amplifică trăirile și faptele fiecăruia.

Discursurile președintelui Ceaușescu erau o sursă pentru amuzamentul general. Transpuse în scris ajung a semăna izbitor cu operele comice. Multe dintre aceste secvențe amintesc de comediile caragialiene:

„Dragi tovarăși, cu câteva minute în urmă s-au încheiat lucrările marelui forum al comuniștilor - Congresul al XIV-lea, care a hotărât să acționăm în deplină unitate pentru ridicarea României pe noi culmi de progres și civilizație, pentru ctitoria socialismului și comunismului în România! (Aplauze și urale puternice, prelungite; se scandează îndelung "Ceaușescu - PCR!")”³

Răsfoirea dosarelor de la CNSAS provoacă uneori surâsul trist. Cercetătorii arhivelor Securității ajung să se întâlnească, fără să vrea și cu aspectele comice ale acestei tragedii care a însemnat controlul și amestecul Securității în viața românilor. O categorie de umor bine documentată în arhivele Securității este cea a bancurilor politice. Până în 1990, o anecdotă, un calambur, o vorbă cu două sensuri, putea să distrugă un om, umorul la adresa comuniștilor era văzut ca infracțiune. Belu Zilber, fost comunist în ilegalitate, era un om inteligent, însă nu a dat atenție cine-l asculta atunci când a spus: „Clasa muncitoare nu mai are răbdare până ce tovarășul Gheorghiu-

¹ ibid. p. 7

² Gustave Le Bon, *Psihologia mulțimilor*. Apud Sigmund Freud, *Psihologia colectivă și analiza eului*. Editura Mediasex. București, 1995. p. 10

³ <http://jurnalul.ro/scinteia/din-arhiva-cc-al-pcr/discursul-lui-ceausescu-la-mitingul-din-piata-republicii-528173.html>

Dej își va da bacalaureatul la seral.” Pentru această glumă, Belu Zilber a fost condamnat la 17 ani în închisoare.¹

Propaganda regimului comunist dovedește un comic involuntar prin *limba de lemn*, utilizarea unor termeni în mod impropriu, sau prin greșeli de exprimare:

„Odată cu regimul, trebuie să dispară orice urmă aducătoare aminte. Este spre binele societății să scape de un coșmar. Astfel de ticăloși, rămași în sânul societății, primejduiesc sănătatea ei. Sunt microbii patogeni ai unei boli infecțioase aducătoare de moarte. Deci nu din ură, ci din grijă de viitorul poporului și a Patriei ale cărei baze morale trebuiesc salvate, e indispensabilă această operație de salubritate morală.”²

Nu orice anecdotă „dușmănoasă” interceptată de urechile vigilente ale securității se solda neapărat cu o condamnare. Era, însă, notată la dosar. Românii erau conștienți de asta și cu atât mai mult bancurile politice deveniseră un risc asumat și un gest de frondă. Nu au întârziat să apară glume și pe această temă: ironie despre ironie. De evocat aici cântecul Corinei Chiriac („O clipă de sinceritate”) parodiat în distihul „*O clipă de sinceritate/ O noapte la Securitate*”.

Nici măcar în perioada „deschiderii” din anii '70, Securitatea nu a renunțat la obiceiul de a consemna infracțiunile prin umor. Turnătorii rămăseseră la fel de zeloși, bancurile erau ascultate și colportate chiar de securiști. Actorul Mircea Crișan, după ce a rămas în străinătate, era ascultat la “Europa Liberă” și bancurile lui erau imprimate de serviciile tehnice ale Securității. Aceste anecdote și multe altele, au fost atent culese și îndosariate de harnicii slujbași ai poliției politice. Nu pentru hazul lor, ci pentru potențialul incriminator. Cei care le raportau aveau întotdeauna grijă să se distanțeze de asemenea atitudini neprincipiale și să își arate limpede dezaprobarea. Tonul scortșos și impersonal al notelor informative nu face decât să sporească efectul comic.

Lipsurile, ineficiența politică și economică din timpul comunismului au determinat o reacție interesantă: valorizarea negativului. Inventivitatea colocvială a produs în acea perioadă titulaturi fictive de instituții tipic neproductive: „Fabrica de împachetat fum”, „Fabrica de tuns ouă”,

¹ <http://www.certitudinea.ro/de-la-lume-adunate/view/cnsas-arhiva-comica-a-securitatii-enciclopedia-de-bancuri-politice>

² Circulară adresată directorilor de școli la 29 mai 1945 de către ministrul Educației Naționale, Ștefan Voitec, Arhivele Naționale Istorice Centrale, apud <https://manuale.edu.ro/manuale/Clasa%20a%20XI-a/Istorie/Sigma/Partea%20I/A1771.pdf>

„Cooperativa «Munca înzadar»“ denumiri de ocupații inutile – „ajutor de băgător de seamă“, proverbe și lozinci care pastîșeau îndemnul oficial la muncă („Noi ne facem că muncim, ei se fac că ne plătesc“; „Pauzele lungi și dese, cheia marilor succese“; „Cine-i harnic și muncește are tot ce vrea, / Cine-i leneș și chiulește, are tot așa“).

Într-o discuție cu Gabriel Liiceanu, Mario Vargas exprima o părere nuanțată despre societate, politică și artă:

„Comunismul a fost o utopie: ideea de a crea o societate fără clase, fără exploatați și exploataitori, cu o egalitate absolută. Și la ce a dus? La Gulagul cu cei 20 de milioane de morți ai săi. Revoluția culturală a lui Mao a fost o altă utopie: ideea unei societăți absolut egalitariste și perfecte. Și câte milioane și milioane de chinezi au fost sacrificați în acea nebunie, în acea orgie sângeroasă care a fost revoluția culturală chineză? Nu există niciun caz în istorie în care materializarea unei utopii să nu fi însemnat infernul pentru omenire. Și-atunci, asta-i dilema: nu putem renunța la utopie, fiindcă ea face parte din condiția umană, din visele și poftele noastre, din dorințele noastre. Dar, pe de altă parte, de câte ori utopia încearcă să se materializeze în termeni sociali, apar violența, suferința. Evident, soluția trebuie să fie eradicarea utopiei din viața socială și politică, pentru că acolo ea devine utopie colectivă și se dovedește sângeroasă și distrugătoare. Ceea ce nu se întâmplă dacă utopia nu este trăită, ci doar visată. De exemplu în artă. Arta este o utopie materializată. Prin pictură, prin muzică, avem cu toții acces la lumi perfecte, asemenea celor care visează utopia. Un mare roman, un poem valoros, o simfonie de Mahler, o operă de Verdi sunt utopii realizabile, unde totul este frumos, unde și frumosul, și răul sunt frumoase. Și totul e perfect.”¹

Cumva, folclorul urban împotriva comunismului este și el o formă de artă. Propunem câteva bancuri și anecdote, creații anonime și colective, relevând raportarea societății la sistemul comunist:

„Contradicțiile comunismului:

Deși în comunism se muncește ineficient, treaba merge foarte bine.

Deși treaba merge foarte bine, în magazine nu găsești nimic.

Deși în magazine nu găsești nimic, omul are acasă tot ce vrea.

Deși omul are acasă tot ce vrea, el este nemulțumit.

Deși omul este nemulțumit, el aplaudă.” (<http://www.uzpbihor.ro/bancuri/>)

Bancul pastîșează o demonstrație filosofică și conține o satiră explicită a unor adevăruri bine știute de toți contemporanii; finalul e trist, zâmbetul de

¹ Mario Vargas Llosa, *Chipuri ale răului în lumea de astăzi*. Editura Humanitas, 2006. p. 26

sfârșit este amar. Conform clasificărilor lui Pierre Fontanier, tehnica de construcție utilizată este *contrafacerea*: „Adevăratul scop al acestei figuri nu este nici sentimentul încrederii și nici nevoia de confesiune, ci, mai precis, ceva opus acestor stări.”¹ Este comicul obținut din surpriză.

„În 1989, o întrebare adresată mai multor regiuni primește răspunsurile:

- Ce părere aveți despre lipsa de alimentate de pe celelalte continente?

America: Ce înseamnă *alte continente*?

Africa: Ce sunt *alimentele*?

Europa de Vest: Ce e aia *lipsă*?

Europa de Est: Ce e aia *părere*?” (<http://www.uzpbihor.ro/bancuri/>)

Bancul mizează a obține comicul din exploatarea unor clișee de percepție: incultura celor din S.U.A., sărăcia din Africa, prosperitatea Occidentului, cenzura, imposibilitatea esticilor de a-și exprima opiniile.

„În 1984, Bulă este chemat la organizația P.C.R. a întreprinderii. Secretarul de partid, cu o mutră fioroasă, îl întreabă:

- Tovarășu' Bulă, de ce nu ați venit la ultima ședință de partid?

-Dacă știam că e ultima, veneam...”
(<http://bancuri.topfun.ro/bancuri/politice>)

Comicul bancului reiese din aparenta cofuzie, polisemia adjectivului *ultima*. Sensul invocat de politruc este „cea mai recentă”, Bulă simulează a nu fi înțeles și exprimă voința societății, sătulă de ședințele politice.

„S-au întâlnit Ceaușescu, Gorbaciov și Bush. Gorbaciov spune:

- Dragii mei, deseară vă invit să vedeți *Lacul lebedelor*.

Ceaușescu se duce în camera alăturată, unde erau sotiile:

- Leano, pregatește-mi slipu', că ne-a invitat rusu' deseară la scăldat!”
(<http://bancuri.topfun.ro/bancuri/politice>)

Este încă o anecdotă reflectând ironia românilor la adresa lui Nicolae Ceaușescu. Personajul este ipostaziat ca ignorant, lipsit de simțul exprimării cultivate și de ortoepie. Termenii, exprimarea populară, conferă anecdotei expresivitate, comic de caracter și comic de limbaj.

„Un gentleman, trecând prin Viena, pe la începutul secolului al XX-lea, se simțea deprimat, încercat de gânduri sinucigașe, de aceea s-a dus la Sigmund Freud.

Freud l-a ascultat timp de o oră, apoi a spus:

¹ Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*. Editura Univers. București, 1977. p. 132.

– Starea dumneavoastră este gravă. Ea nu poate fi tratată într-o singură ședință. Trebuie să beneficiați de tratament adecvat, care poate dura câțiva ani. Între timp, totuși, ar fi bine să încercați a vă destinde. În Viena tocmai a sosit marele Grimaldi, clovnul, spectatorii se tăvălesc de râs la glumele lui. Mergeți la un spectacol de-al său. Timp de două ore, vă veți distra și asta poate avea un efect benefic pentru mai multe zile.

– Îmi pare rău, a răspuns gentlemanul deprimat, dar îmi este imposibil.

– De ce? a întrebat Freud.

– Pentru că eu sunt Grimaldi.” (<https://istoriiregasite.wordpress.com>)

Anecdota e destinată unui receptor cult și, oximoronic exprimându-ne, denotă umor trist. Conform unei teorii psihanalitice, oamenii aparent veseli sunt măcinați interior de nesiguranță și angoase. Depresia disimulată a clovnului poate fi relaționată cu situația românilor oscilând între zâmbet și lacrimi. Ultimele trei anecdote imaginează dialoguri, identificăm o punere în scenă aidoma unor scheciuri.

BIBLIOGRAFIE

Antoine et Philippe Meyer, *Le communisme est-il soluble dans l'alcool?*. Editura Seuil. Paris, 1978.

Ben Lewis, *Istoria comunismului prin bancurile epocii*. Editura Meteor Publishing. București, 2015

Gustave Le Bon, *Psihologia mulțimilor*. Editura Antet. București, 2012

Sigmund Freud, *Psihologia colectivă și analiza eului*. Editura Mediarex. București, 1995

Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*. Editura Univers. București, 1977

WEBGRAFIE

<http://www.europalibera.org/a/24994433.html>

<https://www.amnesty.be/archives-2708/libertes-archives/les-anciens-numeros/393-Numero-d-Avril-2003/Dossier,353/article/le-communisme-est-il-soluble-dans?lang=fr>

<http://www.uzpbihor.ro/bancuri/>

<http://bancuri.topfun.ro/bancuri/politice>

<http://www.cnsas.ro/documente/monitoare/2010/Vladulescu%20Oliviu.pdf>

<https://manuale.edu.ro/manuale/Clasa%20a%20XI-a/Istorie/Sigma/Partea%20I/A1771.pdf>

<https://istoriiregasite.wordpress.com>

<http://inlinedreapta.net/rasul-plansul-si-umorul/#sthash.jL3pPnVL.zCuywbYm.dpbs>

**Reconfigurarea distopiei prin „2084 – Sfârșitul lumii”
de Bualem Sansal**

Lect. dr. Daniela BOGDAN
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *Brave New World (Aldous Huxley), written in 1932, 1984 (George Orwell) issued in 1949, Fahrenheit 461 (Bradbury) from 1953 or 2084 (Bualem Sansal) published in 2015. Apocalyptic science-fiction has always fed and enriched literature all over the world. If in the late 40's, demons came from the political field: Nazism, Stalinism, now it's time for religious fanaticism, played for radical Islam, to stir the minds of the writers. Relying on Orwell's book, whose fan Bualem Sansal declared himself, from the very beginning, the Algerian writer imagined a society in which salvation comes only from within. A book about the "other", a book of ideas in which Sansal uses the concept of hybridity and comments on Orient, making use of all Western stereotypes, in order to alert on the rise of globalism and religious totalitarianism.*

Keywords: *distopy, Orwell, religious totalitarianism, freedom, hybridity, the otherness.*

Romanul scriitorului algerian, Bualem Sansal, distins cu Marele Premiu al Academiei Franceze în 2015, desemnat drept cea mai bună carte a anului de către revista Lire și tradus deja în 25 de limbi, a stârnit comentarii și nenumărate controverse. Cei mai mulți au spus că romanul se citește ca o distopie orwelliană, unii că e o critică deloc subtilă asupra modului în care e guvernat statul islamic, alții l-au considerat un roman al devenirii, unul de aventuri sau un science-fiction contemporan. Titlul trimite la cartea lui Orwell, 1984. La fel și finalul, aluziile textuale și subiectul cărții, decodat la un prim nivel: Ati, locuitor al țării „Abistanului” – națiune pur ficțională, după cum ne asigură, printr-un Avertisment deloc liniștitor¹, Boualem Sansal în deschiderea volumului – se trezește, în urma unei șederi într-un

¹„Cititorul va avea grijă să nu creadă că povestea care urmează este una adevărată sau că a împrumutat ceva din vreun eveniment real. Ei bine, nici vorbă de așa ceva, totul a fost inventat, personajele, faptele și toate celelalte, iar dovada este că lucrurile se petrec într-un viitor îndepărtat, într-un univers îndepărtat, care nu seamănă întru nimic cu al nostru. Este vorba despre o lucrare de pură ficțiune, lumea lui Bigaye pe care o descriu în paginile de față nu există și nu ar avea nici un motiv să existe pe viitor, la fel cum nici lumea aceluia Big Brother, închisă de maestrul Orwell și atât de frumos povestită în relatarea din 1984, nu exista pe vremea lui, nu există nici în vremea noastră și, evident, nu ar avea nici un motiv să existe vreodată, în viitor. Dormiți, prin urmare, liniștiți, oameni buni, totul este absolut fals, iar restul e sub control.”(Avertisment - Bualem Sansal, 2084- Sfârșitul lumii, ed. Humanitas Fiction, 2015)

sanatoriu de recuperare, marcat de dorința inexplicabilă de a gusta schimbarea. În contextul unei societăți perfect supuse Armatei Aparatului (un aparat construit ca în 1984 a lui Orwell), dorința lui Ati devine deviație halucinantă care îi pune viața în pericol. Este imposibil de imaginat că, într-o lume controlată cu măiestrie de Yölah (Dumnezeu) prin trimisul său pe pământ, Abi, cineva se poate comporta atât de irațional încât să ajungă, prin introspecție și analiză, la adevăruri contrare celor propovăduite de conducerea Abistanului. Aici, unde există un Bigeye- echivalent al lui Big Brother din lumea orwelliană, oamenii vorbesc o limbă nouă, monosilabică – abilimba – iar istoria și trecutul se scriu și se rescriu de câte ori dispar armate sau locuitori, singura acțiune posibilă este pelerinajul controlat. Un an de zile, Ati, funcționar din capitala Abistanului, se recuperează după tuberculoză, într-un sanatoriu aflat pe cel mai înalt multe din ținut (trimitere clară la personajul lui Thomas Man din Muntele Vrăjit). Sub efectul medicamentelor, el ascultă fascinat poveștile lui Nas, un fost angajat al Ministerului Cărților Sfinte și al Memoriei, care a descoperit, într-o expediție secretă, că există și altceva dincolo de Abistan. Pe lângă rescrierea în cheie religioasă a distopiei orwelliene, cartea lui Sansal este un roman al introspecției și unul de aventuri. Un singur om, mânat de îndoială – sentiment pentru care nu există un cuvânt în abilimbă –dărâmă, mental, un eșafodaj fals pe care se construiește întregul univers al Abistanului. Evident, urmează o călătorie inițiativă, plină de aventuri, dusă cumva la bun sfârșit. După ce nu a ieșit niciodată din perimetrul propriului cartier, Ati ajunge să cunoască îndeaproape măruntaiele sistemului totalitar. Și astfel, Sansal vine să demonstreze că schimbarea survine printr-o iluminare de moment, printr-un zbucium interior transfigurator. Într-un sistem totalitarist în care nu se mișcă nicio frunză fără ca Aparatul să ia măsuri, mesajul optimist al lui Sansal este că în pe dinăuntru omul poate fi cât de liber își permite să fie!

„Ati nu era liber și nu avea să fie niciodată, dar, hrănindu-se pur și simplu cu dubiile și cu spaimile sale, se simțea mai adevărat decât Abi, mai mare decât Dreapta Frăție, cu tot cu tentacularul ei Aparat, mai viu decât masa inertă și agitată a credincioșilor, fiindcă ajunsese la conștiința stării în care se află și tocmai în asta consta libertatea, în a înțelege că nu suntem liberi, dar că deținem puterea de a ne bate până la moarte pentru a fi”.¹

¹Bualem Sansal, 2084- Sfârșitul lumii, ed. Humanitas Fiction, 2015, București, p.43

Spre deosebire de Orwell, scriitorul nu copleșește universul ficționalizat cu aspecte sociale – în ciuda aglomerației de detalii, luate chiar din lumea arabă, menite să asigure verosimilul - ci îl izolează, mental, pentru a-l analiza cu ușurință. Sansal deconstruiește, la început prin recursul la ironie amară, mai apoi prin ochii din ce în ce mai formați în a vedea minciuna sistemului, ai lui Ati, o lume în care simțurile se activează doar pentru a repudia ceea ce sunt forțate să integreze în structura lor interioară.

„...o conspirație poate ascunde o alta, iar adevărul, la fel ca minciuna, nu există decât atât timp cât noi credem în ele...știința unora nu compensează ignoranța altora, iar omenirea își reglează întotdeauna ritmul în funcție de cel mai ignorant membru al său. Sub domnia Gkabului (acceptării), Marea lucrare s-a împlinit: ignoranța domină lumea, ajunsă la stadiul la care știe totul, poate totul, vrea totul.”¹

Sansal descrie călătoria lui Ati în patru cărți și un epilog curios. Cartile I și II ne familiarizează cu Abistanul: Sansal are idee cum arată această țară absurdă și, chiar dacă nu o ancorează prea mult în realitate, o descrie cu lux de amănunte. Cartea a III-a este un mini-roman de aventuri, descriind călătoria inițiată a lui Ati spre adevăr și iluminare, iar cartea a IV-a ne pregătește de final. Epilogul este compus din șapte + unul articole, primele publicate de Abistan e-news și ultimul – o poveste a unui pelerin, care circulă pe o foaie de hârtie printre cei din caravane, atestând, sau nu, existența Frontierei – poate un tribut adus reporterului Orwell. Fiecare carte începe cu un rezumat al poveștii pe care o conține: practic romanul poate avea, în esență, 5 pagini.

La un alt nivel, 2084 se citește ca o critică dură adusă totalitarismului religios. Aici este punctul în care aparatul argumentativ al romancierului strălucește. Dureros este momentul în care înțelegem că în limba unui popor stă puterea sa de a gândi. Fără cuvânt, omul este redus, anihilat. Deloc întâmplător, „abilimba” e formată doar din cuvinte monosilabice. Apoi, întreaga practică religioasă este demontată pas cu pas.

„Sistemul a înțeles perfect că ipocrizia formează credinciosul perfect, și nu credința, care prin natura sa opresivă poartă în propriul siaj îndoiala și chiar revolta și nebunia. Și a mai înțeles că adevărata religie nu poate fi nimic altceva decât bigotism bine pus

¹Idem, p. 192

la punct, ridicat la rang de monopol, și menținut printr-o omniprezență teroare.”¹

În Abistan nu există alt Dumnezeu în afara lui Yölah, și nici un alt profet pe lângă Abi, ruga este obligatorie de nouă ori pe zi, rememorarea este total interzisă și singura modalitate de a călători este prin intermediul pelerinajelor. Sistemul detectează tot, chiar și ideile nerostite, ereticii sunt decapitați în fața mulțimilor, în piețe publice, după ce sunt torturați. “În Abistan nu exista o altă economie în afara celei religioase.”² În anul în care, numai la Paris, au avut loc două atentate care au zguduit lumea, romanul pare o alegorie sumbră a unui califat global. În același an, chiar în ziua atacului de la Charli Hebdo, scriitorul francez Michel Houellebecq publicase *Supunerea*, o abordare mult mai detașată a unui scenariu identic: într-o viitoare Franță, Partidul Islamic e votat în mod democratic și ajunge la putere. Și această carte s-a bucurat de succes deplin și a fost premiată. Rețeta unei distopii contemporane este, deci, să te inspire din realitate (Și Orwell criticase la vremea aceea, sistemul comunist sovietic) dar să scurtezi timpul de raportare la model și cel de realizare al scenariului apocaliptic. Iar literatura franceză pare destul de pasionată de astfel de rescrieri ale clasicilor, mai ales dacă sunt făcute de scriitori algerieni: Kamel Daoud în romanul său primit bine de francezi și premiat, *Meursault, contra-ancheta*, îl rescrie pe Camus (*Străinul*) povestind cine e Arabul și cum arată lumea lui. *Unii au argumente solide pentru a arăta că în 2084* scriitorul algerian critică fundamentalismul Islamic, folosindu-se de noțiuni și stereotipii occidentale.

„Inspecția periodică era, pentru a spune astfel, un adevărat sacrament, un eveniment important în viața credinciosului, era un act liturgic la fel de important precum Cezura pentru băieți, Rezecția pentru fete, cele nouă rugăciuni zilnice, Marea Rugăciune de Joi, Siamul, cele opt zile sfinte ale Abstenenței totale, Zira, Ziua Răsplății care onora drept-credincioșii meritorii, precum și Așteptarea de cursă lungă sau Zibi, incredibila Zi Binecuvântată în care puteau fi văzuți fericiții aleși pentru pelerinaj luând drumul Locurilor sfinte.”³

Încă din primele rânduri descindem într-o lume post-jihadistă, care a cunoscut Marele Război Religios și în care viața se recompune în forme și

¹Idem, p.40

²Idem, p.20

³Idem, pp.74-75

conținuturi ciudate, dependentă de ritualurile zilnice și de sistem. Și totuși, Sansal e precaut: ne spune încă din start – de la începutul romanului – că e în conflict cu ORICE formă de religie: „Poate că religia te face să-l iubești pe Dumnezeu, însă nimic nu are mai multă forță decât ea în a te face să detești omul și să urăști omenirea.”¹ La fel de precaut este și în unul din interviurile sale, în care Sansal povestește despre cea mai mare temere a sa. “Nu sunt islamofob. Refuz numai orice ideologie a autorității, religioase ori secularizate. Lupt apoi, și voi lupta, cu toată puterea mea, împotriva islamiștilor radicali. Poate ne lipsește doar un cuvânt pentru a descrie exact despre ce simt și scriu, însă dacă ar fi să inventăm un neologism, <<islamofob>> nu sună tocmai bine. În orice caz, libertatea înseamnă, în opinia mea, posibilitatea de a spune că nu iubesc Wahhabi din Arabia Saudită sau Islam, fără a urî pe nimeni. Oamenii au dreptul să critice orice, chiar și religia, ba mai ales religia, dacă ei consideră că e potrivit acest lucru. Aceasta este principala mea sursă de inspirație: am început să scriu într-o țară aflată în război din cauza islamiștilor - islamismul politic e radical. Am crescut în acest conflict. Mesajul jihadiștilor s-a concentrat foarte mult pe vin acelor din Vest, dar trebuie să fim foarte atenți să nu confundăm torționarii cu victimele. Am început să scriu într-o țară în război-. Am crescut în acest conflict. Problema reală este legată de faptul că Occidentul nu se opune cu mai multă fermitate ideilor și valorilor jihadiștilor, dacă acestea nu sunt legate de comerț și de bani. Dacă nu vom apăra cu toată puterea valorile libertății individuale și ale democrației, războiul va fi pierdut din start!”, spune Bualem Sansal într-un interviu semnat de Guido Caldiron.²

Succesul lui Sansal se explică și prin faptul că algerianul mixează o scriitură în care vorbește despre “*celălalt*”, cu suspansul unei realități care, până într-un punct, seamănă bine cu ficțiunea. O face și Michel Houellebecq în cartea sa, *Supunerea*, Sabri Louatah în cele patru volume ale unei saga de familie – *Sălbaticii* (2012-2014) sau Christopher Mullin în *A Very British Coup*. Iar un apel la distopia lui Orwell, chiar dacă surprinzător, nu i-a adus premiul literar, îl face și Haruki Murakami, cu al său *1Q84*. Rezultă că Sansal țintește foarte sus și vrea să demonstreze cu mult mai mult. Romanul lui Sansal trebuie discutat în termeni de „*celălalt*”, hibriditate, „*the Muslim menace*” (Edward Said – Orientalism)³ și stereotipii. Unul dintre cei mai

¹Idem, p. 5

²<http://ilmanifesto.global/in-islamism-algerian-writer-sees-nazis-and-big-brother/>

³Edward Said, *Orientalism*, Penguin Classics, 2003

disputați termeni în studiile post-coloniale, „hibriditatea”, se referă la crearea de noi forme transculturale în zona de contact produsă de colonizare. Dar definiția care ne interesează pe noi, în ceea ce privește hibriditatea este legată de „*fragmentele amintirilor și experiențelor povestite care mobilizează comunitățile contemporane.*”¹Un Algerian rescrie un clasic și critică un sistem religios din interior și, totuși, cu detașare. Vorbește despre „*celălalt*” cunoscându-l bine și folosindu-se de stereotipiile Occidentului față de Orient. Analizează dereglarea unei religii, disecând cu răceală propriul organism bolnav:

„...Gkabulul (acceptarea) venea de departe, din dereglarea internă a unei religii străvechi, care cândva, adusesese mândrie și bucurie nenumăratelor triburi ale deșertului și câmpiilor, dar ale cărei resorturi și roțițe se spărseseră din prea violenta și discordanta utilizare operate de-a lungul veacurilor, stare agravată de absența depanatorilor competenți, și a călăuzelor atente. Gkabulul se născuse din această lipsă de grijă a unei religii care, la rândul ei, ca sinteză și chintesenă a religiilor ce o precedaseră, se dorea viitor al lumii.”²

2084 este o super-producție, o operă aproape științifică, după cum spune chiar Sansal, prin care autorul aduce laolaltă tipare de totalitarism politic și religios, într-o descriere cinematografică în care nu lasă nimic ne-explorat: pentru veridicitate sunt descrise ghetourile, oamenii, peisajele, hainele (burniqabs) și Frontiera. Apoi, specialist în economie politică, Sansal se dovedește a fi un cunoscător al oricărei forme de autocrație și un fin analist al psihologiei maselor. Planurile de lectură în roman alternează: viața lui Ati, organizarea statului, religia, societatea din Abistan, toate sunt analizate în detaliu. Cititorul e bombardat, pe alocuri, cu date aproape inutile, care sporesc veridicitatea și impresia de absurd. Există la Sansal o obsesie pentru detaliile birocratice ale sistemului, care, în economia lecturii, nu vor folosi la nimic, și pe care uneori ai impresia că scriitorul le aruncă de-a valma, în cărucia cititorului. Iată un exemplu:

„Core, alcătuit din doi mockbiști și un agent al Aparatului, era condus de un rector care făcea parte dintre Onorabilii Dreptei Frății, persoană ce superviza domeniul de activitate sau regiunea respectivă. Unul dintre cele mai importante comitete era acela care

¹Bhabha, H., *Redrawing the boundaries: the transformation of English and American literary studies*. Stephen Greenblatt and Giles B. Gunn. Modern Language Association of America, New York, 1992, p.230

²Bualem Sansal, 2084- Sfârșitul lumii, ed. Humanitas Fiction, 2015, p.229

evalua personalul din administrație. În capitală, se bucura de o aură specială și de o foarte bună organizare, animând un șir nesfârșit de subcomitete, care își multiplicau activitatea prin diferitele servicii și cartiere ale orașului. Acestea erau cunoscute prin codurile care li se atribuiseră. Cel care activa în cartierul lui Ati, S21, în sudul Qodsabadului, era cunoscut și drept Comitetul S21. Avea reputația de a fi inflexibil, dar și de infailibil de corect. Președintele lui era bătrânul Hua, rectorul emerit. În tinerețe, fusese un celebru luptător pentru credință.”¹

Într-o lume în care nimeni nu știe în ce an se găsește, Ati are șansa să se întâlnească cu trecutul, într-un impresionant muzeu al secolului XX, recompus, din pasiune, de prietenul său Toz. Rezultă că în 2084 nu neapărat istoria este cea care s-a prăbușit, ci însăși civilizația.

„Nu ipocrizia sau minoratul, cel puțin cognitiv, al liderilor religioși te cutremură, nici măcar cruzimea și violența instituționalizate și devenite categorii ale cotidianului – nu, pe acestea le știm deja și le cunoaștem prea bine. Ceea ce cutremură cu adevărat în 2084 vine din direcția distrugerii și a dispariției culturii și a oricărei chemări umane către ea. Omul din 2084, dincolo de ființa cadaverică și continuu hăituită, trăiește o profundă atrofiere culturală: prin împușinarea cuvintelor și a literelor noii limbi, prin eliminarea sensurilor care indică libertatea de orice natură, prin cultivarea resentimentului în dauna respectului și a oricărei virtuți milenare moralizatoare, în definitiv, prin opacitatea privirii și brutalizarea continuă a gesturilor. Adăugați la acestea lipsa memoriei colective a oamenilor, dispariția cărților, a electricității și a tehnologiei, întoarcerea tuberculozei, a leprei, ciumei și a iradierii, un cotidian îmbibat în sărăcie, în lipsuri de tot felul și în mizerie, și pelerinajul religios, ca unica motivație a vieții de a părăsi demn această lume. Am enumerat numai câteva dintre elementele prin care autorul a întrevăzut prăbușirea orizontului din 2084.”²

E drept că finalul e, oarecum, optimist: Ati e transfigurat de experiență și nu mai poate trăi aici și acum. Caută Frontiera pentru a afla adevărul. Romanul e unul inițiativ, iar personajului principal, chiar dacă nu găsește ieșirea, trage un semnal de alarmă, deloc subtil, asupra viitorului omenirii:

¹Idem, p.77

²Idem, p. 228

„Ce e de făcut atunci când, privind trecutul, vezi pericolul dând năvală peste cei care ne-au precedat în istorie? Cum să-i avertizezi? Cum să le spui contemporanilor tăi că nenorocirile dezlănțuite de ieri vor da în curând și peste ei? Cum să-i convingi când religia le interzice să creadă în propria moarte, când sunt convingși că locul în paradis le este rezervat și îi așteaptă ca un apartament într-un palat.”¹

2084 este în esență un roman al ideilor, scris, în comparație cu varianta orwelliană, în manieră omniscientă. Asta înseamnă că teroarea sufocantă a protagonistului din textul-model e înlocuită în 2084 cu un fel de didacticism, ce traduce o viziune simplificată și totuși moralizatoare a unei situații tragice. Cartea se citește deopotrivă și ca un posibil avertisment asupra globalismului care tinde să înghită tot: vom avea în curând o religie comună, limbă comună, cutume, sărbători și amintiri comune, la care, dacă adăugăm inexistența continuității temporale și lipsa experienței istorice comune, s-ar putea să obținem un fel de Abistan. Cultura globală, spune Anthony Smith, este „anistorică, atemporală și lipsită de memorie”², deci o cultură a aparențelor, laică și care generează omul kitsch. 2084 se poate citi și așa: nu e neaparat despre celălalt ci, poate, despre noi, despre ceea ce vom deveni într-un viitor apropiat.

BIBLIOGRAFIE:

- Achebe, C. *Things Fall Apart* Heinemann Press, London, 1958
Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Routledge, London, 2003
Bhabha, H., *Redrawing the boundaries: the transformation of English and American literary studies*. Stephen Greenblatt and Giles B. Gunn. Modern Language Association of America, New York, 1992
Bualet Sansal, *2084- Sfârșitul lumii*, Ed. Humanitas Fiction, București, 2015
Orwell, George, *1984*, Polirom, Iași, 2016

WEBOGRAFIE:

¹<https://hyperliteratura.ro/2084-boualem-sansal/>

²Anthony Smith, *Ethno-symbolism and nationalism: a cultural approach*, Routledge, 2009, p. 152

http://eurolitnetwork.com/the-end-of-the-world-by-iman-humaydan/?fb_ref=Default
<https://arablit.org/2015/10/06/2084/>
<http://www.agerpres.ro/cultura/2016/06/04/bookfest-stanomir-despre-romanul-2084-sfarsitul-lumii-de-boualem-sansal-o-carte-care-poate-fi-profetica-20-18-38>
<http://filme-carti.ro/carti/2084-sfarsitul-lumii-de-boualem-sansal-58664/>
<https://bookhub.ro/2084-sfarsitul-lumii-de-boualem-sansal/>
<http://www.worldliteraturetoday.org/2016/january/2084-la-fin-du-monde-boualem-sansal>
<https://arablit.org/2015/10/21/sansals-2084/>
<https://hyperliteratura.ro/2084-boualem-sansal/>
<http://ilmanifesto.global/in-islamism-algerian-writer-sees-nazis-and-big-brother/>

Reconsiderarea canonului fantasticului livresc în imaginarul prozei blandiene

Drd. Daniel KIȚU
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

Resumé: Bien nourrit par la norme du fantastique intellectuel de Baconski ou des éléments folkloriques, légendes qui se sont reposées même dans l'écriture de Mircea Eliade (on voit „Mademoiselle Christina”) le fantastique de Blandiana ne surgisse pas à la frontière étroite qui sépare le réel de l'irréel (dans le sens de la définition de Tzvetan Todorov), mai il est, dans son essence, une résémantisation du réel. On parle, dans ce cas, d'une prise extérieure, établie conventionnellement-esthétique sur l'inexplicable, sur l'étrange, tandis que Blandiana prends sur soi la descente dans un surnaturel touché soit fantasmatique, soit étrange, soit grotesque. On peut ainsi relever un fantastique issu parmi les volutes du soi, dans le sens dans lequel l'auteur manifeste une évidente préférence pour le récit secret où le je narratif essaie surtout une auto-représentation plutôt qu'une simple translation de la matière épique du réel vers l'irréel et contrairement. On ose à dire que le fantastique de Blandiana naît de ce besoin-là du soi créateur d'évader du processus de la dénaturation du je par une dimension flagellante du réel.

Mots clés: canon, fantastique, imaginaire, résémantisation du réel.

1. Reevaluarea blandiană a canonului fantasticului literar românesc

Categoria estetică a fantasticului este, în mod obișnuit, valorizată ca o „intruziune brutală a misterului în viața reală” (Castex) sau ca o „ezetare între o explicație naturală și una supranaturală a faptelor narate” (Todorov).¹

Fantasticul literar se regăsește în două segmente importante ale prozei Anei Blandiana: ciclul celor 4 texte nuvelistice din *Cele patru anotimpuri* și povestirile reunite sub titlul *Proiecte de trecut*. Criticul Nicolae Manolescu inventaria mai multe ipostaze ale fantasticului în proza scriitoarei. Astfel, acesta vorbește despre un fantastic de atmosferă, un fantastic intelectual, de emergență baconskiană, fantasticul bazat direct pe motive folclorice, pe legende și eresuri. În fine, un loc special este atribuit de către critic fantasticului buf. Dincolo de aceste oglinzi de emergență a fantasticului în proza scriitoarei trebuie remarcat, în primul rând, faptul că fantasticul, în cazul textelor acesteia devine reflexul interior al unei memorii de-o sensibilitate aparte. Irealul glosează pe marginea realității, de

cele mai multe ori claustrante, mortifiante, pornind din străfundurile eului, din adâncurile unei memorii grijulii să prindă cele mai infime scame ale trecutului, pe scara valorizatoare a unei memorii involuntare, în sens proustian. La acest nivel, naratorul selectează acele cioburi de timp relevante pentru devenirea interioară a fantasticului epicii sale. Se creionează astfel un complex simbolism care antrenează o transformare a eului narativ la Blandiana: „... transfigurarea obiectului produce o transfigurare a subiectului, o veritabilă *metanoia*.”²

Doina Uricariu vorbea despre *scenariul ontologic al scriiturii* la Ana Blandiana [Doina Uricariu, 1985: nr. 1]. Aceeași autoare menționează, în legătura cu mecanica epicii fantastice a scriitoarei: „E ca și cum ai realiza dintr-o dată că opera Anei Blandiana se lasă explicată printr-un *apeiron*, că ea este o lume ivită din apă, precum aceea văzută de Thales sau o lume rostuită din rarefacția și condensarea aerului precum aceea din ipoteza lui Anaximene.”³

Pornind de aici irealitatea relevantă a lumilor blandiene înfățișează lectorului permanente glisări dintr-o dimensiune în alta pentru a sugera nevoia evadării dintr-un real sufocant, dintr-o Istorie maculată de multe ori de meschinăria umană, de noroiul compromisului degradant, de absurdul unor legi care confiscă sufletescul și libertatea personală.

Înscriindu-se în siajul lui Poe, Kafka și Borges, influențată de realismul magic al lui Márquez sau Cortázar, Blandiana continuă tradiția inaugurată de Mihail Bulgakov cu *Maestrul și Margareta*, care recurge la convenția fantasticului în scopul de a denunța, în mod disimulat, dimensiunea grotescă a existenței într-un totalitar.⁴

Putem afirma faptul că prozele Anei Blandiana sunt o exersare inspirată a dimensiunii fantasticului marcată de experiența memoriei. În magma acestei memorii ulcerate de răni existențiale, fie personale, fie colective, dimensiunea suprarealistă proliferază poetic și fantasmatic. Acesta este scheletul narativ atât al nuvelor din *Cele patru anotimpuri* cât și al povestirilor din *Proiecte de trecut*.

Important este și faptul că imaginația simbolică a dimensiunii fantasmatică la Blandiana presupune, în permanență, implicarea focarului afectiv al eului narativ. Acesta din urmă „colorează” continuu vălurile irealității la nivel epic. „... profunzimea simbolică a imaginilor este inseparabilă de o tonalitate psihică, de o *aura* afectivă, care solicită totalitatea Eului.” [Wunenbruger, 1998: 30].

2. Anotimpurile fantasticului interior

În genere, definirea fantasticului trebuie să includă și expresia unei ciocniri între două (sau mai multe) sisteme de semnificații, dintre care unul poate fi cu ușurință decodificat, codul celuilalt rămânând obscur (de unde neliniștea, uimirea, senzația de mister imposibil de elucidat, ca în povestirile lui Poe sau ale lui Eliade). Un fel de intersecție între inteligibil și ininteligibil...⁵

În cazul prozelor fantastice ale Anei Blandiana această ciocnire nu se produce, în esență, ambele sisteme de semnificație rămânând voit obliterate, în sensul unei reciprocități dirijate a procesului ambiguității. Există numeroase intrări-ieșiri și invers dintr-o dimensiune în cealaltă, din realul anamnezei în irealul constructului oniric. Nu putem spune că un plan îl luminează pe celălalt ci, dimpotrivă, că există o reciprocitate a eviscerării semnificativului de către semnificat și viceversa, care generează o imagerie degradingolantă iar deruta naratarului devine absolută, când este pus în fața structurii narrative de tip final deschis. Toate prozele din *Cele patru anotimpuri* au o asemenea structură. În egală măsură, trebuie să subliniem faptul că structura narativă ajunge să fie articulată, în egală măsură, de un *egobiografic*, dar și de un *ego transcendental*, în sens ficțional, „care pro-ferează și pro-fesează narațiunea, prin care ceva pătrunde în lumea vie a imaginilor și a sensului.”⁶

Scritoarea însăși mărturisește că mizează pe acea *stare de veghe* specială pe care i-o conferă senzorialul și oniricul. Acel dincolo poate fi foarte bine un dincoace sau un întru real. La Blandiana, SINELE narator amalgamează lumile și trăirile într-o inconsistență atent regizată care antrenează naratarul în experiențe insolite. Un element constitutiv fundamental pentru acest nou tip de fantastic este *memoria*. Prima nuvelă din *Cele patru anotimpuri*, dedicată anotimpului hibernal, glosează tocmai despre această facultate specială a anamnezei eului narativ. Incipitul textului intitulat *Capela cu fluturi* debutează cu un excurs definitoriu despre mecanica memoriei: „Mi-a lipsit întotdeauna ceea ce în mod curent se numește memorie, acea facultate de a înregistra fără discernământ totul, acea atenție continuă care face să-ți poți aminti peste zece ani fraza, banală, pe care colegul de masă a spus-o între felul întâi și felul al doilea. [...]

Ceea ce rețin din întâmplări este un anumit sentiment dominant al lor, o anumită stare de spirit, o anumită culoare care nu este întotdeauna adaptată la real, nu se potrivește cu adevărat situației decât rar, atunci când subiectivitatea mea se suprapune întâmplător realității obiective.”⁷

Observăm, aici, o definiție a unui tip special de memorie, ancorată narativ într-o structură fantastică de un tip distinct. Ana Blandiana se apropie de mecanismul proustian al memoriei afective, care selectează din real doar acele crâmpie semnificative din care țese urzeala unui fantastic mai degrabă intimist, un produs special al eului creator. *Revelația* este declanșatorul acestei memorii selective și tot ea este agentul prin care se configurează fantasticul interior blandian: „Și totuși – e adevărat, rar – se întâmplă ca lumea să mi se descopere printr-o mișcare bruscă atât de epatantă, cu legi atât de conforme devenirilor mele, încât atenția mi se aprinde brusc, determinând o stare de intensă concentrare, o surescitare în timpul căreia înregistrez totul [...]. În asemenea momente, totul este atât de deosebit de ceea ce trăiesc și de felul cum trăiesc de obicei, încât mă gândesc cu spaimă că nici nu trăiesc decât în aceste rare explozii, că am trăit până acum pe pământ douăzeci sau treizeci de ore.”⁸ „Departate de a fi la cheremul timpului, memoria îngăduie o dublare a clipelor și o dedublare a prezentului... [...]. Memoria e realmente de domeniul fantasticului deoarece orânduiește estetic amintirea”⁹.

Textele fantastice devin astfel produsul unor momente de rară și numinoasă deschidere către o altă dimensiune a existentului, care-i oferă scriitoarei posibilitatea conexiunii cu adevărurile profunde ale lumii. Turnarea acestui complex produs ontologic într-un palimpsest narativ devine firească deschidere estetică. Naratorul-martor sau actant al prozelor Anei Blandiana se manifestă pe această structură etajată..

În cazul anotimpului hibernal al ciclului epic din *Cele patru anotimpuri* naratorul experimentează straniețea unei întâlniri cu inexplicabilul unor evenimente care-i dau o stare de urgență interioară, într-o lume apatică, pe care o simte pradă unui pericol iminent. Dincolo de acest cod de lectură putem decela pericolul devastator al aneantizării existențiale, pericol care străbate ca un filigran aproape invizibil textura narațiunii.

Evenimențialul fantastic irumpe cu violență într-un spațiu bucureștean atins de o iarnă agonică. Paradoxul este capela inundată de ninsoare și de valul inexplicabil de fluturi. Există aici și o întâlnim și-n alte proze fantastice blandiene, pendularea între exterioritate și interioritate, bază a mecanismului dialectic al fantasticului acestor proze. Exterioritatea, în *Capela cu fluturi*, este urbanul bucureștean anodin în care iarna pare a-și fi încheiat reprezentația, în timp ce interioritatea, capela cu o arhitectură stranie, necunoscută, este minată „feeric” de-o ninsoare nestingherită. Sacrul nu se naște din natura specială a locului în care se petrece

întâmplarea, ci, dimpotrivă, din întâmplarea în sine care excede natura divină a toposului. Perdeaua de fluturi care acoperă catapeteasma și chipurile îngerilor generează neliniștitoarea stare de angoasă sufletească din care naratorul-actant nu va ieși nici în final.

Simbolismul fluturelui poate fi o „probabilă trimitere la spațiul thanatic, în măsura în care fluturile este o insectă ce trăiește sub spectrul metamorfozei.”¹⁰.

Mitologia clasică asociază fluturii cu *sufletul*, legat de Thanatos (Moarte) și Hypnos (Somn) [Rowena și Rupert Shepherd, 2007: 2015]. „În mod obișnuit, fluturile este considerat a fi un simbol al imponderabilității și al instabilității. Noțiunea de fluture arzându-se la flacăra unei lumânări nu ne este specifică doar nouă: Așa cum fluturii se zoresc spre moarte în flacăra cea strălucitoare, citim în *Bhagavad Gîta* (11, 29), tot așa oamenii aleargă spre pierzanie...”¹¹. Fluturii apar, în nuvela Anei Blandiana, într-o strânsă relație cu sacrul și apoi cu profanul. Catapeteasma stranie a capelei este efectiv sufocată de aripile foșnitoare și viermuitoare ale fluturilor. Mișcarea lor continuă creează o stare de neliniște care nu părăsește eul narativ. Autorul-narator asistă, siderat, la spectacolul profanator al obnubilării sacralității iconice într-un dans lasciv și neliniștitor și stranie este tocmai imposibilitatea găsirii sursei acestei stări generate de dansul spectral al ființelor înaripate: „Altarul – căci era un altar straniu și neșemănând cu alte altare, împodobit cu sfinți pictați în culori întunecate, dar având enormi ochi albaștri, atât de luminoși încât păreau orbi – altarul era luat în stăpânire încet, fără grabă, în așa fel încât ceea ce vedeam eu în acea fază intermediară a cuceririi era un amestec păgân de sfinți și fluturi, ființele care rezultau fiind mai greu de imaginat decât sirenele sau centaurii.”¹²

Fluturii devin agentul spectral în cazul conștiinței ulcerate de real a martorului înspăimântat care este însăși autoarea, sufletul ei chirchit în această bruscă stare de urgență interioară. Dorința de a-și țipa groaza și de a da un avertisment lumii se izbește tocmai de zidul necrozant al indiferenței oamenilor. Bătrânul din scuarul pustiu reacționează catatonice la zbuciumul protagonistei, cu o replică abulică, „De-ar fi numai asta...”. O femeie de serviciu, într-un restaurant pustii de orice urmă de umanitate, răspunde și ea la fel de absurd sau, poate, la nivelul firescului unei lumi decrepite: „De fluturi îmi arde mie...”.

Fantasticul atârână straniu ca un tablou interior în această lume cenușie, plină de manechine umane descărnate, depozitate de propria voință și de vitalism. Ana Blandiana transmite impresia de *lume înfrântă*,

prăbușită în ruinele propriilor mecanisme existențiale ca într-un exces de penitență, ca într-un osuar imens. O lume narcotizată de propria debilitate ontologică. Spectacolul de balet din teatru este metafora acestei lumi. Oamenii deghizați în fluturi imenși, spectatorii prizonieri ai acestei stări traduse-n aplauze frenetice (mecanica aplaudării, recognoscibilă și din romanul *Sertarul cu aplauze*) ilustrează o „măimutărire a misterului” cum însuși naratorul cugetă amar.

Finalul nuvelei asociază, de această dată, două simboluri, cel al fluturelui cu cel al pisicii.

Mitul esențial în *Dragi sperietori* este cel chthonian pentru că acest episod al ciclicității anotimpurilor este dedicat miracolului primăvăratec. „Pentru că primăvara nu este atât o îmblânzire a văzduhului, cât o răscoală, o insurecție anuală a țărâniei.”¹³

Acest mit se dezvoltă pe terenul opoziției civilizație – haos teluric, lumea urbană – natura neîmblânzită, de aici, tentația evadării din carcera cotidiană a betoanelor și-a zidurilor, atracția și invazia teluricului în ființă („... simțeam pur și simplu pământul urcând prin mine, cotropindu-mă”).

Povestirea propriu-zisă conține o călătorie interioară, o fugă intempestivă către libertatea pe care-o dă respirația chthoniană, fluxul debordant al ivirii vegetale. Întâlnirea și hăituirea mesagerului asexuat, ciudat angelic, al primăverii, spectacolul înmormântării din mijlocul clasorului inert al cvartalelor impersonale care tind să sugrume chiar și misterul morții sau capetele vii de copil răsărite straniu din pământul mormintelor sunt tot atâtea fațete ale unei suprarealități glisate pe nesimțite în fluxul trăirilor interioare ale eului narator. Prezența-absență a mesagerului primăverii, aburoasă inconsistență angelică a simțurilor răscolite de beția vegetal-telurică stârnește o goană irațională prin mahalalele răvășite de aburul primăvăratec. Tentația verificării identității mesagerului, patimă orfică a punerii sub semnul îndoielii a inexplicabilului naște fisura realității imediate sufletului naratoarei. Paradoxal, farsa pusă la cale nu trezește cititorul, nu-l întoarce în real, ci acutizează straniul întâmplării: „Și, deodată, cu un fel de pornire rea, așa cum numai în dragoste se întâmplă, mi-a trecut prin cap să-l verific și, fără să mă gândesc, am intrat în prima prăvălie pe lângă care treceam.”¹⁴

Precum Orfeu care-o pierde definitiv pe Euridice în hăul nevăzutului și-al nespusului, la fel, silueta eterică, a cărei identitate nu poate fi precizată, alunecă-n aerul citadin, disipându-se iremediabil de lângă platforma unui tramvai, vehicul ce pare venit din alte vremuri, posibil vehicul al transcendentului: „Greșisem ceva, de asta nu mă

îndoiam, călcasem, într-un punct pe care nu-l cunoșteam, înaltele legi neștiute și eram pedepsită acum într-un mod de a cărui grozăvie nu eram în stare să-mi dau întru totul seama.”¹⁵

În *Orașul topit*, textul debutează cu același intro narativ cvasi-evocator, care amintește de evadarea din timp a eului confesiv sau, mai bine zis, de eludarea ființei auctoriale din câmpul devenirii ilustrat de mecanica temporalității.

În general, timpul îmi scapă și eu îi scap lui într-o reciprocă neaderare. Nu îmbătrânesc. [Ana Blandiana, 2011: 75]. Trecerea la firul diegetic propriu-zis se realizează tot prin indispensabila mecanică a memoriei, care-l trimite pe cititor către orizontul vârstei de aur a copilăriei și-l conexează cu toposul marin care „îmi dădea o acuitate a simțurilor extraordinară, un sentiment al trăirii clipei aproape halucinant.”¹⁶

Se cuvine spus, în acest punct al analizei, că fluidul textual se scurge printr-o triadă simbolică: topos acvatic – supradeterminare solară – refugiul Hypnos-ului. Mai concret, există două regimuri ontologice pe care se grefează materia epică a nuvelei *Orașul topit*: exterioritatea, marcată de fobia amenințării solarității malefice, agentul unei Realii care agresează simțurile, antrenează deformarea suprarealistă a mundanului și interioritatea, marcată de permanenta ispită a Hypnos-ului. Somnul devine salvarea necesară din capcana raționalității care, în mod necesar, *trebuie* să vadă lumea afectată de mecanica solară distructivă: „Trupul meu putea să se trezească, știa s-o facă, dar rămânea în somn ca într-o vizuină, ca într-o celulă de protecție.”¹⁷ Întreaga geografie perceptivă a spectacolului escatologic, pe care-l va configura narativ-descriptiv nuvela, este minată de maniheismul simbolic solar. Există, în text, o solaritate funestă, care va lichefia materie și spirit, „soarele de pe cer, mereu mai strălucitor, deși mereu mai puțin colorat, mereu mai obiectiv, triumfător peste lume” [Ana Blandiana, 2011: 80] și-o solaritate fulgurantă, misterioasă, tentantă pentru spiritul contemplativ al eului narativ: „Soarele din apă se stingea încetul cu încetul, atât de frumos, atât de dureros, că, privindu-l, ochiul se umplea de o mare lacrimă colorată.” [Ana Blandiana, 2011: 80].

Între acești doi versanți ai imaginarului epic se naște o saga onirică a deconstrucției lumii, văzute prin ochiul dilatat de efuziunea imagistică a poetei mai degrabă. Ce se întâmplă după aceea survine, de fapt, la nivelul percepției subiective. Relativizarea perspectivei auctoriale dă seama de paginile care înfățișează o apocaliptică degradare a materiei.

Ieșirea din somn este ireversibilă și reîntoarcerea la beatitudinea uitării de sine, ca autarhică tentație de respingere a realului ulcerat de

agresiunea solară, pare imposibilă. Somnul apare ca echivalent al increatului, al acelei stări a ființei neafectate de vicisitudinile devenirii: „Repaosul nocturn al ființei a generat numeroase simboluri, legate în special de activitatea onirică, dar și de întreruperea legăturilor cu viața. Reprezentat ca ființă înaripată și magică, somnul se află în relație cu lumea morții, dar și cu cea a fanteziei pe care o potențează.”¹⁸ Pretextul narativ al celui de-al patrulea anotimp epic este o expediție de recuperare a unor cărți, transport special, pe care naratoarea este însărcinată să-l întreprindă. Narațiunea Anei Blandiana configurează apoi, în permanență, acest contrast între lumea filtrată prin amintirile copilăriei și universul rătăcirii în căutarea unor cărți de negăsit.

Secvența care se constituie în nucleu epic al scrierii este cea a arderii cărților, simbol dual, fie cu trimitere, în palimpsest, la epoca dogmatismului distrugător de spirite a comunismului, secvență distopică, în care simbolismul ignic face legătura cu lumea lui Ray Bradbury din *Fahrenheit 451*, fie cu trimitere către pierderea inocenței copilăriei, deziluzionarea iremediabilă pe care privirea înlăcrimată de suferință a tatălui o transmite fetei.

Tema textului ar fi legată de ispita nostalgică a vârstei aurorale, de permanenta retragere din timp, subconștientă, într-o lume acoperindu-și, într-un palimpsest nesfârșit, miezul auriu al unei purități pe veci pierdute. Impresia de sfârșit lasă un final deschis asupra motivului succesiunii sau al simultaneității lumilor posibile și-al capcanei lipsite de certitudini în care suntem trăiți: „Putea fi administratorul, sau tata, sau altă ființă neaparținând acestei lumi. Acestei lumi? Căreia dintre ele? Și eu însumi cui aparțineam?”¹⁹ Soluția hypnos-ului, a retragerii definitive în somn, reprezintă promisiunea ființării unei alte dimensiuni, dincolo de hiatusul unei existențe iluzorii într-o lume care nu este decât palidul reflex al unor alte planuri ontologice posibile.

3. Intimismul claustromorf al toposului fantastic în proza Anei Blandiana

TOPOSUL joacă un rol important în această permanentă translare dinspre memoria-focar afectiv către reflexul ei fantasmatic-diform. Vorbim despre toposul unei capele părăsite (*Capela cu fluturi*), despre un cimitir ancestral, sugrumat într-un clasor urbanistic impersonal (*Dragi sperietori*), despre lichefierea apocaliptică a unui oraș (*Orașul topit*) sau despre labirintul aiuritor al unui borgesian depozit de cărți (*Amintiri din copilărie*). În toate cele patru matrici narrative ale unei suprarealiste călătoriri

interioare, prin viscerele unei imense memorii onirice, există câte o entitate liminară care veghează la intrarea în acest spațiu pulsativ în care se intră și din care se iese într-un permanent contact cu reflexul hipertrofiat al acestuia, dimensiunea fantastică, oglindirea ireală. Vedem un bătrân atemporal, pe o bancă din zona veche bucureșteană (*Iarna*), entitatea supranaturală, cu irizații angelice (*Primăvara*), delfinul mort, un fel de alter ego auctorial (*Vara*), o stranie bătrână spălătoareasă (*Toamna*). Toate aceste repere jalonează experiența deseori derutantă a inervării fantasticului în textura subțire a cotidianului. Pe această canava a exercițiului rememorativ ca plonjon în străfundurile unui univers halucinatoriu se edifică și sensul simbolic al nuvelor din *Cele patru anotimpuri* care „are o dimensiune morală. Tema lor comună este agresiunea asupra conștiinței și asupra valorilor etice, exercitată de o forță impură, promiscuă și ambiguă care maculează și ascunde autenticitatea vieții.”²⁰ Această impresie este evidentă în *Capela cu fluturi*, unde reclusiunea temporară în capela bisericii fantomatice, părăsite, echivalează cu o inițiere într-un mister al unei sacralități negative. Invazia catapetesmei, ninsoarea nefirească într-un hibernal agonic, zgomotul straniu al fluturilor care înghit efectiv imaginile iconice ale altarului sunt tot atâtea trimiteri către demonetizarea insidioasă a misterului sacral care-și stinge aura protectoare. Naratorul se simte în permanență agresat într-o lume recodificată de-o stranie retorsiune a propriilor sensuri. Senzația de agresivitate insidioasă pe care o transmite agitația, colcăiala nesfârșită a fluturilor face trimiteri către angoasa profundă a unui subconștient terorizat de lipsa de comunicare cu Celălalt. Drama naratorului-protagonist din *Capela cu fluturi*, este infernul însingurării prin mutilarea Logosului, pierderea sensului divin al unei topologii, nu reificate, ci răsturnate într-un carnavalesc infernal. De aici, rătăcirea inutilă printr-un restaurant sau printr-o sală de spectacole teatrale, ambele spații ale deconectării de real, care și-au schimbat brusc funcționalitatea. Într-o lume a păpușeriei sensului profund spiritual, însingurarea de care suferă eul autorului-narator este o rană evidentă. Putem aprecia faptul că, aici, toposul dezvoltă un fantastic virat evident către straniu și către coșmaresc. În *Dragi sperietori*, orașul, tentația renașterii chtoniene, atracția pieței de legume sunt monade ale trăirii, ele există atâta vreme cât sunt trăite și împărtășite cititorilor într-un elan confesiv marcat, pe alocuri, de mărcile adresării directe: „Cum aş putea să vă explic senzația aceea sau acel sentiment? Mai mult decât o bucurie, un fel de isterie tăcută și derulată cu încetinitorul a simțurilor intrate în rezonanță atât de perfect, încât efectul atinge în intensitate durerea...”²¹ Cel de-al doilea episod al

povestirii propriu-zise va sonda cealaltă fațetă a misterului teluric: thanatosul. Blandiana contrapunctează imaginea clasorului urban organizat în cvartale uriașe, impresionante, dar reci, fără viață, simbolizând anonimitatea unei existențe uniformizate, spectacolului fascinant al morții ineluctabile, dar infinit mai umane, respirând în toposul unei bisericuțe de cartier și-al unui cimitir fascinante prin modesta evidență a unui adevăr supraordonat nefirescului mundan clasat în „reper de ciment și var”.

Nuvela *Orașul topit*, se leagă, topologic, de mai multe dimensiuni: acvaticul marin, plaja, camera, spațiul citadin. Translarea spațială este asigurată de pendularea între starea de veghe și tentația hypnos-ului. Această mișcare între spații conturează o dialectică ontologică a exteriorității și-a interiorității.

Symbolismul claustromorf virează pe nesimțite către unul intimist, al cărui centru este *camera*, odaia, în care naratorul simte nevoia irepresibilă de a se abandona somnului.

Există și un suprapersonaj care condiționează simbolic aceste repere topologice. Vorbim, în acest caz, despre *solaritatea duală*, căci există lumina solară benefică și cea malefică în proza Anei Blandiana.

Marea este, în mod exclusiv, rodul percepțiilor intuitive ale autorului-narator, topos interior, clădit la nivel intuitiv de simțurile văzului, auzului, dar, mai ales, de cel olfactiv. Toposul marin se insinuează, încă de la început, la nivel diegetic, precum un spațiu ambiguu. „Apă în mișcare, marea simbolizează o stare intermediară între virtualitățile încă informale și realitățile formale, o situație ambivalentă care este cea a incertitudinii, a îndoielii, a nehotărârii [...]. De aici decurge faptul că marea este deopotrivă o imagine a vieții și a morții.”²² Nu întâmplător, vocea narativă pleacă dinspre mare către coșmarul citadin al lichefierii materiei și redevine personaj marin, în finalul textului, atras irepresibil către o poartă imaginară, onirică, a evadării din realul dalinian.

Conotația thanatică a temei hypnos-ului se întrevede și-n paginile acestui text. Atracția regressus-ului spre meandrele subconștientului, spre uitarea desprinderii de real, sugerată de moarte, este asociată toposului acvatic, redundant în contextul epic dat și arhetipului selenar. Această triadă a evaziunii din real reprezintă una dintre cele două coordonate esențiale în privința viziunii dihotomice în arta narativă a Anei Blandiana. Spunem că poeta și scriitoarea oscilează între cele două planuri fundamentale, Realul și Irealul. Coordonatei desprinderii de labirintul mundan îi corespunde mișcarea catabasică a memoriei, al cărei țel esențial

este universul copilăriei, lumea eterată a ființei, Arcadia personală a autoarei.

În *Toamna. Amintiri din copilărie*, depozitul de cărți este un spațiu suprarealist, halucinatoriu, dublu descensus, mai întâi *ad inferos*, un infern a-spațial și atemporal în care eul narativ întâlnește un univers pulsatoriu, o umoare ontologică în care se afundă pe nesimțite, un univers vegheat de-un Cerber estropiat, o bătrână spălătoreasă și animalul ei de companie, o pisică bizară, scheletică și ubicuă.

Scopul iluzoriu al naratorului-protagonist al întâmplării este de-a găsi un administrator inexistent care să-i livreze cărțile pentru biblioteca al cărei angajat este. Bătrâna-Cerber, amintind de bătrâna sibilinică din *La Țigănci*, nuvela lui Mircea Eliade, dezvăluie imposibilitatea găsirii administratorului. Dialogul cu bătrâna este un scenariu lacunar al inițierii într-o dimensiune încasetată. Fantasticul, aici, se naște din repetatele treceri într-un spațiu sau celălalt, în glisările dintr-o suprarealitate deformantă în jocul de oglinzi al memoriei.

Naratoarea zărește, din spațiul bătrânei, anticameră a călătoriei în timp și spațiu, pretext al satisfacerii tentației retractile, printr-un ochi de sticlă murdară, o splendidă livadă de gutui, în deplin contrast vizual cu lumea decrepită care-o înghițise.

Din încăperea „promiscuă de dedesubt” a bătrânei, reflex narativ kafkian al absurdului infernal, protagonista este nevoită să practice un ASCENSUS interminabil pe o SCARĂ care apoi se prăbușește, tăind orice posibilitate de întoarcere. Sugestia este că orice demers inițiat este o necesară înaintare către un Adevăr. Scara este mitemul asociat de cercetătorul Gilbert Durand, misterului, care face trimitere, fie la intimismul experienței raportării personale la universul mundan, fie la spaima clastrantă: „Scările casei coboară întotdeauna, și a urca în pod sau în camerele de la etaj înseamnă tot a coborî în inima misterului, a unui mister desigur de altă calitate decât cel al pivniței, dar la fel de nuanțat de izolare, de regresivitate, de intimitate.”²² Coridorul oniric, scăldat într-o beznă de nepătruns, căptușit cu rafturi de cărți imposibil de deslușit este calea către dimensiunea-nucleu a narațiunii. Componenta olfactivă, „Mirosul de cărți vechi”, este declanșatorul memoriei afective: „Era un miros din copilărie, mirosul podului nostru de acasă în care se urca pe o scară.”²⁴ Scara supradimensionată din ireala experiență a Depozitului de cărți este o conexiune cu scara copilăriei, cu drumul spre efemerul paradis livresc. Intimismul bibliotecii echivalează, aici, cu refugiul necesar din calea exteriorității mortifiante sufletește și spiritual.

NOTE

1. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; P.G. Castex, *Le conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951.
2. Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, Cluj, Cartimpex, 1998, p. 29.
3. Doina Uricariu, Viețile posibile ale cuvântului, în: *România literară*, nr. 1/3, București.
4. Viorica Pațea, Fantastic, rememorare și subversiune: Cele patru anotimpuri, în: *Vatra*, nr. 526-527, Târgu Mureș, p. 110.
5. Milea Doinița, *Fantasticul ca „real ficțional”*. Grile de lectură, în Antofi Simona, Milea Doinița (coord.), *Strategii și convenții literare. Preocupări critice*, Europlus, Galați, 2005, p. 289.
6. Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p.43.
7. Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, București, ART, 2011, p. 29.
8. *Ibidem.*
9. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers, 1977, p. 501.
10. Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie*, Brașov, AULA, 2000, p. 40.
11. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. II, București, Artemis, 1995, p. 59.
12. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 38.
13. *Ibidem.*, p. 51.
14. *Ibidem.*, p. 57.
15. *Ibidem.*, pp. 59-60.
16. *Ibidem.*, p. 76.
17. *Ibidem.*, p. 77.
18. Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, București, Univers Enciclopedic, 2002, p. 321.
19. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 116.
20. Viorica Pațea, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 112.
21. Ana Blandiana, *op. cit.*, pp. 53-54.
22. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 304.
23. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p.269.
24. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 104.

BIBLIOGRAFIE

Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1994), *Dicționar de simboluri*, București, Ed. Artemis.

Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011

Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005

Shepherd, Rowena și Rupert, (2007), *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie*, Oradea, Ed. Aquila '93.

Uricariu, Doina (1985), *Viețile posibile ale cuvântului*, în: *România literară*, nr. 1, București.

Wunenburger, Jean-Jacques (1998), *Viața imaginilor*, Cluj, Ed. Cartimpex.

Orientare canonică și evadare în insolit în proza scurtă a generației '60

Drd. Gabriela CIOBANU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé: Les écrivains de la génération '60 réussissent à proposer au lecteur un univers ambigu car ils décrivent l'homme simple, le paysan ou l'ouvrier, en quête de l'absolu ou de la magie de la vie tout en gardant l'apparence de respecter les thèmes officiels. Pour parvenir à ce but ils réutilisent des archétypes culturels, des symboles mythiques en redoublant le premier plan de la narration d'un second où il s'agit de l'homme qui se confronte avec soi-même ou avec l'immatériel. Pour illustrer cette quête de l'insolite on y analyse quelques-uns de ces symboles relatifs au bestiaire fabuleux, à l'espace mythique ou au thème de l'amour.

Mots-clés : archétypes, espace mythique, le sanglier, le champ, le moulin.

Creația artistică aduce permanent în actualitate figuri mitice făcând apel la memoria colectivă, la fundamentele culturale ale civilizației noastre. Prin intermediul acestor figuri ancestrale, teme și motivele obsedante ale umanității revin uneori la fel de puternice ca altădată: moartea, suferința, imposibilitatea de a înțelege, de a cunoaște, dragostea, fericirea, nemurirea. Reprezentând sacrul ascuns într-o lume care a pierdut legăturile firești cu acesta, dar continuă să păstreze dorința secretă de a-l (re)descoperi, de a-l cunoaște, imaginea simbolică aduce omul mai aproape de intuiția misterului lumii și uneori devine ea însăși un element sacru, un surrogat al acestuia.

De la textele populare la cele culte, filonul mitico-simbolic își face simțită prezența pe tot parcursul istoriei literaturii românești. Primele elemente cu valoare de simbol și de certă descendență mitică le regăsim, bineînțeles, în narațiunile populare. Începând cu secolul al XV-lea se observă și influența cărților populare care contribuie la răspândirea unor concepte, la conferirea unor semnificații noi vechilor simboluri. Se produce, dacă putem spune așa, un prim proces de universalizare a arhetipurilor culturale, circulația și adaptarea acestor cărți contribuie la ștergerea granițelor în domeniul literaturii mitice și simbolice. Călătoria în țări depărtate, parabola și alegoria ce reflectă un parcurs inițiativ devin astfel parte integrantă a unei literaturi mitice pe cale de a satisface nevoia de fabulos, pe de o parte, și, pe de alta, nevoia de cunoaștere.

Alegoria vieții și a morții, precum și inevitabila înlănțuire a acestora pe care o cunoaștem din basmele fantastice românești, se regăsesc și în

literatura română veche și reapar constant în toate formele literare moderne.

Printre cele mai vechi elemente simbolice care se regăsesc și în mituri, și în basme, care revin în credințele și datinile poporului și apoi se reflectă în literatura cultă, se numără și simbolurile animaliere derivate adesea din vechi reprezentări totemice. Deși simbolurile teriomorfe sunt destul de multe în literatura română, ne vom opri asupra câtorva care sunt relevante pentru sublinierea constantelor sau, dimpotrivă, a metamorfozelor acestora de-a lungul istoriei literare românești.

Scriitorii generației 1960 optează pentru o proză care, deși se supune, în linii mari, canoanelor epocii, prezântând oameni simpli (țărani, muncitori), ilustrând într-o manieră realistă fapte din existența omului comun, alunecă spre imaginarul mitico-simbolic, creând un univers absurd, halucinant al cărui sens nu mai este descifrat cu ușurință sau în care granița dintre normalitate și nebunie se estompează. Vechile simboluri sunt reinterpretate, de aceea ne vom opri aici doar asupra câtorva teme și motive ilustrative pentru modul în care funcționează schimbarea de paradigmă, pentru desprinderea treptată a prozei acestei generații de rigorile realismului socialist: bestiarul fabulos (din care selectăm pentru acest studiu doar imaginea mistrețului), comoara, toposul mitic (moara și bărăganul), motivul zburătorului subordonat temei iubirii.

Astfel, proza generației amintite înregistrează diferite variante de raportare la tema erotică, fie se reinterpretează textele anterioare sau motivele consacrate dialogându-se cu clișee, mituri ale literaturii precedente, fie se prezintă aspecte psihologice sau sociale care influențează iubirea, fie se face trecerea din planul real în cel magic, erotismul, fascinația iubirii fiind modalități de redescoperire a sensului lumii, de valorizare a acesteia.

Scufița-roșie a lui D. R. Popescu propune o reinterpretare a cunoscutului basm în registru ludic și ironic, dând o conotație pronunțat erotică gesturilor personajelor. Se utilizează, de asemenea, motivul zburătorului/al lupului pentru a desemna prefacerile adolescentine care sunt privite ca o boală („O durea carnea și-i vâjâiau urechile, tremura ca de friguri și o topeau căldurile, ca lovită în creștet de soare mult (...). Mama ei o tot veghea, să nu-i iasă fetei în cale vreun gând rău și să pășească vreun prag necurat și să moară”¹). Realul și imaginarul se îmbină și escapada erotică, prima întâlnire cu dragostea și cu sexualitatea capătă dimensiunile

¹ Dumitru Radu Popescu, *op.cit.*, p. 52.

unei aventuri inițiatice: „Și astfel, în această zi de vară, Scufița-roșie muri pentru prima dată”¹.

Tematica erotică este subordonată celei a libertății și a nostalgiei tinereții în *Sofica* de D.R. Popescu, aici bătrâna servitoare vorbește cu stelele despre destinul său, privind la cei doi tineri pe care n-ar vrea să-i deranjeze și care se întâlnesc la ceas de seară. Sofica e slugă în casă de la 5 ani, nu știe ce ar putea face cu libertatea sa atunci când poate să o capete, când rudele sale vor să aibă grijă de ea la bătrânețe. Toată viața ei și-a bazat fericirea pe cea a oamenilor pe care i-a slujit, a iubit cândva în tinerețe, dar tânărul acela s-a stins la 25 de ani și de atunci Sofica n-a mai cunoscut dragostea. Viața de slugă pe care a dus-o Sofica nu-i alterează sufletul, păstrează inocența copilului, puterea lui de a se bucura, copiii preotesei care râd uneori pe seama ei, care-i pregătesc farse sunt priviți cu duioșie și înțelegere, tinerii care se sărută sunt protejați de gândul bun al Soficăi, prezența sa trebuie să rămână discretă ca lor să nu le piară bucuria întâlnirii. E în firea Soficăi atâta dragoste pentru toți și pentru toate: dragostea pentru familia în care a slujit atâția ani, dragostea pentru munca grea pe care o face, pentru tinerețea celor din jur, pentru zâmbetul lor, pentru stele. Deși Sofica pare să-și conștientizeze condiția, să înțeleagă că fericirea ei a fost tot timpul condiționată de bucuria altora, că e lucru rău „să nu mori în casa ta. Rău lucru să mori slugă”, totuși ea respinge libertatea pentru că nu-i dă un sens vieții. Tema este aceea pe care o tratase și Zola, a condiției umane a bătrânei servitoare, a cărei fidelitate de slugă este împinsă de orice rațiune, a „îndobitocirii” la care duce viața de servitute (aici analogia între existența Soficăi și cea a câinelui Haiduc pe care stăpânul a încercat de atâtea ori să-l omoare pentru că e bătrân și neputincios, dar care a continuat să se întoarcă la acesta). De data aceasta însă tragicul este reliefat prin analogie, destinul câinelui este cel care înspăimântă, tocmai prin lipsa de sentimente a stăpânului pusă față-n față cu fidelitatea oarbă a animalului pe care și Sofica ar voi să-l oprească să se mai întoarcă la cel ce-i va pregăti o moarte cruntă. Umanizarea personajului se realizează prin dialogul interior pe tema fericirii și dragostei: „Pe tine cine te-a sărutat, Sofico? Mai ții minte omul acela care venea și la tine în fiecare seară, la poartă, și pe care-l îmbrățișai, și-l sărutai, și-l lăsa să te sărute? Mai ții minte omul acela, Sofico? A murit împușcat la douăzeci și cinci de ani. Șapte ani v-ați iubit, dar nu v-ați putut lua”². Lipsa

¹*Ibidem*, p. 56.

²*Ibidem*, p. 62.

iubirii, a împlinirii pe plan erotic poate duce la nebunie în viziunea oamenilor satului, așa cum iubirea în exces poate avea același efect.

În *Dor* de D. R. Popescu se dezvoltă într-o intrigă complexă tema iubirii și conflictul dintre sentiment și rațiune. Lena rememorează primele întâlniri cu Milu și fascinația pe care jocurile erotice o exercită asupra ei: „De când îl cunoscuse pe Milu învățase ea cât e noaptea de lungă și cât e mersul lunii fără de apus”. Descrierea iubirii incipiente și a tentației erotice se realizează în termeni ce amintesc de *Zburătorul* lui Ion Heliade Rădulescu, „ea ieșea mereu în curte, în vârful degetelor, desculță, îi era sete ca după pește sărat”, „aerul devenise mai cald și ea simțea cum o trece ușor apa, ca și cum ar fi jucat raiul”. Dorința de a cunoaște dragostea pune în umbră orice rațiune și mult timp va crede ceea ce va dori să creadă, că Milu e un om bun pe care tatăl ei îl urăște pe nedrept. Din momentul în care îl respinge pentru prima oară pe Milu și acesta încetează să o mai viziteze noaptea, dorul devine chinuitor și descrierea reacțiilor fiziologice, a somnului chinuit de erotism, a viselor și gândurilor fetei reprezintă o radiografie a sentimentului pe care îl încearcă Lena, dorul devine blestem și, la sfatul mătușii, încearcă să-l îngroape, printr-un act magic, în grădină: „Făcuse cu lopata, în grădină, o groapă, cum îi spusese mătușă-sa Domnica, și îngropase acolo o fotografie a lui Milu, și mânușile lui, să-și îngroape dorul cu ele și să aibă noaptea somn și ziua tihnă; și pusese la capătul gropii, în semn de cruce, o nuia de salcie”¹. Ceasul rău e o metaforă a dorului neîmplinit, a chinului iubirii care o răscolește, a nevoii de a-l reîntâlni pe bărbatul de care, crede ea, este iubită. Descrierea zbuciumului fetei² redă chinurile „diabolice” la care zburătorul, privit ca ființă fabuloasă, zmeu din altă lume, supune tinerele îndrăgostite.

¹*Ibidem*, p. 312.

² „Dar îl visă pe Milu și se trezi din vis. (...) Apoi el intră în casă parcă zburând pe geam, prima dată; pe urmă pe ușă. Ea simți cum o doare carnea și gemu. Sări din somn, apoi, moleșită, nu mai zise nimic: mâinile lui calde îi mângâiau pulpele. O mușca și o chinuia, noaptea era lungă și dimineața parcă uitase să vină. Ea murea în brațele lui, și învia (...). Odată, ca spintecată, zbieră și se trezi tremurând, arsă de sete, numai o apă. Se înfricoșă de ceasul rău, bău apă din urciorul de la piciorul patului, să scape de vise, dar buzele tot îi ardeau. (...) Ușa era închisă, neatinsă, fereastra la fel. Dar lângă ea Lena găsi iarăși salteaua păstrând lungimea lui, ca și cum el ar fi dormit lângă ea. O durea capul și știa că nu se întâmplase așa ceva. Se pipăi, era întregă. (...) Totul fusese un vis, nu era vorba de nici un ceas rău, își zise. Și puse mâna pe locul ce părea să fie locul unde dormise el. Și tresări. Locul lui era cald.”, *ibidem*, p. 315.

Nuvela urmărește parcursul sufletesc al fetei care trebuie încet-încet să înțeleagă că dragostea a fost doar a ei și că tatăl avea dreptate când încerca să o țină departe de Milu pentru că acesta era incapabil să iubească pe altcineva în afară de el însuși. Toate gesturile de tandrețe pe care Lena le iubise la el se dovedesc încet-încet a avea o cu totul altă cauză, fie interes calculat, fie conștiință încărcată.

Bestiarul fabulos este prezent și prin metamorfozele pe care le suferă unele reprezentări, astfel de la legenda inorogului din *Varlaam și Ioasaf*, trecând prin *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir se ajunge la imaginea nouă din *Mistreții erau blânzi* a lui Ștefan Bănulescu.

Ca punte peste timp, textul lui Bănulescu în care imaginea mitică a inorogului este înlocuită de cea a mistrețului este, dincolo de seria de modificări prin care trece simbolul, mult mai apropiată de filonului acesta al mitului universal decât etapele sale intermediare regăsite în proza sau în poezia românească. Astfel dacă în romanul popular amintit inorogul pare să fie mai degrabă o întruchipare a morții, a destinului care urmărește și înspăimântă omul ce fuge înnebunit de răcnetul acestuia, sfârșind prin a atârna deasupra unei prăpăstii în care îl așteaptă un balaur, atârnat de un suport firav, un copac a cărui rădăcină este roasă de doi șoareci, unul alb și unul negru. Alegoria, explicată în text, prezintă viața omului firavă asemenea copacului, supusă trecerii timpului, succesiunii zilelor și nopților (albul și negrul), amenințată de pericolele vieții de dincolo (căderea în prăpastie echivalând cu pierderea în iad). Într-o astfel de situație-limită, omul se bucură de orice poate să-i mai însenineze viața, și astfel mierea de albine ivită pe neașteptate reprezintă o autoiluzionare, o pierdere în plăcerile vieții acesteia. La Dimitrie Cantemir, inorogul este animalul nedreptățit de corb, simbol al omului superior în luptă cu intrigile celor din jur. Imaginea aceasta se apropie de cea din reprezentările medievale în care unicornul este văzut ca stăpân al pădurii, animal care nu poate fi învins, care ilustrează forța masculină. Apropiat de simbolistica unicornului este și cerbul din *Povestea lui Harap-Alb*, care poartă în frunte o piatră prețioasă strălucind ca soarele (reminiscență a cornului, poate), care este imposibil de capturat viu și care pentru a fi ucis în mod ritualic trebuie să fie supus prin istețime, dar și prin magie.

Revenirea la simbolistica animalului ce reprezintă dualitatea viață-moarte, respectiv, destinul e regăsită, mai degrabă, la Ștefan Bănulescu. Aici unicornul este înlocuit cu mistrețul și se produce, în consecință, o altă mutație imagistică, aspectului singuratic al animalului fabulos i se opune turma, animalul gregar a cărui apariție încarnează forțele naturii

dezlănțuite. Trecerea de la timpul mitic la cel cotidian, renunțarea la evaziunea într-un univers fabulos este marcată și prin înlocuirea unui animal legendar cu unul concret a cărui existență în bălțile Dunării este de necontestat. Care ar fi miza acestei mutații valorice? Se deplasează, în primul rând, accentul de pe miracolul vieții, de pe experiența inedită, extraordinară pe care omul o trăiește în procesul inițiat, pe existența ternă, banală, în care catastrofa nu mai uimește, în care tragediile individuale sau colective sunt ele însele parte din firescul existenței care alunecă inexorabil spre moarte. În fața acestei transformări, omul este neputincios și lipsa reacției nu înseamnă o înțelegere superioară a sensului vieții, ci pierderea în monotonia acesteia, omul care și-a pierdut capacitatea de a intui misterul cosmic este lipsit și de puterea de a trăi sentimente extraordinare. În al doilea rând, viziunea aceasta colectivă sugerează și pierderea individualității în mulțime, omul modern e un „om fără însușiri”, un individ care nu mai are nimic din excepționalul eroului romantic sau al celui medieval. Fuga mistreților asociată și cu potopul exprimă însă aceeași presiune a destinului, a morții asupra omului care e neputincios și care găsește o urmă de mulțumire în ritualuri mărunte. Mistrețul, de altminteri, notează Ivan Evseev este un animal care întruchipează deopotrivă forța distructivă, dar și pe cea generatoare¹. De aici și asocierea cu reprezentarea mitică a potopului.

Deși mistrețul apare este un simbol ce capătă conotație negativă în creștinism, simbolizând demonul, evocând prăpădul pe care-l face pe câmpuri și în livezi, el își păstrează atri butele puterii, fiind un animal magic care face legătura între planul cosmic și cel terestru (poate că asocierea cu demonul poate fi o reminiscență a imaginii îngerului căzut, căci mistrețul se hrănește cu „fructele trăsnetului”, trufele, cu ghindele stejarului, copacul sacru, și are puterea de a săpa la rădăcina mărului,

¹ „E un simbol important, mai ales în aria popoarelor indo-europene, unde apare ca animal mitic primordial, dar și ca o autoritate spirituală. Întruchipa un animal htonian și reprezenta forța pământului. Este ipostaza lui Vishnu, în al treilea avatar al său, când zeul indian coboară în ocean de unde, cu ajutorul colților săi, scoate pământul. Mistrețul e întruchiparea forței distructive, a ferocității dar și a puterii genezice; de aceea, mistreții (sau porcii) sunt acoliții divinităților naturii (Attis, Adonis, Demeter etc). Vânat din cele mai vechi timpuri, mistrețul oferea ocazia de a arăta virtuțile de războinic și vânător ale bărbatului, devenind unul din însemnele militare ale galilor, iar efigia lui o găsim pe armele războinicilor lui Homer.”, Ivan Evseev, pp. 106-107.

arborele nemuririi)¹. În credințele celtice el este asociat cu puterea spirituală mai degrabă decât cu cea războinică. Este un animal ce pare să reunească două elemente primordiale, aerul și pământul, prin natura sa dublă, telurică și cosmică. Instinctuală, violentă, respectiv, spirituală, sacră.

Interesant este că în Evul Mediu mistrețul este opus cerbului, acesta din urmă fiind considerat o *imago Christi*. În literatura secolului al XX-lea, delimitările par însă a-și pierde din rigoare, mistrețul capătă el însuși unele atribute ale cerbului, păstrează caracterul înspăimântător, dar pare a fi un vestitor. De altminteri, reunește elementele primordiale, apă, aer, pământ și energia devastatoare a focului (sau a ochilor săi), ilustrând purificarea periodică a lumii.

Dintre toposurile cu valoare de simbol se remarcă moara și hanul, uneori cele două se asociază, suprapunându-și simbolistica. Moara e un loc al măcinării, al fărâmițării, adică, în plan simbolic, un spațiu al trecerii lumii spre haosul inițial, sămânța este redusă la pulbere, negându-i-se posibilitatea de a renaște, de aceea moara este un loc în care întâlnirea cu maleficul este posibilă, este locul unde șade dracul sau unde pactul cu diavolul este posibil. Ca simbol al măcinării sufletești moara apare atât la Slavici, nuvela *Moara cu noroc* reflectă nu doar un pact cu diavolul, un traseu distructiv al personajului principal care uită de sine, de valorile sale și se lasă subjugat de forța banului, ci și frământările sufletești ale celui care și-ar dori să rămână om cinstit, chiar și atunci când setea de îmbogățire îl îndeamnă să facă tot felul de compromisuri. La Gala Galaction, în *Moara lui Călifar*, pactul cu diavolul este prezentat explicit. Călifar nu poate muri decât ucis, până atunci însă este reprezentat al maleficului, luând mințile feciorilor tot cu promisiunea banilor și a unei vieți mai bune. De altminteri, și tradițiile populare românești vorbesc de vrăji care se fac cu apă de la moară. Pumnul de apă din iazul morii pe care Stoicea îl folosește pentru a-și spăla fața la îndemnul morarului declanșează vraja. Apa ciudată din iazul „prea luciu și prea sloi” amintește de reprezentarea dantescă a râului Cocytus cu apa înghețată în cercul cel mai de jos al infernului, cel al trădătorilor. Cocytus înseamnă răul al plângerii și Stoicea însuși jelește familia fantomatică pe care a avut-o pentru câteva clipe și alături de care crezuse că a trăit ani la rând. Moara însăși reprezintă un labirint, o reprezentare terestră a iadului din străfunduri. Un personaj al lui Mircea Eliade din nuvela *Podul* (Vladimir) asociază existența însăși cu o rătăcire

¹ Jean Chevalier și Alain Gherbraant, *Dicționar de simboluri*, vol. II, Editura Amarcord, București, pp. 306-307.

prin moară, este tocmai acela care se întoarce spre sine în căutarea sensului pierdut al vieții atunci când este confruntat cu un personaj sisific ce se încapățânează să urce un deal cu o motocicletă. Moara e un simbol al inconștientului care amestecă trăirile, experiențele, care șterge granițele dintre contrarii, de aici și pericolul pierderii sinelui prin uitare („Dacă uiți, te rătăcești”). Uitarea care cauzează pierderea identității și afundarea în labirint este, de altminteri, o temă constantă a nuvelisticii fantastice a lui Mircea Eliade.

La Fănuș Neagu, morile la care ceata de călăreți, din *Dincolo de nisipuri*, ajunge și-au pierdut valoarea originară de mecanisme temporale care macină lumea. Oprirea roților acestora produce o dereglare a armoniei cosmice. Imobile, par abandonate, guvernând spații în care timpul nu mai acționează, iar materia este în stagnare. Morile sunt aici simboluri ale inițierii în experiența morții, experiență pe care o trăiește doar Șușteru, ceilalți călăreți refuzând-o prin abandonarea călătoriei. Simbolul apei cu influența ei magică asupra existenței se regăsește și el într-o bună parte a prozei scurte românești. De la apa vie și apa moartă a basmelor care marchează ambivalența semantică a acestui simbol străvechi la apele curgătoare sau bălțile și lacurile din literatura cultă.

Astfel în povestirea *Fântâna*, ca și în *Dincolo de nisipuri*, căutarea apei este echivalată cu descoperirea esenței lumii, apa este substanța sacră a universului, asemănătoare celei ce se regăsește în Sfântul Graal. De altminteri, arhetipurile culturale universale și cele specifice spațiului românesc se întretaie și creează un univers magico-simbolic, o lume în care tainele cosmice se reflectă în omul cu suflet-fântână. Structurile iterative capătă și ele o valoare ritualică, lanțurile simbolice se întretaie pe tot parcursul istorisirii lui Scarlat Cahul care evocă episoadele-cheie din viața sa ca o justificare de a avea acces nemijlocit la universul etern.

Până la descoperirea apei, Scarlat nu numește locul *fântână*, sunt *puțuri*, *gropi*, numele capătă valențe sacre este destinat doar universului magic, paradisului ascuns în adâncuri. Ordinea lumii este răsturnată, semn al remodelării acesteia în funcție de propriile idealuri. Sunt frecvente asocierile lumii de jos cu imaginea paradiziacă. De aici și antiteza dintre lumea supraterană și cea subterană, dintre pământul sterp și arșița de la suprafață, dintre iadul care pare să se fi extins în lumea de sus („pământul tare ca o copită de drac”) și raiul din adâncuri („dar pe dedesubt curge o gărlă”). Lumii de dedesubt i se asociază imagini ale universului vegetal sau animal, ale vieții care țâșnește către lumină, dar, de fapt, își creează propria strălucire: „apa foșnește ca lăstarul de plop” , „apa suia într-un singur

șuvoi, tremurător ca trestia”, „era ca o prigorie”, „parcă aş fi băut must de iarbă dulce”, căci lumina se răsfrânge în curcubeu. Acolo în adâncuri lumea este mai pură, dovadă copilul care se oglindeşte în apa fântânii și tot ce se vede este frumuseţea acestuia, e puritatea din ochii lui trecută prin oglinda apei într-o lume a ideilor, a esenţelor. De aici și mitizarea pe care o face și țiganul Lâlă în momentul în care acest univers i se revelează, discursul său țese o poveste despre pasărea din adâncuri, un porumbel (mesager divin prin excelență, dar și pasăre a dragostei) cu gușa în toate culorile de pe pământ și care face ouă ca „alea de Paști. Vopsite” în coaja cărora băiatul s-ar putea plimba „prin șanțuri, când plouă”. Dar adâncul pământului lipsit de apă este și el gură de iad la fel ca suprafața încinsă de razele soarelui („întuneric și cald, parcă intrasem într-un sac cu făină opărit. Săpam și sudoarea curgea de pe mine”), numai apa are capacitatea aceasta de a transforma universul subteran într-unul mitic.

Apa își recapătă astfel sacralitatea, depășind simbolismul adâncului, al misterului și al tenebrelor sufletești reflectat în texte mai vechi, precum *Fântâna dintre plopi*, din seria *Hanului-Ancuței* unde fântâna devine loc al sacrificiului, al eternizării iubirii, dar și al prinderii în capcanele lumești. Fântâna propriu-zisă dispare („S-a dărâmat ca toate ale lumii”), însă abisul interior rămâne, amintirea luptei, a sacrificiului Margăii care-și pierde viața în încercarea de a-și salva ibovnicul, pe căpitanul Isac („ochiul cel viu, mare și neguros, privea țință în jos în neagra fântână a trecutului”). Fântâna este un simbol dublu, care pune în opoziție deșertăciunea lumii și perenitatea sentimentelor, a dramelor umane.

Bălțile, mlaștina, apele nedefinite, expresie a sufletului tulbure, a confruntărilor cu trecutul, cu absurdul prezentului sau al existenței, revin și ele în literatura fantastică românească. Nuvela lui Cezar Petrescu, *Aranka, știma lacurilor*, construiește o narațiune a straniului în jurul unor locuri însemnate. Bălțile semnifică aici locul rău, nefast care conduce spre moarte sau spre nebunie. Nici personajul feminin care pare să-l stăpânească un timp nu poate să se opună destinului tragic și va sfârși prin a deveni parte integrantă a acestei lumi. Nuvela este, în fond, un straniu colaj de motive și de simboluri consacrate ale literaturii fantastice (locul/lacul rău, blestemul sângelui, nebunul/gușatul, biblioteca străveche, obsesia vânătorii, aparițiile fantomatice, portretul viu, obsesia reîncarnării). Apele sunt cele care par să influențeze lumea aceasta, să o distrugă sau să o invite la autodistrugere. Aici femininul este prezentat ca forță a naturii, Aranka se simte cel mai bine în inima bălților care se întind până sub zidurile castelului și, de dincolo de mormânt, revine pentru a-i determina pe cei vii să-i găsească trupul.

Motivul amintește cumva de *Lacul rău*, povestirea lui Vasile Voiculescu, în care feciorul care a îndrăznit să provoace forțele naturii în zi de duminică și care și-a pierdut inocența plătește cu viața nesăbuița aceasta. Lacul este și aici suprapersonaj al textului, cu o viață proprie. Niciun element propriu-zis al povestirii nu se poate integra cu adevărat în sfera fantasticului, proiecția magică asupra lumii îi aparține omului și modului în care credințele străvechi influențează raportarea la universul înconjurător. E poate forța inconștientului colectiv care acționează sau, pur și simplu, naivitatea oamenilor care descoperă în tot ceea ce se întâmplă un raport ancestral între păcat (mândria exagerată) și pedeapsă.

Lumea pare răsturnată, căci înaltul nu mai atrage decât în măsura în care ia naștere din adâncurile pământului, simbolurile ascensionale fie sunt refuzate, fiind privite ca aparținând unei lumi ostile sau de neînțeles (cazul salcâmului care amintește de moarte, fiind purtător al suflului lumii de dincolo), fie devin semne ale coborârii, idealul căutat se ascunde în adâncurile pământului, e inima-pământului, iar miezul ei e „moale, alb și amar ca a nucilor crude”. Asocierea inimii dispărute cu miezul nucii crude reflectă transformarea sentimentului în intelect și înlocuirea iubirii cu discursul reflexiv pe tema acesteia. Altfel spus, cel care descoperă inima pământului este cel sortit să aducă fericire căci miezul ei presărat în fântâni îi face pe oameni să cânte și să iubească „până la sfârșitul zilelor”, dar cel care își împarte norocul cu toți oamenii nu mai poate cunoaște iubirea decât în vis. În felul acesta, fântânarul Scarlat Cahul poate fi asociat omului primordial sacrificat pentru a da naștere lumii. Inima pământului pe care o împarte cu toți este, de fapt, inima sa, căci fântânile apar din dragostea imensă pe care Scarlat o transmite lumii, el este pământul ale cărui izvoare le caută. Coborârea în adânc este și sondare a inconștientului, dovadă și întâlnirea miraculoasă a Ianei, figură fantasmatică desprinsă din visele sale. De aceea, pământul însuși este văzut ca fiindă vie, despăcată într-un act sacrificial, regenerativ, iar apa ca substanță vitală, ca sânge al lumii: „Am tăcut și am înfipt cazmaua, răsucind-o. Apa a țâșnit prin despăcătură, gâlgâind cum țâșnește sângele când împlânți cuțitul în beregata porcului. Cu deosebire că sângele e cald.” Trecerea în derizoriu (o detensionare a momentului) se face prin referirea la tăierea porcului, concepută aici ca act sacrificial legat de înnoirea periodică a timpului, căci izvorul înseamnă început, renaștere.

Din seria spațiile labirintice, face parte și câmpia, bărăganul. Mihail Sadoveanu descrie un spațiu al vânătorii, care-și păstrează însă caracterul

labirintic. Panait Istrati însă îl prezintă ca pe unul aproape deșertic în care viața devine aproape imposibilă.

Dacă la Alecu Russo (*Cântarea României*) sau la I. L. Caragiale (*O zi solemnă*), câmpia este pomenită în treacăt, bărăganul fiind un spațiu nesfârșit, fără suișuri și coborâșuri, la marginea căruia se poate plasa o acțiune la fel de liniară, sugestie a vieții tipice, monotone, la Duiliu Zamfirescu (*Viața la țară*), se precizează deja caracterul sălbatic, dar și înșelător al bărăganului, cu orizontul care joacă în arșița soarelui ca oglinda unei ape.

La Panait Istrati, Bărăganul este un spațiu aparte, care-și ascunde cu strășnicie comoara în adâncuri, puțurile sunt rare și foarte adânci, un spațiu în care germinația pare să se refuze, pentru că, accentuează naratorul din *Ciulinii Bărăganului*, nimic nu crește de la sine pe tot cuprinsul Bărăganului, excepție făcând numai ciulinii. Câmpia aceasta singuratică își impune felul ei de a fi și asupra locuitorilor, oameni tăcuți, care știu totuși să glumească, dar preferă să asculte. Panait Istrati transformă Bărăganul cu ciulinii într-un suprapersonaj care influențează destinul tuturor celor care intră în contact cu el, Bărăganul pândește sfidător, lacom să-și impună stăpânirea asupra întregului cuprins, dar reușește să fascineze, cheamă copiii la drum, iar bătrânii stau ceasuri în șir privindu-i întinderea.

Câmpia amintește adeseori de un univers labirintic, amintind de spațiul infernal, prin căldura caracteristică, prin punerea ei sub semnul luminii selenare care șterge contururile, prin ariditatea ce sugerează limita dintre viață și moarte. Câmpia aridă amintește de deșert prin imensitatea sa, prin posibilitatea celui care o contemplă sau a celui care se aventurează în acest vast teritoriu de a se pierde, de a se lăsa furat de nemărginirea sa. În *La bête dans la littérature fantastique*, J. William Cally afirma: „ne putem foarte bine pierde într-un bărăgan, o câmpie sau un deșert, aceste zone în care punctele de reper tind să dispară din cauza monotoniei peisajului. Se creează astfel, pe modelul labirintului, un drum în spirală, elicoidal, pe parcursul căruia omul se învâрте în cerc pe măsură ce avansează, ajungând să nu mai știe unde se află din punct de vedere spațial și temporal”¹.

¹«On peut parfaitement s'égarer dans une lande, une campagne ou un désert, ces zones ou les points de repères sont susceptibles de manquer du fait de la monotonie du paysage. Il se produit alors, dans un schéma similaire au dédale, un parcours spirale, hélicoïdal, où l'individu tourne en rond tout en avançant, jusqu'à ne plus savoir où il se trouve dans l'espace et le temps » J. William Cally, *La bête dans la littérature fantastique, thèse doctorale*, Université de la Réunion, 2007. p. 215.

Câmpia imensă devine astfel spațiu în care te poți rătăci, dar și spațiu în care te poți ascunde, coliba Șuerenilor (*Șuer*, Barbu Ștefănescu Delavrancea) este pitită în imensitatea câmpiei, simbol al singurătății, al vieții în afara legii, al ispitei aventurii.

Personajele din povestirile lui Fănuș Neagu, dar și cele ale lui Ștefan Bănuțescu, duc o viață banală într-un sat pierdut în imensitatea câmpiei. Aceste personaje sunt adesea obligate de împrejurări să-și schimbe modul de viață, plecarea în călătorie este rareori făcută din proprie inițiativă, are la bază uneori un impuls venit din inconștient, fapt ce-i imprimă un caracter magic, pentru că o astfel de călătorie nu este făcută pentru a se pierde în imensitatea labirintică a lumii, ci pentru a se regăsi pe sine însuși. Așa stau lucrurile în cazul Vicăi și al lui Onică, cei doi trebuind să părăsească satul pentru a-și putea găsi libertatea, chiar dacă această libertate ar însemna să rătăcească la întâmplare prin lume, cazul lui Șușteru care pleacă în căutarea apei, adică a sacralului, cazul Lișcăi pe care o pune în mișcare dorința de a afla adevărul cu orice preț. Spațiul deșertic sau deșertificat echivalează uneori cu pământul primordial, încă nedescoperit, vid spațial și temporal, pornind de la care imaginația poate să construiască lumi noi, acolo se ascunde comoara sau pândește pericolul. De altfel, este interesant că termenul care desemnează deșertul, *midbar*, provine, în ebraică, din rădăcina *lebadet*, semnificând „a vorbi”, deșertul este privit, în consecință, ca un loc unde se naște cuvântul. Din aceeași rădăcină, provine și termenul care desemnează cuvântul, termen care se folosește deopotrivă pentru a desemna obiectele, lucrurile. Altfel spus, în deșert, cuvânt și lucru se identifică, reconstituindu-se cronotopul original în care cuvântul divinității era creator de lumi sau putea schimba destinul umanității. De altminteri, este cunoscut faptul că „fenomenele care sunt a priori miraculoase, paranormale și stranii au un punct comun. Se desfășoară într-un număr restrâns de locuri, puncte de trecere sau frontiere situate la marginea lumii cunoscute, iar unele dintre ele – zone de munte, de pădure, de bărăgan sau marine – sunt, în mod indiscutabil, la granița dintre lumea de aici și lumea de dincolo, trasând o linie de demarcație între lumea civilizată și cea sălbatică, un *no man's land* între universul oamenilor și cel al spiritelor. Depășirea acestor granițe se face adesea întâmplător – urmărindu-se un cerb alb, un mistreț sau altă fiară (tema animalului-ghid) – sau din proprie inițiativă atunci când se pornește într-o aventură”¹.

¹ «Tous les phénomènes a priori merveilleux, paranormaux et étranges, ont un point commun. Ils se déroulent en un petit nombre de lieux, passages ou frontières

Fănuș Neagu alege să construiască o adevărată mitologie prin intermediul narațiunilor sale. Drumul inițiativ, simbolurile ascensiunii sau ale decăderii, motivul norocului schimbător, spațiul deșertic (fie că e vorba de un deșert interior, fie de unul exterior), personajul-visător prezent în povestirile sale, toate acestea conturează o lume atipică, în afara limitelor normalității așa cum e aceasta din urmă definită de operele literare ale perioadei anterioare.

Comorile au frământat spiritul uman din cele mai vechi timpuri, credința unei bogății ascunse, a posibilității de schimbare a destinului a înfierbântat mințile oamenilor. Comorile însă nu au doar o simbolistică materială, ele reprezintă și esența divină nerevelată, „simboluri ale cunoașterii, ale nemuririi, depozite spirituale, pe care doar într-o căutare plină de primejdii le putem atinge. (...) Comoara nu este un dar căzut din ceruri; ea este găsită la capătul unor lungi încercări, ceea ce ne confirmă faptul că această comoară ascunsă posedă o natură morală și spirituală și că încercările, luptele cu monștrii, cu furtunile, cu tâlharii sunt, ca toate aceste obstacole în sine, de ordin moral și spiritual. Comoara ascunsă este simbolul vieții interioare și monștrii care o păzesc nu sunt altceva decât trăsături ale noastre înșine”¹. Există însă două tipuri de comori, cele accesibile și cele inaccesibile. Comorile blestemate aduc nefericire pentru că omul care le caută (ca și cel care le-a ascuns) s-a lăsat mânat de lăcomie sau de trufie. Literatura română ilustrează ambele tipuri de comori, comoara fastă, care nu e neapărat găsită, dar presupune o elevație spirituală și cea nefastă, sugestie a materialității, a ispitei diavolești.

Tema comorii blestemate o dezvoltă Ioan Slavici în nuvela cu același nume, Dușu aproape înnebunește când simte banii, avuția presimțită îl face să se transforme în alt om, care ar fi în stare să facă și moarte de om pentru a-și proteja comoara. Nu știe însă că ar primi o parte din bani, conform legii, dacă ar preda comoara și încercă să valorifice aurul, e înșelat și va

situés aux franges du monde connu, et quelques sites – montagnes, forêt, lande, mer – sont indéniablement à cheval sur l’ici-bas et l’au-delà, forment une ligne de démarcation entre la civilisation et l’espace sauvage, no man’s land entre l’univers des hommes et des esprits. Le franchissement de ces "pas" s’effectue souvent par hasard – en poursuivant le cerf blanc, un sanglier ou une autre bête (thème de l’animal conducteur) –, ou volontairement, par exemple pour courir une aventure dont on a entendu parler.», Claude Lecouteux, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, «Cultures et Civilisations médiévales», Paris, 1995, p. 129.

¹ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, vol I, pp. 354-355.

sfârși prin a transfera căutarea comorii și blestemul asupra pomojnicului. Reacția nevestei lui Duțu reflectă temerile ancestrale de lucrătura diavolească, refuzul ei de a atinge banii, renunțarea la aur pentru că a văzut ce putere are asupra omului reflectă învingerea lăcomiei prin puterea credinței că nu averea este lucrul cel mai de preț din viață. O reflectare a viziunii folclorice asupra comorii oferise și Nicu Gane în *Comoara de pe Rarău*, text care păstrează aspectul legendar al povestirilor populare, căci istorisirea explică și modul în care a apărut în munte o prăpastie despre care se crede că e fără fund. Și aici ispita bogăției este pusă în relație cu ispita erotică. Simion vrea să ia de soție o fată de preot, care însă îi cere să-și dovedească bogăția. Simion vă dispărea în munți, pământul surpându-se sub el de la prima lovitură, iar fata va rămâne nemăritată ca pedeapsă pentru lipsa ei de inimă. Este tratat destul de superficial aici și motivul știmei comorilor care se arată odată cu trei limbi de foc ieșite din pământ. Tema este reluată și la Ion Agârbiceanu, dar aici i se reduce din semnificația magică, miraculosul, blestemul fiind prezentate, mai degrabă, ca pe o reflectare a credințelor populare, căroră naratorul nu pare să le acorde prea mult credit, păstrându-le totuși pentru nota lor de senzațional și pentru că reprezintă mitizări ale unor destine tragice.

Tot sub semnul blestemului pare să se situeze și banii ascunși de un personaj, comoară păzită cu strășnicie, dar care se dovedește la fel de blestemată. Ea devine ilustrare perfectă a unei alte fețe a aceluiași păcat, iubirea de arginți, de data aceasta sub forma zgârceniei proprietarului care preferă să trăiască și să moară în sărăcie lucie decât să cheltuiască vreun ban. Tema este reluată de la *Hagi Tudose* (Barbu Ștefănescu Delavrancea), până la *Comoara* lui Emil Gârleanu, ajungând apoi la dezvoltarea ei într-o manieră mai puțin moralizatoare la G. Călinescu (*Enigma Otiliei*).

Modernizarea temei se face la Vasile Voiculescu în *Taina gorunului*, în care febra comorii îl conduce pe om spre comoara dorită doar după ce a încetat să o mai caute, dar și atunci îi scapă printre degete dintr-o simplă neatenție. De data aceasta nu comoara în sine constituie senzaționalul poveștii, ci descoperirea unui trup în inima gorunului, un sicriu viu ce continuase să crească în jurul omului care-și găsisse moartea acolo.

Latura spirituală a simbolului este enunțată de N. Davidescu (*O mie de nopți și a doua noapte*) care prelucrează o legendă de circulație orientală (folosită apoi și de Jorge Luis Borges în *Povestea celor doi visători* și de Paula Coelho în *Alchimistul*). Comoara din vis ascunde o cu totul altfel de bogăție, cel care are curajul să-și urmeze visul este cel care își îndeplinește destinul. Comoara se ascunde, de fapt, în spațiul familiar, dar ca omul să

conștientizeze bogăția pe care o are trebuie să parcurgă un drum inițiativ până în ținuturi depărtate. Caracterul parabolic al istorisirii este explicitat în text prin cuvintele sultanului Șahriar: „Vedeți, dar, cât este cu neputință câteodată să descoperi un lucru al tău, aflat sub picioarele tale, în tine însuși mai ales, decât dacă îl afli, cu grele ocoluri și după un îndelungat drum, de la cine știe ce necunoscut, și numai întâmplător”¹.

În *Fântâna*, ideea este ilustrată prin discursul personajului principal, dar și prin reproducerea dialogului dintre acesta și țiganul Lâlă, mai degraba un alter ego al său, umbra sau latura pământească a celui ales să izbândească în căutarea sa. „Până unde mergem, nea Scarlet?”, întrebă țiganul și se referă la cât de adânc sapă, dar săpatul e călătorie nu doar spre adâncul pământului, ci și una magică de inițiere, nu e doar coborâre, ci și deplasare, adică evoluție, schimbare a condiției, iar răspunsul lui Scarlet este pe măsură: „Până în fundul pământului”. În fundul pământului, se ajunge, în mitologia românească, printr-o prăpastie sau printr-o fântână, acolo este tărâmul de dincolo care ascunde însă minunățiile lumii, bogăția, norocul sau înțelepciunea. Comoara căutată de cei doi este apa, dar nu va fi orice apă cea care va țâșni din adâncuri, ci una care amintește de izvorul curcubeului („apa strălucea în zeci de culori”, iar porumbelul pe care Lâlă îl zărește în oglinda magică a fântânei are și el gușa „stropită cu toate culorile de pe pământ”), chintesență a tainelor lumii, licoare magică având puterea de a preschimba lumea: „cine trece pe câmpia noastră și bea, cântă și iubește până la sfârșitul zilelor”. De aceea, Lâlă crede, poate, că acolo, în adâncuri, pot să dea peste o „baltă cu broaște” – jocul verbal se generează din dubla conotație a sintagmei, ironică și mitică: sensul depreciativ e dat de coborârea sacrului în prozaic (prinderea broaștelor, cu amănuntele acestui „pescuit” și de utilizarea termenului într-o expresie idiomatice: „spune-i lui taica să nu mai tragă nădejde ca broasca de păr”), celălalt simbolic este dat de asocierea tradițională a broaștelor cu universul acvatic și cu cel al fântânilor, având funcție de a „curăța” apa, de a anunța ploaia sau, în unele mituri, de a participa la actul cosmogonic, ajutând la separarea uscatului de ape².

¹ N. Davidescu, *O mie de nopți și a doua noapte în Masca. Proză fantastică românească*, prefață și antologie de Alexandru George, vol. I., Editura Minerva, București, 1982, p. 203.

² Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 25

În concluzie, debutând după o perioadă de ariditate literar-artistică în care singurele valori admise erau cele promovate de literatura angajată, scriitorii generației '60 fac trecerea de la literatura socială la cea simbolică, în care textul literar propune mai multe niveluri semantice și în care se reinstituie dialogul cu arhetipurile culturale consacrate. Depășirea granițelor realității și alunecarea către o lume fantasmatică, în care atât realismul, cât și absurdul sau imaginarul devin atribute ale existenței personajelor ce o populează, sunt caracteristici comune scriitorilor reprezentativi pentru generația amintită. Există două modalități de raportare la universul mitic: pe de o parte, revalorificarea vechilor simboluri și structuri arhetipale, iar, pe de alta, proiectarea în mitic a structurilor cotidianului.

BIBLIOGRAFIE

- *** , *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994
- *** , *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1992
- *** , *Făurari și alchimiști*, editura Humanitas, București, 1996
- Abbott, H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, New York, 2008
- Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005
- Attebery, Brian, *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, Oxford University Press, New York, 2014
- Bachelard, Gaston, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1987
- Barthes, Roland, *Mitologii*, Editura Institutul European, Iași, 1997
- Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, col *Plural*, Iași, 2006
- Brunel, Pierre, *L'imaginaire du secret*, ELLUG, Universite Stendhal, Grenoble, 1998
- Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginație*, București, Univers, 1975
- Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, București, Ed. Meridiane, 1971
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, editura Humanitas, București, 1999, p. 52.
- Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București, 1994
- Ciobanu, Nicolae, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Iași, Junimea, 1984

- Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, București, Minerva, 1975
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei (de la mitocritică la mitanaliză)*, Editura Nemira, București, 1998
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, seria Dicționare Amarcord, ed. Amarcord, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, 2001
- Garry, Jane; El-Shamy, Hassan, *Archetypes and motifs in folklore and literature: a handbook*, M.E. Sharpe, New York, 2004
- Gorcea, Petru Mihai, *Structura și mit în proza contemporană*, Ed. Cartea Românească, București, 1982
- Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011
- Jung, C. G., *Simboluri ale transformării*, vol. I *Simbol și libido*, col. Universitas, editura Teora, 1999
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975
- Lecouteux, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Cultures et Civilisations médiévales », Paris, 1995
- Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, « Contours littéraires », Paris, 1992
- Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005
- Monneyron, Frederic et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Presses Universitaires de France, collection *Que sais-je ?*, Paris, 2012
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2006, p.34
- Oișteanu, Andrei, *Motive și semnificații mito-simbolice*, ed. Minerva, București, 1989
- Papadima, Ovidiu, *Despre posibilitățile unui fantastic românesc*, în volumul *Scriitorii și înțelesurile vieții*, București, Editura Minerva

- Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, 2002
- Snævarr, Stefán, *Metaphors, Narratives, Emotions: Their Interplay and Impact*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2010
- Starobinski, Jean, *Trois fureurs*, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1974
- Surdulescu, Radu, *Critica mitic-arhetipală. De la motivul antropologic la sentimentul numinosului*, Editura ALLFA, București, 1997
- Vol. *Masca. Proză fantastică românească*, vol I, București, Minerva, 1982

**Combaterea discriminării și a discursului de ură în Republica Moldova.
Studiu de caz privind implicațiile acestui flagel hibrid în spațiul
audiovizual din Republica Moldova**

**Prof.univ.dr.hab. Dragoș VICOL
Universitatea Liberă Internațională din Moldova (ULIM)**

Abstract: *When reporting the issues in news bulletins and in informative and analytic emissions broadcasted from the Russian Federation the labelling are used in order to discredit and to show in a negative connotations one of the sides of the conflicts. By means of texts and photos is manipulated and misinformed the public about the events in the Ukraine through methods of montage trickings and commentaries aiming to support informationally the separatist forces. There are also promoted and intensified different rumours. It is made use of defamatory and offensive words, the hatred towards European and Euroatlantic values are thoroughly propagated.*

Keywords: *News bulletin, informative and analytic emissions, labellings, manipulation, disinformation.*

Codul audiovizualului din Republica Moldova instituie, prin art. 41 alin. (1) lit. d), obligativitatea Consiliului Coordonator al Audiovizualului (în continuare CCA) de a asigura „protejarea demnității umane”, aceasta fiind reglementată și prin formula generală a art. 6 „Garantarea moralității și asigurarea protecției minorilor”, care prin alin. (1) stipulează: „Radiodifuzorului îi este interzisă difuzarea de programe care conțin orice formă de incitare la ură pe considerente de rasă, religie, naționalitate, sex”, iar alin. (2) prevede expres: „Este interzisă difuzarea de programe care pot afecta grav dezvoltarea fizică, mentală sau morală a minorilor, în special programele care conțin pornografie, violență exagerată sau limbaj licențios”. (articolul 6)

Art. 2 din *Legea nr. 64 din 23.04.2010 cu privire la libertatea de exprimare* definește noțiunea de *discurs care incită la ură* precum o formă de exprimare care provoacă, propagă, promovează sau justifică ura rasială, xenofobia, antisemitismul sau alte forme de ură fondate pe intoleranță, iar art. 3 alin. (5) din aceeași *Lege* stabilește „garanții privind libertatea de exprimare care nu se extind asupra discursurilor care incită la ură sau la violență”.

Totodată, *Convenția Europeană cu privire la Televiziunea Transfrontalieră*, Strasbourg, 5.V.1989 (ratificată de Republica Moldova prin *Legea* „Pentru ratificarea Convenției europene cu privire la televiziunea

transfrontalieră” nr. 1555 din 19.12.2002, publicată în Monitorul Oficial nr. 190 din 31.12.2002), ale cărei norme sunt obligatorii pentru toți radiodifuzorii aflați sub jurisdicția Republicii Moldova, le incumbă acestora responsabilități clare care vizează „respectul demnității ființei umane” la art. 7 alin. (1) se menționează expres: „Toate elementele serviciilor de programe, prin prezentarea lor și conținutul lor, trebuie să respecte demnitatea ființei umane și drepturile fundamentale ale semenilor. În particular, ele nu trebuie: a) să fie contrare bunelor maniere și mai ales să conțină pornografie; b) să pună în valoare violența nici să fie susceptibile de a incita la ura rasială”.

Codul de conduită al radiodifuzorilor (adoptat prin Decizia nr. 127 din 26.12.2007, publicat la 01.02.2008 în Monitorul Oficial Nr. 21-24) prin art. 9, 12, 16, 17 stabilește normele ce urmează a fi respectate în prezentarea persoanelor aflate în situații de criză, dificile, dilematice sau cu conotație negativă, pentru a nu aduce atingere drepturilor fundamentale ale omului, iar art. 13 din același Cod prevede: *“Radiodifuzorii sunt datorii să nu discrimineze nici o persoană pe motive de rasă, etnie, religie, sex, vârstă, orientare sexuală ori dizabilități și să nu instige la ură și violență atunci când relatează fapte sau își exprimă opiniile”*.

În anul 2013, Consiliul Coordonator al Audiovizualului a examinat două sesizări care invocau lezarea demnității umane.

Astfel, la data de 18.09.2013, Consiliul de Presă a informat CCA despre plângerea depusă de Centrul de informații GENDERDOC-M împotriva postului de radio “Jurnal FM” și a moderatorului Anatol Melnic referitor la încălcările admise în emisiunea **“X Te iubeste”** din 29 iulie 2013, în care au fost semnalate mai multe abateri de la prevederile pct. 4.1, 4.2, 4.4 și 4.15 din Codul deontologic al jurnalistului cu referire la obligația respectării dreptului la viața privată și demnitate, precum și interdicția discriminării persoanelor. În cadrul emisiunii, a avut loc o discuție telefonică între prezentator și o persoană, care se presupune a fi de orientare sexuală netradițională. Este de precizat faptul că prezentatorul nu a informat din start interlocutorul că este un dialog la radio, creînd impresia unei discuții private, iar la final, acesta a prezentat datele interlocutorului, menționînd numele, prenumele, vîrsta și strada din orașul în care acesta locuiește, furnizînd, în acest mod, informații suficiente pentru a putea fi identificată persoana dată și prejudiciindu-i, în acest mod, dreptul la respectul vieții private și de familie. De asemenea, la finalul emisiunii, prezentatorul i-a acordat interlocutorului unele întrebări cu tentă discriminatorie. Prin Decizia CCA nr. 151 din 26.09.2013, postul de radio

„Jurnal FM” a fost avertizat public pentru derogări de la legislație.

La data de 22.11.2013, la Consiliul Coordonator al Audiovizualului a parvenit o sesizare din partea deputatului în Parlamentul Republicii Moldova, Ina Șupac, prin care își exprima dezacordul față de declarațiile făcute de invitații emisiunii „Fabrika”, difuzată de postul de televiziune „Publika TV”. Dna Ina Șupac considera că *„acțiunile invitaților poartă un caracter de manifestare a extremismului, iar ediția acestei emisiuni promovează activitatea extremistă”*. În argumentarea sesizării sale, petiționara invoca faptul că declarațiile făcute în cadrul acestei emisiuni cad sub incidența Legii privind contracararea activității extremiste, a Legii cu privire la libertatea de exprimare și a Legii cu privire la asigurarea egalității. Analizând cu atenție fiecare enunț din emisiune, membrii CCA nu au constatat nici o replică sau afirmație care să confirme sau să fie pasibilă de a sugera acuzațiile formulate în sesizare, iar prin Decizia CCA nr. 194 din 10,12.2013, CCA a respins sesizarea dnei Ina Șupac, ca fiind nefondată.

În anul 2014, la Consiliul Coordonator al Audiovizualului a parvenit o petiție de la cetățeanul Talgat Moșaeu, prin care a solicitat CCA să stabilească legalitatea acțiunilor postului de televiziune „Publika TV”, care, în opinia sa, la difuzarea subiectului din 29 mai 2014 din cadrul programului informativ de la orele 18:00 și 19:00, a recurs la incitare la ură pe considerente de religie și lezarea demnității familiei sale. Monitorizările efectuate de CCA au atestat că postul de televiziune „Publika TV” a difuzat, la data de 29 mai 2014, subiectul cu titlul „Educația religioasă prin violență” (buletinul informativ în limba rusă – ora 18:00:56; buletinul informativ în limba română – ora 19:01:26, ambele subiecte având durata de 2 min. 29 sec.), în care se relatează despre un caz de violență domestică asupra unei minore din satul Răzeni, r-nul Ialoveni. Conform textului prezentatoarei, o fată de 14 ani dintr-o familie de musulmani a fost crunt bătută de tatăl său și închisă în casă pentru că a refuzat să se conformeze unor canoane religioase impuse în familie. Fata nu a frecventat câteva zile școala, iar profesorii au sesizat poliția despre acest caz. În cadrul aceluiași subiect difuzat la ora 18:00, în limba rusă, sunt date comentarii suplimentare cu privire la familia de confesiune musulmană. Astfel, reporterul susține că această familie musulmană este cunoscută de toți în acest sat, iar locuitorii nu o singură dată au fost martori ai cruzimii capului acestei familii, care este și liderul Organizației musulmane din localitate. În această ordine de idei, prin difuzarea subiectului „Educația religioasă prin violență”, postul de televiziune „Publika TV” a comis derogări de la

prevederile art. 4 al Deciziei CCA nr. 99 din 19.07.2012, conform căruia: *“În cadrul serviciilor de programe audiovizuale este interzisă orice referire defavorabilă sau discriminatorie la originea etnică, naționalitatea, rasa ori religia copilului, precum și la o eventuală dizabilitate a acestuia”*, și de la prevederile Legii cu privire la protecția copiilor împotriva impactului negativ al informației, și anume art. 4 alin. (2) lit. c), conform căruia în serviciile de programe radio și televizate se interzice difuzarea informației cu impact negativ asupra copiilor ce conține: *“orice referire defavorabilă sau discriminatorie la originea etnică, naționalitatea, rasa ori religia unui copil, precum și la dizabilitatea acestuia”*. De asemenea, postul de televiziune “Publika TV” a comis derogări și de la prevederile art. 13 din Codul de conduită al radiodifuzorilor, care prevede: *“Radiodifuzorii sînt datori să nu discrimineze nici o persoană pe motive de rasă, etnie, religie, sex, vîrstă, orientare sexuală ori dizabilități și să nu instige la ură și violență atunci cînd relatează fapte sau își exprimă opiniile”*.

În urma dezbaterilor publice din data de 25.07.2014, prin Decizia nr. 106, Consiliul Coordonator al Audiovizualului a avertizat public întreprinderea “General Media Group” SRL, fondatoarea postului de televiziune “Publika TV”, pentru transmisia serviciului de programe cu încălcarea prevederilor art. 4 din Decizia CCA nr. 99 din 19.07.2012, art. 4 alin. (2) lit. c) din Legea cu privire la protecția copiilor împotriva impactului negativ al informației, art. 13 din Codul de conduită al radiodifuzorilor.

Ținînd cont de faptul că anii 2014-2015 au fost ani electoral, una din sarcinile Consiliului Coordonator al Audiovizualului a fost elaborarea și adoptarea Concepției de reflectare a campaniei electorale. Regulamentul privind reflectarea campaniei electorale, elaborat de CCA, a prevăzut expres interzicerea, în timpii de antenă oferii pentru dezbateri, incitarea la ură sau discriminarea pe criterii de rasă, religie, naționalitate, sex, orientare sexuală, etnie; incitarea la război, ură interetnică sau separatism teritorial. Totodată, Regulamentul în cauză a stabilit și unele dispoziții pentru realizatorii și moderatorii emisiunilor de dezbateri electorale, care aveau obligația: de a asigura echilibrul necesar desfășurării emisiunii; de a formula clar întrebările, evitînd abordarea tendențioasă sau părtinitoare; de a asigura menținerea dezbaterii în tematica campaniei electorale; de a interveni în cazul în care invitații încalcă prevederile legislației în vigoare și a Regulamentului, în cazul în care aceștia nu se conformează solicitărilor moderatorului, inclusiv prin închiderea microfoanelor acestora.

Respectarea principiului echilibrului social-politic, echidistanței și al obiectivității în cadrul emisiunilor informative

Pe parcursul anului 2014, CCA a efectuat o monitorizare tematică cu privire la respectarea pluralismului social-politic în cadrul buletinelor de știri la principalele posturi de televiziune în perioada: 10 - 20 ianuarie 2014 și două sesiuni de monitorizări ale serviciilor de programe ale posturilor de televiziune, cu excepția celor autohtone în vederea respectării legislației audiovizuale naționale a Republicii Moldova în perioada: 18 - 24 aprilie 2014 și 14 - 20 iulie 2014.

1. Conotația reflectării liderilor politici prezentați în cadrul buletinelor informative ale posturilor de televiziune "Moldova-1", "Prime", "2 Plus", "Publika TV", "N 4", "PRO TV CHIȘINĂU", "TV 7" și "Canal 3" în perioada de raport a fost, în general, neutră, păstrându-se echilibrul între reflectarea pozitivă și cea negativă. Un decalaj mare în ceea ce privește ponderea reprezentărilor pozitive/negative ale subiecților politici în cadrul emisiunilor de știri a fost constatat la două posturi de televiziune: "Accent TV" și "Jurnal TV".

Luând în considerare faptul că prezentarea știrilor a avut o structură echilibrată, cu o conotație, în general, neutră, a reflectării subiecților politici, iar derogările atestate au fost ne semnificative, prin Decizia nr. 32 din 19 martie 2014, membrii CCA au aprobat Raportul de monitorizare a serviciilor de programe informative ale posturilor de televiziune "Moldova-1", "Prime", "Canal 3", "2 Plus", "N 4", "Accent TV", "Publika TV", "TV 7", „PRO TV CHIȘINĂU” și "Jurnal TV" la capitolul respectării prevederilor art. 7 din Codul audiovizualului. Concomitent, CCA a avertizat public întreprinderile "Telesistem TV" SRL, fondatoarea postului de televiziune "Accent TV", și "ÎCS "Jurnal de Chișinău Plus" SRL, fondatoarea postului de televiziune „Jurnal TV”, pentru derogări de la prevederile art. 7 alin. (4) lit. c) din Codul audiovizualului.

2. În anul 2014, în adresa Consiliului Coordonator al Audiovizualului a parvenit sesizarea dnei Ana Guțu, deputat în Parlamentul Republicii Moldova, prin care roagă ca CCA să solicite distribuitorilor de servicii radio și posturi TV retransmise din Federația Rusă pe teritoriul Republicii Moldova prin frecvențe terestre sau eter, ca buletinele de știri și emisiunile de dezbateri politice produse în Federația Rusă și distribuite pe teritoriul Republicii Moldova să fie înlocuite cu alte emisiuni, de exemplu: știri europene, republicane sau locale, emisiuni de muzică, enciclopedie sau

divertisment.

Ca urmare a examinării circumstanțelor invocate în adresare, Consiliul Coordonator al Audiovizualului a decis efectuarea unei monitorizări tematice a emisiunilor informativ-analitice preluate de posturile de televiziune „Prime”, „TV 7”, „RTR Moldova”, „Ren Moldova” și „Rossia 24”, privind respectarea legislației audiovizuale naționale a Republicii Moldova.

Conform prevederilor art. 37 alin. (1), art. 40 alin. (1) lit. a), b), d), art. 41 alin. (1) lit. a) din Codul audiovizualului nr. 260-XVI din 27.07.2006 au fost monitorizate principalele buletine informative ale posturilor de televiziune transmise din Federația Rusă: Prime (“Время” – ora de difuzare 21:30); TV7 (“Сегодня” – ora de difuzare 18:00); RTR Moldova („Вести” – ora de difuzare 19:00); Ren Moldova (“Новости 24” – ora de difuzare 19:30); „Rossia 24” (“Вести” – orele part-time serale 19:00-23:00).

Monitorizarea s-a desfășurat în perioada 18-24 aprilie 2014.

În perioada de raport, posturile de televiziune “Prime” (49 de subiecte), “TV 7” (49 de subiecte), “Ren Moldova” (21 de subiecte), “RTR Moldova” (94 de subiecte) și “Rossia 24” (65 de subiecte) au difuzat 278 de materiale pe teme de politică internă și externă, de relații internaționale, inclusiv conflictul militar din Ucraina.

Dintre toți subiecții politici prezenți în cadrul buletinelor informative ale celor 5 posturi de televiziune supuse monitorizării, în reflectarea diferendului din Ucraina și a conflictului ruso-ucrainean, “Guvernul Ucrainei” a beneficiat de cea mai mare pondere de reflectare în știri - 40,3%, fiind urmat de “Adeptii Separatismului” – 18% și “Președintele Federației Ruse” – 15,8%. “Conducerea Federației Ruse” a avut o pondere de 11,5% de reflectare în cadrul buletinelor de știri difuzate în perioada de raport, fiind urmat de “Statele Unite ale Americii” și “Uniunea Europeană” cu 9,7% și, respectiv, 4,3%.

Subiecții politici: Guvernul Ucrainei și SUA au fost prezentați într-o manieră vădit negativă și indirectă, iar Președintele Rusiei, V. Putin, și Conducerea Federației Ruse au fost mediatizați, în general, neutru și ușor pozitiv.

În relatarea subiectelor în cadrul buletinelor informative și a emisiunilor informativ-analitice transmise din Federația Rusă se atestă faptul că posturile de televiziune „Prime”, „TV 7”, „Ren Moldova” și, în special, „RTR Moldova” și „Rossia 24” promovează și intensifică zvonuri neconfirmate, manipulează prin text și imagini, utilizează etichetări pentru

a discredita și a prezenta într-o conotație negativă una din părțile conflictului (Guvernul Ucrainei), dezinformează și manipulează opinia publică cu privire la evenimentele din Ucraina prin tertipurii de comentariu și de montaj în scopul susținerii informaționale a forțelor separatiste.

Astfel, ca urmare a examinării Raportului de monitorizare a serviciilor de programe informative transmise din Federația Rusă la posturile de televiziune „Prime”, „TV 7”, „RTR Moldova”, „Ren Moldova” și „Rossia 24”, a dezbaterilor publice din data de 04.07.2014, prin Decizia nr. 94, CCA a aplicat sancțiuni posturilor TV pentru nerespectarea prevederilor legale, iar distribuitorilor de servicii aflați sub jurisdicția Republicii Moldova le-au fost impusă sistarea retransmisiei postului de televiziune „Rossia 24” pînă la data de 1 ianuarie 2015.

3. În cadrul ședinței publice din 25 iulie 2014, prin Decizia nr. 105 (art. 3), Consiliul Coordonator al Audiovizualului a decis efectuarea unei monitorizări tematice, în perioada 14-20 iulie 2014, cu privire la respectarea principiului echilibrului social-politic, echidistanței și obiectivității în cadrul emisiunilor informative ale posturilor de televiziune „Prime”, „TV 7”, „RTR Moldova” și „Ren Moldova” transmise din Federația Rusă.

În cadrul buletinelor informative ale celor 4 posturi de televiziune monitorizate, „Guvernul Ucrainei” a beneficiat de cea mai mare pondere de reflectare în știri – 34,5%, fiind urmat de „Președintele Federației Ruse” – cu 17,7%. „Conducerea Federației Ruse” și „Adeptii Separatismului” au avut un volum echilibrat de mediatizare de 15,3% și, respectiv, 14,1%. „Uniunea Europeană” a avut o pondere de 8,9% de reflectare în cadrul buletinelor de știri difuzate în perioada de raport, iar „Statele Unite ale Americii” – 9,3%.

În relatarea subiectelor în cadrul buletinelor informative și a emisiunilor informativ-analitice transmise din Federația Rusă se utilizează etichetări pentru a discredita și a prezenta într-o conotație negativă una din părțile conflictului (Guvernul Ucrainei), manipulează prin text și imagini, dezinformează opinia publică cu privire la evenimentele din Ucraina prin tertipurii de montaj și de comentariu în scopul susținerii informaționale a forțelor separatiste, promovează și intensifică zvonuri neconfirmate, face uz de cuvinte defăimătoare și ofensatoare la adresa forțelor armate ucrainene, propagă ura față de valorile europene și euroatlantice, promovează și intensifică zvonuri neconfirmate.

Astfel, în cadrul dezbaterilor pe marginea raportului, membrii CCA au menționat că radiodifuzorii poartă responsabilitate editorială pentru

alcătuirea serviciilor de programe destinate recepționării de către public, iar posturile TV care au comis derogări de la prevederile Codului audiovizualului la comunicarea audiovizuală cu conținut informativ-analitic au fost sancționate. Așadar, posturilor "Prime", „TV 7” și „RTR Moldova” le-a fost aplicată amendă maximă, iar „Ren Moldova” – suspendarea publicității pentru 72 de ore.

4. În cadrul ședinței publice din 4 martie 2015, prin Decizia nr. 4/19 (pct. 1), Consiliul Coordonator al Audiovizualului a decis efectuarea unei monitorizări tematice a emisiunilor informativ-analitice, cu excepția emisiunilor autohtone, ale posturilor de televiziune „Prime”, „TV 7”, „RTR Moldova”, „Ren Moldova” și „Rossia 24” la capitolul respectării legislației audiovizuale naționale a Republicii Moldova, pe parcursul a 7 zile fiecare.

Rezultatele monitorizărilor efectuate au atestat că majoritatea subiectelor difuzate de aceste posturi de televiziune au fost consacrate conflictului ucrainean și au fost realizate într-o tonalitate moderat agresivă. Subiectele difuzate de acestea s-au axat, în general, pe denigrarea autorităților ucrainene, acreditarea ideii că Uniunea Europeană și SUA sînt interesate în escaladarea conflictului, iar Rusia este prezentată ca unica parte promotoare a păcii. O deosebită intensitate și agresivitate, dar și o durată mai mare, aceste mesaje le au în emisiunile informativ-analitice de format documentar. Prin aceste mesaje se promovează consecvent și continuu un discurs care incită la ură (art. 2, Legea nr. 64 din 23.04.2010 cu privire la libertatea de exprimare). În reportajele difuzate în perioada de raport, părții ucrainene i se construiește imaginea de dușman, agresor, criminal, războinic, responsabil de dezastre și de omorul oamenilor pașnici, iar violențele și acțiunile militare ale separatiștilor sînt prezentate că au scopuri pașnice. În concluzie, menționăm că scopul prezentei lucrări vizează atenționarea, sensibilizarea opiniei publice și a mediului universitar și academic privind combaterea discursului de ură în spațiul audiovizual din Republica Moldova. În speță, a fost investigat și elucidat aspectul acestui flagel în cadrul serviciilor de programe audiovizuale. Metodele aplicate țin de analiza comparatistă, hermeneutică și disociativă, aplicată cercetării temei în discuție. S-au operat multiple tehnici și metode empirice și paradigmatică de instrumentare a fenomenului discursului de ură în Republica Moldova, oferindu-se tacit și unele sugestii, propuneri și doleanțe de asanare a mediului audiovizual la acest capitol deosebit de sensibil pentru societatea basarabeană, care se zbate în prezent între Est și Vest, între modelul european și fantomele celui euroasiatic.

BIBLIOGRAFIE

Codul Audiovizualului al Republicii Moldova din 27.07.2006.

Codul de conduită al radiodifuzorilor (adoptat prin Decizia nr. 127 din 26.12.2007 a Consiliului Coordonator al Audiovizualului din Republica Moldova).

Convenția Europeană cu privire la Televiziunea Transfrontalieră, Strasbourg, 5.V.1989.

Legea Cu privire la libertatea de exprimare, nr. 64 din 23.04.2010

Legea Pentru ratificarea Convenției europene cu privire la televiziunea transfrontalieră, nr. 1555 din 19.12.2002.

Eros și Thanatos în romanele lui Max Blecher

Drd. Nicoleta HRISTU (HURMUZACHE)

“Dunărea de Jos” University of Galați

***Abstract:** This article aims at valorising two major themes of Max Blecher’s prose, constructed in the novel discourse as liminal experiences of the human being and antagonist forces that annihilate themselves reciprocally. From Sigmund Freud’s perspective, Eros and Thanatos correlate with two primordial instincts of the individual that either promote and preserve life, or reduce the existential dimension of man to the inorganic stage. According to the Freudian analysis, love enounces the principle of pleasure meaning to satisfy certain pulsations and desires, and death corresponds to the destructive principle of repetition. Making a list of the types of Eros identified in Blecher’s prose (instinctive, ideal, “hygienic”, masochistic, unpredictable, platonic, conceited), one can remark the lack of finality to this existential adventure that triggers death experience, instilled both by the thought of suicide and by the countless Thanatos’ allusions inserted in the text. In conclusion, Blecher’s Eros is described as a subtle but certain slide to death, proving the fact that any character’s attempt of fulfilment is in fact a useless struggle of the human being descended into the abyss/nothingness.*

***Keywords:** Eros, Thanatos, psychoanalysis, principle of pleasure, principle of repetition.*

Iubirea este „o artă a gradației” [Biberi, 1974: 79] afective cu o perspectivă duală, în sens ascensional când sentimentul se dezlănțuie și devine o stare dionisiacă și în sens coborâtor când sentimentul se acutizează în durere metafizică și capătă stigmatul de suferință apolinică, inducând ideea morții iminente. Manifestarea exacerbată a eului îndrăgostit este o posibilă poartă către infern, căci a iubi înseamnă a muri puțin câte puțin. Fie că este vorba despre pasionala îmbrățișare carnală care implică o extincție lentă a trupului prin actul deposedării, fie că ființa cade în dulcea suferință a amăgirii și sufletul e surghiunit, iubirea înseamnă o moarte premeditată, însă o moarte care se trăiește lent, se simte frenetic în sânge și strigă la urmă tăcere. În cazul operei lui Max Blecher, romanele sale sunt adevărate „documente ale inițierii erotice” [Popa, 2014: 7] care descriu până la urmă aventurile protagonistului ce încearcă să se vindece de o criză ontică. Iubirea este, astfel, o cale de recuperare a identității pierdute, însă rana acestei fracturi identitare este mult prea adâncă pentru a

putea fi cicatrizată. Invariantele iubirii surprinse în romanele blecheriene sunt tot atâtea experiențe eșuate de a lua în posesie alteritatea rimbauldiană și atunci se poate afirma că „erosul (este) conjugat (...) în mod fatal, cu instinctul thanatic” [Morar, 2006:84]. Așadar, dubla tematică propusă de discursul românesc aduce în prim plan două aventuri liminale prin care trece protagonistul raportate în consecință la o bivalență a indeterminării: Eu - Sine, ipseitate - alteritate, Realitate - Irealitate, Ființă - Neființă, Viață - Moarte. Aplicând grila de interpretare psihanalitică, este pus în lumină sistemul dihotomiei existențiale care guvernează destinul omului. În eseu *Dincolo de principiul plăcerii*, Sigmund Freud expune teoria psihanalitică a *compulsiei la repetiție*, un fenomen psihic care își are originea în natura pulsionii. Psihanalistul dezbate dualitatea Eros - Thanatos, enunțând pe de o parte *principiul plăcerii* care este o urmare a pulsionilor de autoconservare a Eului și pe de altă parte *principiul realității* care amână obținerea plăcerii, impunând chiar insatisfacții momentane sau de durată ca o etapă ocolitoare ce duce în final tot la dobândirea și alungarea plăcerii. Dacă principiul plăcerii este construit pe baza pulsionilor în direcția prelungirii vieții, principiul realității desemnează acele pulsuni ale Eului ce tind către moarte. Și atunci, această „pluralitate succesivă de iubiri” [Gasset, 2012:74] prezentată în romanele lui Max Blecher dacă nu este suficientă eului auctorial, atunci este iluzorie pentru eroul cărții care alunecă subtil către irealitatea construită în cronologie și în cele din urmă se aneantizează. Iubirea adolescentină, instinctuală alături de Clara, iubirea ideală, mitizată în preajma Eddei, iubirea cuminte, casnică, igienică în compania lui Colette, iubirea suferindă cu Solange, iubirea imprevizibilă, spontană, eliberatoare oferită de Katty, iubirea platonică, amicală trăită cu Isa și iubirea născută din orgoliu în prezența Gertei sunt cauzatoare de moarte. Protagonistul practică o iubire maladivă, asumându-și sensul intrinsec al sentimentului ratat. Iubirea „e ceva în genul ghipsului dar tocmai pe dos: tortură uscată și fierbinte”, afirmă Ernest, unul dintre personajele romanului *Inimi cicatrizate*. Eroul blecherian are parte de o iubire „dez-erotizată” [Mironescu, 2011] sau mai bine spus de „un eros fără erotism” [Zamfir, 1988: 155], fără finalitate, ce dezvăluie o moarte prematură și consimțită a autorului care privează Eul de identitatea prezentă pentru a o înlocui definitiv cu alteritatea. Toate experiențele erotice prezintă o simbolistică subtilă a funebrului, conotațiile thanatice justificând compulsia repetitivă freudiană- principiul plăcerii urmat de principiul realității, conservare și distrugere, scânteie și dispariție a sentimentului și a ființei care se „dezîndrăgostește” [Gasset, 2012: 28], preluând terminologia

filosofului spaniol Ortega Y Gasset. Personajul narator din *Întâmplări în irealitatea imediată* marchează trecerea de la stadiul copilăriei la adolescență prin aventura consimțită alături de Clara într-un decor bizar ce amintește de experimentul imaginativ al lui Lautréamont, cel al întâlnirii paradoxale dintre o mașină de cusut și o umbrelă pe masa de autopsie. În această direcție a fantasticului absurd, textul blecherian poate fi vizualizat ca un tablou suprarealist: personajul pătrunde într-un magazin de mașini de cusut, o cunoaște pe Clara, intră ușor în jocul seducției feminine, se retrage în cabina artiștilor și urmează un întreg ceremonial care respectă toate etapele preliminare actului erotic: „începutul, implorarea, lupta și acuplarea” [Popa, 2014: 7]. Este descris un „amor straneizat, mecanic, lipsit de naturalețe” [Mironescu, 2011] care reduce actanții la ipostaza lor ficțională de ființe de carton, având loc acea obiectualizare continuă la care este supusă umanitatea blecheriană. Protagonistul recunoaște faptul că pentru a obține trofeul plăcerii este nevoie de o acută suferință: „a fost întâia mea aventură sexuală completă și normală. O aventură plină de chinuri și așteptări, plină de neliniști și de scrâșnete din dinți, ceva care ar fi semănat cu o iubire dacă n-ar fi fost o simplă continuitate a unei dureroase așteptări” [Blecher, 2014: 30]. Așteptarea insuportabilă, tăcerea mormântală a prăvăliei și imaginea statuară a Clarei, „imobilă și indiferentă ca o bucată de lemn” [Blecher, 2014: 31], sunt repere thanatice. Erosul aberant alunecă în sfera absurdului prin apariția unui șoarece care readuce în mintea protagonistului chipul doctorului venit să îl spioneze. Iubirea interzică își consimte cenzura și se răsfârânge ca un ecou în conștiința eroului blecherian: „Cu cât este mai marrrre plăcerrea, cu atât trebuie să fie mai amarrră doctorria!” [Blecher, 2014: 32]. Repetarea consoanei vibrante lichide care creează la nivelul discursului o aliterație semnificativă ce induce o muzicalitate obsesivă, oferă sentimentului de iubire însemnele unei amăgiri prelungite. Iubirea dobândește, astfel, conotații maladive, în sensul în care vlăguiește trupul de orice impuls pasional capabil să redea fericirea și reduce ființa la mecanicitate. Omul blecherian este un manechin de ceară care prinde viață doar cât este în raza de contemplare a privitorului, în rest este un element al decorului din panopticum. Așa și iubirea își trăiește dinamica afectivă doar episodic, secvențial, fragmentar. Prin urmare, relația alături de Clara se stinge o dată cu aflarea veștii că doctorul fusese găsit mort în podul casei, își trăsesse un glonte în cap. Erosul se volatizează în amintire prăfuită, secundată de un incident funebru. Intruziunea Edei în viața protagonistului provoacă revelația că prin actul iubirii este posibilă întâlnirea cu irealitatea. Totul pornește de la simbolistica numelui, Edda,

trimițând către legendele nordice și ilustrând „creația, distrugerea și apoi renașterea lumii” [Chiorean, 2014: 123]. Femeie galactică, suprarealistă, proiectată în infinit, Edda este pretextul fantazărilor și scenariilor imaginare: „îmi plimbam imaginea Eddei multiplicată câteodată în zeci de exemplare, în zece, o sută, o mie de Edde, unele lângă altele în căldura verii, - statuare, identice, obsedante. Era în toate acestea o disperare cruntă și lucidă, răspândită în tot ce vedeam și simțeam.” [Blecher, 2014: 65] Dragostea pentru o femeie inaccesibilă, soția lui Paul, determină în scurt timp declanșarea principiului distructiv freudian. De la statutul de ființă adorată, Edda ajunge să fie minimalizată, apărând fie ca un „simplu obiect” care-l agasează psihic, fie ca un manechin de ceară ce pune în scenă o pantomimă cu patru personaje în casa Weber: „Paul devine grav și fidel; bătrânul Weber își cumpără o șapcă nouă și ochelari cu ramă de aur; Ozy așteaptă gâfâind de emoție ca Edda să-l cheme sus și eu rămâneam pe terasă cu privirile apoase pierdute în gol” [Blecher, 2014: 63]. Boala inopinată și bizară a Eddei, moartea și înmormântarea acesteia sunt precedate de gestul suicidului cu pastile al protagonistului, de botezul thanatic al cufundării în noroi și de visul funebru al femeii îndoliate ce urmează cortegiul soțului defunct. Eșecul experienței erotice ia amploare, instinctul plăcerii fiind dominat de principiul realității: „moartea ei era moartea mea” [Blecher, 2014: 93]. Imposibilitatea concretizării sentimentului de iubire este neutralizată de moartea autoindusă, când personajul dorește să se elibereze de blestemul dramei personale și ia hotărârea absurdă de a consuma o supradoză de medicamente. Dorința autodistrugerii este atât de intensă, încât i se pare că întreg universul completează împotriva sa: „Găsiți tot felul de obiecte ce nu-mi puteau servi la nimic: nasturi, sfori, ațe colorate, cărțulii, mirosind puternic a naftalină. Atâtea și atâtea lucruri ce nu puteau provoca moartea unui om. Iată ce conținea lumea în momentele cele mai tragice: nasturi, ațe și sfori...” [Blecher, 2014: 79]. Simularea propriei morți provocate de gestul thanatic relevă o evidentă criză ontologică: golul care absoarbe ființa ca un burete, redimensionarea capului care dobândește treptat un aspect ivory, mișcarea circulară a capului în jurul unui ax ce aduce revelația descarnării în mii de foițe de carne, lupta alegorică dintre cap și aer, agitația celor din jurul muribundului închipuită drept o fâlfâire obsedantă de steag, febra care abrutizează trupul și-l seacă de orice energie vitală, toate acestea fiind resimțite „ca o dispariție a unei importante cantități din mine însumi” [Blecher, 2014: 83].

Secvența scaldării în noroi este de asemenea o posibilă moarte a ființei, însă capătă de această dată însemne ritualice. Protagonistul se scaldă în noroi și se imaginează un înger decăzut care prefigurează un zbor frânt, căci mâinile reprezintă relicve ale unor aripi ce-și uită cu desăvârșire menirea, mâinile sunt „niște sărmane păsări prizoniere, legate cu un lanț grozav de piele și mușchi de umeri” [Blecher, 2014: 75]. Simbolul noroiului își pierde la Blecher sensul primordial de creare adamică și dezvoltă o semnificație funebră, de îngropăciune a ființei, căci botezul teluric transformă ființa într-un duh coșmaresc al pământului. Visul funebru este o aventură onirică a personajului surprins într-un topos oriental în care se imaginează o ceremonie a înmormântării. Eroul însoțește o femeie văduvă ale cărei detalii portretistice sunt bizare: „femeia n-avea cap. Voalurile erau foarte bine aranjate unde trebuia să fie capul, dar în locul lui nu era decât o gaură beantă, o sfera goală până la ceafă” [M. Blecher, 2014:77]. De reținut sunt două aspecte semnificative: bărbatul mort și femeia ascunsă în spatele unor voaluri negre, reeditare a picturii lui René Magritte. Pe de o parte, eroul poate vizualiza în planul inconștientului ipostaza sa identitară manifestată în sfera realului. Trupul celui defunct este Eul contingent care este deposedat de identitate, deconstrucție cauzată de eșecurile repetate în planul afectiv. Pe de altă parte, profilul văduvit al animei reprezintă refuzările protagonistului în ceea ce privește actul erotic ratat, iar decapitarea simbolică a femeii este un impuls distructiv al celui care pedepsește și se autopedepsește în contextul experienței erotice. Așadar, aceste episoade narative cu puternice semnificații thanatice anticipează ruptura definitivă de Edda, femeia tabu care alimentează dorințele eroului îndrăgostit și care provoacă totodată o mare deziluzie emoțională amplificată și de interdicția de a nu încălca legământul sacru al logodnei. Iubirea trăită alături de Colette este una fugitivă, nepalpabilă, lipsită de conturul sentimentelor, redusă la savoarea și aroma ceaiului de vanilie. Episodul despărțirii este delimitat de două flash-uri mnezice cu trimiteri thanatice. Personajul își amintește de gestul stupid al unui englez care a recurs la sinucidere dintr-un motiv absurd: „Prea mulți nasturi de încheiat și de descheiat toată viața” [Blecher, 2014: 111]. Cea de-a doua secvență este surprinsă în tren când o bătrânică îndoliată îi mărturisește faptul că sanatoriul din Berck, următoarea destinație a protagonistului, este „o poartă deschisă morții” [Blecher, 2014: 117]. În acest topos sanatorial personajul Emanuel are parte de o iubire maladivă, blestemată, pentru că îndrăgostitul aflat în ipostaza de bolnav urmează să viețuiască pe o gutieră „un (fel de) sicriu ambulant” [Blecher, 2014: 118] și să îmbrace carcasa de

ghips, devenind un cadavru viu. Idila cu Solange are un parcurs sinuos și durează atâta timp cât Emanuel poartă corsetul de ghips. Pentru un moment se dovedește că iubirea este posibilă chiar și într-un spațiu al mortificării, trecând dincolo de bariera bustului de piatră albă, însă se transformă într-o pseudoiubire. Această iubire distorsionată, hibridă ia naștere dintr-o eroare, pentru că starea de îndrăgostire este doar o proiecție a imaginației asupra celuilalt care se vrea a fi o perfecțiune. Dintr-un „amor cumpănit și domol” [Blecher, 2014: 177] se ajunge la starea de iritare, plictiseală, repulsie față de idealitatea feminină. Separarea este anticipată de secvența împotmolirii în nisip și a salvării grotesci care capătă semnificația unui cortegiu funerar. Finalitatea relației este marcată de nebunia femeii care într-un gest de disperare își exprimă gândul sinucigaș într-o scrisoare cu chenar negru, dar și de aducerea unor obiecte cu vizibile conotații funebre - o gheată desperecheată și o pasăre moartă. Imaginea gheții trimite către o simbolistică a realului, piciorul atinge pământul, absoarbe din adâncuri seva telurică care, mai apoi, se infiltrează subtil în trupul uman și va lua contact cu sângele clocotitor al pasiunii. A umbla descălțat înseamnă o vădită neputință de a continua drumul în direcția împlinirii erotice, prevestind prezența morții. Până la urmă și nebunia este un fel de moarte, pentru că ființa nu-și mai aparține și nu mai este sigură de manifestările sale conștiente. Pasărea este un reflex al irealului, pentru că ideea de zbor implică ascensiune și perfecțiune, ceea ce numai în contextul fantasmagoric ar putea avea loc. Ființa înaripată a cerului este „ imaginea sufletului care scapă din trup” [Chevalier, III, 1993: 23], însă decăderea ei implică o blamare a sufletului care este nevoit să locuiască în carcera trupului. Pământul, aerul și sângele, ca apă a vieții, descriu imaginea mitologică a androginului, care în limbaj psihanalitic ar reda un antagonism de forțe conduse de pulsuni. Detaliile plastice „desperecheată” și „moartă” redau finalitatea acestei bătălii alegorice dintre eros și thanatos, dintre principiul pasiunii și principiul realității, dintre viață și moarte. Așadar, enunțând teoria freudiană, „scopul spre care tinde tot ceea ce este viu este moartea, și invers, existența lipsită de viață este anterioară celei vii” [Freud, 2010: 255].

Despre următoarea experiență a protagonistului se poate spune că este o reactivare a instinctului plăcerii când erosul devine un adevărat „incendiu trupesc” [Țeposu, 1999: 27]. Aventura pasageră se aprinde și se stinge la fel de repede „ca o scurgere de efluvii teribile în carne” [Blecher, 2014: 211], „o zbatere de mișcări dezordonate și sălbatice, ca într-o vâlvătaie de flăcări vii, trupești” [Blecher, 2014: 212]. Corporalitatea este prin

excelență un simbol thanatic, iar scena rostogolirii în iarbă, mult prea aproape de carnea pământului și încolăcirea brațelor amintesc de onduirea șarpelui, toate acestea trimițând către celălalt instinct al eului, cel al distrugerii.

Prezența Isei în viața lui Emanuel se dovedește de la început și până la sfârșit o existență tragică dominată de semne ale funebrului. Ea însăși este o ființă fragilă „o păpușă cu un picior spart” [Blecher, 2014: 214], a cărei existență este plasată în sfera absurdului. Aceasta oferă protagonistului cartea semnată de Conte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, și pentru că lectura nu ar fi îndeajuns de tulburătoare, se insistă pe amprenta pe care o lasă Isa: subliniase adânc cu unghia câteva rânduri „ochii mei îndurerăți de eterna insomnie a vieții” [Blecher, 2014: 174]. De asemenea, locul în care viețuiește Isa este lipsit de „locuire” [Petraș, 2005: 11], un spațiu prin excelență șters de pe harta lumii, privat de identitate. Camera ei vopsită în alb are pereții acoperiți cu o stofă de culoare roșie, oferind o atmosferă funerară, lugubră, în care viața se stinge puțin câte puțin. Despre cărți are concepții profunde, funeste: „O carte nu e nimic, nu este un obiect... E ceva mort... care conține lucruri vii... ceva ca un cadavru intrat în putrefacție în care foșnesc mii și mii de gândaci” [Blecher, 2014: 174]. Isa trăiește o viață care nu-i aparține, decupată din cărți, prefabricându-și o realitate proprie, această irealitate blecheriană mult mai autentică și mai palpabilă în spațiul mortuar al sanatoriului. Obișnuința de a asculta concertul de Bach la orgă, expus pe o placă de patefon, trimite către moartea autorului, arta de a fugi, de a se distanța de idealitatea contingentă. Disparația Isei din lumea reală este marcată de jocul absurd de cărți pe care-l exersează alături de îngrijitoarea sa, fiecare câștig fiind contorizat în zile: „atâtea zile capătă viața mea în plus... scăzute dintr-ale ei” [Blecher, 2014: 216]. Totul este o butaforie, pentru că Isa trăiește iluzia unei existențe prelungite. În cele din urmă, personajul feminin pierde pariul cu viața și protagonistul repetă experiența ratată a iubirii.

Ultima aventură erotică trăită de personajul narator al romanului *Vizuina luminată* este Simpla sau Si, însăși denotația identitară fiind un derivat al inconsistenței, pentru că niciodată nu i se spune numele real, Gerta. Această pierdere voită în anonimat desemnează compulsia repetitivă, orice experiență a iubirii nu are finalitate, nu se concretizează, fiindcă funcționează principiul distructiv al realității ce rivalizează cu principiul longeviv al plăcerii. Eșecul eroului blecherian este vizibil și de această dată, femeia nu-i aparține, este logodită și nu poate avea acces la o iubire deplină. O privire retrospectivă înspre erotica blecheriană ar readuce

în prim plan eșecul ontic al protagonistului care își conștientizează neputința și își recunoaște înfrângerea: „Și ceva ce se numește iubire, și ceva ce este durerea, toate venite din neant, dar toate smulgând bucăți de carne vie sângerândă în interior” [Blecher, 2014:320]. Punctul terminus al periplului erotic coincide și cu extincția personajului, o anticipare a morții auctoriale. Acesta se găsește în sanatoriul din Teghirghiol pe care-l descrie drept „stârvul în putreziciune” [Blecher, 2014: 326], iar camera de la etaj „craniul calului” [Blecher, 2014: 326]. Euforica licoare bahică provoacă o „detașare haotică în vid” [Blecher, 2014: 324] când întreaga materie își manifestă imponderabilitatea și se destructurează în cercuri concentrice sonore: camera devine un vuiet cubic ce vibrează între pereții întunericului, eul se lichefiază într-un vuiet interior, ce plutește haotic în vuietul de afară. Eul este centrul pulsionilor care rezonază cu exteriorul, este o configurare a principiului plăcerii și a principiului realității care condiționează viața psihică umană la cele două experiențe fundamentale, eros și thanatos. În acest sens „funcția eului este multiplă” [Munteanu, 1975: 203], întrucât eul nu implică doar o manifestare conștientă, ci acesta înglobează pe lângă experiențe refulate și intenții care tind să fie conștientizate. Această structură tripartită reprezintă, de fapt, topica psihismului raportată la conștiință, preconștiință și subconștiință ce poate fi ușor de intuit în discursul românesc blecherian prin tipologia sonoră invocată. Pulsionile protagonistului se găsesc pentru început într-o formă inconștientă metamorfozabilă în roman prin sunetul amplu al camerei sanatoriale. Aceste tendințe pot trece în spațiul alăturat, cel al corporalității eului care constituie zona conștientă, identificată în textul blecherian cu sunetul interior. Ecolul acestui vuiet care poate fi cu ușurință contractat sau dilatat reflectă în plan psihanalitic tendința pulsionilor de a fi transformate în acte sau dimpotrivă de a fi respinse în camera obscură a inconștientului, prin procesul refulării. Această acțiune de a discerne între conștient și inconștient, de „rezistență sau de cenzură față de unele presiuni și dorințe refulate” [Munteanu, 1975: 202] se manifestă în sfera preconștiinței, sesizabilă în opera blecheriană prin cel de-al treilea vuiet, cel de afară. Schema câmpurilor psihice poate fi tradusă și în ipostaze identitare, așa cum Freud va definitiva mai târziu instanțele personalității umane: eu, sine și supraeu.

Personajul lui Max Blecher o dată intrat în starea de hipnoză, se adâncește tot mai mult în planul oniric, în irealitatea încercată obsedant cu fiecare experiență erotică pe care o trăise: „Cât timp rămăsei astfel? Poate un ceas, poate câteva ceasuri și probabil că adormii, în somnul acela ce nu

era decât o continuare a vijeliei, care însă se petrecea acum puțin în afară de mine.” [Blecher, 2014: 324]

Așadar, este evidentă direcția pulsiunilor în planul inconștientul, realizându-se de această dată refularea definitivă. Visul, în care medicul chirurg îi extirpă ochiul cu un bisturiu, reflectă detașarea de conștiință, pentru că ochiul este simbolul contingentului guvernat de eul atotputernic. Gestul scoaterii brutale a ochiului echivalează cu un soi de „castrare psihică ce rezultă din respingerea conștientizării de sine, din cauza nostalgiei paradisului pierdut” [Rocheterie, I, 2006: 157]. Trezirea din acest moment oniric este o pură iluzie, întrucât eroul blecherian nu mai știe să discearnă realitatea de irealitate și adoptă comportamentul reflectat în planul visului. Căutând doctorul în întuneric, protagonistul atinge un șoarece care tocmai îi ronțaise pleoapa. Se pare că prezența acestui animal de materie șoricească apare și re apare în memento cheie ale existenței protagonistului. Prima experiență erotică trăită alături de Clara alunecă în desuetudine și se frânge subit la apariția unui șoarece, martor al zbuciumărilor corporale dezarticulate. În finalul romanului postum în care se prezintă de altfel și ultima încercare a personajului de a evada în toposul iubirii, regăsim aceeași imagine a șoarecelui care agresează vizibil ființa. Iată că prin simbolul șoarecelui se previzualizează această compulsiune la repetiție, când principiul plăcerii este urmat de nenumărate ori de principiul realității, erosul fiind o manifestare thanatică prin excelență. Animale htoniene, șoarecii exprimă un simbolism sexual: „sunt expresia dorințelor erotice care rod, a senzualității obsedante” [Rocheterie, II, 2006: 235], a tendințelor refulate care acționează în domeniul inconștientului.

În concluzie, aventurile erotice ale eroului blecherian se dovedesc a fi acte ratate în planul realității, iubirea exprimând prin natura sa originară moartea, ceea ce implică verdictul definitiv că ființa este supusă unor experiențe repetitive care conduc către aceeași și inevitabilă deconstrucție a eului, căci ființa este coborâtă din neant și tot în neant se înalță.

BIBLIOGRAFIE

- Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005
- Biberi, Ion, *Eros*, Albatros, București, 1974.

- Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 2014.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Artemis, București, 1993.
- Chiorean, Anca, *Patru dimensiuni reale în irealitatea imediată. Eseu despre stratigrafia imaginarului blecherian*, Avalon, Cluj-Napoca, 2015.
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. 3, *Psihologia inconștientului*, Trei, București, 2010.
- Gasset, Ortega Y, *Studii despre iubire*, Humanitas, București, 2012.
- Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011
- Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005
- Mironescu, Doris, *Erotismul între aberație și revelație*, Timpul, 2011, iunie-iulie.
- Morar, Ovidiu, *Scriitori evrei din România*, Ideea Europeană, București, 2006.
- Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Univers, București, 1975.
- Petraș, Irina, *Despre locuri și locuire*, Ideea Europeană, București, 2005.
- Popa, Constantin M., *Prefață*, în Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 2014.
- Rocheterie, Jacques De la, *Simbologia viselor*, vol. I, II, Artemis, București, 2006.
- Țeposu, Radu G., *În căutarea identității pierdute*, în Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*, Aius, Craiova, 1999.
- Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Eminescu, București, 1988.

La réception des textes littéraires : enjeux pour l'enseignement du fle

Drd. Iuliana-Florina PANDELICĂ,
Université de Craiova

Abstract: *The role of literature in the teaching and learning of the French language has undergone a great change, due to the reform of the Romanian education, the publication of the CEFR and the evolution of society in general. We will present the situation that confronts the teaching and learning French as a foreign language this view, that is to say the study of literature and its reception. We will present the state of play and we will discuss the role of the teacher, constraints and freedoms in its approach, the possibility of addressing the text of an interdisciplinary manner. From reading concepts, reception and communication, we analyze the changes that are reflected in education and learners culture.*

Keywords : *literature, reception, interdisciplinary, reading, prospects.*

I. Introduction

La place de la littérature en classe de français langue étrangère a subi un grand changement, dû à la réforme de l'enseignement roumain, à la parution du Cadre européen commun de référence pour les langues - Apprendre, Enseigner, Évaluer (CECR) et à l'évolution de la société en général.

Questions de recherche

Quelle est la situation à laquelle se confronte l'enseignement-apprentissage du français langue étrangère de ce point de vue ? L'étude de la littérature signifie sa réception ? Quelle est le niveau de réception au niveau du lycée ?

Le but de cet article est tout d'abord de présenter l'état des lieux. Pour le faire, nous présenterons brièvement le programme du fle pour le lycée du point de vue des contenus et nous analyserons la structure des manuels pour voir où se situe le texte littéraire dans le cadre d'une unité d'apprentissage. Ensuite, nous parlerons du rôle du professeur, des contraintes et des libertés dans sa démarche. À partir des notions de lecture, de réception et de communication, nous essayerons d'analyser la situation de l'étude de la littérature dans la classe de français langue étrangère, étant donné que la littérature n'est pas étudiée en tant que discipline autonome. C'est un problème qui nous préoccupe depuis longtemps, car tous les changements subis par le système se reflètent dans

l'éducation et la culture de nos apprenants.

II. Analyse du corpus

2.1. Programmes scolaires

Les programmes scolaires¹ prévoient l'étude de la littérature de la manière suivante : en 9^e, pour le fle étudié en tant que langue première (L1), la littérature se trouve au domaine personnel L1 : « l'univers de l'adolescence (culture, sport, littérature de jeunesse) » et au domaine éducationnel : « Textes de la littérature française et francophone » ; pour le fle étudié en tant que langue seconde (L2), on trouve la littérature au domaine éducationnel « l'Univers culturel français – passé et présent – coutumes et traditions; personnalités de la sphère artistique / littéraire / [...] ». À partir de la 10^e, l'étude de la littérature est prévue seulement pour le domaine éducationnel, de la manière suivante : en 10^e, L1, domaine éducationnel - « Textes de la littérature française et francophone » ; en 11^e, L1, domaine éducationnel - « Grands écrivains français de la littérature moderne et contemporaine (obligatoires seulement pour les spécialisations philologie) » ; L2 - Personnalités de la sphère littéraire (obligatoires seulement pour les spécialisations philologie) » ; en 12^e - L1, domaine éducationnel - « Grands écrivains français » et pour L2 - Personnalités de la sphère artistique.

Ces programmes sont conçus en tenant compte des programmes pour les années antérieurs, des documents de la Commission Européenne sur le développement des compétences-clé et du CECRL.

2.2. Objectifs

Quel est le but de l'étude de la littérature en classe de fle ? Pourquoi étudier un texte littéraire en classe de fle ? Répondre à ces questions, d'une part, en tenant compte des programmes scolaires, c'est assez simple : on enseigne la littérature pour faire acquérir aux élèves des compétences interculturelles, à côté des compétences de communication en langue étrangère. Par exemple, parmi les valeurs et les attitudes prévues par le programme pour la 9^e, nous trouvons : « La disponibilité d'accepter les différences et de manifester de la tolérance par l'approche critique des différences et des stéréotypes culturels transmis à l'aide de la langue

¹ Programme scolaire pour la IXe classe, cycle inférieur du lycée, Langue française, Bucarest, 2004 ; Programmes scolaires pour la Xe classe, cycle inférieur du lycée, Langue française, Bucarest, 2004 ; Programmes scolaires pour le cycle supérieur du lycée, Langue française, XIe et XIIe classes, Bucarest, 2006.

française ; Le développement de l'intérêt pour la découverte de certains aspects culturels spécifiques, par la réception d'une variété de textes en français et par référence à la civilisation de l'espace culturel francophone ». (Programme scolaire, 2004 : 6)¹

D'autre part, les élèves apprennent le français pour des raisons très différentes : les uns, tout simplement parce qu'ils l'aiment et parce qu'ils voyagent dans des pays francophones et le français les aide à mieux connaître la culture française ; d'autres, parce qu'ils ont l'intention de l'utiliser plus tard, soit pour passer l'examen de baccalauréat, soit pour obtenir un emploi dans un pays francophone. Ils seront tous évalués, soit à la fin du lycée, soit au moment où ils essaient d'obtenir un certificat de langue pour prouver leurs compétences en fle en vue d'obtenir un emploi ou d'aller étudier à l'étranger, conformément au Cadre européen commun de référence pour les langues - Apprendre, Enseigner, Évaluer (CECR), document publié par le Conseil de l'Europe en 2001, document qui a été conçu en vue de « *fournir une base transparente, cohérente et aussi exhaustive que possible pour l'élaboration de programmes de langues, de lignes directrices pour les curriculums, de matériels d'enseignement et d'apprentissage, ainsi que pour l'évaluation des compétences en langues étrangères* »².

Le rôle du texte littéraire dans l'enseignement-apprentissage du fle résulte très bien d'une citation de Christian Puren :

« L'équilibre entre les trois objectifs fondamentaux (formatif, culturel et langagier) favorise l'utilisation des supports littéraires, étant donné la conception scolaire de la littérature, modèle à la fois de langue, de document culturel et de moyen de formation ; or les deux évolutions récentes peuvent s'interpréter comme un rééquilibrage de l'ensemble du dispositif aux dépens du seul objectif langagier auparavant privilégié ; on peut donc penser que le regain d'intérêt pour la littérature dans l'enseignement français des langues n'est pas un phénomène passager, mais une évolution lourde qui se poursuivra dans les années à venir. » (Puren, 1994 : 168)

Les textes littéraires, qui avaient souffert auparavant à cause des méthodologies traditionnelles, dont l'objectif était esthétique, intellectuel et moral à la fois, tout en respectant une interprétation officielle, sont privilégiés aujourd'hui par l'approche communicative.

¹ Programme scolaire pour la IXe classe, cycle inférieur du lycée, Langue française, Bucarest, 2004

² http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/cadre1_fr.asp

2.3. Manuels scolaires

Quand et comment la littérature est-elle exploitée ? Si nous faisons l'analyse des manuels scolaires, on observe qu'ils sont tous organisés par thèmes, dans des unités d'apprentissage. Et quelle est place des textes littéraires dans une unité d'apprentissage ?

Nous avons analysé les manuels de la maison d'édition Corint pour les quatre années d'étude et pour les deux catégories, langue étrangère première et langue étrangère seconde. Nous avons choisi ces manuels parce qu'ils sont les plus répandus au niveau du lycée en Roumanie, surtout pour le cycle inférieur du lycée, car pour ces deux années les manuels sont gratuits et ils se trouvent dans les bibliothèques des écoles. Nous y avons trouvé de petits fragments littéraires en début d'une unité d'apprentissage et des textes d'une page environ à la fin des unités, sur la page intitulée « Passerelle » et plus rarement le texte littéraire occupe la place la plus importante dans une unité, celle que tous les élèves doivent étudier obligatoirement. Ces textes, plus grands ou plus petits, ont été choisis en fonction des thèmes de l'unité à laquelle ils appartiennent. Les textes sont assez variés et appartiennent à Jean-Jacques Rousseau (*Émile*), Antoine de Saint-Exupéry (*Le petit Prince*), Jacques Prévert (*Les enfants qui s'aiment*, *Le cancre*), Pierre Daninos (*Vacances à tout prix*), Paul Éluard (*L'amoureuse*), Delly (*Comme un conte de fées*), Georges Perec (*Les choses*), Jules Verne (*Voyage au centre de la terre* et *Vingt Mille Lieues sous les mers*), Fanny Deschamps (*Vous n'allez pas avaler ça !*), Anatole France (*Le Crime de Sylvestre Bonnard*), Eugene Ionesco (*Antidotes*) et beaucoup d'autres.

Les activités proposées autour des textes visent la compréhension du message, l'analyse du cadre, du décor, des attitudes et l'interprétation du texte et finissent par un sujet d'expression personnelle sur le sujet en cause. Par exemple : Commentez : « Entre eux se dressait l'argent » et « L'économie, parfois, les dévorait tout entiers » (à partir d'un fragment de Georges Perec, *Les choses*).

III. Rôle du professeur : contraintes et libertés

À partir de tous les aspects présentés, la question qui se dresse est : comment intégrer tous les éléments présentés pour réussir la démarche didactique visant la réception de la littérature ? Qui assure leur harmonisation ? Où finissent les contraintes et où commence la liberté de l'enseignant ? Est-ce qu'il bénéficie d'une certaine liberté dans le choix des

contenus, des textes littéraires ? Nous croyons que l'enseignant est le seul qui puisse harmoniser le contenu des programmes, les objectifs de l'étude du fle, le contenu des manuels et les attentes des élèves, ce qui suppose un vrai effort, mais un effort possible. Nous pensons ainsi que le rôle le plus important revient à l'enseignant. Comment choisir un texte littéraire à étudier tout en respectant les programmes, les curriculums, les contraintes qu'impose notre système éducatif ? C'est vrai, l'enseignant est obligé de respecter les programmes, mais il n'est pas forcément obligé d'utiliser un certain texte. En fait, étant donné que les manuels sont assez pauvres en textes littéraires, que les programmes prévoient l'étude de la littérature surtout pour le profil philologie, que les textes qui existent dans les manuels de français langue étrangère sont exploités surtout du point de vue lexical et grammatical (par exemple, dans le manuel pour la 9^e, il y a un fragment de Molière, *Le Médecin malgré lui* pour étudier le subjonctif dans la proposition conjonctive introduite par « que »), ils ne sont que des supports à l'apprentissage des questions linguistiques, c'est l'enseignant qui peut remplacer un texte qui, la plupart des fois, n'est plus d'actualité, puisqu'en général ils sont extraits des magazines d'il y a dix ans environ et, même si les manuels sont réédités, les textes ne sont pas actualisés. Par conséquent, s'il veut bien faire son métier, il choisit d'autres textes, qui peuvent très bien être des textes littéraires, plus appropriés pour la classe, pour l'horizon d'attente de ses élèves qu'il connaît très bien. C'est toujours lui qui peut les initier à la lecture ou à la réception, même s'il est le premier à l'essayer, en utilisant des méthodes appropriées au groupe qu'il doit très bien connaître.

IV. Lecture ou réception ?

Tout d'abord, il convient de réfléchir au sens des termes que l'on utilise dans notre recherche autour de la réception de la littérature en classe de fle : la lecture, la réception, l'oeuvre, l'auteur, le lecteur, l'horizon d'attente et le récepteur.

4.1. La lecture

Conformément au dictionnaire Larousse, la lecture est l'« Action de lire, de déchiffrer toute espèce de notation, de prendre connaissance d'un texte : La lecture d'un plan, d'un message en morse, d'un livre ; Le fait de savoir lire, déchiffrer et comprendre ce qui est écrit : Enseigner la lecture ; Action de lire un texte à haute voix devant d'autres personnes : L'auteur a fait une lecture publique de ses poèmes ; Analyse, interprétation que l'on

fait d'un texte, ce qu'on en tire, ce que l'on pense qu'il signifie : Ce texte se prête à plusieurs lectures. »¹

Dans cette définition, nous remarquons une progression de l'action de lire, qui n'est au début qu'un déchiffrement, il reste en surface du texte, mais qui aboutit, dans la dernière partie de la citation, à l'aspect qui présente de l'importance pour notre recherche, à la réception de l'écrit, du texte, de la littérature, pourrions-nous dire.

Dans le dictionnaire Lexilogos, on trouve la définition suivante pour la lecture : « Action de lire, de déchiffrer visuellement des signes graphiques qui traduisent le langage oral [...] ; Déchiffrement de toute notation ; Action de prendre connaissance du contenu d'un texte écrit pour se distraire, s'informer. Manière de comprendre, d'interpréter un texte, un événement.²»

Les synonymes proposés sont : « déchiffrement, décodage, instruction, reconnaissance, légende, lisibilité, leçon, herméneutique, décryptage, déchiffrement, culture, collation, savoir »³. Il faut remarquer que dans ces définitions il n'y a pas de distinction entre les types de lecture. Par conséquent, pour ajouter une définition plus spécialisée, nous citons celle de la *Terminologie poétique et rhétorique*: « La lecture désigne, en général, un ensemble d'activités perceptives (visuelles, tactiles) et cognitives de reconnaissance et d'interprétation d'un signifiant textuel dans le but de capter son sens. ⁷»

Du point de vue du sujet que nous traitons dans ce dossier, les deux acceptions qui nous intéressent, sont : la lecture scripturale, qui suppose la perception, la compréhension et les réactions du lecteur devant le texte et la lecture littéraire, qui représente une forme de lecture scripturale (acceptions proposées par Paul Cornea).

Monica Tilea, dans *La lecture : de la théorie à la pratique* parle de la lecture littéraire et du rapport entre le lecteur et le texte :

« La lecture littéraire, en tant que forme particulière de la lecture scripturale, est aussi envisagée comme un processus de nature pragmatique qui a lieu dans un espace commun de compétence de l'émetteur (l'auteur) et du destinataire (le lecteur) et par lequel le système d'un texte particulier est démonté, perçu dans sa fonctionnalité comme une totalité et investi d'un sens. Lors de la

¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/lecture>

² <http://www.cnrtl.fr/synonymie/lecture>

³ *Terminologie poétique et rhétorique*, 1994 : 96-102

lecture, le rapport productif (voir créatif) qui s'établit entre le lecteur et le texte est accompagné d'un effet esthétique. Dans cette perspective, la lecture peut être considérée une technique et une pratique qui s'exercent sur le texte et qui se caractérise par une rhétorique spécifique. » (Tilea, 2004 : 10)

Dans son *Discours de la Méthode*, I^{re} partie, René Descartes définissait la lecture comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés, qui en ont été les auteurs, et même une conversation étudiée en laquelle ils ne nous découvrent que les meilleures de leurs pensées. »

Marcel Proust, dans la préface à la traduction du livre de John Ruskin « Sésame et les lys », préface intitulée « Sur la lecture », reprend cette citation et affirme que la thèse de Ruskin peut être résumée par la citation de Descartes, mais il ajoute :

« [...] la lecture ne saurait être ainsi assimilée à une conversation, fût-ce avec le plus sage des hommes ; que ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n'est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais la manière dont on communique avec eux, la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même. » (Proust, 1906 : 29).

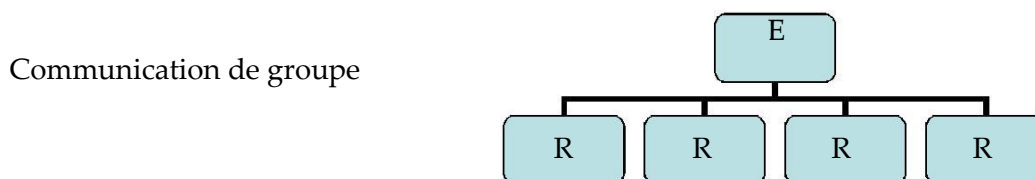
4.2. La communication

Dans toutes ces citations, nous observons la présence de termes liés à la communication (émetteur, destinataire, conversation, rapport, effet, etc.). Par la suite, nous voudrions développer l'idée de la communication qui s'instaure entre l'oeuvre et son lecteur, qui, dans notre cas, est l'apprenant. Est-il prêt à recevoir le message et à continuer le travail de l'auteur ? Proust parle de la lecture comme étant un « miracle fécond d'une communication au sein de la solitude ». En général, on parle de communication entre *un émetteur* et *un destinataire*, communication qui a pour objectif de faire passer *un message* – qui, dans le cas de l'oeuvre littéraire, est code, message et artefact. On pourrait se demander pourquoi parler d'« une communication » au lieu de lecture, puisqu'ils ne communiquent pas directement, ils ne se trouvent pas face à face. Wikipedia définit la communication comme « l'action de communiquer,

d'établir une relation avec autrui, de transmettre quelque chose à quelqu'un ». Lexilogos propose deux variantes : « Action de communiquer quelque chose à quelqu'un; le résultat de cette action » et « Action de communiquer avec quelqu'un ou quelque chose [...] ; Processus par lequel une personne (ou un groupe de personnes) émet un message et le transmet à une autre personne (ou groupe de personnes) qui le reçoit, avec une marge d'erreurs possibles (due, d'une part, au codage de la langue parlée ou écrite, langage gestuel ou autres signes et symboles, par l'émetteur, puis au décodage du message par le récepteur, d'autre part au véhicule ou canal de communication emprunté). » Toutes ces définitions nous font penser à la situation qu'on retrouve dans une classe de français langue étrangère, au moment où l'on étudie un texte littéraire. Alors, si on parle de communication, nous emprunterons les termes utilisés dans le schéma de communication linguistique de Roman Jakobson : émetteur (E) et récepteur (R), pour imaginer les possibilités de réception de la littérature en classe de fle.

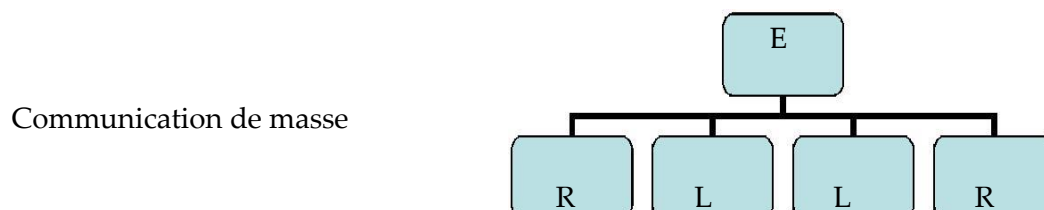
Tout d'abord, dans le cas de la lecture individuelle, la communication s'instaure entre l'auteur (émetteur - E) et l'élève (récepteur - R), conformément au schéma suivant : E --> R

D'autre part, de nombreux pédagogues parlent des bénéfices apportés par le travail de groupe au sein de la classe. Alors, pour la plupart des activités en classe de français langue étrangère, la classe est divisée en groupes de quatre personnes, par exemple. Par conséquent, le schéma correspondant à la communication, à la lecture – qui, cette fois-ci peut être soit individuelle, soit collective, en fonction des tâches reçues de la part du professeur en ce qui concerne le texte qui leur est présenté, dans ce cas sera le suivant :



Finalement, il faut préciser que la classe traditionnelle existe encore, le grand groupe, la classe entière, ce qui conduit à une lecture collective et, par conséquent, à une communication de masse. Dans ce cas, c'est plus difficile de parler de la réception du texte littéraire, mais ce n'est pas impossible. Puisque la réception est la réaction de l'élève devant le texte,

qui n'est pas due au texte, mais à sa personnalité, à sa manière de voir les choses et dont l'effet dépend de son état d'esprit, l'image peut être celle du schéma ci-dessous (nous utiliserons *L* pour les élèves qui restent des *lecteurs*, qui ne dépassent pas le niveau poétique et dans le cas desquels les effets sont provoqués seulement par le texte, par ce que celui-ci contient) :



Nous avons présenté le cadre normatif, le contexte scolaire et nous avons constaté la présence des textes littéraires dans les manuels, conformément aux programmes en vigueur et au CECRL. Maintenant, la question est de savoir si l'on parle de lecture ou de réception de la littérature dans la classe de fle ? L'élève est-il un lecteur ou un récepteur ? Quelles sont les différences entre ces deux positions ?

Quelle est la position de l'élève dans ces situations d'enseignement-apprentissage de la littérature ? Tout d'abord, il est le public, le lecteur et, selon Dominique Maingueneau, dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, « le terme lecteur est susceptible de divers usages, oscillant entre l'historique et le cognitif. Le lecteur est tantôt le public effectif d'un texte, tantôt le support des stratégies de déchiffrement. » (Maingueneau, 1990 : 30).

Les deux types de lecture, collective et individuelle, reposent sur la compréhension, qui est « est incertaine et approximative et dépend de la subjectivité du lecteur et de ses prédispositions émotives et affectives » (Tilea, 2004 : 14), suivie de l'interprétation, qui « est le résultat de lectures répétées et attentives du même texte avec la préoccupation d'éliminer toute influence qui tient des circonstances de la lecture » (Tilea, 2004 : 14).

D'une façon ou d'une autre, la lecture littéraire existe en classe de fle, mais le texte littéraire apparaît, dans la plupart des cas, en tant que support ou texte d'application pour l'étude d'une question linguistique, en laissant de côté, dans la plupart des cas, la spécificité du texte littéraire. Ainsi, la question qui nous intéresse est comment procéder pour réussir une réception des textes littéraires au moment de leur parution en classe de fle. Selon Hans Robert Jauss (1978), « une œuvre littéraire ne se présente

pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux - manifestes ou latents -, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la "suite", du "milieu" et de la "fin" du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée [...] »

Il s'agit de l'horizon d'attente du lecteur, qui lui permet de comprendre et de réceptionner la littérature et qui représente le concept central de l'esthétique de la réception. Il résulte des éléments suivants : « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss, 1978 : 54).

Alors, la notion de lecture porte sur le contenu de l'œuvre littéraire, tandis que la notion de réception porte sur sa réaction, sur ce que le lecteur retient de ce qu'il lit, en fonction de ses attentes, de ses connaissances antérieures et de sa personnalité. On peut « distinguer l'action de l'œuvre, l'effet qu'elle produit, de sa réception ». (Jauss, 1978 : 269) Ainsi, « l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre » (Jauss, 1978 : 284) sont des aspects dont un enseignant de fle doit tenir compte quand il choisit des textes à étudier, les méthodes à utiliser et le cadre dans lequel l'activité peut avoir plus de succès. Nous avons déjà parlé du CECRL et de la place de la littérature dans les programmes scolaires et dans les manuels. Nous revenons avec une citation liée justement à la réaction :

«De toute évidence, il existe des variations de réaction considérables selon l'âge, la nature et l'origine des apprenants quant aux éléments auxquels ils répondent de la manière la plus productive ; ces mêmes variations se retrouvent parmi les enseignants, les auteurs de méthodes, etc. quant à l'équilibre des éléments qu'ils introduisent dans un cours, selon l'importance qu'ils attachent à la production plutôt qu'à la réception, à la correction plutôt qu'à l'aisance, etc.» (CECRL 2001: 109).

Est-il possible pour l'apprenant de s'échapper aux contraintes et d'apprendre à se transposer dans le monde merveilleux et riche que la littérature offre à notre esprit ? Sont-ils ouverts à lire, à apprendre à s'envoler, à réceptionner la littérature ? Peut-être oui, peut-être non. On ne sait

jamais avant de l'essayer. L'oeuvre est définie par Jauss comme « résultant de la convergence du texte et de sa réception ». N'importe quelle est la finalité, le devoir de l'enseignant est celui de leur montrer la beauté et la richesse d'une oeuvre littéraire. On peut trouver des textes qu'ils aiment ou des textes qu'ils n'aiment pas. Mais il faut essayer. Dans les deux cas, l'important est de provoquer une réaction. Cette réaction, si elle est justifiée, c'est déjà un progrès.

Un autre aspect important est celui du groupe, parce que ce qui nous intéresse est la réception de la littérature en classe de fle. Est-ce qu'un texte peut provoquer la même réaction à 25 ou à 30 élèves ? Est-ce qu'un texte peut provoquer la même réaction à des générations différentes ? L'expérience nous a démontré que non. Chacun d'eux aborde le texte littéraire à partir de ses propres expériences et préoccupations. Par conséquent, il faut « étudier le texte non comme un contenu stabilisé à travers tous les contextes, mais comme un support pour des interprétations qui varient en fonction des contextes de réception » (Maingueneau, 1990 : 29). Il y aura toujours certains qui réagissent à peu près de la même manière, soit dans le même groupe, soit dans des classes différentes et d'autres qui ne réagissent pas, qui ne réussissent pas à avoir des réactions plus ou moins attendues.

V. Conclusion

Ce qui est important dans la démarche didactique qui vise la réception des textes littéraires en classe de français langue étrangère, c'est de laisser de côté les préjugés du type « les élèves n'aiment plus lire », « ils ne s'intéressent à rien de beau » et d'autres. En fait, un enseignant qui dit cela n'a jamais essayé de se convaincre soi-même qu'il pourrait avoir du succès. C'est plus confortable de trouver l'élève coupable au lieu d'essayer de les faire penser autrement. Parce que cette démarche signifie trouver les textes appropriés, laisser de côté le manuel dont les textes sont extraits surtout des revues qui ne sont plus d'actualité et qui, par conséquent, ne présentent pas plus d'intérêt pour eux qu'un texte littéraire. Cela signifie trouver un texte qui se rattache au thème de l'unité d'apprentissage, et aussi connaître l'auteur choisi et son oeuvre, parce que les élèves posent toujours des questions et, le fait de ne pas maîtriser ce que l'on présente voue à l'échec la démarche de l'enseignant.

Bibliographie

- Conseil de l'Europe (2001): *Un cadre européen commun de référence pour les langues* : apprendre, enseigner, évaluer, http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/source/framework_fr.pdf (page consultée le 2 janvier 2014)
- Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 54
- Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- Programa școlară pentru clasa a IX-a, ciclul inferior al liceului, Limba franceză*, București, 2004
- Programe școlare pentru clasa a X-a, ciclul inferior al liceului, Limba franceză*, București, 2004
- Programe școlare pentru ciclul superior al liceului, Limba franceză, Filiera teoretică, toate profilurile și specializările, Filiera vocațională, toate profilurile și specializările clasele a XI-a - a XII-a*, București, 2006
- Proust M., *Sur la lecture*, préface à *Sésame et les Lys* de John Ruskin, traduction, notes et préface par Marcel Proust, III^e édition, 1906 (Texte publié sur le site de la BNF).
- Puren C., *La Didactique à la croisée des méthodes: essai sur l'éclectisme*, Paris, Hatier / Didier, 1994
- Terminologie poetică și retorică*, Coordonator Val. Panaitescu, Iași, Editura Universității "A.I. Cuza", 1994.
- Tilea M., *La lecture : de la théorie à la pratique*, Craiova, Editura Universitaria, 2004

Au-delà des canons pour un renouveau du théâtre chez Jean Tardieu

Dr. Emilia MUNTEANU
Université Vasile Alecsandri de Bacau

***Resumé:** La tâche du chercheur qui se propose de déceler les points convergents des créations dramatiques des années cinquante n'est pas des moins ardues vu leur caractère diaïrétique en matière de style, de thématique, d'esthétique. Néanmoins, ce qui fonctionne comme sunagôgê chez les auteurs dramatiques de la seconde moitié du XXe siècle c'est leur refus des paradigmes essoufflés du théâtre qui les a précédés. Bien qu'il soit moins célèbre que ses illustres contemporains (Ionesco, Beckett), Jean Tardieu les rejoint par la création d'une œuvre dramatique à valeur de métathéâtre et par son paratexte autographe. Rien que la lecture des titres (La comédie de la comédie, La comédie du langage, La comédie du drame) des volumes tardiviens nous lance déjà dans la démarche de cet auteur qui annonce son intention de dénoncer les paradigmes du vaudeville, les procédés faciles d'un « théâtre digestif », les conventions linguistiques, non pas par simple volonté destructrice des canons puisque son théâtre propose le renouveau de la scène par la béance des « failles du mécanisme théâtral » (selon Jorge Lavelli in Tardieu, 2003, p. 912) ou à l'aide des signes d'autres systèmes de modélisation secondaires.*

***Mots-clés :** conventions théâtrales, linguistiques ; autoréférentialité ; systèmes de modélisation secondaire.*

De la déconstruction pour la reconstruction du théâtre en passant par les signes sémiotiques des arts

Sans avoir joui de la même célébrité que celle de ses contemporains, dans la famille desquels Martin Esslin le plaçait, Jean Tardieu reconnaît que ce qui unit les auteurs dramatiques groupés par celui-là sous l'enseigne du Théâtre de l'Absurde, bien qu'ils ne forment « ni une véritable école, ni une tendance homogène mais une rencontre entre écrivains indépendants », c'est « le souci commun [...] de renouveler les contours et les contenus de l'art théâtral » [Tardieu, 2003 : 1127] et cela malgré ou bien grâce à l'arrivée tardive au théâtre, après un détour poétique ou romanesque, de certains d'entre eux : Adamov à 45 ans, Beckett à 47 ans, Ionesco à 40 ans et Tardieu à 43 ans. Selon Martin Esslin, les sketches de ce dernier, malgré leur brièveté, couvrent un « champ d'exploration plus vaste que celui des autres écrivains du Théâtre de l'Absurde [...] le fantastique, le bizarre, le purement lyrique et jusqu'à la sphère d'un théâtre purement abstrait dans lequel le langage perd son contenu conceptuel et se transforme en

musique ». [Esslin, 1992 : 230] Si le dialogisme, présent déjà dans ses poèmes (*Monsieur Monsieur*), annonce la propension de l'auteur de *La comédie du langage* au théâtre, son mécontentement à l'égard du pouvoir d'expression de la parole écrite le conduit irrécusablement à la scène. Mais on trouve aussi aisément des prémisses de ce tournant dans sa carrière littéraire si l'on se rappelle qu'il écrivait des critiques dramatiques pour le magazine *L'Action* et pour *France-Soir*. En outre, il est naturel qu'en tant que chef du service dramatique de la radio et de directeur d'un Club d'Essai pendant 14 ans, il s'intéresse aux recherches d'avant-garde. Tout tourne chez Tardieu autour de la parole, celle qui, dès la chute dans le monde, lors de sa crise d'adolescence, devient la monnaie d'échange dans le commerce des humains et constitue son tourment (eu égard aux étymons latin et grec du terme crise, *crisis / krisis*, qui renvoient à « moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif, en bien ou en mal » mais aussi à « jugement, décision » [Robert, 1993 :511], dans le cas de l'auteur étudié cela pouvant être figuré par la difficulté de choisir la forme d'expression appropriée parmi les mots, les formes théâtrales, les arts) qu'il partage avec les écrivains des années cinquante : auteurs dramatiques, Nouveaux Romanciers ou poètes. Solidaire de ses confrères, Tardieu remet en question le langage, nous fait assister à la crise de la communication, déréalise les catégories du personnage, de l'intrigue, joue avec les a priori de l'esprit: l'espace et le temps, sans oublier les objets, et, s'il reprend des paradigmes théâtraux usés, c'est pour les soumettre à des opérations de transformation, de transmutation dans le but de dénoncer leur sclérose. En entamant un « portrait robot du nouveau théâtre », Michel Corvin nous permet de mieux comprendre l'ampleur de la révolution théâtrale à laquelle Tardieu participe : « On n'y reconnaît plus ni le langage du théâtre, ni ses personnages, ni son action, ni les catégories dramaturgiques et les procédés rhétoriques que des siècles de pratique avaient portés à une sorte de perfection. On est désarçonné en face d'un théâtre inclassable, ni comique ni tragique, qu'il est plus facile de qualifier, comme le fit J.- J Gautier, de „pas sérieux”. » [Corvin, 1993 : 923] Espace d'un processus d'effilochement du tissu narratif, de court-circuitage des mots, de déchiquetage du personnage (*La Serrure*), la scène tardivienne s'ouvre aux signes sémiotiques des arts faisant appel aux deux opérations constitutives de la dialectique, désignées par Platon dans son dialogue *Phèdre* comme diairesis et sunagôgè, en d'autres mots, défaire non pas tant pour faire que pour refaire : la seconde « c'est " vers une forme unique mener [...] ce qui est en mille endroits disséminé ", et cette méthode

s'appelle la " sunagôgè ", le " rassemblement ". L'autre est désignée par " diairesis ", " découpe " ou " division " ». [Svenbro, 1984:215-233]

Eu égard à l'avantage du théâtre, par rapport aux autres genres littéraires, qui, grâce à la géométrie scénique, permet de spectaculariser ses angoisses, de prendre du recul par rapport à soi-même pour s'accepter tel qu'on est à travers son double, son alter ego incarné scéniquement par un/des comédiens, il n'y a rien de surprenant à ce qu'au-delà du geste insurrectionnel visant les canons du théâtre traditionnel et du ton humoreux le théâtre de Tardieu s'évertue à « nous faire plonger au plus profond de la vérité de notre être ». [Paul Vernois, 1981 : 34] Ainsi nous invite-t-il à réfléchir aux conséquences de nos paroles qui, censées forger des personnalités (celle de Prométhée dont la mère, Asia, tente de tempérer l'impétuosité dans *Tonnerre sans orage*), édifier ou changer le monde, s'avèrent souvent mener à sa destruction tandis que nos peurs se rendent responsables de notre métamorphose en bourreaux (*Le Petit voleur*). Comme le remarque Jean Onimus, Tardieu « se défie des fêtes arbitraires de l'imagination, du fantastique gratuit, des flambées surréalistes et des sublimations faciles du théâtre symboliste ». [Onimus, 1985 : 128] Par ailleurs, celui dont la blessure intérieure rencontre la blessure extérieure (celle provoquée par les conflagrations mondiales du XXe siècle), ne saurait non plus écrire des tragédies à la manière des classiques, ni rechercher l'effet de réel que les naturalistes cultivaient à outrance, sans parler du « vérisme de " boulevard " » [Onimus, 1985 : 128] parce que chez lui, si la parole poétique se théâtralise et les signes théâtraux se teignent dans les couleurs de la poésie ce n'est pas pour offrir une lecture impressionniste mais pour inviter le lecteur / spectateur à entreprendre lui aussi un acte de réception réfléchi. Il suffit pour s'en convaincre d'ouvrir le « petit carnet de mise en scène » que l'acteur Denis Podalydès nous fait lire après avoir parcouru lui-même les textes d'un petit volume de pièces tardiviennes. Il nous en donne une piste de mise en scène tout en nous avertissant que « le théâtre de Tardieu est affaire de subtils dosages, d'équilibre savant entre le jeu poétique, musical, et le jeu psychologique, réaliste. Si l'on joue cette pièce [*Finissez vos phrases!*] en ne tenant pas compte des suspens, de l'étrangeté de ce trouble de langage, on risque la saturation et la monotonie ». [Podalydès, 2000: 77]

Si l'on cherche l'originalité tardivienne du côté de l'invention on a peu de chances de l'appréhender car elle puise chez les présocratiques : « Comme René Char je me replonge volontiers dans Parménide, Héraclite, Anaxagore ». [Tardieu, 2003 : 1141] En tâchant de saisir les lignes de force

de l'œuvre dramatique de Tardieu, nous retrouvons la triade taxinomique : originalité, invention et réécriture dont les chercheurs se sont servis pour définir la démarche scripturale de Jarry pour qui, selon Daniel Sangsue, « l'originalité n'est pas liée au nouveau mais à la capacité de reprendre l'ancien ». Le théâtre de Tardieu se situe dans la lignée de Jarry qui, selon le même chercheur, «rompt avec l'esthétique romantique attachant l'originalité à l'invention, à la nouveauté, pour valoriser la réécriture, considérée comme base de la création littéraire. Cette réécriture peut s'en prendre à tout texte mais elle opérera des processus de déformation, de transposition, de transmutation ». [Sangsue, 1989 : 219-237] Cependant, la recherche de l'essence à laquelle l'auteur dramatique étudié s'adonne rejoint non seulement la « grande aurore de la pensée grecque antérieure aux dessèchements rationalistes » [Tardieu, 2003 : 1141] mais aussi les recherches des peintres contemporains qu'il admire et auxquels il consacre des études pertinentes. Lorsque l'auteur de *La comédie du langage* et des *Poèmes à jouer* déclare qu'il « cherche à retrouver une sorte de signification élémentaire qui s'éloigne le plus possible des significations conventionnelles et qui prend un nouveau "sens" non par le contenu même de ses éléments mais par leur agencement et leurs combinaisons » [Tardieu, 2003 : 1142], sa démarche créatrice croise celles du peintre et du musicien qui, avec du peu chromatique ou acoustique, parviennent à édifier leur univers visible ou sonore. Le point de départ, commun pour la création poétique tout comme pour le théâtre, affirme Tardieu lui-même dans *La quinzaine littéraire* au moment de la parution des *Formeries*, se situe à « l'extérieur de la poésie et même... du langage qui est en même temps sa racine : les formes grammaticales, les formes linguistiques » car « c'est par volonté de partir d'un thème plutôt que d'un sujet, et presque d'un contenant que d'un contenu » [Tardieu, 2003 : 1295] qu'il entreprend sa mimésis II (l'acte de création). [Ricoeur, 1983 : 103-162] Ainsi, pour écrire certaines de ses « formeries », il part « des participes, des verbes, des lettres, comme la lettre S... ». En continuant sa confession, il affirme : « je trouve là une incitation à sortir de moi-même à travers cette sorte d'abstraction », (comme dans *Une soirée en Provence*, par exemple) et il semble qu'à « la fin ma propension à une certaine émotivité se retrouve tout de même ». [ibidem] En effet, le thème qui sous-tend ce « dialogue dramatique en quatre mouvements » transparait à la fin quand « le mot et le cri aboutissent au même échec » [Tardieu, 2009 : 155] face à la tragédie humaine : Monsieur A et Monsieur B assistent de loin, impuissants, au suicide d'un inconnu. En raccourcissant, Tardieu déclare : « j'essaie

d'exprimer toujours les mêmes choses comme chacun, mais par des voies différentes, qui vont, pour jouer sur les mots, du grave à l'aigu ». [Tardieu, 2003 : 1295] En poursuivant ses réflexions, il avoue : « la fictionprend chez moi la forme dialoguée du théâtre ou du parathéâtre ;[...] cette évanescence, cette inconsistance des êtres fait partie d'un aspect général de la vision que j'ai du monde, qui est toujours partagée entre cette impossibilité de fixer, cette fugacité, et le besoin de se fixer, de se raccrocher [...] à ce qui peut être une bouée de sauvetage ». [Tardieu, 2003 : 1296] Devant l'absurde existentiel, contrairement à leurs prédécesseurs (Sartre ou Camus), les auteurs dramatiques des années cinquante récusent le discours. Ainsi, le tableau final de cette soirée dramatique nous montre un A et un B incapables de satisfaire l'attente discursive du public. L'être-dans-le-monde dévasté, la raison bafouée, l'acte manqué, seuls les signifiants de deux lettres crépusculaires glanées dans « le vocabulaire en lambeaux », S et Z, semences flottant dans le vent, signent paradoxalement une promesse poétique de renouveau de la scène et du monde surgi du concert de quarante-trois noms issus de différentes langues : « A : Stromboli ... Satisfecit Silicate ... B : Sinn ... Sonne Sémiramis ... Souffler ... [...]A : Sisyphe ... Sicilia ... Speak ... Sud ... Sommet ... Sabbia B : Sarcophage ... Sleep ... Schluss! Schluss! (*Réverbéré*) Stop! ... Speak ... Sound ... Speak ...Zeus...! » [Tardieu, 2009: 199-200] Il n'y a rien d'étonnant vu que la familiarité et, paradoxalement, l'étrangéité qu'il ressent à l'égard des « deux sortilèges » : la peinture paternelle et la musique maternelle, font orienter la recherche tardivienne ailleurs. Par conséquent, « restait ...le langage, troisième porte sur le miracle, troisième recours contre la grisaille et la monotonie ». [Tardieu, 2003 : 1300]

Celui qui s'avoue « fidèle à cette quête fondamentale qui est celle de tous les hommes et de tous les temps », résumée par Gauguin dans le titre de l'une de ses toiles : « D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? » [Tardieu, 2009 : V], qui balance entre l'accent grave et l'accent aigu du langage, ne saurait ignorer le sort du théâtre. Aussi s'interroge-t-il sur les moyens de le renouveler sans pour autant tomber dans le prophétisme car chez l'auteur de *La comédie du drame* « tout [est] panaché de comique et de sérieux ». [Tardieu, 2003 : 573] Le paratexte autographe nous renseigne que l'énonciateur-scripteur s'intéresse à « un art dramatique abstrait » qui consiste à « partir du rituel théâtral » et à « échapper soit délibérément soit insensiblement au " réalisme " pour partir en quête d'une autre vérité que l'on a bien voulu appeler "poétique" ». [Tardieu, 2003 : 906]

Afin de mettre en œuvre son projet, il choisit les dimensions modestes (puisqu'il appelle lui-même ses pièces sketch ou pochade) et l'humilité du peu (*Théâtre de chambre*) et de l'emprunt déclaré à d'autres systèmes de modélisation secondaires, dans le but de « construire un art dramatique nouveau, ni surréaliste, ni réaliste, ni irréaliste, qui ne soit pas non plus arbitraire, mais qui débarrasse le fait dramatique, c'est-à-dire le fait humain, de tout ce qui n'est pas essentiel ». [Tardieu, 2003 : 1130] Cependant, ce penchant pour le « petit format » [ibidem] rejoint les « illustres modèles » non seulement dramatiques mais aussi ceux des systèmes sémiotiques de la peinture (Klee) ou de la musique (Webern, Erick Satie).

Une telle vision irrévérencieuse à l'égard de l'obsolescence des formes théâtrales ne saurait épargner l'un des piliers dramatiques : le personnage. Les êtres de mots que l'auteur dramatique met en scène ne parviennent pas à représenter des êtres vivants qui, selon Monod « se distinguent de toutes les autres structures de tous les systèmes présents dans l'univers par cette propriété que nous appelons téléonomie » [Monod, 1970 : 25] et que Jacqueline Russ définit comme « une activité orientée, cohérente et constructive ». [Russ, 1990 : 58] Les personnages qui peuplent la scène tardivienne ne se laissent pas fixer dans une sorte d'herbier théâtral sous l'étiquette desquels l'on puisse reconnaître leur statut social, leur biographie, leur profil psychologique parce qu'ils sont « les figurants d'un rôle qui les dépasse : ils n'ont pas de tempérament personnel, ce sont des " fantômes de passage " (TC), des apparitions sans passé, sans avenir » [Onimus, 1965 : 128], des personnages athymiques, des Clients titubant entre des directions aléatoires. Nous sommes à mille lieues de la comédie de mœurs car quelle leçon pourrait-on attendre de la part de Clients inconsistants, ignorant la raison de leur présence devant un guichet, ballottés entre des pancartes placées à droite et à gauche d'une seule porte censées régler l'entrée et la sortie dans/d'un bureau de « renseignements » (*Le Guichet*), incapables de formuler une question (*La jeune fille et le haut parleur*) d'autant moins d'exprimer quelque désir que ce soit, de manifester leur volonté, par conséquent inaptes à engendrer un schéma actantiel. Le modèle actantiel, entamé déjà en 1950 par Souriau à travers *Les deux cent mille situations dramatiques*, conçu par Greimas dans sa *Sémantique structurale* comme « l'extrapolation de la structure syntaxique » [1966 :185], est repris par Anne Ubersfeld qui explique que « l'actant s'identifie à un élément (lexicalisé ou non) qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique : il y a le sujet et l'objet, le destinataire, l'opposant et

l'adjuvant » mais aussi « le destinataire dont le rôle grammatical est moins visible ». [Ubersfeld, 2013 : 50] Par ailleurs, « le couple de base de tout récit dramatique est celui qui unit le sujet à l'objet de son désir ou de son vouloir par une flèche qui indique le sens de la quête ». [Ubersfeld, 2013 : 57] Comment pourrait-on envisager dans bon nombre de sketches tardiviens une flèche du désir à défaut d'un vrai Sujet, animé, vivant et mû par la quête d'un Objet, animé ou inanimé, concret ou abstrait (Eros, Liberté, Savoir, Pouvoir, etc.) ?

Sans être attiré par le théâtre réaliste, Tardieu s'intéresse tout de même aux aspects sociaux de la vie lorsque, comme attentif à la définition du Pouvoir formulée par Michel Foucault, il le représente sous la forme d'un pouvoir centralisé entre les mains du Promoteur de *La cité sans sommeil* ou comme « un réseau de forces multiples et omniprésentes dans tout le corps social, dans l'enseignement, l'éducation ou la santé ». [Jacqueline Russ, 1990 : 7] Un cas intéressant présente Mme Redadon dont la peur du voleur fonctionnerait comme métaphore de l'obsession du vieillissement. Le désir de Pouvoir, lui suggérant la mise en scène de sa propre métamorphose en bourreau du Voleur, se substitue aux caractères essentiels du vivant: téléonomie, morphogénèse autonome, autorégulation. [Jacqueline Russ, 1990 : 61] Ce théâtre ne se propose pas de servir aux spectateurs une solution aux problèmes sociaux qui bouleversent l'humanité, aussi le renversement de la tyrannie du Promoteur, dans cette cité où il avait imposé l'insomnie comme facteur de progrès, revêt-il non pas une forme d'opposition armée mais une forme discursive. Ce n'est pas au peuple révolté mais à un jeune homme mû par l'amour que revient le rôle de sauveur de la cité insomniaque : « Mario : La parole est l'arme la plus forte. Il ne faut pas se taire ! Il faut braver la menace [...] L'amour vaincra, même dans les souterrains les plus horribles, même où il n'y a plus d'espoir ou de souvenir. [...] Arrière ! Cauchemars de la Terre et cauchemars du songe. » [Tardieu, 1993 : 93-94]

L'intrigue, qui traditionnellement garde en éveil l'attention du spectateur, est donc quasiment bannie de ce théâtre. Même lorsque des actants tels que Oswald et Zénaïde semblent amorcer une intrigue amoureuse, ils arrivent à la dissoudre non pas tant en raison de la contrariété parentale (conformément au paradigme traditionnel) mais en raison de l'incommunicabilité puisque ce qui eût pu être une histoire d'amour se laisse submerger par des apartés : « Oswald, avec émotion Au revoir, Zénaïde ! (*A part*) Le boulanger pétrit sa pâte, l'écuycère monte à cheval, le navigateur fait le point, les cheminées fument, le soleil luit, mais

moi, je dois dire adieu à la jeune fille que j'aime ! Zénaïde, *haut, des larmes dans la voix*. Au revoir, Oswald ! (*A part*) Je ne sais plus quoi penser, je ne sais plus que dire, je suis comme la feuille d'automne qui tombe sur un étang à minuit ! » [Tardieu, 1995 :31]

Ailleurs, un drame policier qui a l'air de se construire autour d'un Voleur, s'originant dans la peur obsessive de Madame Redadon, transgresse le paradigme du genre revêtant des aspects oniriques (*Le petit voleur, Rêve de banlieue*) par le renversement des rôles : la victime acquiert les attributs du bourreau et finalement le justicier (Le Gendarme) et l'agresseur (Le Voleur) interchangent de rôles. Tradieu ne cache pas son intention « de construire une sorte de " critique du théâtre pur " en planifiant par catégories les structures choisies : monologues parallèles à l'action, langage insolite, systématisation des apartés, personnages-arbres (ou colonnes) ou bien, le comble, pièces " sans personnes " ; pièces ralenties ou accélérées, conventions mises à mal... ». [Onimus, 1985 : 130]

Il n'y a rien d'étonnant non plus qu'un métathéâtre jouant sur les formes dramatiques s'intéresse à l'objet théâtral. Chez Tradieu, celui-ci s'éloigne de sa fonction de signe indiciel du référent textuel ou historique pour acquérir une fonction symbolique et connoter en conséquence le théâtre lui-même. En effet, que pourrait désigner ce képi sinon le symbole de la Justice échangé contre la pince-monseigneur, symbole du Cambriolage, de la transgression de la justice : « Le Voleur, *comme procédant à une distribution de prix*. Et chacun aura sa récompense !...Pour le gendarme, la pince-monseigneur ! *Il fouille dans la sacoche, en sort la pince-monseigneur et la donne au Gendarme qui la reçoit avec des marques de gratitude et de respect* » [Tardieu, 1993 : 178] sans parler de ce presse-papier imaginaire auquel le Malade est invité à s'accrocher pour rester ancré dans le référent non pas historique, ni textuel mais dans le hic et nunc scéniques comme dans *Une consultation, ou les rôles inversés* : « Le Docteur : Eh bien, fixez attentivement un de ces objets familiers ! Au besoin, prenez-le dans votre main et répétez-vous à vous-même, avec une conviction intense : "Le presse-papiers ! Le presse-papiers ! Le presse-papiers !" Vous verrez : vous vous sentirez déjà beaucoup mieux ». [Tardieu, 1995 : 94] Tel est le cas également des objets désignant des ingrédients (*La mort et le médecin, ou Le style enfantin*) agencés non pas selon les règles de l'art culinaire mais selon le ludant de la déconstruction du réel voisine du « défaire » poétique vu que ce théâtre est « un des modes du "langage oblique" ». [Onimus, 1985 : 131] Dans le sketch mentionné, le ludique et le poétique se partagent la scène tout naturellement : « Monsieur : Tiens, voilà des carottes...des

poireaux....des pommes de terre...(il lui tend successivement un crayon, une paire de lunettes et un mouchoir). Madame : Bien, on va les faire cuire. (Elle pose le tout sur une chaise, fait semblant d'allumer le feu). Monsieur : Mais il faut aussi de la viande. Madame : J'ai des tickets. Monsieur : [...] Et voilà trois biftecks. (Elle met les bouts de papier sur une table) ». [Tardieu, 1995 : 77-78]

Le processus de dépersonnalisation du personnage passe par la désémantisation/resémantisation du nom propre, voire par son absence, étant ainsi privé de son fonctionnement traditionnel comme « champ d'aimantation des sèmes ». [Barthes, 1970 : 74] A cela s'ajoute sa substitution au profit de la fonction ou de l'occupation que le personnage détient (Le Professeur, Le Voleur, Le Gendarme, Le Visiteur, Le Préposé, La Patronne, etc.) entraînant également le glissement d'un rôle à un autre. Mais les coups portés à la personnalité du personnage ne s'arrêtent pas là puisqu'ils tentent d'atteindre le degré zéro de celui-ci en lui substituant un pronom: Monsieur Moi, Lui, Elle, ou une lettre à l'instar des notations scientifiques (mathématiques, physique) ou musicales. Lorsque le Professeur de *Ce que parler veut dire* s'évertue à faire une conférence sur les patois de famille en privilégiant des procédés ostensibles, il invite sur scène les couples M.et Mme B, M. et Mme X ou Z, en guise d'illustration de ses remarque linguistiques. Dans *Une soirée en Provence*, les messieurs A et B incarnent deux types fondamentaux de recherche : le silence et le cri; dans *La sonate et les trois messieurs*, A, B et C parlent musique tandis que six choristes : S, T, B1, B2, C1, C2, interprètent la partition d'une conversation-sinfonietta. La dépersonnalisation atteindra son absolu à travers les six jeunes filles désignées par les premières lettres de l'alphabet qui symbolisent les colonnes du temple de Ségeste (*Rythme à trois temps*) et préfigurent le néant du personnage dans le « poème à jouer et à ne pas jouer » *Une Voix sans personne*. Cette voix solitaire, annonce l'énonciateur-scripteur dans le paratexte didascalique liminaire, « sera, soit transmise par haut-parleur, soit incarnée – mais non personnalisée – par un comédien, qui se tiendra à droite, dans la pénombre de l'arrière-scène ». [Tardieu, 1992 : 143] On sait que les auteurs dramatiques des années cinquante s'évertuent à démanteler le concept traditionnel de personnage, la textocratie, l'intrigue mais en choisissant chacun sa propre stratégie. Si Beckett nous donne, par exemple, à voir dans son mimodrame *Acte sans paroles* une sorte de chorégraphie où la musique et des objets mobiles configurent une syntaxe scénique, en revanche, Tardieu nous donne à entendre des paroles sans actes dans un espace où les meubles et le jeu des

lumières deviennent des personnages : « Voix du récitant : et moi l'invisible témoin / et cette pièce et ces meubles éclairés de l'intérieur / nous restons ainsi longtemps dans notre commun silence / [...] parce qu'il nous faut retrouver le secret de notre double interrogation, / parce que nous nous demandons où nous sommes, qui nous sommes ». [Tardieu, 1992 : 145] Ce poème qui amène en scène quatre fauteuils, représenté à la Huchette en 1956, renvoie immanquablement aux *Chaises* ionesciennes, farce tragique représentée au Théâtre Lancry en 1952. Tardieu relate dans *Causeries à la fenêtre* le « souvenir vraiment merveilleux » de la première rencontre avec Ionesco qui lui confie son inquiétude : « on me dit que vous représentez bientôt une pièce où il n'y a que des fauteuils comme personnages, et moi je suis en train d'en écrire une où il n'y a que des chaises sur la scène ». [Tardieu, 2003 : 907]

On constate donc que Tardieu déplace l'accent dramatique de l'intrigue au langage, à l'expression. Paradoxalement, le langage, qui figure parmi les traits définitoires de l'humanité (et dont l'auteur avoue être passionné), devient la cible mais aussi la matière de sa déconstruction ludique et humoristique, son arbitraire étant « poussé jusqu'à l'absurde, jusqu'à l'inintelligible » [Tardieu, 2003 : 1131] comme dans *Un mot pour un autre*, *Finissez vos phrases*, *La mort et le médecin*. A l'instar des peintres abstraits qui jouent sur les « directions motrices : "vers", "contre", "pour", etc. pour toucher des signifiés intellectuels (les structures profondes, les catégories kantienne) », [Tardieu, 2003 : 1140] Tardieu se penche de manière ludique sur les humbles vocables du dictionnaire afin de signaler la crise de la communication. A force de se perdre, pareillement à des puristes du langage, dans le figement de l'expression verbale, un Docteur et son Malade frisent le comique transformant une consultation en une leçon de linguistique : « Le Docteur, *engageant et précis* : Pas très bien du tout, ou bien pas trop bien? Le Malade, *après une hésitation* : Heu...Plutôt pas trop trop. Le Docteur : Est-ce que cet...inconvenant vous arrive très fréquemment? Le Malade : Oui, très souvent. » [Tardieu, 1995 : 93]

Quant au Professeur F..., au beau milieu de sa conférence sur *Les patois de familles*, il nous fait part de son étude sur ces curiosités linguistiques que sont les interjections, occasion pour l'énonciateur-scripteur de faire jouer le sérieux, l'humoristique et l'autoréférentialité. Ainsi, les observations tout à fait pertinentes du linguiste déplorant l'insuffisance du système graphique de notation des éléments paraverbaux nous transmettent la frustration ressentie par le dramaturge lui-même et recourent celles de Pierre Larthomas qui affirme que « le compositeur

dispose d'un système de notations plus riche et guide son interprète plus que ne le fait l'auteur dramatique ». [Larthomas, 1997 : 60] Mais comme pour illustrer l'affirmation de Olbrechts-Tyteca qui considère que « toute analyse du langage, même dans une intention philosophique, peut ... devenir comique » [Olbrechts-Tyteca , 1974 : 60], l'entrée en scène d'un disque à titre de support didactique sert de repoussoir à ce qu'il y a de mécanique dans ce personnage: « Le Professeur:puis le "ah! là! là! " d'une personne lassée, excédée, par quelqu'un qui l'ennuie, qui, par exemple, lui fait faire un travail fastidieux, trop connu, trop rabâché ... Ecoutez bien ce "ah! là! là!" . Le disque: Ah! là! là!... Ah! là! là!...Ce qu'il est embêtant avec ses exemples! » [Tardieu, 2009: 52-53]

Pareillement à ses contemporains Nouveaux Romanciers, Tardieu consacre un rôle important au récepteur, lecteur ou spectateur, de sa production dramatique. La transposition typographique de *Conversation-Sinfonietta* invite le lecteur à entrer in ludio dès le jeu des caractères choisis pour figurer les registres (soprano, ténor, contralto, basse) et de leur disposition sur la page à la manière d'une partition. De plus, l'auteur dramatique lui réserve « la place du chef-d'orchestre ». [Tardieu, 2003 : 1135] Cet intérêt prêté à la mise en page renvoie aux *Caligrammes* d'Apollinaire ou à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. Mis à l'honneur mais aussi au travail de co-production, le récepteur acquiert manifestement un triple rôle, de « lecteur-interprète-spectateur ». [Tardieu, 2003 : 1135] Ainsi, malgré la facilité et la ludicité qui situeraient un sketch en « style enfantin » dans le genre mineur, non sérieux, le Présentateur de *La mort et le médecin* adresse-t-il au récepteur installé dans le confort d'un interprétant immédiat, facile à formuler, une question-tâche à fonction d'invitation à la recherche d'un interprétant dynamique suscitant son horizon d'attente : « Que vaut-il mieux pour des acteurs : jouer de façon enfantine un texte sérieux ou bien interpréter avec sérieux un texte naïf ? A vous de juger ». [Tardieu, 1995 : 71]

Comme il y a un miracle de l'écriture, de la création, la réception peut acquérir parfois elle aussi valeur de miracle. Cela amène Ionesco, par exemple, à se laisser surprendre par la réaction des spectateurs lors de la première représentation de la *Cantatrice chauve*. Tardieu déclare, quant à lui, sa surprise de voir son « malheureux sketch *Un mot pour un autre* «comme si c'était le fin du fin » de son œuvre tandis que pour lui ce n'était qu'un « exercice dans le contexte d'une investigation plus générale et plus variée sur les ressources d'un théâtre alors " futur " (c'était vers 1950) et sur les formes à détruire ». [Tardieu, 2003 :1009] Il s'y sert du banal thème

vaudevillesque de l'adultère pour faire d'une pierre deux coups : s'en prendre à cette forme théâtrale essoufflée mais aussi à cette tendance des colloquants à parler pour ne rien dire d'où le choix « d'une prétendue " Maladie du vocabulaire " [qui] s'abat sur les mondains vers 1900 », [ibidem] ce qui lui permet de bafouer l'arbitraire du langage en jouant avec sérieux sur le signifiant des lexèmes sans trop bouleverser l'axe syntagmatique.

En effet, quand Tardieu s'insurge contre les règles, sa révolte vise tant les formes théâtrales que le langage lui-même et s'évertue à dénoncer leur caractère arbitraire. Mais il nous y associe en tant que complices, que potentiels co-producteurs, voire acteurs, comme dans *Ce que parler veut dire*, dans la mesure où le metteur en scène observe la didascalie : « on peut aussi imaginer que l'on imprime et distribue à l'entrée, à chaque spectateur, la liste des mots – avec leur définition – sur lesquels le Professeur va interroger les élèves. Et cela pourrait être un jeu assez vif auquel participerait le public. » [Tardieu, 2009 : 55]

Averti par le Préambule de *Un mot pour un autre* que « les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer » [Tardieu, 2009 : 9], le spectateur change de statut car, pour décrypter le message de ces énoncés soumis à un travail de substitution, il se doit d'entrer dans le jeu et reconstituer le mécanisme d'encodage en revenant en amont, à la mimésis II (l'acte de création), [Ricœur, 1983 : 125-135] éventuellement approfondir l'acte de réception par une relecture du texte vu que certains énoncés gardent leur signification lors de la seule écoute. Si, par exemple, un énoncé tel que « Poussez donc » [Tardieu, 2009 : 14] se laisse facilement traduire comme « Pensez donc » en raison de la reconnaissance de la forme injonctive du verbe, des marques grammaticales de la IIe personne du pluriel, de la conservation de la consonne initiale et du rythme (dissyllabique), d'autres propos restent obscurs, malgré l'intuition d'un thème lié au manque de provisions signalé verbalement mais aussi de manière non verbale par Irma, la servante : « yaque j'ai pas de gravats pour mes haridelles, plus de stuc pour le bafouillis de ce soir, plus d'entregent pour friser les mouches...plus rien dans le parloir, plus rien pour émonder, plus rien ...plus rien (*Elle fond en larmes*) ». [Tardieu, 2009 : 12] Evidemment, pour celui qui veut aller plus loin, la lecture du paratexte autographe s'impose-t-elle également : Madame de Perleminouze : « Pauvre chère tisane !...Si j'étais vous, je prendrais un autre lampion ! (traduction : Pauvre chère petite voisine !...Si [.....] un autre amant !) Madame : Impossible !... Il a sur moi un terrible

foulard ! Je suis sa mouche, sa mitaine, sa sarcelle : il est mon rotin, mon sifflet...etc. (traduction : [.....] un terrible ascendant ! Je suis sa chose, son refuge, son esclave : il est mon soutien, ma raison d'être, etc....). » [Tardieu, 2003 : 1010] Mais pourquoi ne pas se laisser embarquer dans cette foire aux objets qui renvoie d'une part à des collages surréalistes et d'autre part à une réalité dévoilée dans le même Préambule, celle « que nous parlons souvent pour ne rien dire ». [Tardieu, 2009 : 9]

Pour ne pas conclure

Si l'esprit de système, dont Tardieu témoigne dans la Préface du volume *La comédie du langage*, lui dicte « de construire une sorte de catalogue des possibilités théâtrales, envisagées du point de vue de leur structure formelle autant que de leur contenu, une sorte de "Clavecin bien tempéré" du théâtre », [Tardieu, 2009 : II] son esprit d'expérimentateur l'oriente vers le bricolage, l'exercice, tout baignant dans l'humour (« de l'humour comique à l'humour noir »). Jean-Yves Debrouille, président de l'Association Jean Tardieu, reprend le terme « humoreux », qui figure dans le titre du troisième numéro des *Cahiers Jean Tardieu* (« Tardieu l'humoreux »), expliquant la préférence tardivienne pour ce qualificatif à l'encontre de « humoristique qui élimine, selon l'auteur dramatique, le substrat tragique ». [Tardieu, 2003 : 1513] Mais le génie constructeur présent dans cette déclaration programmatique sera contrarié par le démon du fragmentarisme, de la démolition : « ce projet trop ambitieux, certes, je ne l'ai réalisé qu'en partie » [Tardieu, 2009 : II] et cette dialectique parménidienne du faire/défaire est admirablement illustrée à travers le « dialogue dramatique » de A et B dans *Une soirée en Provence* mais également dans des poèmes à jouer tels que *L'A.B.C. de notre vie*, *Des arbres et des hommes*, etc.

Quelle entreprise plus audacieuse que celle de dénoncer les conventions linguistiques sinon celle de les démolir, de travailler cette matière, au même titre que le poète, le peintre ou le musicien qui jouent avec les sons et les couleurs, et renouveler ainsi l'art dramatique dont l'auteur déplore le retard par rapport à ces systèmes sémiotiques ? Mais la force expressive du théâtre, grâce à sa double énonciation, permet de plus la mise en scène, la re-présentation de la dualité ontologique qui marque l'écriture tant poétique (*Monsieur Monsieur*, *Formeries*) que théâtrale (*Monsieur Moi*, ou *Dialogue avec un brillant partenaire*) de Tardieu. Dans ce dernier sketch, le double clownesque, malgré son acquiescement, son adhésion inconditionnelle aux principes énoncés par ce pseudo philosophe ou justement à cause de son obnubilation intellectuelle empêche le

spectateur de se laisser sidérer par la profondeur de la pensée de Monsieur Moi pour y voir une forme d'autodérision.

Tardieu croise ses contemporains lorsqu'il rejette ce qui est « habituel, logique, discursif, méthodique » comme affirme A dans *Une soirée en Provence*, cependant, il ne se prend pas tellement au sérieux et adopte le ton ludique qui n'est pas toutefois synonyme de divertissement. Cela ne veut pas dire non plus qu'il prenne plaisir à séjourner dans le chaos. Car, en effet, « créer, c'est d'abord une sorte de désastre. [...] il faut, à la fois, abattre et édifier, tuer et mettre au monde, séparer, piller et rassembler ! La confusion commence : l'ordre souverain est au bout ! » [Tardieu, 2009 :167] En fait, le rejet des formes, des canons n'est qu'une étape de sa quête des essences, son œuvre surgissant du mariage de Parménide et d'Héraclite. [Tardieu, 2009 : 170] D'où l'admiration vouée au temple grec de Ségeste, surgi de l'harmonie des six colonnes « incarnées » scéniquement dans *Rythme à trois temps* par six jeunes filles identiques, « vêtues très simplement, de robes identiques : une sorte de tunique plissée d'un brun-jaune mat, tirant sur le rougeâtre et qu tombent jusqu'aux pieds » [Tardieu, 1995 : 325] car, bien qu'émergeant de la terre sicilienne, elles sont « vouées à l'esprit », à la perfection : « B, ton élevé, lointain. J'étais le rocher...A, enchaînant, ton grave. je deviens la Forme. D, comme B. J'étais le chaos...C, enchaînant comme A. Je deviens le Nombre. » [Tardieu, 1995 : 333] Jean Onimus glose pertinemment : « il faut avoir souffert de l'angoisse de l'informe pour ressentir, à la façon de Valéry, l'émotion salvatrice que procure une forme pure ». [Onimus, 1985 : 131] Le drame existentiel tel que l'adolescent l'a vécu semble être prêté au Malade d'*Une Consultation* qui vient demander secours au cabinet du Docteur : « Je souffre de l'instabilité de mes rapports avec l'Univers ! » [1995 : 92] Mais ce qui a l'air d'un drame psychologique ou d'une vraie consultation, eu égard à la présence de signes indiciels dont l'interprétant immédiat conduit le récepteur à y reconnaître une scène classique du genre s'avère être une farce dont le spectateur est averti dès le titre, *Une Consultation, ou les rôles inversés* et qui, à la fin, voit en effet le Docteur se métamorphoser en Malade.

Sans avoir la présomption d'émettre un interprétant final, force est d'y saisir les signes de l'autoréférentialité puisque ce théâtre ne se propose pas de donner des solutions à l'angoisse existentielle mais de parler du théâtre. Monsieur Moi le dit à la fin du pseudo dialogue qu'il n'entretient pas avec son *brillant partenaire* : « c'est un grand réconfort de pouvoir cerner ce qui vous menace. J'entends cerner par la pensée, ou par une simple image, par un geste peut-être...Je ne vais pas au coeur du

gouffre...Mais je fais le tour de ses bords.... ». [Tardieu, 1995 : 279] N'est-ce pas là une possible définition du théâtre, du faire de cet art vivant ?

Ainsi, malgré le caractère diaïrétique de sa démarche scripturale, l'œuvre dramatique de Jean Tardieu se constitue-t-elle comme une forme d'aimantation, comme une nouvelle *sunagôgê* des signes sémiotiques des arts. Ce geste du défaire des canons qui recoupe une multitude d'autres actes tels que déformer, dévaloriser, déchiqeter, découper un théâtre obsolète s'avère être synonyme de refaire à travers le langage qui dénonce, qui s'insinue, comme le constate Jorge Lavelli dans « toutes les failles du mécanisme théâtral non sans un œil complice » [Tardieu, 2003 : 912] pour le faire sauter et refaire, à partir de ses éclats, un objet théâtral à même de renouveler la scène et de lui faire retrouver l'éclat.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- Corvin, Michel, « Une écriture plurielle » in Jomaron, Jacqueline de (sous la direction de) *Le théâtre en France*, Armand Colin, Paris, 1993, p. 914-960.
- Esslin, Martin, *Théâtre de l'Absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1992.
- Greimas, A.Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, 1997.
- Monod, Jacques, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Le Seuil, Paris, 1970.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Le comique du discours*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- Onimus, Jean, *Jean Tardieu un rire inquiet*, Champ Vallon, Seyssel, 1985.
- Podalydès, Denis, « Petit carnet de mise en scène » in Jean Tardieu *Finissez vos phrases*, Gallimard, Paris, 2000.
- Ricœur, Paul, « La triple mimèsis » in *Temps et récit*, Editions du Seuil, Paris, 1983, p.103-162.
- Robert, Paul, *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993.
- Russ, Jacqueline, *Savoir et pouvoir*, Hatier, Paris, 1990.
- Sangsue, Daniel, «Parodie et humour noir "La Passion considérée comme course de côte" », in *Poétique*, no.118/1989, Seuil, Paris, p.219-237.
- Svenbro, Jesper, « La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque », in *Poétique*, no.58/1984, Seuil, Paris, p.215-233.
- Tardieu, Jean, *Monsieur Monsieur*, Gallimard, Paris, 1987.
- Tardieu, Jean, *Poèmes à jouer*, Gallimard, Paris, 1992.
- Tardieu, Jean, *La comédie du drame*, Gallimard, Paris, 1993.

- Tardieu, Jean, *La comédie de la comédie*, Gallimard, Paris, 1995.
- Tardieu, Jean, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2003.
- Tardieu, Jean, *La comédie du langage*, Gallimard, Paris, 2009.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 2013.
- Valloton, Pierre, *Causeries devant la fenêtre*, P.A. Pingoud éd, Lausanne, 1988.
- Vernois, Paul, *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Klincksieck, Paris, 1981.
- <http://www.cnrtl.fr/etymologie/crise>

**„Noaptea de Sânziene” sau „romanul-roman” ca reprezentare anacronică
a „canonului cultural epocal”**

Drd. Mihaela RUSU
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *It is well-known that any writer takes into consideration, first and foremost, the idea of acceding to the `cultural canon of the age` when he starts imagining his work of maturity. Placed at the crossroads between national specificity and the spirit of the time (Zeitgeist), the cultural canon of the age aims at authentically presenting the truths of an age, through the destiny of a `new man`, embracing the totality of the existence, in an attempt at representing and especially interpreting the real. In 1955, Mircea Eliade proposed, `for the cultural canon of the age` the `novel-novel` formula, in the form of a mythical narrative, in his work of maturity, *La Forêt interdite/ The Forbidden Forest*. Against the background of vast inter- and post-war fresco, the novel provides a vista of the significant events of the age, profoundly experienced by the protagonists. The profane history, disputed between Nazism and Communism, smashes the destinies of all the characters who roam into the maze of existence. Proposing the rediscovery of the sacred dimension of being as a solution for redemption, Eliade postulates the idea that, in order to endure History, post-war man must face the truth of the Myth. Reading this novel sixty years after its being written, one wonders whether, through the configuration of this type of Zeitgeist, Eliade succeeded in imposing “the model of the `novel-novel` which regained its metaphysical dignity” into the belles-lettres world.*

Keywords: *cultural canon of the age, `novel-novel`, profane history, new man, mythical narrative.*

Mircea Eliade, scriitor reprezentativ al generației '27, inițial neutru față de inserția politicului în cultură, devine după 1935 unul dintre susținătorii Dreptei Interbelice, motiv pentru care, după încheierea celui de-Al doilea Război Mondial și ocuparea Bucureștiului de către sovietici, alege calea exilului, despărțindu-se la modul prozaic de „România tinereții sale”, printr-un roman de anvergură, pe care îl consideră capodopera sa și cu care intenționează să cucerească literale europene: *La forêt interdite* (1955) [1]. Dacă avem în vedere perspectiva asupra „canonului cultural epocal” pe care o propune Mircea Martin, situându-l „la confluența dintre ceea ce s-a numit «specificul național» și «spiritul timpului» (Zeitgeist)” [Martin, 2005: 305], întrebarea firească care se impune este privitoare la

reușita/nereușita lui Mircea Eliade de accedea în *canonul cultural epocal*, european sau românesc, în contextul generației în care a activat. Interbelicul românesc propunea publicului cititor ca paradigmă estetică autenticismul, plinându-se pe orizontul de așteptare care, pentru gustul epocii, miza pe experiența ființei umane, exploatând gândirea și reacțiile umanului în vederea conturării emoției estetice.

Epoca imediat postbelică este o perioadă de mare degringoladă în care esențial pentru *omul nou* este supraviețuirea în fața Istoriei care, în elanul său devastator, ruinează destinele tuturor. Dacă după încheierea războiului, în Europa Apuseană, oamenii de litere par să fie ruși de realitatea istorică a timpului lor, angajându-și activ operele în direcția „Noului Roman Francez”, scriitorii exilului parizian, majoritari etnici ai Europei Central-Estice, afectați de flagelul sovietic, propun o literatură defetistă, apropiată de romanul condiției umane, scrisă din nevoia de-a se elibera de prezentul angoasant și de-a-și afirma, prin scris, propria identitate amenințată. Simțind că moda „romanului de idei” își trăise deja gloria, Mircea Eliade, format în spiritul autenticismului, gândește o reînnoire a romanului, propunând cititorului postbelic o literatură care, continuând autenticismul trăirii, migrează spre autenticismul spiritualității, amalgamând experiența, de inspirație tradiționalistă, cu experimentul, deschis spre modernitate. Criticul Iulian Boldea e de părere că „schimbarea de canon poate părea – și uneori chiar este – o modalitate de adaptare a literaturii la context, la o nouă sensibilitate, la fluxul și dinamismul vieții.” [Boldea, 2009], idei simptomatice cu schimbarea de paradigmă a romanului eliadic postbelic.

Scriindu-și opera de maturitate, Mircea Eliade are ambiția de-a accede în *canonul cultural epocal*, mizând în primul rând pe o formulă românească proprie: *romanul-roman*, care ar fi trebuit să-i aducă o receptare favorabilă din partea criticii franceze, ce l-ar fi impus ulterior drept un mare nume al literaturii universale.[2] Scriind și publicând în exil romanul *Noaptea de Sânziene*, el intenționa să cucerească lumea literelor europene, printr-un tip de personaj cosmopolit care, în decursul a 12 ani, traversează Europa în plin război mondial, activează la Londra și Lisabona, luptă apoi pe frontul rusesc și în cele din urmă părăsește Bucureștiul tinereții sale pentru a se refugia în Parisul tuturor exilaților. Panoramând marile conflagrații care au mutilat destinul Europei anilor '40-'50, Eliade postulează în roman teza conform căreia este iminentă apariția unui *om nou*, născut dintr-o revoluție spirituală profundă care să dea un sens major apocalipsului de după război. Ceea ce e paradoxal la acest personaj este că,

deși este conceput ca un neutru, oriunde în lume s-ar afla, nu încetează să simtă, să gândească și să acționeze românește.

Am putea crede că formula romanescă aleasă de Eliade a fost în contratimp cu modele literare. Într-un context european care promova moartea autorului, a acțiunii și a personajului, Eliade se încapățânează să rămână fidel modelului narativ balzacian. Crezul său este acela că „literatura, orală sau scrisă, este fiica mitologiei și a moștenit ceva din funcțiile acesteia: să povestească întâmplări, să povestească ceva *semnificativ* ce s-a petrecut în lume. (...) orice narațiune, chiar și aceea a unui fapt cât se poate de comun, prelungește marile povestiri relatate de miturile care explică cum a luat ființă această lume și cum a devenit conștiința noastră așa cum o cunoaștem noi astăzi. (...) suntem ființe umane formate din *întâmplări*. Iar omul nu va renunța niciodată să asculte povestiri.” [Eliade, 1990: 141-142], ceea ce înseamnă că pentru Eliade omul civilizației actuale este programat genetic pentru narațiune, pentru aventura trecutului și a posibilului, iar lectura nu face decât să-i cultive aceste gusturi care, în definitiv, îi arată de unde vine și încotro se îndreaptă.

Eliade a susținut toată viața „«neînlocuibilitatea» romanului-narațiune, a romanului-roman care suplinește în lumea modernă miturile.” [Eliade, 1993, I: 205] Chiar își propusese în anii '50 să scrie un articol pe care l-ar fi intitulat *De la nécessité du roman-roman* în care ar fi vrut să arate europenilor „dimensiunea autonomă, glorioasă și ireductibilă a narațiunii, formula readaptată conștiinței moderne a mitului și mitologiei.(...) omul modern, ca și omul societăților arhaice, nu poate exista fără mituri, recte fără «povestiri» exemplare.” [Eliade, 1993, I: 210] Istoricul religiilor atribuie narațiunii o „demnitate metafizică” capabilă să reabiliteze epicul, denaturat de generația de scriitori contemporani care „au ridicat la prim rang analiza psihologică, apoi analiza spectrală, ca să ajungă la rețelele facile de filmare a automatismelor psiho-mentale”, uitând că metafizica și teologia pot fi dezvăluite doar prin narațiune, iar nu prin analizele autorului.

Pentru a ilustra specia *romanului-roman*, așa cum o înțelegea și cum o interpreta el, în capodopera sa, *Noaptea de Sânziene*, Eliade mărturisește că a intenționat să împace „un anumit realism istoric cu aspirația omului spre un fel de a fi ieșit din comun, printr-un personaj care „nu era nici filosof, nici poet, nici măcar om religios.” [Eliade, 1990: 151], în așa fel încât dincolo de povestea de viață obișnuită, profană, a unui tânăr român din anii '30-'40 să poată fi descifrat un destin plin de sensuri și de figuri. Un astfel de roman, pentru Eliade, trebuie să respecte obligatoriu regulile romanescului,

adică să repete modelul romanului secolului al XIX-lea, în care își propunea „să camufleze o anumită semnificație simbolică a condiției umane.” [Eliade, 1990: 151]

Opțiune pentru românesc într-o epocă care a promovat structuralismul ar fi putut însemna un pariu pierdut de la bun început. Dacă urmărim opiniile criticii actuale, constatăm că romanul postmodern se reîntoarce, surprinzător, spre narativ, spre povestire. Iată ce observație face Doina Ruști într-un articol dedicat „vieții grele a canonului literar”: „Povestea, s-a văzut deja, se află în matricea existențială ca principal mod ontologic și desfătător, pentru că narativitatea induce sensul aventurii și satisface nevoia de alteritate. Asculți povestea și intri în casa omului fermecător și complet necunoscut, în locul căruia ai vrea să fii. Povestea este o particularizare simplă a derulării, a timpului, a condiției de ființă muritoare. Visele de noapte bâjbâie în căutarea schemei narative, oamenii se împrietenesc povestindu-și viața, cheia doctrinelor religioase stă într-o biografie uimitoare. Adică omul trăiește, într-adevăr, ca să-și povestească viața.” [Ruști, 2009]. Înțelegem, așadar, că omenirea se reîntoarce ritualic spre narativ, spre mitologic, tocmai pentru că, indiferent de modele culturale, omul, „făcut din cuvânt”, nu poate să se caute și să se regăsească decât în această istorie a cuvântului, care este literatura.

În spațiul românesc, în primele două decenii de după război a fost impus un canon oficial prin „ideologizare și presiune politică, construit de sus în jos” [Lăsconi, 2009], în care Eliade nu avea cum să fie acceptat. Acest canon oficial însă „a avut «canonul din umbră», care adoma unui «guvern fantomă» reamintea că oricând cei prezenți în cercul puterii pot ieși ca alții să le ia locul.” [Lăsconi, 2009] Într-o cronică dedicată analizei diacronice a canonului, Elisabeta Lăsconi apreciază că, din punctul ei de vedere, postbelic literar românesc a antrenat în bătălia canonică două tipuri de instanțe: puterea politică și autoritatea criticii, care a susținut în permanență un *canon din umbră*. Canonul acesta din umbra, *in absentia*, se contura prin scrierile celor care părăsiseră țara sau fuseseră obligați la un exil interior. Amintim în acest context, procesul lotului Noica-Pillat care a avut printre capetele de acuzare vina de-a fi citit scrierile autorilor din exil. Corespondența privată a lui Eliade arată că acesta era la curent cu practica samizdatului din țară, romanul *Noaptea de Sânziene* fiind împrumutat, în „obsedantul deceniu” pentru lecturare contra sumei de 100 lei. Un astfel de canon se substituia celui politizat și îl surclasa, astfel că după 1989 s-a putut produce o reconstruire a canonului și în puțini ani s-au recuperat autorii interziși în comunism, cu precădere Mircea Eliade, Emil Cioran și Eugen

Ionescu, dar și autorii din cercul Gândirii. La momentul actual însă, noua bătălie canonică a postmoderniștilor face loc altor nume, desigur, prin sacrificarea celor nu au fost găsiți reprezentativi, adică a celor care, activând în exil, nu s-au ancorat bine pe nicăieri. Se știe că, începând din anul 2000, Mircea Eliade nu mai figurează în canonul laic oficial, *lista lui Manolescu* semnalând pentru perioada interbelică doar patru prozatori reprezentativi: Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, G. Călinescu și M. Sadoveanu, cu mențiunea că operele acestor scriitori au fost găsite potrivite pentru accesibilizarea comandamentelor instructiv-educative și social-politice ale epocii noastre.

Ceea ce este cert e că romanul eliadesc de maturitate, tradus în numeroase limbi, s-a bucurat de „un succes de prestigiu” [Popa, 2009: 764], fără a se impune drept „un mare roman” în spațiul literaturii românești. Dacă ținem cont de criteriile în baza cărora se fac și se desfac listele cu autori canonici: succesul de public, succesul de critică și factorul politic, înțelegem de ce un autor, susținător al dreptei politice românești, nu poate avea o operă care să fie considerată reprezentativă pentru cultura română. Mișcarea naționalistă interbelică, promovată de partidele de dreapta, a fost apreciată drept fascistă, iar Eliade drept unul dintre ideologii extremismului românesc interbelic. În aceste condiții nu ne rămâne decât să apreciem în scrisul eliadesc bogăția de idei, adâncimea filosofică și frumusețea morală, care pot contura, în ultimă instanță, un canon estetic, mai puțin vizibil, dar mai autonom.

Canonul critic românesc, la nivel teoretic, mai deschis spre noutate, a receptat în mod diferit romanul în discuție. Marian Popa consideră că este un roman scris „mizerabil”, Nicolae Manolescu găsește scriitura eliadescă, în general, lipsită de originalitate, tributară gidismului interbelic, în timp ce Eugen Simion îl apreciază drept „primul caz de *roman total* din literatura română”, fără a fi totuși „un mare roman.” Sergiu Al-George vede în această scriere romanescă „cel mai bun roman românesc” al epocii postbelice, în timp ce Ion Simuț consideră că o astfel de carte, cunoscută publicului larg românesc abia după 1990, poate relativiza, prin comparație, aprecierile elogioase și absolutiste aduse unei capodopere, precum romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*. *Romanul total* este un concept naratologic a cărui onomastică i se datorează criticului literar Eugen Simion. Criticul atrage atenția că *romanul total* nu trebuie să se confunde cu *romanul-fluviu* (văzut ca o epică cu desfășurare orizontală și cronologie întinsă) și nici cu *romanul-ciclic* (cu teme și motive „înșirate ca măgelele pe ață”). Pentru Eugen Simion, *romanul total* este „romanul unui destin care asumă o istorie,

romanul unei istorii care trăiește printr-un destin.” [Simion, 1987: 7] Această specie epică este văzută ca o scriere vastă, arborescentă, de influență realistă, care își propune să înfățișeze cât mai autentic adevărurile unei epoci. Este un roman structurat pe mai multe nivele (social, politic, sentimental, intelectual) în care trecerea de la unul la altul se face în mod firesc. Toate aceste nivele sunt posibile pentru că narațiunea este construită arborescent, din ea proliferând mici narațiuni ce diversifică și îmbogățesc tema dominantă a cărții. Un astfel de roman se construiește pe modelele romancierilor deceniului al IV-lea al secolului trecut care au impus prin scrierile lor o nouă etică, „aceea care transformă o *experiență* într-o *conștiință* prin intermediul *aventurii*.” [Simion, 1987: 7] Pentru că pune în discuție un număr mare de idei, *romanul total* poate fi considerat și un *roman intelectual*, întrucât exploatează meditația ca formă a epicului, conceptele de *fericire*, *iubire*, *existență*, *destin*, *eșec*, *putere*, *timp*, *istorie* fiind explicate prin intervenția unor personaje care practică profesiuni intelectuale. Într-o astfel de epică, protagonistul „trece prin mai multe medii sociale și, direct sau indirect, trăiește evenimentele importante ale epocii” [Simion, 1987: 8], este deci și un *roman politic*, doar că nota dominantă a cărții nu este dată de influența politicului în viața individului, tocmai pentru că tema centrală a acestui tip de scriere nu este *setea de putere*. Ambiția autorului care scrie un roman total este de a îmbrățișa totalitatea existenței.[3]

Romanul total pe care îl ilustrează Eliade în țeșătura epică din *Noaptea de Sânziene* rezumă într-un fel imaginea *romanului-sumă* așa cum îl gândea Balzac, unul din modelele sale literare. În accepțiunea balzaciană, într-un astfel de roman, creatorul „pune spiritul vechilor timpuri, reunește deodată drama, dialogul, portretul, peisajul, descriția; face să intre miraculosul și adevărul, aceste elemente ale epopeii, dă coate poeziei prin familiaritatea celor mai umile limbaje.” [Balzac apud *Realismul*, 1969: 151] Rețeta romanului balzacian este recognoscibilă în trama *Noptii de Sânziene*, în care descrierea mediilor bucureștene, cu casele, străzile și cafenele lor, creează atmosfera nostalgică specifică aceluia sfârșit de *belle époque* românesc. Peisajele în care sunt proiectate scenele cheie ale romanului traduc mai degrabă o geografie interioară din dinamica vieții personajelor, decât o topografie reală, grație sugestiei elementului miraculos care planează asupra personajelor, cărora „destinul le face semne”, tocmai pentru că ei văd cerurile deschizându-se și au o coerență a suprealului care face concurență realului. Acest *roman-sumă* face o cronică minuțioasă a vieții mondene și a societății bucureștene de la mijlocul

secolului al XX-lea. Pictura societății timpului este completată de alte aspecte cum ar fi romanul psihologic sau metaromanul.

Spre deosebire de romanul balzacian care îi oferă cititorului o istorie obiectivă a faptelor, romanul eliadesc reunește și inepuizabilele nuanțe ale senzațiilor pe care le trăiesc sufletele protagoniștilor. Sub influența romanului joycean, prozatorul renunță frecvent în acest roman polifonic la perspectiva naratorului omniscient pentru a situa în prim-plan înșiruirea senzațiilor și a impresiilor protagonistului în curgerea neîntreruptă a timpului. Monologul interior va funcționa ca un procedeu esențial pentru redarea „fluxului conștiinței”. Treptat evenimentele exterioare își pierd preponderența în economia textului, ele servind doar la declanșarea și interpretarea trăirilor interioare. În acest fel, Eliade reușește să-și îmbunătățească tehnica narativă prin utilizarea monologului interior în reflectarea fluxului conștiinței, capabil să exprime capriciile memoriei și dezordinea spontană a ideilor. Autorul cunoaște fascinația detaliului și insistă pe descrierea străzilor, a instituțiilor, a restaurantelor, a caselor sau a satelor. Nimic nu este însă înfățișat la întâmplare, detaliile primind o puternică încărcătură simbolică.

Rețeta acestui *roman total* pare să se suprapună aproape complet peste ceea ce teoreticianul Georg Lukács definea a fi romanul ca specie privilegiată pentru cititorii contemporani: „Romanul este forma aventurii, a valorii proprii a interiorității; conținutul său este istoria sufletului care pornește la drum spre a se cunoaște și care, obținând confirmarea, își găsește astfel propria esențialitate.” [Lukács, 1977:94]. Protagonistul *Noaptea de Sânziene*, sastisit de dinamica economiei de piață în mijlocul căreia trăiește, caută refugiul într-o cameră secretă, închiriată într-un hotel, unde are impresia că poate experimenta ieșirea din timp, practicând pictura ca formă a evaziunii din prezentul istoric. Are în permanență senzația că s-a pierdut în labirintul propriei existențe, dar din când în când, conștientizează că se poate salva din „burta balenei”, uitând însă repede soluția salvatoare. În momentul în care sufletul său se regăsește pe sine printr-o mare iubire înțelege că și-a împlinit destinul și acceptă înseninat călătoria spre nunta cosmică necesară refacerii unității primordiale.

Romanul total eliadesc este poate ceea ce critica literară numește în cazul Dostoievski prin conceptul de *roman-sinteză*. Ion Vlad, exeget al operei lui Dostoievski, interpretează *romanul-sinteză* drept un model suprem al speciei „ca formă a existenței și ca manifestare a lumii într-un limbaj comun tuturor, și în ciuda acestui lucru, inaccesibil celorlalți exploratori ai lumii.” [Vlad, 2004: 97], deci romanul îmbracă forma

expresiei existenței, exact dezideratul livresc căruia i se subordonează Eliade. Într-un astfel de roman, condiția personajului se naște odată cu alteritatea armoniei primordiale a lumii exterioare, care îl transformă într-un individ înzestrat cu o serie de trăsături care-l particularizează față de ceilalți membri ai comunității. Odată descoperită această interioritate, ea se va transforma în personalitate. „Produs al unei civilizații deschise, eroul de roman își asumă o existență dilematică, caracterizată printr-o continuă tentativă de circumscriere a propriei sale condiții.” [Glodeanu, 2007: 117] Eliade gândește acest roman, nu atât ca reprezentare a realului, cât mai ales ca interpretare a acestuia. Miza acestuia rămâne impunerea unui personaj dilematic care, după ce a cunoscut fărâme de existență paradisiacă, simte că nu mai regăsește armonia primordială a lumii. Problema fundamentală pe care o urmărește autorul în construcția protagonistului este aceea a căutării autenticității persoanei într-o lume care devine din ce în ce mai inautentică. Romanul relatează aventura existențială a unui individ care încearcă constant să găsească sensul secret al lumii în care trăiește.

Dimensiunea existențială a romanului este transpusă prin viziunea tragică pe care o propune asupra unei vieți absurde, dominată de cataclisme, de aceea protagonistul încearcă să scape din ghearele disperării prin căutarea unui sens eliberator, salvator al propriei vieți. Treptat cartea acesta se transformă într-o mărturie veridică asupra unei istorii zbuciumate, tocmai pentru că, prin formula sa, romanului modern oferă o modalitate privilegiată de exprimare a tragediei umane, principalele teme expuse în roman fiind absurdul, înstrăinarea de sine și de ceilalți, agonia conștiinței, solitudinea, obsesia morții, căutarea salvării și libertatea. Experiența individuală este cea care dă sens existenței umane, transformându-se într-un mijloc eficient al cunoașterii de sine. În această creație postbelică, romancierul Eliade descoperă un alt mod de a gândi și de a scrie un roman, imaginând simultan omul ca „sumă a relațiilor sociale”(Marx) și ca „sumă a complexelor abisale” (Freud).

Recurgând la procedeul punerii în abis (*myse en abîme*), al jocului de oglinzi paralele, autorul introduce în roman și tema romancierului, prin personajul Partenie, care ține un jurnal de creație, romancier ce se dovedește un dublu narcisiac al protagonistului, dar și al autorului însuși. Pentru Partenie, jurnalul pare a fi reflexia unei oglinzi pe care a purtat-o toată viața cu sine, dar nu e vorba aici de o oglindă în sens stendhalian, ci de oglinda eului intim al diaristului. Rezultatul acestui tip de scriitură pare a fi un roman care este în același timp la fel de adevărat și la fel de îndepărtat de realitatea interbelică. Nucleele cu valoare metatextuală

furnizează indicii de lectură pentru cititorul purtat de-a lungul unor narațiuni cu structură labirintică, în așa fel încât autoreflexivitatea se transformă într-o veritabilă meditație asupra condiției scriitorului secolului XX. Într-o discuție cu una din admiratoarele sale, Ciru Partenie, scriitor de succes în roman, află cum este privit el și opera sa în rândul cititorilor: „«Îmi spune că mi-a ieșit zvonul că nu scriu decât ce mi se întâmplă mie sau aud că s-a întâmplat altora. O întreb: ce altceva s-ar putea scrie? Îmi răspunde foarte candid: un scriitor trebuie să aibă imaginație...»” [Eliade, 2010, II: 319], controversă care traduce, de fapt, poziția scriitorilor interbelici față de poetica autenticismului și estetica trăirismului privind raportul dintre biografia trăită și cea romanțată, din care se poate naște „autobiografia unei fanteze.” Notațiile din jurnalul lui Ciru Partenie se constituie într-o formă de scriitură metatextuală prin care autorul își autocomentează propriul statut: „«Fac parte dintr-o generație de scriitori sacrificați. Niciunul dintre noi nu va mai putea scrie în stil major. Suferim de ticurile psihologiei, de clișeele experiențelor literare recente etc. Trebuie redescoperită narațiunea mitică. Dar nu o va redescoperi unul ca mine, un raționalist incapabil să guste miturile.»” [Eliade, 2010, II: 319]. Neliniștile lui Partenie transpun, de fapt, temerile autorului Eliade care, știind că generația scriitorilor interbelici era prima generație cu adevărat liberă, lipsită de constrângeri ideologice, se vedea imediat după război, sacrificat în numele ideologiilor care alimentaseră conflictul armat al celui de-al Doilea Război Mondial și care își căuta în postistorie țapii ispășitori.

Așadar, deși formula realismului balzacian era perimată în momentul publicării romanului *Noaptea de Sânziene*, Eliade optează pentru un realism renăscut într-o formă nouă, specifică lumii postbelice, menit să revoluționeze viziunea și înțelegerea noastră asupra realului. Astfel romanul eliadesc continuă să fie epic, narativ, chiar dacă devine un instrument de explorare a conștiinței și de investigare a existenței. „Această formă a epicului rămâne o tentativă de a explora și de a examina – sub specia ontologicului – destinul ființei.” [Glodeanu, 2007: 159] O astfel de operă, în care narațiunea cronologică este înlocuită de una non-lineară [4], relevă afinitățile pe care romanul postbelic le are pentru fragmentarism, pluralitate și structură labirintică, în așa fel încât lectorul să fie permanent confruntat cu *limitele interpretării*. În conceperea acestui *roman-total*, Eliade abandonează stilul liniar (cronologia unei vieți), în favoarea analiticului, complicând structurile narrative, fără a renunța însă la epic. În eseu *Temps et récit*, Paul Ricoeur analizând temporalitatea romanelor, subliniază faptul că un text narativ are un dublu nivel: unul episodic, cel al succesiunii

evenimentelor, și unul configurațional, cel al structurii logice a evenimentelor, idee care ar trebui să ne conducă spre o lectură plurală de-a lungul căreia să putem construi sensul operei pornind de la simpla reconstituire a succesiunii cronologice a evenimentelor.

S-au făcut destul de frecvent apropieri între scrisul lui Marin Preda și cel al lui Mircea Eliade, mai ales din perspectiva reprezentării *romanului total* pe care ambii îl ilustrează prin câte o capodoperă, *Cel mai iubit dintre pământeni* și *Noaptea de Sânziene*. Ceea ce îi apropie pe acești doi mari prozatori, aparținând unor generații diferite, este tocmai arta romanului. Marin Preda mărturisește că „învată de la *Balzac* să nu ignore rolul mecanismului social, de la *Tolstoi* să spună adevărul despre mișcarea sentimentelor, de la *Victor Hugo* să caute excepționalul și surpriza vieții, de la *Dostoievski* să nu ignore adâncimea fără sfârșit a sufletului omenesc.” [Preda apud Simion, 1985: 91], deziderate pe care Eliade le-a materializat artistic în opera sa de maturitate, care încă așteaptă să fie descoperită de publicul românesc căruia i-a fost destinată în principal, fiind redactată exclusiv în limba română.

Deși este o realitate faptul că Eliade nu este inclus în canonul curricular, prin această amplă încercare epică (este un roman stufos, ușor complicat, chiar sofisticat, care poate părea ilizibil cititorului nefamiliarizat cu spațiul metafizicii eliadești), reclamând o descendență ilustră (Gide, Proust, Joyce, Balzac), autorul a încercat totuși să tragă lozul cel mare din acest pariu personal cu literatura universală. Ținând cont de faptul că Bernard Pivot [5] plasează într-un studiu bibliografic din 1991 acest roman în primele 10 cărți ale literaturii central-europene, putem aprecia că pariul eliadesc a fost câștigat, chiar dacă acest câștig vine postum și nu este însoțit de o legitimitate care să vină din interiorul câmpului critic. Considerăm că un cititor vigilent, poate găsi în afara literaturii române tot felul de semnale care să-i permită o perspectivă de ansamblu asupra fenomenului literar românesc, raportându-se atât la teritorialul pur, cât și la producțiile intrateritoriale sau extrateritoriale.[6] Există traducători contemporani care, deși vin din spații culturale diferite, optează pentru scrierile lui Mircea Eliade: „Joaquín Garrigós l-a tradus în spaniolă și Sumya Haruya în japoneză, ambii rămân îndrăgostiți iremediabil de fantasticul lui Eliade, de geografia mitică a Bucureștiului” [Lăsconi, 2009]. Se impune, așadar, existența unui „canon al traducerilor” care concurează, din umbra, canonul oficial. Este posibil ca acest canon al traducerilor să fie mult mai apreciat de scriitori, pentru că el conferă un prestigiu mai mare. Canonul oficial actualizat prin canonul traducerilor ar putea contura în fața lumii o nouă

dimensiune a literaturii române, mai lipsită de prejudecăți și mai aproape de gustul publicului cititor.

NOTE

[1] Romanul, scris în limba română, va apărea la editura Gallimard, sub traducerea lui Alain Guillermou, cu titlul *La forêt interdite* în 1955, iar în 1971 va fi publicată prima ediție românească cu titlul *Noaptea de Sânziene*, la editura Ioan Cușa din Paris.

[2] Într-un studiu despre solidaritatea ginteii latine, Eliade își mărturisește convingerea că „pentru a face ca un autor să devină hrană spirituală a unei generații, el trebuie să fie tipărit la o mare editură, dacă e posibil – în traducerea unui scriitor. Nimeni nu are șansa de a deveni autor universal dacă opera lui, tradusă în franceză, nu va fi difuzată la o mare editură.” [Eliade, 2006: 289]

[3] „Pour réaliser cela, il doit donner l'impression qu'il n'est qu'un fragment de temps doté d'un avant et d'un après existant hors du «passé» (souvenirs, notations sur la famille, l'hérédité, des événements antérieurs...) et à un avenir plus au moins prévisible (pressentiments, projections d'actions ultérieures...)” [Reuter, 1996: 134]

[4] Cronologia episoadelor din roman este permanent fărâmițată, în așa fel încât să intereseze doar timpul desfășurării evenimentelor, nu și acela care leagă întâmplările disparate.

[5] A se vedea studiul lui Berbard Pivot, *La Bibliothèque idéale*, Albin Michele, Édition Nouvel, Paris, 1991 în care romanul lui Mircea Eliade este poziționat pe locul 3, înaintea operelor lui Milan Kundera, Gombrowicz, Ismail Kadare etc.

[6] În comunicarea „Ce este literatura română?”, susținută în cadrul conferinței internaționale „Bătălii canonice și schimbarea paradigmelor culturale”, din 28.10.2016, criticul Mircea A. Diaconu, pentru a suprima neajunsurile terminologice induse de conceptele „literatură minoră/literatură marginală” (resimțite depreciative), propune pentru înțelegerea fenomenului literar românesc conceptele de „literatură pur teritorială”, „literatură intrateritorială” și „literatură extrateritorială”, ultimele incluzând operele acelor scriitori care au experimentat bilingvismul ca fenomen literar.

BIBLIOGRAFIE

a. Corpus de texte

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, Traducere și note de Doina Cornea, Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

Eliade, Mircea, *Jurnal*, I (1941-1969), Ediție îngrijită de Mircea Handoca, Humanitas, București, 1993.

Eliade, Mircea, *Jurnal portughez și alte scrieri*, II, Îngrijire de ediție de Sorin Alexandrescu, Traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, Humanitas, București, 2006.

Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, I, II Prefață de Angelo Mitchievici, Litera Internațional, București, 2010.

b. Studii critice

***, *Realismul. Antologie*, Studiu introductiv, antologie și note de Marian Popa, Editura Tineretului, București, 1969.

Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005

Boldea, Iulian, *Canonul literar. Limite și ierarhii*, în „**Viața românească**”, nr.2-3/ 2009, accesat la 27.10.2016 pe site-ul http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/58_viata-romaneasca-3-4-2009/34_ancheta/282_canonul-literar-limite-si-ierarhii.html

Glodeanu, Gheorghe, *Romanul: aventura spirituală a unei forme literare proteice*, Editura Fundației Culturale Libra, București, 2007.

Irim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011

Lăsconi, Elisabeta, *Reflecții despre canon*, în „**Viața românească**”, nr.2-3/ 2009, accesat la 27.10.2016 pe site-ul http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/58_viata-romaneasca-3-4-2009/34_ancheta/282_canonul-literar-limite-si-ierarhii.html

Lukács, Georg, *Teoria romanului*, Univers, București, 1977.

Martin, Mircea, *Despre canon într-o epocă postcanonică*, în *Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană*, Antologie alcătuită de Oana Fotache și Anca Băicoianu, Editura Universității din București, București, 2005.

Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005

- Pivot, Bernard, *La Bibliothèque idéale*, Albin Michel, Paris, 1991.
- Popa, Marian, *Literatura română de azi pe mâine*, II, Semne, București, 2009.
- Reuter, Ives, *Introduction à l'analyse du roman*, 2^e édition entièrement revue et corrigée, Dunod, Paris, 1996
- Ruști, Doina, *Viața grea a canonului literar*, în „**Viața românească**”, nr.2-3/ 2009, accesat la 27.10.2016 pe site-ul http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/58_viata-romaneasca-3-42009/34_ancheta/282_canonul-literar-limite-si-ierarhii.html
- Simion, Eugen, Pefață la *Cel mai iubit dintre pământeni*, Cartea Românească, București, 1987.
- Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Cartea Românească, București, 1985
- Vlad, Ion, *Romanul universurilor crepusculare*, Eikon, Cluj-Napoca, 2004.

Recanonizarea lui Ion Ghica. Convorbiri economice

Drd. Sabina Viviana BRĂTUC (PÎRLOG)
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *Born from Ghica's love of sciences and politics, the work Convorbiri economice [Conversations on Economics], signed by that who was also President of the Romanian Academy proves to be more than meets the eye, turning into one of the most original literary works. The wager with literature, made during the years of maturity and of maximum synthesizing capacity, makes Ghica a representative of the critical realism. The text of the `Conversations` goes beyond the canon of a scientific lecture and anticipates his `Letters` through the art of digression, the picturesque of its descriptions and through its entertaining a minutely described interlocutor.*

Keywords: *economics basics, canon, literature, conversations, critical realism.*

Puțini știu că, dincolo de omul politic și scriitorul Ion Ghica, a existat un foarte bun om al cifrelor și un inginer pasionat, care pe lângă cunoștințele bine structurate de economie, s-a folosit și de informațiile de politică externă și internă, pentru a da contemporanilor o operă completă ce iese din canon și îmbogățește stilul epocii pașoptiste: *Convorbiri economice*. Lucrarea vine să dezvăluie un erudit în economie, format la Școala de mine din Paris. Nu e singura operă de pe tărâmul științelor exacte, a lui Ion Ghica: în anii domniei lui Cuza, după retragerea din minister, autorul *Scrisorilor către Vasile Alecsandri* s-a dedicat în bună parte, activității științifice și jurnalistice. A publicat articole de specialitate în *Independința*, a tipărit un *Vademecum al inginerului și comerciantului*, a scris lucrarea *Omul fizic și intelectual*. Veleitățile sale deosebite asupra științelor exacte, îl călăuzesc spre studierea, încă din tinerețe, a științelor economice, astfel că, alături de Bălcescu și Kogălniceanu, Ghica a căutat prin publicațiile sale: „*Deschiderea cursului de Economie*”, „*Ochire asupra științei*” și „*Uniunea Vamală*” etc, în revista „*Propășirea*” din anul 1844, să deștepte un „*interes mai viu pentru știință și nație*”. Și acest lucru nu e de mirare: Ghica are diplomă de inginer, eliberată la Paris și nutrește dorința, când se întoarce în țară, de a fi folosit la exploatarea salinelor sau de a obține o catedră de profesor la Colegiul Sf. Sava. Cum prima dorință nu i se îndeplinește, ca profesor la Academia Mihăileană, din 1842, predă cursuri de geometrie descriptivă, disciplină studiată la Școala centrală de arte și

manufacturi din Paris, precum și cursuri de geologie și mineralogie. Pentru că o face cu sârg, este numit, de către domnitorul Mihail Sturza vel-spătar în 1843. Tot atunci devine profesor public la Academia Mihăileană în clasele înalte de economie politică. Lecția de deschidere, intitulată *Însemnătatea economiei politice*, a fost publicată în anul următor, în revista *Propășirea*. Prin articolul *Măsuri și greutăți*, apărut în *Propășirea*, numerele 23, 27, 29 și 36, Ghica propune un sistem unitar de măsuri pentru toată lumea. Însă, cea mai importantă operă a sa, pe domeniu, rămâne *Convorbiri economice*, lucrare de anvergură ce aduce un suflu nou, îmbietor și exact printre scrierile vremii.

Primele trei părți din *Convorbiri economice* apar în 1865, sub forma a două broșuri, prima vorbind despre credit și împrumuturile statului, a doua despre muncă. Acestea sunt reluate de altele, în anii 1868, 1872, 1873, 1875, reunite toate în 1879 în două volume de *Convorbiri*, de peste 600 de pagini.

Prin *Convorbiri...*Ghica își propune să lămurească, pe un ton semi-științific, noțiuni fundamentale ale economiei politice. Marile teme din *Convorbirile economice* sunt structurate pe capitole: **Munca, Creditul, Împrumuturile Statului, Proprietatea, Industria, Finanțele, Trei ani în România sau corespondența onorabilului Bob Dowley, Bucureștiul industrial și politic, Producțiunea, consumațiunea și schimbul.**

Deși așa pare la prima vedere, intenția scriitorului nu este să predea un curs de economie, după toate rigorile unei prezentări științifice, ci sub forma unei convorbiri vii, antrenante a autorului cu niște interlocutori reali sau fictivi, înfățișați veridic, cu multă vervă și culoare. Textele sunt publicate sub acest titlu de *Convorbiri Economice* între anii 1865-1873, nelipsindu-le calitățile științifice, prin care Ghica arată o bună cunoaștere a realităților economice și politice interne și internaționale. Având ca puncte de plecare documentare, amintiri, studii economice și sociale, volumele de *Convorbiri* își păstrează importanța în epocă, mai ales prin faptul că Ghica vine cu soluții pertinente la unele probleme: scriitorul susține desființarea vămilor interne, lărgirea comerțului național, crearea industriei, înființarea de școli agricole și meșteșugărești, printr-o abordare coroborată cu modernismul epocii și liberalismul burghez.¹ Și totuși, ce le diferențiază de niște siple prelegeri pe teme economice, sunt stilul lui Ghica – același ca în cazul scrisorilor – și felul în care își structurează infomațiile.

¹ Ghica Ion, Scrisori către V. Alecsandri, Editura Tineretului, prefață după Viorica Huber, 1955, p. 7

Parte din ideile care se vehiculează în *Convorbiri economice*, le scrisese deja Ghica în articolele sale din *Propășirea* sau din *Independența*. Astfel, în primul capitol, se face un elogiu muncii, considerată ca bază a progresului și civilizației umane. Cum Ghica lucrase și la o reformă a învățământului, el pledează în *Convorbiri* pentru orientarea tineretului către profesii lucrative, utile societății. Tot în *Convorbiri*, transpare ideea clasică, proprie lui Ghica, cum că pătura boierimii e utilă progresului. "...Bogatul este un consumator mare, cu atât mai mare cu cât este mai avut; și este știut că consumațiunea alimentează industria, industria hrănește și îmbogățește și pe săraci și pe bogați, adică națiunea întreagă; bogăția poporului face statul puternic. Bogatul, prin avansuri de bani, înființează întreprinderi, acele întreprinderi cer munci de oameni, sporirea de muncă scumpește salariul, adică plata zilei de muncă a unui lucrător, și iată cum bogatul, prin ceea ce are și prin dorința de a se face și mai bogat, face ca săracul să devie mai puțin sărac, să câștige mai mult decât câștiga înainte, și pe mulți îi face chiar bogați"¹.

Unul dintre scopurile majore evidențiate în *Convorbirile economice* este acela de a evidenția dezechilibrul dintre nevoile națiunii și practica clasei politice. Ghica subliniază nevoia evoluării și dezvoltării statului român pe bază cunoașterii nevoilor, tradițiilor, obiceiurilor și aspirațiilor românilor, un stat în care să domnească legile și toată avuția să fie creată prin **munca** productivă a tuturor cetățenilor. Cum o națiune fără industrie nu poate evolua, Ghica îndeamnă oamenii să învețe o meserie și să practice comerțul, căci altfel o țară nu poate fi considerată civilizată.² Iată câteva dintre considerentele lui Ghica despre muncă: "- Negreșit că omul cu minte și cu judecată trebuie să caute mijloace de a produce cât mai mult cu mai puțină osteneală... de aceea și vedem că meseriile cele mai căutate sunt acelea prin care se poate câștiga mai mult, acelea care sunt mai bine plătite și a căror exercițiu cere mai puțină trudă; Munca este mărginită în putere și în timp."³ Sau: "munca și industria sunt singurul mijloc de a păși spre egalitate; nu spre egalitatea aceea care ar fi o negație a perfectibilității și a geniului; dar spre dispariția inegalităților umilitoare pentru neamul omenesc."⁴

¹ Ibidem, ed. a III-a, București, 1879, p.73

² Schifirneț Constantin, *Formele fără fond, un brand românesc*, Editura Comunicare, București, 2007, p. 46

³ Ion Ghica, *Convorbiri Economice*, nr. 1, București, 1865, p. 60

⁴ Idem, p. 82

Ghica propune în *Convorbirile* sale să se înființeze asociații agricole în care să intre proprietari și moșierul și țăranul muncitor, cu precizarea că moșierului îi revine partea cea mai mare din recoltă. Tot el subliniază, citând din mari economiști ca Saz, Rossi, Blanqui, Thiers, importanța științei, a mașinismului, vorbește despre intensificarea exploatarea miniere, despre necesitatea existenței unei bune infrastructuri sau canale de irigații. Tot el pledează pentru înființarea grabnică de bănci de credit. Indicațiile se împletesc cu critici dure la adresa boierimii contemporane, corupția, viața de lux a acestora fiind aspru sancționate. "Corupțiunea, domnul meu, vine din patimile cele rele și patimile nu să pot înfrâna prin legi, ci numai prin învățatura religioasă și filosofică și prin educațiune. Cu cât o societate este mai civilizată, cu atât patimile pierd puterea lor asupra sufletului, cu cât educațiunea unui popol este mai îngrijită și învățatura mai răspândită, cu atât spiritul se luminează și rațiunea se întărește și devin mai tari în contra patimilor"¹.

Ghica cere în *Convorbirile* sale ca învățământul să fie gratuit și obligatoriu. Ideile despre Proprietate sunt iluministe, autorul pledează pentru concordie și colaborare între păturile sociale. "Suprimă proprietatea și ai suprimat de bună seamă munca și producțiunea, ai suprimat îndemnul descoperirilor, ai suprimat progresul și ai redus pe om la starea de troglodit."² Tot Ghica critică statele care nu știu să se chivernisească: "Un guvern care nu stie să cumpanească întrebuințarea banilor contribuitorilor și aleargă la împrumuturi pentru acoperirea deficitelor, încurcă finanțele și compromite viitorul întocmai precum un tată de familie compromite viitorul copiilor să, când nu știe să reziste la cererile lor și cheltuiește mai mult decât îi este venitul".³

În opinia lui George Ivașcu, evocările din *Convorbiri economice* ajută pe lângă scrierile științifice ce se doreau a fi de ajutor națiunii și care au avut un real succes, și la dezvoltarea propriu-zisă a autorului ca prozator. Îmboldul în scrierea *Convorbirilor* a pornit, după cum însuși Ghica mărturisea, din dorința de a educa, de a se adresa "unui public puțin obicinuit cu studiul științelor, puțin obicinuit încă a da unei citiri o atențiune necumată și ostenitoare de mai multe ore, pentru înțelegerea și învățatura a adevăruri care rezultă numai dintr-o serie de raționamente."⁴ Renunțarea la o expunere metodică a chestiunilor economice s-a datorat și

¹ Ion Ghica, *Convorbiri economice*, nr. 1, București, 1865, p. 185

² Idem, p. 194

³ Idem, p. 135

⁴ Idem, p.8-9

temperamentului său, stilului său de scriitură, care se refuza oricărei sistematizări rigide. O mărturisește Ghica în cea de-a doua broșură a *Convorbirilor*, din 1865: "Nu ar fi fost mai bine și lesne, îmi zicea un amic, să ne scrii într-un mod regulat și sistematic, un curs de economie politică, începând de la explicarea zicerilor: producțiune, consomațiune, schimb, cerere, ofertă, mergând treptat până la expunerea combinațiunilor financiare cele mai adânci și mai complicate; am câștiga cel puțin din citirea broșurilor dumitale învățătura unei științe. Nu zic ba! Dar, iubiți cititori, nu scrie cineva cum voiește, ci, din nenorocire scrie cum poate; de ar fi altfel, înțelegeți bine că nu ar mai exista deosebiri între scriitori; ar fi toți o apă..."¹

Capitolul care se distanțează net de celelalte și care scoate *Convorbirile* din canon este cel în care Ghica folosește tehnica manuscrisului: imaginează un editor plătit de un anume englez, pe nume Bob Dowley, să scrie o carte despre România. Editorul îi cere sfatul pertinent lui Ghica și astfel avem un pretext pentru încă un capitol de *Convorbiri*. Falsul englez face astfel un portret realist românilor, lipsit de patos și nesubiectiv. Dowley prezintă felul de a fi al românilor, portul și obiceiurile, dar vine și cu statistici privind recensământul și numărul exact de femei și bărbați. "România este pământul făgăduinței. Ceea ce se povestește în una mie și una noapți, aici e o curate realitate,"² conchide Ghica în numele englezului fascinat de pitorescul peisajelor. În pasajul următor, însă, conturile sunt reglate: "Lucrurile care se petrec aici sunt așa de extraordinare, încât bieții români au ajuns a nu se mai mira de nimic; absolut nimic nu le mai face impresiune. O afacere care în orice țară ar fi un scandal public, aici trece, pot zice fără exagerare, nebăgat în seamă. Puțină vorbă, câteva articole în ziare, dar nimic mai mult. Lucrurile merg așa de iute, încât n'apucă să se isprăvească una și vine pe tapet alta și mai groasă. Cea din urmă îneacă și face să se uite predecesoarele ei."³ În false scrisori către un amic din Anglia, Dowley prezintă istoria românilor, viața domnitorilor și întâmplări semnificative din devenirea noastră ca nație. Ultima parte a capitolului prezintă, totuși un raport complet și exact, aproape contabil, cu privire la agricultură, datoriile publice, impozite și taxe și alte cifre legate de buget. Trecerea spre literatură e înlesnită și de ultima parte a *Convorbirilor*, care conține, pe lângă descrieri pitorești ale

¹ Ibidem, nr. 2, p.4

² Ion Ghica, *Convorbiri economice*, nr. 1, București, 1865, p. 448

³ Idem, p.454

caselor Bucureștiului industrial și câteva portrete memorabile: fiul lui Stoian, Stoian, Radovanca.

Victor Slăvescu concluziona în 1937 despre opera economică a lui Ion Ghica: "...scrierile economice ale lui Ion Ghica nu au atât valoarea unor opere de pură știință economică, cât mai ales cuprind strădania de gândire a unui mare patriot de a răspândi idei noi potrivite pentru ridicarea țării din situația de primitivitate economică în care se găsea."¹ Din acest lucru rezultă faptul că Ghica este primul economist român ce întrebuințează limba românească în scrierile sale. Nu de puține ori a fost obligat să creeze termeni noi deoarece vocabularul nu era adaptat la noile cerințe. Putem da exemple de termeni ce stârnesc câte un zâmbet pe fața oricărui cititor, așadar: „materii întîietoare” – materii prime; „compania de plutire” – compania de navigație; „unitate de vămi” – uniune vamală, „să amortească datoria” – să amortizeze datoria etc. Textele sale economice au stârnit curiozitatea printre cititorii contemporani prin neajunsurile exemplificate ale limbii. Chiar prietenul său de suflet, Vasile Alecsandri a lecturat cele 80 de pagini de convorbiri economice fără pauză. Din opera sa economică reiese un intelectual sigur pe principiile fundamentale ale economiei politice și mereu pus la punct cu literatura economică a vremii sale.

Nu totdeauna scriitorul a reușit să observe în profunzime mersul istoric. Deși nu lipsește din fresca epocii imaginea țăranimii, Ghica nu stăruie asupra puternicului antagonism între popor și boerime, și unele concluzii (ca și în scrierile sale științifico-economice), sunt utopice sau naționaliste. Opera sa este vie, însă, pentru noi, astăzi, datorită realismului său, justeții observațiilor critice asupra regimului feudal, prin critica demagogismului burghez, a falsului patriotism, a înfumurării nobilitare și mai ales prin dragostea cu care a reînviat portretele câtorva din marii oameni de la 1848.

“Ideile din Convorbiri nu sunt originale, ele aparțin economiei politice vulgare. Meritul lui Ghica este de a fi lămurit și popularizat, pentru prima dată la noi, înmănunchiate într-o lucrare de dimensiuni mari, evident, nu într-o formă sistematică, dar cu claritate și sugestiv, unele noțiuni de bază ale economiei politice și, mai ales, de a fi încercat să le adapteze la specificul țării noastre. Interesante și cu adevărat valoroase nu sunt ideile și principiile economice, ci referirile ample la viața economică,

¹ Șomâcu Cornel, Scriitorul Ion Ghica și opera sa nemuritoare (II), <http://www.verticalonline.ro/scriitorul-ion-ghica-si-opera-sa-nemuritoare-ii>, accesat în 25.09.2016

socială și politică a Principatelor.”¹ Ghica explică noțiunile economice, le prezintă pe înțelesul interlocutorilor, care sunt vii, prezentați în mișcare, cu opinii proprii, întrebări, ba chiar și gesturi, indicații biografice și vestimentare, de natură să schițeze tipologii.

Același Ghica din *Scrisori...*, cât și din *Convorbiri economice* rămâne fidel unui imn care mizează pe acțiunea unei elite și pe libertatea individuală menite să încurajeze dezvoltarea progresului și înaintarea luminilor. Prin venele sale și prin sufletul său curge o abnegație deosebită, rămâne un entuziast al progresului „când m-am deșteptat, soarele era sus pe cer și camera mea plină de razele lui”², și un avocat al cunoașterii ce eliberează energii ascunse aflate în antiteză cu tensiunea stranie și cu tentația regresivității prin memorie coroborate cu atracția resimțită față de modernitate.

Textul *Convorbirilor* anticipează *Scrisorile* prin arta digresiunii, plasticitatea descrierilor și întreținerea unui interlocutor, descris până în cele mai mici detalii. De multe ori, pretextul pentru abordarea unei anumite teme serioase de economie o constituie o amintire, care e dezvăluită la începutul capitolului. Astfel, capitolul intitulat *Munca* începe cu relatarea unei călătorii cu vaporul, cel numit *Credit* povestește despre prietenul său neștiutor și totuși înțelept, ciobanul, cap. *Industria* e prilejuit de întâlnirea cu Popa Stan, într-un birt iar cap. *Finanțele* debutează cu o amplă descriere a parcului Cișmigiu. Din *Convorbiri* nu lipsesc descrierile spumoase, ele anticipând talentul de povestitor folosit cu prisosință de Ghica în *Scrisori*. Participarea la o serată în casa doamnei Brioleanu, unde se adună elita Bucureștiului, e un bun prilej pentru un tablou de moravuri: Doamna Brioleanu purta „...O rochie de atlas verde, cu crângi galbene, întinsă pe un malacof din cele mai umflate, lasă în urmă-i o coadă de trei coți, un ciupag de două degite agățat cu două panglicuțe de umerii goli și grași, o bertă deșantili de bumbac neagră încadra sânul umflat al damei; la cap împodobită cu două oca de păr legați în cordele de catifea roșie cu stelișoare de aur, cu moțuri de hurumuz și cu ciucuri de fir. Dacă pe de o parte își arată prea mult frumusețea brațelor, a pieptului și a spinării, pe de alta își ascundea obrazul sub o tencuială groasă de prafuri albe, roșii și vinete; nu-i lipsea nici pielea de liliac pe sprâncene, nici risticu la coada

¹ D. Păcurariu, Ion Ghica, Editura pentru literatură, 1965, p. 222-223

² Ghica Ion, *Scrisori catre V. Alecsandri*, Editura Minerva, București, 1976, p. 387

ochiului și sub gene, toate chichițele dresului, sulimanului, machiajului, ș-ale repicagiului, îi erau cunoscute și familiare.”¹

La fel ca în Scrisori, în *Convorbiri economice* personajele poartă nume ce le dau în vileag ocupația: coconu Tache Țuică, Mîslescu – jucător de cărți, Toroipan – boier de țară, Fanaridis, tânărul Fluturescu, Zinca Limbuțeasca, Jăpcănescu, doamna Economescu, Sălbățescu, locotenentul Spadon, etc. Dialogul personajelor e viu și spontan, Ghica prefigurându-l și aici pe Caragiale: “Da nu-l mai crede nene, întrerupse Petrache, al cucoanii Catinchii. Ce-mi vorbește dumnealui de recunoștință și parolă! Întrebă-mă pe mine, care i-am fost fecior în casă zece ani de zile, care l-am păscut dă-i știu și dinții din gură. Când eram subprefect, m-am dus cu pieptu și cu sufletu pentru dumnealui, alege-i deputat pe cine mi-a zis, ba fă-i parc artificial cale de-o poștie, când a trecut guvernul prin plasă pe la mine, ba scoate-i satele cu fete cu flori și cu steaguri; am plătit din pungă de la mine două zeci de spînzurați, de i-am băgat printre oameni: <<Gura, mă!>>” de nu lăsa pe bieții creștini nici să răsufle, într-o <<Ura>> i-a dus de s-auzea și peste hotare. D-altele n-oi ști, dar d-astea sunt bun, că le-am învățat atîția mari de ani cît am fost pe lîngă directorul teatrului”.²

Pornită din dragostea lui Ghica către științe exacte și politică, lucrarea *Convorbiri economice* a celui care a fost și președintele Academiei Române își depășește condiția, constituindu-se într-una din cele mai originale opere literare. Pariul cu literatura, pus la o vîrstă a maturității și a capacității maxime de sinteză, îi aduce lui Ghica titlul de reprezentant al realismului critic, în cazul *Convorbirilor economice*. Descoperite tâziu de critica literară românească, *Convorbirile ...* îl consacără pe Ghica în rîndul scriitorilor români, de la care s-au inspirat, mai apoi, reprezentanți de seamă ai literaturii noastre.

BIBLIOGRAFIE:

Cărți de autor:

Ghica Ion, *Convorbiri economice*, nr. 1 și 2, București, 1865

Studii critice:

Călinescu, G., *Istoria literaturii române, Compendiu*, Editura Minerva, București, 1983

¹ Ion Ghica, *Convorbiri economice*, nr. 1, București, 1865, p. 180

² Ion Ghica, *Convorbiri economice*, nr. 1, București, 1865, p. 180

Cioculescu, Ș., Limba literară a lui Ion Ghica în Contribuția la istoria limbii române literare, sec. XIX, vol. II, Ed. Academiei, R.P.R., București, 1958
Ivașcu, G., Istoria literaturii române, vol. I, Ed. Științifică, București, 1969
Păcurariu, D., Ion Ghica, Editura pentru literatură, 1965
Schifirneț C-tin, Formele fără fond, un brand românesc, Editura Comunicare, București, 2007
Vianu T., Arta prozatorilor români, Ed. Contemporană, 1941

WEBOLOGIE:

Șomâcu Cornel, Scriitorul Ion Ghica și opera sa nemuritoare (II), <http://www.verticalonline.ro/scriitorul-ion-ghica-si-opera-sa-nemuritoare-ii>
Stanomir Ioan, <http://www.lapunkt.ro/2015/11/25/ion-ghica-sau-progresul/>

Reconfigurări ale scriiturii lui Octavian Paler în perioada postdecembristă

Drd. Andreea Roxana SEVASTRE
Universitatea Dunărea de Jos, Galați

Resumé: La période postdécembriste de l'œuvre d'Octavian Paler est marquée par la confession directe et par l'assumption totale d'une attitude morale, politique et culturelle dans la contradiction générale, sur la position de l'idéaliste qui veut rompre avec le nouveau régime dirigé par des « opportunistes » et « velléitaires ». Donc, si avant '89 il choisit des stratégies de la littérature subversive (symboles, parabole) pour exprimer discrètement son désaccord avec le régime totalitaire et avec ses structures, avec le dressage auquel ont été soumettre les Roumains pour former le «homme nouveau », immédiatement après la révolution Octavian Paler s'assume d'une manière tranchante, en particulier dans des articles et ultérieure dans ses livres, la révolusio n envers le nouveau régime et la désillusion généré par celui-ci. Il analyse le monde post-révolutionnaire (tant l'Europe de l'Est que celle de l'Ouest et de l'Amérique) de la position du désillusionné contemplative et nostalgique, du moraliste et de l'esthète observateur ou du témoin critique et impliqué. Tous les œuvres d'Octavian Paler, mais surtout les écrits postdécembristes peuvent être considérés comme une vaste confession. L'auto-analyse s'intensifie surtout vers les derniers livres, illustrant une forme de plus en plus aiguë de l'auto-réflexivité. L'œuvre de deux dernières décennies sera placé sous le thème principal de la recherche du soi auquel se subordonnent tous les autres: le thème de l'identité, la solitude, l'amour, la vieillesse, le destin et qui se reflète dans divers types d'écriture: le journalisme, le dialogue épistolaire, le journal de voyage, l'essai autobiographique qui interfère avec la structure du journal. L'auto-analyse devient directe, les volumes postrévolutionnaires formant en fait une série autobiographique.

Mots-clés: confession directe, reconfiguration, la recherche du soi, auto-réflexion, l'auto-analyse.

Perioada postdecembristă a operei lui Octavian Paler stă sub semnul unei schimbări de paradigmă față de perioada antedecembristă, al confesiunii directe. Astfel că, dacă în perioada de dinainte de '89 alege strategiile unei literaturi subversive (parabola, simbolurile) pentru a-și exprima discret dezacordul față de regimul totalitar și structurile sale, față de dresajul la care erau supuși românii în scopul formării „omului nou”,

imediat după revoluție își asumă tranșant, mai ales în articole și mai apoi în cărți, repulsia față de noul regim și deziluziile generate de acesta.

În perioada postdecembristă, opera sa este adeseori marcată de evenimentele politice ce se petrec pe scena unei Românie în tranziție, care trece de la un regim totalitarist la o aparentă democrație, astfel că în anii imediat de după 1989 alunecă spre confesiunea politică în *Don Quijote în Est* (1990), *Rugați-vă să nu vă crească aripi*, *Vremea întrebărilor* (1995) care vizează tema alienării.

Analizează lumea postdecembristă (atât Europa de Est, cât și Occidentul, dar și America) din ipostaza contemplativului deziluzionat și nostalgic, din cea a observatorului moralist și estetic sau a martorului critic și implicat. Toată opera lui Octavian Paler, dar mai cu seamă scrierile aparținând perioadei postdecembriste pot fi privite ca o vastă confesiune. Autoanaliza se intensifică mai ales înspre ultimele cărți, ilustrând o formă din ce în ce mai acută a autoreflexivității.

1. Analiza complexului identitar românesc. Imixtiuni politice

Imediat după '89, Octavian Paler este din ce în ce mai preocupat de cine și cum suntem noi românii, dar și spre ce ne îndreptăm. Această preocupare se vedește mai întâi în articolele publicate în „România liberă”, unde deținea funcția de director onorific, dar și în două dintre cărțile sale: *Don Quijote în Est* (1994) și în *Vremea întrebărilor (Cronica morală a unui timp plictisit de morală)* (1995), volume ce pun în evidență tema identitară, căci, trecând „peste un prag de foc și de sânge”, devine obligatoriu „să-ți judeci viața până la capăt”¹.

Don Quijote în Est pune tranșant problema identității românești văzută dintr-o dublă perspectivă: a celui care trăiește deziluzia noului regim și a lui Andrei, român ce a preferat refugiul în Occident. Cartea este concepută ca un dialog epistolar între autor și un foarte bun prieten al acestuia, din tinerețe, emigrat în Occident. Scriitorul nu recurge la un singur stil discursiv, ci îmbină stilul epistolar cu cel confesiv și cu cel eseistic, rezultând ceea ce Sanda Cordoș numește „eseu autobiografic”². Acest eseu reia unele idei tratate lapidar în presa ultimilor ani sau în romanele-parabolă din perioada antedecembristă, nuanțându-le și

¹ Paler, Octavian, *Don Quijote în Est*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 162.

² Cordoș, Sanda, în prefață la Paler, Octavian, *Don Quijote în Est*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 5.

îmbogățindu-le. Dialogul epistolar are ca scop fixarea trăsăturilor românității (lipsa apetenței pentru tragedie „nu există tragedie pe care să n-o putem persifla”¹, suntem bârfitori, versatili, solidari doar în frică). Recurentă în volum este paralela între estul Europei răscolit de comunist și indiferența Occidentului: „Aici, comunismul a creat « omul acrobatic ». Acolo, pragmatismul a creat un om robotizat, o mașină superioară și eficientă de făcut bani”².

Cartea este străbătută ca de un fir roșu de figura lui Don Quijote care e „un fel de alter ego sentimental”³ al autorului, un ideal visat, dorit de autor, căci „N-am săvârșit conștient nicio porcărie, n-am provocat, conștient, niciun rău nimănui, însă mă tem că am tăcut prea mult, că am strigat prea puțin, că m-am controlat excesiv, că mi-am controlat prea mult vorbele, atitudinile, că mi-am pus singur zăbala în gură, că m-am îmbrăcat singur cu o cămașă de forță nevăzută, și m-am silit să dorm, să umblu, să trăiesc în ea, că mi-am tăiat mereu ghearele, obligându-mă să nu stârnesc un mare scandal, chiar atunci când îmi venea să urlu, că am preferat prea des gustul sălcii al unei vieți rezonabile, iar acum, trecut de șaiszeci de ani, am nostalgia sincerității « nebunești » a lui Don Quijote.”⁴Privindu-se în oglindă cu Don Quijote, scriitorul sesizează atât asemănări, cât și deosebiri: „Îmi plăcea încăpățânarea cavalerului de a trăi într-o iluzie ca într-o realitate, însă mi-au lipsit însușirile necesare pentru a pune în practică această nebunie. Am fost prea rezonabil, prea dominat de prejudecățile despre înțelepciune”⁵. Elogierea lui Don Quijote e vizibilă în aserțiuni precum: „Acest « nebun patentat » care crede că monștii pot fi înfrânți și că principala rațiune a existenței e dragostea, e cea mai patetică demonstrație pe care o cunosc că lipsa de măsură trebuie dusă până la ridicol, dacă e nevoie, pentru a deveni sublimă, și că o « nebunie », fie și eșuată, valorează mai mult decât o înțelepciune ce nu se desparte de cântar”⁶ sau „Don Quijote mă atrage prin ceea ce abia la această vârstă pot înțelege cu adevărat: că valoarea se măsoară mai exact prin eșec decât prin reușite”⁷, apreciind că „simplul fapt de a îndrăzni « nebunește » sau de a iubi «

¹ Paler, Octavian, *idem*, p.27.

² Paler, Octavian, *Don Quijote în Est*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 165.

³ Cordoș, Sanda, *idem*, p. 11.

⁴ Paler, Octavian, *Don Quijote în Est*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 147-148.

⁵*Ibidem*, p. 70.

⁶*Ibidem*, p. 114-115.

⁷*Ibidem*, p. 215.

nebunește » te salvează de la mediocritate”¹ și că „tocmai respectul pentru sentimente îl caracterizează pe Don Quijote”², acuzându-ne pe noi, cei aflați într-o permanentă fugă, că „Nu știm să visăm enorm, să dorim enorm”³.

O altă temă pe care o dezbate pe larg în carte este frica. Își amintește cum pe la mijlocul anilor '80, nu se culca până ce nu ascundea într-un dulap între reviste „A doua poliție” – un jurnal (ca cel din *Cel mai iubit dintre pământeni* a lui Marin Preda ori cel din *Galeria cu viță sălbatică* a lui Constantin Țoiu) pe care intenționa să-l trimită în Occident. Așa s-a născut „omul acrobatic” care a învățat să fie supravegheat, să asculte de cineva care-i decide în locul lui destinul. Octavian Paler pare a-și reproșa faptul că înainte de '89 a vorbit cu călușul la gură. Dar își găsește circumstanțe atenuante descriind perioada comunismului ca pe o etapă în care libertatea era considerată „crimă împotriva statului”, iar remediile pentru „a-i vindeca de iluzii” pe „nebuni” erau domiciliul forțat și internarea cu forță într-un balamuc. Așadar, în aceste condiții „acrobația” devenea o lege, libertatea fusese coruptă în spațiul est-european după tratatul de la Yalta, un singur om dispunea de soarta tuturor: „totul depindea de ordinele date și cuvântul cel mai des folosit era « disciplina »; o disciplină potrivit căreia « omul nou » trebuia să aprobe zgomotos tot ce i se cerea să aprobe, inclusiv propria sa degradare”⁴. Mai mult, „« anormalitatea » în care am trăit a sfârșit, într-o zi, prin a ni se părea normală. Nu mai surprindea pe nimeni minciuna. Devenise normală!”⁵.

Teama de represiune a condus la necesitatea de a întrebuița „o limbă specială « acrobatică » în care tăcerile au uneori mai mult tâlc decât cuvintele, iar vorbele în doi peri abundă”⁶. Literatura acrobatică a presupus utilizarea parabilelor, a frazelor cu dublu sens, „arta acrobatică de a te folosi de simboluri, de un limbaj esopic, echivoc, însă foarte clar pentru un auz exersat”⁷. Octavian Paler susține că literatura acrobatică și-a avut rostul ei, putându-se vorbi astfel chiar de o rezistență prin cultură. Andrei, interlocutorul autorului, neagă vehement meritele literaturii

¹*Ibidem*, p.233.

²*Ibidem*, p. 253.

³*Ibidem*, p. 276.

⁴*Ibidem*, p. 133.

⁵*Ibidem*, p.133.

⁶*Ibidem*, p. 121.

⁷*Ibidem*, p. 121.

antedecembriste, considerând-o drept „literatură de trișori ... asta a fost literatura acrobatică. Și limbă de sclavi, « limba acrobatică »”¹.

Paler simte nevoia să-și evalueze operele editate înainte de '89 și să propună el însuși o grilă de receptare a câtorva volume, vizibilă fiind tendința de a se apăra în fața celor care-l acuză de o oarecare tendință de compromis în perioada comunismului, de a nu-și fi asumat deschis poziția disidentului ca Soljenițin care a militat împotriva ororilor făcute de regimurile totalitare: „Aproape tot ce am spus explicit după revoluție am spus și în ultimii doisprezece ani ai domniei lui Ceaușescu, în cărțile mele, prin parabole sau folosindu-mă de un limbaj esopic, specific literaturilor din Est. N-aș reuși azi un proces al totalitarismului mai aspru decât în *Viața pe un peron* apărută în 1981, și n-am spus nici pe departe, după revoluție ce am spus despre teroare și despre frică în *Un om norocos*, carte demascată, fiindcă Securitatea și-a dat seama că mă refeream la cuplul Ceaușescu”².

Vremea întrebărilor se deschide cu un motto care afirmă clar poziția din care judecă Paler noul regim posttotalitarist, a idealistului care denunță mecanismele noii puteri: „Ascultați de porcii voștri care există. Eu mă supun zeilor mei care nu există” (René Char). Însuși susține că „Sunt, doar, un afectiv care gândește cu inima, apărându-se de disperări cu un plus de pasiune. Și vreau să depun mărturie. Atât”³.

Cartea constituie o cronică a primilor ani postdecembriști 1990-1994, care reține principalele evenimente ale acestor ani, dar și felul în care ele s-au reflectat în conștiința scriitorului. Totodată, strânge laolaltă iluzii, dorințe, așteptări, dar mai cu seamă decepțiile pe care le naște guvernarea posttotalitară care e văzută ca o prelungire a celei național-comuniste: „Azi mi se pare copilăresc și aproape caraghios romantismul revoluționar când constat ce s-a ales din tot ce am așteptat. Dar drogul a avut efecte prelungite. Nu găsesc în articolele mele nicio îndoială explicită până la mijlocul lui ianuarie 1990”⁴.

Anul 1990 este anul în care ușor-ușor încep să se contureze deziluziile produse de guvernarea Frontului Salvării Naționale, numit sarcastic de autor Frontul Salvării Nomenclaturii. Ajunge să constate că dictatura nu a luat sfârșit odată cu revoluția: „S-ar zice că am ieșit dintr-o

¹*Ibidem*, p. 186.

²*Ibidem*, p. 163.

³ Paler, Octavian, *Vremea întrebărilor (Cronica morală a unui timp plictisit de morală)*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 7.

⁴*Ibidem*, p.12-13.

dictatură pentru a intra, deocamdată, într-o puzderie de dictaturi”¹; „Oare vom auzi că în România va exista democrație de tip occidental când va face plopul mere și răchita micșunele?². Articolul din 25 ianuarie „Iluziile au durat numai o lună” este însoțit de următorul comentariu: „Acesta a fost, dacă nu mă înșel, primul articol din presa postrevoluționară care denunța furtul revoluției”³, dar și de mărturisirea că imediat după publicarea lui a fost sunat de la Palatul Victoria. Dezgustul față de practicile Frontului se manifestă în repetate rânduri: „Partidul comunist e considerat, la noi, o realitate a trecutului, dar structurile vechiului regim, în loc să fie distruse, sunt doar retușate și, pe alocuri, chiar consolidate”⁴; „Se va vedea că e mult mai ușor să dobori un dictator decât să înlături o dictatură”⁵. Reînvierea comunismului îl determină pe Octavian Paler să vorbească despre o a treia Yaltă autoimpusă, prin resuscitarea vechii doctrine a izolării, după ce a doua Yaltă ne-a impus-o Occidentul prin anii ’70.

Revoluția a adus cu sine multă ură – ura românilor împotriva românilor – care conduce la amânarea democratizării României: mă întreb: Doamne, se poate clădi ceva pe ură? Ura devine armă politică, urmându-se parcă principiul „Dezbină și condu”; „Să fie oare, recente sloganuri *Moarte intelectualilor, Noi muncim, nu gândim, Nu ne vindem țara* și altele, opera acelorași specialiști în diversiune care, în lipsa unei dictaturi, s-ar mulțumi, deocamdată, și cu un autoritarism popular? Românii ațâțați împotriva românilor, muncitorii ațâțați împotriva intelectualilor, la ce pot duce aceste sfâșieri și convulsii? La un singur lucru. La netezirea drumului, înapoi spre trecut. Asta vrem?”⁶.

Spre sfârșitul anului 1990, mărturisește sincer că a obosit implicându-se în gălceava politică, că nu se simte la locul său, iar gazetăria o percepe ca pe o risipă de timp: „Sunt din ce în ce mai convins că miracolele se ascund în banalitate. Cel puțin, acelea care dau sens unei existențe obișnuite. O după-amiază oarecare, cu cer spălăcit și cu o lumină blândă, de toamnă târzie, după o săptămână de ploi putrede, te poate face să uiți o clipă de toate regretele și să fii fericit că trăiești [...] Nu mă aflam la locul meu în gălceava politică [...] Îmi puneam, de aceea din când în când,

¹*Ibidem*, p.16.

²*Ibidem*, p. 22.

³*Ibidem*, p.23.

⁴*Ibidem*, p.31.

⁵*Ibidem*, p. 41.

⁶*Ibidem*, p. 29.

întrebarea dacă nu era mai bine să-mi văd de obsesiile mele normale”¹; „resimțeam chiar gazetăria ca pe o risipă ce mă ținea multe ore departe de cărți și de alte preocupări, mai apropiate mie”.

Indignarea se manifestă și cu privire la ignoranța generală față de cultură care se promovează din ce în ce mai mult: „Cultura e tratată cu o indiferență activă, care ajută mahalaua maculaturii și a prostului gust să se lățească, acoperind ca o maree murdară valorile [...]vom trăi sub o dictatură a mahalalei?”². Iar într-un articol din 13 aprilie 1993 „Politica și intelectualii”, făcând o paralelă cu poarta Academiei lui Platon pe care era scris „Prezentați geometria la intrare!, susține că pe poarta palatelor Puterii ar trebui scris: „Dovediți-vă incultura și mediocritatea!”³.

La patru ani distanță de la revoluție, încearcă să stabilească ce este postcomunismul – o perioadă a haosului, a devalorizării valorilor, a deziluziilor: „Comunismul era un timp al măștilor. Postcomunismul este un timp al căderii măștilor. Comunismul era o istorie blocată, un fel de sfârșit de istorie. Postcomunismul este o istorie în care domină vânzoleala”⁴.

2. Jurnalul de călătorie sau aventura de a fi

Renunțând la strategiile disimulative din anii '80 sau la discursul cu teză politică, Octavian Paler abordează în *Aventuri solitare* (volum publicat în 1996) convenția diaristică sub forma jurnalului de călătorie. Acesta se depărtează substanțial de tipologia strictă a jurnalului de călătorie clasic, întrucât oscilează între meditația eseistică, confesiune, autobiografie și mitologie, glisând ușor spre zona eseului autobiografic. Astfel, *Aventuri solitare* cuprinde trei părți autonome: un Jurnal la mare (la casa scriitorului din Neptun), un Contrajurnal la mare – în care valorifică experiențele unei croaziere a scriitorilor pe M. Neagră și M. Egee și un Jurnal american în care fructifică contactul cu Lumea Nouă. În acestea trei, Octavian Paler apare în trei ipostaze identificate de Paul Cernat ca fiind: „contemplativul deziluzionat și nostalgic, observatorul moralist și estetic, martorul critic și implicat”⁵.

¹*Ibidem*, p. 76.

²*Ibidem*, p. 167.

³*Ibidem*, p. 217.

⁴*Ibidem*, p.266.

⁵ Cernat, Paul în prefața la Paler Octavian, *Aventuri solitare*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, p.6.

Toate cele trei jurnale se deschid cu un sensibil motto în care își exprimă unul dintre marile sale regrete: de a nu le fi spus părinților când trebuia cât de mult îi iubea: „Închin această carte părinților mei, care n-au văzut niciodată marea și au cunoscut doar aventura sacrificiului, amintindu-mi că nu le-am spus, când trebuia cât de mult i-am iubit”¹.

Totodată, jurnalul la mare constituie și un prilej de reinterpretare *sui generis* a unor mituri. De exemplu, legenda lui Eros care după ce o salvează pe Psyche îi interzice acesteia să-i vadă chipul, despre care concluzionează că „sensul legendei pare să fie acesta: nu încerca să vezi, să cunoști, ceea ce nu-ți e îngăduit să vezi, să cunoști, fericirea are nevoie de ignoranță și de acceptare pentru a dura, punând-o sub o lumină puternică, o alungi ...”². Alte mituri supuse ochiului critic al Lui Paler sunt și mitul lui Narcis, al lui Ulise văzut ca „un șmecher”³, iar în *Contrajurnal la mare* – „un escroc, mare haimana a antichității”⁴, al Athenei, al Penelopei. Constată că Olimpul nu ar trebui vizitat, deoarece muntele real e lipsit de mister și „face parte din acele priveliști care sunt cu atât mai adevărate cu cât te afli mai departe de ele”⁵.

Evadarea în mitologie este explicată prin faptul că are libertatea de a alege doar ce-i convine, ce i se potrivește structurii sale: „În reveriile mele antice nu sunt obligat să suport vecinătăți care îmi displac. În ele (spre deosebire de actualitate) pot alege nuamai ceea ce îmi convine”⁶, „« emigrările antice » sunt, mai degrabă, un pretext de care am nevoie ca să-mi țin în frâu impulsurile pesimiste”⁷.

La un moment dat, suntem avertizați să nu ne așteptăm la mărturisiri generoase depre viața personală, ele vizează în latura lor foarte generală, evazivă perioada adolescenței și a primei tinereți: „N-am făcut până acum nicio referire concretă la viața mea intimă. Și nu voi face. Sunt lucruri prea personale despre care nu țin să vorbesc. Accentul cade pe meditația interioară, în acest jurnal nu se întâmplă aproape nimic exterior, de aici caracterul static al jurnalului.

În *Jurnalul american* este din ce în ce mai prezentă observația exterioară, ocazionată de o călătorie în Lumea Nouă, o Lume Nouă

¹Paler Octavian, *Aventuri solitare*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, p. 13.

²*Ibidem*, p. 27.

³*Ibidem*, p. 67.

⁴*Ibidem*, p. 127.

⁵*Ibidem*, p. 31.

⁶*Ibidem*, p. 52.

⁷*Ibidem*, p. 113.

populată de simulacre. Astfel, că dacă în alte jurnale de călătorie i s-a reproșat lui Octavian Paler că nu prea vede lumea prin care trece, în acest din urmă jurnal lumea exterioară este trecută în mod peremptoriu prin filtrul gândirii. Observarea realului este mai densă. Autorul ne avertizează de la început asupra viziunii subiective și poate exagerate asupra Americii: „nu pretind că America reală arată cum am văzut-o eu”¹, „Vreau de aceea, să-mi previn cititorii, rugându-i să fie precauți față de unele opinii din acest jurnal. Există multe riscuri ca ele să oglindească, mai degrabă, modul meu de a gândi decât realitatea americană și să fie excesive sau chiar nedrepte din pricina defectelor și limitelor mele. Sunt un sentimental, or în America sentimentele n-au cotă la bursă, sunt un idealist, or în America, dacă nu sunt sponsorizate și nu devin « afacere », iluziile nu înseamnă nimic. Pe de o parte, eu nu cred în progres, cu excepția celui interior”². Acest jurnal este de cele mai multe ori un prilej pentru observațiile acide: „America e forma cea mai civilizată a inculturii”³. Cu toate acestea, scriitorul nu judecă America doar din punctul de vedere al defectelor sale, căci lipsa de tradiție se poate transforma într-o calitate, când e vorba să prospere.

Astfel, în cele trei jurnale de călătorie (*Jurnal la mare*, *Contrajurnal la mare*, *Jurnal american*), Octavian Paler ilustrează trei moduri de a fi străin, inactual, întrucât deseori creează impresia că nu prea vede lumea prin care trece, înlocuind-o cu propria realitate subiectivă și trăind permanent sentimentul de solitudine, de inaderență mizantropică. Paul Cernat își încheie reflecțiile cu asertiunea care certifică, în mod indubitabil, valoarea creației paleriene : „Nu știi dacă Octavian Paler a avut de câștigat de pe urma « melancoliilor și nostalgiilor » trecutului, a inactualității și a iluziilor sale pierdute. Dar literatura sa, cu siguranță, a avut”.

După anul 2000, marcat de experiența infarctului, confesiunea (re)devine profund reflexivă, dezvoltând teme de morții, a bătrâneții și a singurătății maladive în *Deșertul pentru totdeauna* (2000), *Autoportret într-o oglindă spartă* (2004), *Eul detestabil* (2005) și *Calomniile mitologice* publicată postum în 2007 (cartea este scrisă sub forma unor „conferințe nerostite” pe tema absenței miturilor omului modern).

3. Canonul critic – direcții de receptare critică o operei paleriene postrevoluționare

¹*Ibidem*, p. 203.

²*Ibidem*, p. 204.

³*Ibidem*, p. 204.

Critica de receptare cuprinde pe parcursul a unei cariere literare, politice și publicistice întinsă pe durata a mai bine de patru decenii o gamă variată de atitudini, de la elogiu la contestare. O mare parte dintre criticii literari au evidențiat „retorica elegantă” cu „aplecare filozofică spre marile dileme existențiale”, între aceștia numărându-se Nicolae Manolescu, Gheorghe Grigurcu, Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, Alex Ștefănescu. Eugen Simion consideră că radicalismului moral îi corespunde un radicalism al stilului în planul ideilor morale. Astfel, din punctul acestuia de vedere, aventura în ordinea vieții este înlocuită de aventura în ordinea ideilor.

Nicolae Manolescu în a sa *Istorie critică a literaturii române* e de părere că „adevărul despre Octavian Paler e undeva la mijloc între opinia foarte favorabilă, dar cumpănită a lui E. Simion din *Dicționarul general al literaturii române* și opinia negativă, pe alocuri sarcastică, a lui Marian Popa din *Istoria sa*”¹. Manolescu reclamă calofilismul de factură livrescă a prozei lui Paler, dar și lipsa originalității structura epică a romanelor, dar apreciază stilul coerent al discursului narativ și paginile de evocare a spațiului copilăriei în scrierile cu în pronunțat caracter autoreferențial, confesiv. Atitudinea criticului este versatilă de-a lungul anilor, căci în cronică literară „Idee și stil”² îl considera drept un „eseist original, cu nostalgii clasice” și „un remarcabil stilist”, devenind peste ani mai exigent. În acest mod, în 1978, la publicarea volumului *Apărarea lui Galilei* opinia e mai temperată, observă și punctele slabe, afirmând că: „Pericolul acestei literaturi, de frontieră (între eseu și proză), este o anume saturație poetică”, cotestând adeseori suprasaturația lirică a confesiunii.

Lidia Ghiulai e de părere că tocmai „această aplecare lirică spre confesiune a făcut specificul discursului său și această vibrație a scriiturii sale”, „a constituit unda personală transmisă scriitorului”, „la Octavian Paler, speculația eseistică și vibrația lirică s-au împletit într-un mod atât de strâns încât ar fi greu de făcut o separare netă sau o accentuare a uneia dintre ele”.

Și după 1989, Octavian Paler a rămas unul dintre scriitorii cei mai apreciați ai literaturii române contemporane. În 1990, Cornel Moraru dezgheață critica dinainte de revoluție și vobește fățiș despre regimul

¹Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, p. 1175./

²Manolescu, Nicolae, „Idee și stil” din *România literară*, nr.3 din 15 ianuarie 1976, p.9

totalitar, reinterpretând rolul lui Octavian Paler în literatură, văzându-l drept „unul dintre cei mai consecvenți luptători împotriva răului absolut încarnat de regimul totalitar.” Romanul e înțeles de critic ca un discurs împotriva fricii.

O grilă de lectură propusă de Alina Crihană este cea identitară în studiul: *Narațiuni identitare în proza lui Octavian Paler: de la romanul parabolic la scriitura autobiografică posttotalitară* în care se dovedește substratul biografic al romanului, faptul că această scriere este o ficțiune biografică, autoarea se folosește de un termen abordat de Ion Simuț, conform căreia proza lui Paler poate fi citită ca „varianta la un autoportret”, parcă ar fi niște cioburi de sticlă pe care cititorul trebuie să le așeze „cap la cap, refăcând, în planul lecturii, ceea ce autorul împrăștie, în procesul, transpus scriptic, al (re)construcției identitare, adică puzzle-ul fascinant al spațiului autobiografic” (Alina Daniela Crihană, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*). Autoarea consideră opera lui Octavian Paler „o operă deschisă adică o alegorie politică despre lumile totalitare, înscrisă într-o parabolă a condiției umane”. Diferențiază „identitatea narativă” și „identitatea personală”, aici se folosește de un fragment-suport dintr-o altă operă semnificativă a autorului: „Sunt aproape convins acum că omul are, de fapt, trei vieți relativ distincte. Una, publică. Alta, particulară. Și alta pe care- în lipsa unei formule mai bune- aş numi-o <secretă>. Prin viață <<secretă>> înțelegând nu ceea ce ascundem de ceilalți, din pudoare sau din interes, ci aceea parte din noi asupra căreia nu avem niciun control – cum ar fi obsesiile, fantasmemele, visele, subconștientul - și unde nu ne putem minți. În viața publică și în viața particulară, am găsit o soluție defensivă, fie și rea. Dar, dacă împotriva pericolelor din afară te poți apăra lipindu-te cu spatele de un zid, cum s-o faci împotriva primejdiilor dinlăuntru? Aici n-am găsit nici un răspuns. Tot ce pot să spun despre această <<viață de dincolo de oglindă>> e că reprezintă imaginea mea cea mai fidelă, azi.” (*Deșertul pentru totdeauna*, Octavian Paler)

Alex Ștefănescu și Gheorghe Grigurcu adoptă o atitudine pozitivă față de retorica elegantă și de umanismul ce transpare din operele paleriene. Întâiul laudă amprenta personală (contestată într-o oarecare măsură de N. Manolescu) a scriitorului în publicistică, literatură și în mediul politic. Admiră de asemenea „altitudinea intelectuală și eleganța stilului”, „plăcerea de a se privi în oglindă mai mult decât s-ar cuveni”, „atitudinea unui orator de mare ținută” (în articolele „A spune lucrurilor pe nume” din *România literară*, nr.5, 15-21 febr., 1995, p.6, „Un steag ținut

mereu sus” din *România literară*, nr.37, 20-26 sept. 1995, p.6). Totodată, Alex Ștefănescu observă „sinceritatea teatrală care îl face din când în când pe scriitor să pară un exeget al propriei sale vieți” care fac ca textul să fie unul mustind de adevăr și pasiune. La moartea lui Paler, criticul va aprecia că „Octavian Paler rămâne în amintirea noastră ca un umanist, ca un om de bibliotecă, interesat de ideile celor dinaintea sa și de mituri, ca un solitar care a reflectat asupra condiției umane în vremuri nefavorabile reflecției.”¹. Tot cam în aceeași notă, Gh. Grigurcu va elogia spiritul latin și „demonul exactității”, Paler operând o analiză severă a lumii și mai ales a propriei persoane. Îl va considera chiar „un director de conștiință”, această sintagmă va da în 2001 și titlul unui articol. În cuprinsul aceluiași articol va opina că „mare inadaptat” nu poate fi considerat un disident de carton, deoarece s-a opus regimului comunist fie și prin mijloace indirecte, având curajul să rămână insinuant și constant în atitudinea subversivă față de totalitarism.

Un alt critic literar, Mircea Iorgulescu, e de părere că scrierile lui Octavian Paler îmbracă forma unei confesiuni indirecte, în special, volumele de eseuri publicate până la *Viața ca o coridă*, acestea fiind niște dezvăluiri cu caracter personal tănuite în miezul discursurilor polemice pe marginea mitologiei, eticii și filozofiei. De asemenea, remarcă faptul că scrisul său „are mereu solemnă gravitate impersonală a unui discurs întocmit în respectul deplin al regulilor elocinței clasice, deși este încărcat de toate neliniștile sufletului modern și acuză o subiectivitate violentă și pătimașă”. Criticul își permite să vorbească despre un stil unic impus de către scriitor „genul Paler”. Acesta identifică și capcanele în care poate cădea proza lui Paler : „retorismul”, „dezvoltările mult prea abundente ale discursului narativ” în romanul „Un om norocos”. Acestea nu-l împiedică să elogieze actele de singularizare pe care le face Paler în cultura românească, identificându-l ca fiind singurul intelectual din ultimile decenii care are un cuvânt cu greutate, un reper al culturii românești.

Criticul Dumitru Micu susține în a sa *Istorie a literaturii române – De la creația populară la postmodernism* că elementul definitoriu al prozei emancipate de constrângerile realismului clasic este eseismul, iar acesta „devine covârșitor, invadează narația – și chiar devorând-o – în romanele lui Octavian Paler”². De altminteri, talentul eseistic transpare și din discursul narativ (proza de idei, eseistică, și narativ eseistică). Tot ceea ce reține,

¹Grigurcu, Gheorghe, „Umanistul”, în *România literară*, nr. 18, 11 mai 2007, p. 3.

² Micu, Dumitru, *Istorie a literaturii române – De la creația populară la postmodernism*, București, Ed. Saeculum I.O., 2000, p.571.

vede, observă Paler devine stimul al reflecției: „notele sale de drum devin eseuri”¹. O notă specifică a scrierilor paleriene este reprezentată de „discursurile scilipitoare și erudite” în care scriitorul se caută permanent pe sine, „ochiul său rămânând fixat asupra interiorității”, „un ochi a fost întors mereu spre înlăuntrul meu”. Totodată, după cum și alți critici au observat și Dumitru Micu constată o „subiectivizare programatică a mitologicului” vizibilă și într-o afirmație a lui Paler: „numele de zei și eroi sunt întrebuințate ca pseudonime: (...) grecii antici sunt simple pseudonime. În fond, de fiecare dată am vrut să zic « eu însumi ».” În plus, pornind de la o declarație a lui Malraux, criticul e de părere că esențială în romanele lui Paler e meditația, „poveștile” fiind doar pretexte, iar protagoniștii sunt „personaje-voci”, „conștiințe problematizate, interogative”. Comparând protagoniștii celor două romane *Viața pe un peron* și *Un om norocos*, Dumitru Micu afirmă că „ambele biografii nu sunt decât succesiuni de eșecuri”². Romanele-eseuri pot fi receptate, în bună măsură, ca romane-parabole. Celui de-al doilea roman îi reclamă ca punct slab „structura cam eteroclită”, „o doză de gratuitate” (însă sugerează totodată ideea că un roman nu trebuie să fie neapărat un tot absolut rotund), dar are mai multă materie epică, romanescă. Azilul este înțeles ca spațiu al însingurării, al exilului asumat pentru narator, un refugiu, un spațiu al iluziei. Impresia naratorului este că trecuturile pe care și le atribuie bătrânii „puteau fi, în întregime sau în parte, pură închipuire”, „nu mai deosebeau adevărul de minciună”. Sala cu oglinzi devine un spațiu al izolării, dar și „al regăsirii de sine”, „al reculegerii”, „al visării”, „al artei”, „un spațiu mântuitor” (mântuire prin artă). Interpretat în cheie parabolică, azilul este pentru critic o „imago mundi, în viziune grotescă, o lume în miniatură, caricaturală”. Cel de-al doilea roman povestește „diagrama unei rătăcirii”³, iar, din punctul de vedere al lui Nicolae Manolescu, este „o utopie negativă”⁴, protagonistul nefiind nici pe departe un om cu noroc (titlul romanului e antifrastic). În finalul studiului, Dumitru Micu vorbește despre un „sens încifrat” al parabolei care poate fi acela al „obligativității angajării politice”.

Ion Simuț în prefața intitulată *Variante la un autoportret* remarcă faptul că scriitorul simte o nevoie din ce în ce mai acută de a se autodefini cu cât înaintează în vârstă. De asemenea, avansează opinia că *Viața ca o coridă* ar constitui „placa turnantă în opera lui Octavian Paler”, deoarece

¹Ibidem, p. 571.

²Ibidem, 572.

³Ibidem, 574.

⁴Manolescu, Nicolae, *op. cit.*, p.1177.

face trecerea de la confesiunea indirectă la cea directă. Potrivit criticului scrierile anterioare cărții mai sus menționate (*Umbra cuvintelor, Drumuri prin memorie. Egipt. Grecia, Drumuri prin memorie. Italia, Caminante, Mitologii subiective, Viața pe un peron, Un om norocos, Scrieri imaginare, Polemici cordiale*) stau sub semnul unei „confesiuni indirecte, ceremonioase, erudite”. Despre *Viața ca o coridă*, Ion Simuț afirmă că eseistul nu mai acceptă „niciun fel de regie exterioară a confesiunii”. Corida este asumată ca drept „criteriu de viață”, „un prilej al autorului de a se confrunta cu un mod spaniol de a trăi”. Octavian Paler, văzut ca un moralist sever, operează în opinia criticului „un bilanț necrușător până la limita calomniei autobiografice”. *Autoportret într-o oglindă spartă* este receptat de critic ca un bilanț autobiografic sub avertismentul morții ca de altfel și *Deșertul pentru totdeauna*. Temele discursului autoreferențial interferează: copilăria, anii formării intelectuale, lecturile, satul ca paradis pierdut, bătrânețea. Procesul autocenzurii este vizibil în modul lacunar în care tratează tema iubirii, dar și în abordarea perioadei comuniste. Îi impută autorului *Autoportretului* lipsa unei confesiuni totale care decurge din „decența structurală” a lui Paler. Decodifică metafora oglinzii sparte ca fiind echivalentul unei memorii lacunare, având ca reper o afirmație a eseistului prin care recunoaște că memoria lui restituie numai frânturi de viață. În plus, tema căutării de sine apare obsesiv în toată opera sa, făcându-și mai acut simțită prezența în *Apărarea lui Galilei* (1978), ca și în *Scrisori imaginare* (1983).

Într-un articol din *Cultura literară* (intitulat „Viciul memoriei”) scris tot pe marginea *Autoportretului*, Constantin Coroiu susține că în mod peremptoriu cartea „este tot o călătorie interioară, afirmând că nu a mai citit pagini atât de tulburătoare despre satul natal, despre copilăria unui fiu de țăran de la *Viața ca o coridă* a lui Paler, respectiv, *Viața ca o pradă* a lui Marin Preda. Cartea este înțeleasă ca o invitație adresată cititorului de a reflecta împreună pe o temă „obsedantă”: tema destinului. Este o operă a unui scriitor care constată despre sine că ar fi putut să-și facă o carte de vizită în care să se recomande „specialist în paradise pierdute”. Unul dintre acestea este paradisul copilăriei, ruperea de el îl forțează la un exil în spațiu (din Lisa la București) și în timp (din secolul al XVII-lea în secolul al XX-lea). Reiterarea acestui paradis pierdut imprimă rememorării o notă melancolică. Melancolia este observată și de către Tudorel Udrian care îl definește ca fiind: „Un moralist dublat, asemenea lui Cioran, de un foarte subtil stilist. Multe dintre formulările memorabile ale lui Octavian Paler au devenit bunuri ale limbajului comun, iar stilul său sentențios, ornat cu citate revelatorii și pilde ale anticilor, este unul imediat recognoscibil. Dacă

însă etica lui Cioran are nuanțe cinice și sarcastice, cea a lui Paler este una dureroasă, adesea plină de melancolie”.

În lucrarea *Octavian Paler – mitopoetica eseului*, autoarea Ileana Alexandrescu-Voicu decodează elementele și structurile eseistice care conturează profilul scrierilor paleriene. Aceasta identifică modalitățile formale ale eseului, care ar putea figura ca specii ale eseului, dar și tipurile de incipit și excipit ale operelor luate în discuție. Se observă, afirma autoarea, o conjugare a structurilor epice și lirice, cu implicarea vocii auctoriale în text, o consecință a acestui fapt fiind „glisarea genurilor literare”. De asemenea, în cartea mai-sus menționată sunt reperate în eseurile lui Paler și elemente de baroc și manierism (identificate și de A. Marino) : „cultivă picturalul, reprezentarea în profunzime, forma deschisă, unitatea și clarobscurul”¹. Mai mult, autoarea e de părere că „elementele de manierism construiesc o lume ficțională, de tip arhetipal” care converg spre o revalorizare și reinterpretare a miturilor. Eseul palerian nu se supune niciunei reguli, folosind modalități de construcție a discursului dintre cele mai diverse, alternând proza cu poemul liric sau cu scrisoarea, dialogul cu monologul interior, într-un joc al destinului.

Ileana Alexandrescu-Voicu tinde să remarce în scriitura de tip eseistic a lui Paler o viziune dionisiacă (subiectivă) asupra ontologicului prin „experimentarea inefabilă a contrariilor”². Spiritul dionisiac este vizibil atât prin forma lor (dezintegrarea și glisarea genurilor), cât și prin mesajul lor care conturează viziunea tragică asupra lumii văzută prin „lentila” miturilor personalizate. În acest fel, Narcis devine personaj tragic și nu trivial, iar Theseu se poate identifica cu Oedip. De asemenea, autoarea monografiei despre opera lui Octavian Paler aduce în discuție estetizarea miturilor autoreflexive ca modalitate de sondare a ființialului, dezbătând două dintre motivele literare recurente în opera paleriană: labirintul și narcisismul. Finalitatea gestului lui Narcis de a privi spre sine capătă considerații cognitive, căci așa cum afirma și Eugen Simion „Narcis nu vrea să se admire, vrea să se cunoască”. Moartea lui Narcis devine mitul jertfei pentru cunoaștere dincolo de iubirea omului pentru propria imagine, dincolo de chipul uman ca instrument de seducție (Gaston Bachelard). Apa nu trebuie înțeleasă ca o ușă trântită în nas misoginului, ci ca o fereastră deschisă spre cunoaștere. Sub semnul ironiei, al scepticismului și al paradoxului, scrierile lui Paler abundă în sentințe moralizatoare, acestea

¹ Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare* (vol I), București, Ed. Eminescu, 1973, p.235.

² Alexandrescu, Voicu, Ileana, *Octavian Paler – mitopoetica eseului*, Iași, Ed. Alfa, 2008, p.46.

fiind interpretate ca un semn al manierismului „prin care apără ambiguitatea” (Eugen Simion). Eseul e gândit la Paler ca „o irepetabilă experiență ontologică, un examen al scriitorului cu el însuși, o reflectare în propria ființă”¹.

În marea lor majoritate, criticii manifestă o atitudine favorabilă față de stilul personal pe care l-a propus în literatura română, cu excepția unor zone vulnerabile care țin de stilistic, opera lui Octavian Paler vădindu-se valoroasă și vrednică de a fi utilizată ca material didactic. Toată opera lui Octavian Paler, dar mai cu seamă scrierile aparținând perioadei posdecembriste pot fi privite ca o vastă confesiune. Autoanaliza se intensifică mai ales înspre ultimele cărți, ilustrând o formă din ce în ce mai acută a autoreflexivității. Cărțile de după '89 marchează o etapă prin excelență autobiografică. Astfel, trecând în revistă volumele publicate în această perioadă, se poate constata că *Don Quijote în Est* evidențiază iluziile lui Paler referitoare la contextul politic și cultural. *Vremea întrebărilor* înmagazinează propriile nemulțumiri, deziluzii determinate de istoria imediată din cei cincisprezece ani care au urmat revoluției. *Aventuri solitare* conține un cumul de impresii determinat de o plecare la mare, o croazieră și o călătorie în America, care se depărtează față de primele cărți de sfera politicul și se îndreaptă spre o introspecție din ce în ce mai profundă, tema dominantă fiind singurătatea. Deja *Deșertul pentru totdeauna* reflectă pregnant tema căutării sinelui, având o structură epică mai densă, întrucât se rememorează multe episoade din copilăria sa, din tinerețe sau chiar momentul apropiat scrierii cărții, fiind marcat de problemele de sănătate. De altfel, Ion Simuț consideră acest volum ca fiind „o versiune preliminară pentru *Autoportret într-o oglindă spartă*”², deoarece în ambele se remarcă nevoia de confesiune declarată direct în *Autoportret într-o oglindă spartă* : „nu am cum să scap de « eu ». Nu pot să scriu, dacă nu mă descriu”³. Ultima carte a sa, publicată postum, *Calomniile mitologice* cuprinde o serie de recapitulări, de reluări din volumele precedente, reasezate, rearanjate.

Așadar, opera ultimelor două decenii va sta sub semnul temei majore a căutării sinelui careia i se subordonează toate celelalte : tema identitară, cea a solitudinii, a iubirii, a bătrâneții, a destinului, reflectată sub diverse tipuri de scriitură : publicistică, a dialogului epistolar, a jurnalului

¹ Ibidem, p. 19.

² Simuț, Ion, în prefață la Paler, Octavian, *Autoportret într-o oglindă spartă*, ediția a III-a, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 9.

³ Paler, Octavian, *Autoportret într-o oglindă spartă*, ediția a III-a, Editura Polirom, Iași, 2010, p. 15.

de călătorie, a eseului autobiografic ce interferează cu structura diaristică. Autonaliza devine directă, volumele postrevoluționare alcătuind în fapt o serie autobiografică.

BIBLIOGRAFIE

1. Cărți consultate

a) Opera lui Octavian Paler

1. *Viața pe un peron*, București, Ed. Cartea Românească, 1981.
2. *Un om norocos*, București, Ed. Cartea Românească, 1984.
3. *Don Quijote în Est*, București, Ed. Albatros, 1994.
4. *Vremea întrebărilor. Cronică morală a unui timp plictisit de morală*, București, Ed. Albatros și Universal Dalsi, 1995.
5. *Rugați-vă să nu vă crească aripi*, București, Ed. Albatros și Universal Dalsi, 1995.
6. *Aventuri solitare: două jurnale și un contrajurnal*, București, Ed. Albatros, 1996.
7. *Deșertul pentru totdeauna*, București, Ed. Albatros, 2001.
8. *Autoportret într-o oglindă spartă*, București, Ed. Albatros, 2004.
9. *Eul detestabil. O istorie subiectivă a autoportretului*, ed. a 2-a, Iași, Ed. Polirom, 2010.

b) Bibliografie generală:

1. Crihană, Alina Daniela, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Ed. Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, Academia Română, 2013.
2. Grigurcu, Gheorghe, *Peisaj critic I*, București, Ed. Cartea Românească, 1993, pp. 80 – 84 (*Conștiință și actualitate (Octavian Paler)*).
3. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare I*, București, Ed. Eminescu, 1973.
4. Simuț, Ion (coord.), *Valențe europene ale literaturii române contemporane*, Oradea, Ed. Universității din Oradea, 2007.
5. Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Baia Mare, Ed. Gutinul, 1998, (*Octavian Paler sau tentația romanului - parabolă*).
6. Grigurcu, Gheorghe, *Peisaj critic I*, București, Ed. Cartea Românească, (*Conștiință și actualitate (Octavian Paler)*).
7. Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2002 (*Pactul autobiografic. Pactul moral. Viață ca o coridă – Octavian Paler*).

2. Articole

Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005

Grigurcu, Gheorghe, „Glose la Octavian Paler”, *România literară*, nr. 26, 3-9 iul 1996, p. 5.

Grigurcu, Gheorghe, „Un director de conștiință” (despre Octavian Paler la a 75-a aniversare), *România literară*, nr. 25, 27 iun – 3 iul 2001, p. 3.

Grigurcu, Gheorghe, „Un spirit latin” (in memoriam Octavian Paler), *România literară*, nr. 18, 11 mai 2007, p. 3.

Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011

Manolescu, Nicolae, „Idee și stil” (despre Octavian Paler: Mitologii subiective)”, *România literară*, nr. 3, joi 15 ian. 1976, p. 9.

Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005

Oprea, Nicolae, „Proza eseistică a lui Octavian Paler”, *Apostrof*, anul XI, nr. 10 (125), 2000, pp. 9 – 11.

Pârvulescu, Ioana, „Iluzii și deziluzii” (despre Octavian Paler: *Don Quijote în Est*)”, *România literară*, nr. 11, 23 – 29 mart. 1994, p. 5.

Ștefănescu, Alex, „A spune lucrurilor pe nume” (despre Octavian Paler: *Rugați-vă să nu vă crească aripi*)”, *România literară*, nr. 5, 15-21 febr., 1995, p. 6

Ștefănescu, Alex, „Octavian Paler, post-mortem”, *România literară*, nr. 24, 22 iun. 2007, p. 6.

Ștefănescu, Alex, „Portretul scriitorului la 70 de ani” (despre Octavian Paler: *Aventuri solitare*), *România literară*, nr. 26, 3-9 iul 1996, p. 4.

Ștefănescu, Alex, „Umanistul” (in memoriam Octavian Paler), *România literară*, nr. 18, 11 mai 2007, p. 3.

Ștefănescu, Alex., „Un steag ținut mereu sus” (despre *Vremea întrebărilor*), *România literară*, nr. 37, 20 - 26 sept. 1995, p.6.

3. Antologii. Istorii literare

a) Istorii literare:

1. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2008, pp. 1175-1178.

2. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – De la creația populară la postmodernism*, București, Ed. Saeculum I.O., 2000.
3. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, București, Ed. Cartea Românească, 1984.
4. Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane:1941-2000*, București, Ed. Mașina de scris, 2008.

b) Monografii:

1. Alexandrescu – Voicu, Ileana, *Octavian Paler: mitopoetica eseului*, Iași, Ed. Alfa, 2008.
2. Sorescu, Radu, *Opera lui Octavian Paler*, Craiova, Ed. Didactica Nova, 1996.

4. Bibliografie online (e-jurnale, bloguri, emisiuni televizate etc).

1. <http://revistacultura.ro/nou/2011/07/octavian-paler-%E2%80%9Eeviciul-memoriei%E2%80%9C-iii/>
2. <http://ilazu.blogspot.ro/2012/07/scriitorul-zilei-octavian-paler.html>
3. Ghiulai, Lidia, *Octavian Paler între autobiografie și mitologie – teză de doctorat (rezumat)* <http://www.uoradea.ro/display5111>
4. <http://revistacultura.ro/nou/cautare/?cx=partner-pub-8698265220995130%3A2812900610&cof=FORID%3A10&ie=UTF-8&q=paler&sa=Cautare>
5. <http://www.observatorcultural.ro/author/octavianpaler/>

Fețele literare ale exilului asumat – Dumitru Radu Popa, *Călătoria*

Prof. univ. dr. Simona ANTOFI,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé: La formule littéraire fantastique de Mircea Eliade, relue par Dumitru Radu Popa, met en relation la technique de réécriture avec le message subversif propre au communisme, l'angoisse existentielle de l'individu vivant en post-histoire et le jeu narratologique spécifique à cet écrivain.

Mots-clé: fantastique, post-histoire, écriture subversive, angoisse postmoderne.

Analizând prozele *româno-americane* ale lui Dumitru Radu Popa, criticul literar Mircea A. Diaconu identifică o serie de particularități ale acestei proze (aparent) fantastice, „o proză de crâmpie risipite și de sugestii, de bănuieli, supoziții și suspiciuni amare care, finalmente, trec dincolo de biografie și dincolo de conjuncturalul politic, dincolo de tot ce e conjunctural, pentru a se înfige în existență. Sugestiile, supozițiile, bănuielile, suspiciunile, toate acestea privesc rațiunile existenței și forțele ei de a fi; sunt chiar o metodă de cunoaștere.”¹

Dubla condiționare care funcționează în cazul scriitorilor exilați, români și nu numai, respectiv pregnanța mărcilor identității de origine și formele de benevolă/silită acomodare la un alt context socio – cultural, ducând la constituirea unor decupaje identitare și forme de concretizare textuală problematică a acestora, nu se regăsește în cazul lui Dumitru Radu Popa. Scriitorul nu se confruntă cu dilemele, angoasele și dramele deșăratului și, tocmai de aceea, prozele lui literare respiră aerul unei libertăți de viziune și de scriitură aparte. Libertate a cărei principală formă de manifestare rezidă, în opinia noastră, în re/dez/asamblarea realului, așa cum îl percep naratorul, personajele, respectiv autorul sau cititorul, ca parte a unor construcții de tip *lume posibilă*. Adică acele construcții textuale ce au ca obiect tocmai *inconsistența, instabilitatea, provizoriul realității*. În termenii aceluiași Mircea A. Diaconu, „încărcătura de semne care instituie neliniștea

¹ Mircea A. Diaconu, *DUMITRU RADU POPA AND THE MORPHOLOGY OF APPEARANCE*, în „Globalization and intercultural dialogue : multidisciplinary perspectives” / ed.: Iulian Boldea - Tîrgu-Mureș : Arhipelag XXI, 2014 ISBN 978-606-93691-3-5 (C) Arhipelag XXI Press, 2014, p. 113, disponibil la adresa <http://www.upm.ro/gidni/GIDNI-01/Lit/Lit%2001%2011.pdf> – consultat la 1.10.2016.

și iluzia – nu și adevărul – fantasmaticului. Iată alte două particularități ale întregului volum (...)” și ale prozelor *româno – americane* în ansamblu.¹

Privind lucrurile din această perspectivă, în *Călătoria*, pe fondul dialogului deschis cu prozele fantastice eliadești, un personaj, Ticu, moare brusc. Din perspectiva soției lui mult mai tinere, Corina, dornică de parvenire și obosită de exercițiul constant al prefăcătoriei sentimentale, moartea lui Ticu echivalează cu o mare nedreptate: „Mai avea, de fapt, câțiva ani nevoie de el: bine acoperită față de cei din jur – «Nici nu știți ce înseamnă să fii nevasta unui alcoolik» – putea să perpetueze această stare de lucruri din care nu avea decât de câștigat.”²

Dincolo de bunurile de valoare pe care le va moșteni, Corinei îi va reveni rolul – și „prestigiul de văduvă respectabilă și îndurerată”.³ În realitate, însă, Corina va încheia corespunzător o încercare de parvenire executată după toate regulile... ficțiunii literare cu pretenții de verosimilitate. Aceasta deoarece naratorul – vizibil contaminat de ideologia auctorială – are mari rezerve în ceea ce privește funcționare *pactului de lectură* care îi cere scriitorului să își delege omnisciența către un narator totalmente creditabil, iar cititorului să accepte *iluzia de real* astfel creată. Mai mult, se repune în discuție raportul artă/ficțiune/realitate, căci: „De altfel, Corina însăși, ca personaj, nu spune absolut nimic, existența ei reală câștigând de departe concursul cu orice tipologie literară.”⁴

Pe de altă parte Ticu, soțul mult mai în vârstă al Corinei, își revizitează, conform modelului eliadesc amintit, existența pe care o lasă în urmă, aflându-se, deja, la granița dintre două lumi: cea *reală*, a Corinei, și cea *de dincolo*. Dacă agentul simbolizant al *începutului mării călătorii* este, în cazul lui Gavrilăscu, pălăria, aici sunt pantofii („«Pantofi de mort», își zise Ticu văzând perechea pe care vânzătorul i-o întinsese peste teighea. De fapt, el îi arătase pe cei de alături, dar vânzătorul n-a înțeles.”⁵). Stilul indirect-liber îi permite naratorului auctorial să asocieze succesiunea gândurilor și a rememorărilor personajului cu o suită de simboluri cu semnificația camuflată în spatele cotidianului (aparent) derizoriu. Pendulând între două lumi, încă nepregătit să o părăsească pe cea dintâi pentru cea de-a doua, neînțelegând ce i se întâmplă, dar mânat de o irepresibilă dorință de regresie spațio-temporală, Ticu „simți o poftă

¹Ibidem.

²Dumitru Radu Popa, *Călătoria*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005, p. 43.

³Ibidem.

⁴Idem, p. 44.

⁵Idem, p. 45.

irezistibilă să plece acasă, la Târgu-Neamț... sau nu... mai bine în munți, undeva în munții Neamțului.”¹

Bolnav de inimă, mereu cu flaconul de nitroglicerină asupra lui, Ticu își recapitulează himerele – de fapt, ultimele dorințe – drumul înapoi, spre casa copilăriei, și divorțul de Corina – înainte de a se culca și de a face un infarct ce se va dovedi fatal. Momentul durerii ascuțite din piept declanșează, în ordinea iraționalului – sau a fantasticului cu miză existențială – peregrinarea din intermundii: „Către dimineață, pe la cinci, Ticu se trezi cu o durere ascuțită în piept. Broboane reci îi acopereau fruntea. Cardiac vechi, nu se amăgi. De altfel, n-a fost decât o scuturătură, scurtă și rea. Pe urmă, o suspectă, nesfârșită liniște.”²

La nivel narativ, temporalitatea narată și cea narantă se amestecă, ca și discursul naratorului cu perspectiva lui Ticu, dând impresia că facerea textului coincide cu experiența retroactivă recuperatorie a celui care se pregătește pentru moarte. Senzația de evadare din real – „Gândi că e o dimineață halucinantă, fără umbră de realitate. Îi era bine, pentru o dată, și asta i se părea aproape o nedreptate. Viața lui de individ trecut prin atâtea, tracasările zilnice, dezastrul conjugal – nimic nu mai colora afectiv acest peisaj mirific, mult prea plăcut, de-a dreptul insuportabil pentru un om sensibil ca el. Și impresia tot mai clară că i se întâmplă ceva la care nu se gândise.”³ coincide cu recuperarea forței fizice și a sănătății de altădată, și reprezintă primul pas al unei călătorii inițiatice menite să lămurească individul asupra a ceea ce i se întâmplă și să-l ajute să se reorienteze într-o cronotopie ce se va dovedi nu doar halucinantă, ci și înspăimântătoare.

Primul obstacol – prag îl constituie o ușă cu lacăt dincolo de care se va desfășura, odată personajul intrat, o stranie operațiune de interogare a acestuia, cu semnificație ambiguă. Cardiacului i se cere socoteală pentru câteva versuri compuse în perioada liceului, iar indecizia cronotopului – și a personajului care încă trăiește simultan în două sau chiar trei realități (cea *reală*, din care alunecă în moarte, cea de tranziție către *dincolo* și cea *de dincolo*, spre care calea prin hățișul de simboluri, de atrape și de piedici/probe) se corelează cu o componentă subversivă (cuplul anchetator – anchetat) și cu propriile coniecturi interpretative pe care Ticu, încercând cu disperare să înțeleagă ce i se întâmplă, le face.

¹Idem, p. 45.

²Idem, p. 46.

³Idem, p. 47.

Jocul pe referință face cu puțință intersectarea a două tipuri de discursuri și suprapunerea diegetică a unei scene (tipice) de anchetă cu o scenă halucinantă de măsurare postmortem a faptelor: „- Deci recunoașteți? – Omule, n-am ce să recunosc sau să nu recunosc. Lasă-mă în pace! – Aha! se rezezi individul. Foarte bine: nu spuneam eu că o să ne împrietenim de minune? Ați început să mă tutuiți. Perfect! Felicitări!”.¹ Semantica dublă a secvenței interogatoriului coincide cu un proces de pierdere treptată a capacităților raționale și a deprinderilor uzuale ale individului. Așa se face că Ticu nu mai poate/știe citi, iar după ce trece de acest prim prag („Vrasăzică așa: mort! Mi-ai făcut-o! Altfel, mă miram și eu... Ai scăpat ușor. Dar fii atent - e pentru ultima oară.”)², se așează în rândul celor care așteaptă să primească un număr de ordine. Traversarea holului prin care zboară liliaci tăcuți se continuă, în cazul protagonistului care-și așteaptă rândul, cu o răsturnare a ordinii numerelor, căci în următoarea încăpere se intră în ordinea inversă a sosirii.

Aici, într-un cadru asemănător unui birou de copiat acte (sau, de ce nu, a unei săli de poliție), lui Ticu i se ia o declarație, i se iau amprentele, iar personajul pare a începe să se detașeze de sine: „Și, pe măsură ce țigara se consuma, simțea o depersonalizare suverană cuprinzându-i toate mădulele. Era ca și cum s-ar fi observat permanent, din afară, pierzând treptat noțiunea propriei sale ființe.”³ Proba reînțoarcerii la familia-care-ar-fi-putut-să-fie pare a include stadiul de anticameră (terifiantă) a morții: „”. Îmbrățișarea de gheață a femeii, ipoteticul fiu al lui Ticu pot face parte dintr-o *lume cu puțință* ce-l include pe protagonist sau pot fi, pur și simplu, rodul imaginației bătrânului.

Următoarea încăpere/probă/formă de inițiere întru moarte, precum și următoarea întruchipare a *păzitorului pragului* se constituie din nou din jocul lexico-semantic pe referință, căci dorința de a se spovedi, a celui pe cale să treacă dincolo, îl vizează pe preotul chemat la ultima spovedanie a unui condamnat la moarte, sau pe celebrul Sfinx. „Eu sunt arătat foarte rar și anume atunci când nu mai e nimic de făcut”⁴, afirmă preotul – ipostază/avatar al Sfinxului antic ce-i pune neofitului o întrebare: mincinosul este optimist sau pesimist? Ticu dă răspunsul greșit, căci

¹Idem, p. 51.

²Idem, p. 52.

³Idem, p. 57.

⁴Idem, p. 60.

mincinosul este pesimist, nu optimist, pentru că „nu crede în puterea adevărului.”¹

Acum Ticu înțelege că altcineva a decis, deja, soarta lui – „de vreme ce existența lui nu-i decât o lamă văzută la microscop.”² Simbolurile – înrudite – ale Sfinxului care sălășluiește în fiecare om, și al omului lui Leonardo – crucificatul perfect din punct de vedere geometric – traverrsează secolele pentru a se regăsi și a converge semantic în imaginea cristic – sacrificială: „- Hei, Leonardo! exclamă el, fără să-și poată reține mirarea în fața acestei priveliști, atât de echivocă în simbolistica ei. Omul ținea bărbia adânc în piept și părea că doarme. Era, oricum, imobil. Poziția lui, deși trimitea cu ușurință la ideea de supliciu, dădea totuși o copleșitoare impresie de forță; sau de forță care se risipește, se vlăguește, pentru a se preface în altceva mai bun.”³ Ultima viziune a personajului, de dinainte de moarte, și după dialogul cu Crucificatul, asociază, olfactiv și afectiv, mirosul de putrefacție al trupului cu inocența vârstei infantile.

În epilog, Corina află că Ticu intenționa să se întoarcă în locurile copilăriei – își cumpărase bilet de tren spre Târgu-Neamț – și rememorează spaima trăită alături de trupul defunctului, când „a avut o clipă senzația că încăperea e absolut goală.”⁴ Ticu trecuse, se vede, *dincolo*.

La finalul textului, rămâne o senzație de straniețate generalizată, pe care cititorul o împărtășește cu personajele, sau chiar de spaimă construită cu ajutorul unui „text de o violență a denunțării al cărei hohot sinistru copleșește și astăzi.”⁵

BIBLIOGRAFIE

Diaconu, Mircea A., *Dumitru Radu Popa and the Morphology of Appearance*, în „Globalization and intercultural dialogue : multidisciplinary perspectives” / ed.: Iulian Boldea - Tîrgu-Mureș: Arhipelag XXI, 2014 ISBN 978-606-93691-3-5 (C) Arhipelag XXI Press, 2014, disponibil la adresa <http://www.upm.ro/gidni/GIDNI-01/Lit/Lit%2001%2011.pdf> – accesat la 1.10.2016.

Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, nr. 16.1 /

¹Idem, p. 61.

²Ibidem.

³Idem, p. 62.

⁴Idem, p. 63.

⁵Mircea A. Diaconu, art. cit., p. 114.

March 2014, Purdue University Press,
<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011

Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005

Pîrvan-Jenaru, Dana, *Existența ca amnezie sau neînțelegere*, în „România literară”, nr. 28/2008, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/existena_ca_amnezie_sau_nenelegere - accesat la 1.10.2016.

Popa, Dumitru Radu, *Călătoria*, în *Skenzemon!*, Ed. Curtea veche, București, 2005.

Urian, Tudorel, *Proza de laborator*, în „România literară”, nr. 12/2004, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/proza_de_laborator - accesat la 1.10.2016.

Le discours de l'altérité dans *L'Espionne* de Virgil Gheorghiu

Conf. univ. dr. Mirela DRĂGOI
Universitatea „Dunărea de Jos” Galați

Résumé : Cette étude se propose en premier lieu de dresser un inventaire des stéréotypes retrouvables dans un texte romanesque de Virgil Gheorghiu - *L'Espionne* (paru en 1971 à la maison d'édition Plon de Paris) – pour aboutir à une classification graduelle, réalisée du positif au négatif, des nations que l'écrivain a observées pendant son périple européen. D'autre part, une brève analyse des professions et des statuts sociaux qui y sont représentés pourrait illustrer la façon dont cet écrivain appréhende et définit l'Autre. En fait, c'est surtout par la diversité et par la richesse symbolique des faits répertoriés que l'observation des images nationales et des types humains configurés par Gheorghiu devient extrêmement intéressante.

Mots-clés : altérité, imagologie, stéréotype, réalité étrangère, traits ethniques.

I. Valeurs humaines européennes vs « l'homme-poubelle » des Amériques dans *L'Espionne* de Virgil Gheorghiu : piste de lecture et démarche méthodologique

Les récits romanesques de Virgil Gheorghiu se développent le plus souvent dans des métarécits auto-diégétiques, construits à partir d'un ensemble de clichés sur l'univers social du XX^e siècle. Très apprécié au niveau du public pour son unité morpho-thématique et pour la richesse de son scénario de base, le roman *L'Espionne* (1971) attire ses lecteurs de nos jours encore. C'est sur ce texte que nous allons appuyer la présente étude pour en extraire l'ensemble des stéréotypes ethniques et professionnels qu'il autorise.

L'action du roman débute *in medias res*, dans un passé non-spécifié : un jour (la date n'est pas précisée), à deux heures de l'après-midi, le professeur Max Hublot reçoit la visite du commandant Dumonde, un officier du Service de contre-espionnage. Celui-ci le fait savoir que sa femme, Monique Martin (qui à ce moment-là se trouve dans une clinique d'accouchement), vit en France sous une fausse identité. Ahuri par l'interrogatoire auquel il est soumis, le jeune professeur se croit pris dans les filets d'une espionne bolchevique. Il refuse de prendre en considération l'explication de sa femme là-dessus, conformément à laquelle elle était

arrivée à Paris avec une bourse accordée dans le cadre des échanges culturels franco-roumains.

Après la visite de l'agent de S.D.C.E., Max va voir son ancienne fiancée, France Normand, qui l'introduit dans le groupe des réfugiés roumains à Paris. Convaincu dorénavant que la préoccupation essentielle de sa femme est l'espionnage, il prie un exilé Roumain – le prêtre orthodoxe Virgil Gheorghiu – d'accorder la bénédiction à sa femme pour qu'elle puisse dépasser plus facilement l'impacte de l'hospitalisation. Au moment où il reconnaît en Monique Martin la fille de son ancien professeur de philosophie, Léopold Skripka, le prêtre reste pétrifié :

« Madame Hublot ne s'est jamais appelée Monique Martin. Son nom est Hélène Skripka, l'homme engagé comme mercenaire par l'Armée Rouge, lors de l'occupation de la Roumanie, le 23 août 1944, pour faire de lui un Premier Ministre. Léopold Skripka, le collaborateur de l'occupant, a signé de sa propre main le massacre de millions de Roumains. Le pays, à l'heure actuelle, est une patrie dévastée et désolée. [...] Vingt-cinq ans d'occupation. De massacres. D'extermination. De pillage. Le chef des milices rouges, le commandant des milices de la mort est Léopold Skripka, le père de Madame Hublot. » [Gheorghiu, 1971 : 140]

Il connaît très bien le parcours politique de Léopold Skripka et les raisons pour lesquelles ce dernier, traqué par ses ennemis, a envoyé sa fille en Occident sous le faux nom de Monique Martin. Quand Maître Terrenoire, l'avocat des Hublot, lui demande de signer une attestation prouvant qu'il n'y a aucune ressemblance physique et morale entre Hélène Skripka et Monique Martin, il accepte de soutenir cette déclaration au prix de sa vie. Il est prêt à se faire « interroger, arrêter, expulser... » [Gheorghiu, 1971 : 435] pour aider sa jeune compatriote, mais, heureusement, il apprend que la réfugiée roumaine a réussi elle-même à convaincre l'agent Dumonde qu'entre la fille du premier ministre roumain et sa propre personne il n'y avait aucune liaison. Très habile, elle fonde son argumentation sur un article paru dans les pages du journal officiel du Parti communiste, par lequel l'opinion publique apprenait qu'Hélène Skripka était morte dans un accident de voiture, immédiatement après le décès de son père. C'est grâce à cette preuve écrite que Les Services de Contre-espionnage peuvent classer l'affaire et fermer le dossier.

L'histoire complexe mise en œuvre dans ce texte romanesque ne représente qu'un prétexte dont Virgil Gheorghiu se sert pour développer, encore une fois, toute sa philosophie sur le rôle du prêtre dans la société et sur la condition de l'exilé après la Seconde Guerre Mondiale. L'écrivain

idéalisent l'image du prêtre pour l'opposer à l'Américain – « l'homme-poubelle » [1] sceptique et dangereux, créateur du « mal américain » [Gheorghiu, 1971 : 111]. Grosso modo, c'est ce type d'opposition binaire, à forte valeur axiologique, qui domine les choix de cet écrivain roumain d'expression française. Mais ce qui nous intéresse le plus dans la démarche analytique que nous entamons ici, c'est la manière dont cet écrivain appréhende et définit l'Autre.

Les théoriciens s'accordent à dire que l'image de l'étranger est constituée d'une multitude de traits caractéristiques, dont les plus importants sont le « phénotype » (l'aspect physique caractéristique portant sur la taille, l'aspect général, la couleur des cheveux (du visage, des yeux), la coiffure, les gestes ou la manière de parler), les traits de caractère et de comportement, les vêtements, les costumes (traditionnels ou pas), la coiffure, les accessoires, mais aussi le cadre social et une certaine manière de vivre. Nous allons essayer d'identifier dans ce texte romanesque de Virgil Gheorghiu toutes ces « étiquettes » et les vertus définitoires dont elles sont doublées, car ces dernières ont le pouvoir d'intégrer un individu dans une certaine catégorie nationale.

II. L'appréhension de l'Autre par Gheorghiu – jeux et enjeux

Les images qui renvoient dans *L'Espionne* à la représentation de divers types ethniques et statuts sociaux transforment ce texte dans un véritable document anthropologique, à l'intérieur duquel l'écriture de l'altérité occupe une place d'une importance capitale. Sans viser une présentation exhaustive des nations et des professions auxquelles Gheorghiu fait mention dans ce texte, nous allons présenter dans ce qui suit la spécificité de quelques images nationales et, dans le chapitre suivant, nous allons dresser un inventaire des professions qui y sont évoquées. Notre but final consiste à trouver dans ces images quelques détails portant sur l'écrivain, sur sa propre vision sur le monde et sur ses appétits culturels [2], même s'il s'agit, sans aucun doute, d'une appréhension subjective [3].

La première communauté que Gheorghiu présente dans *L'Espionne* est relative aux **Français** et, implicitement, au pays d'accueil de cet écrivain. Plusieurs pages du livre esquissent une image fortement valorisée de cette catégorie nationale. Le tableau ci-dessous en offre la meilleure illustration :

Français est :

<p>➤ prudent et rationnel</p>	<p>➤ « Je suis un véritable Français. Je n'aime pas l'aventure. Je ne suis pas un explorateur. Je préfère passer mes vacances dans les stations classiques. Descendre dans les hôtels</p>
--	---

- recommandés par les guides officiels. Aller au-delà du `rideau de fer`, c'est une aventure. Je préfère les Canaries, le Tyrol et l'Italie. » [Gheorghiu, 1971 : 90]
- **curieux** ➤ « Subitement, en regardant Léopold Skripka, cet homme qui vit en sursis, l'ambassadeur de France éprouve de la pitié. Il subit une sorte de déclic. C'est le démon de la connaissance, qui a toujours dévoré les Français. » [Gheorghiu, 1971 : 378]
 - **modeste et discret** ➤ « On arrive devant la porte blanche de l'appartement où habite Madame Aristide Paximade, la Poule d'Or. Il n'y a pas de carte de visite sur la porte. C'est l'une des caractéristiques des Français de ne jamais écrire leur nom sur leurs portes. Les Américains, les Allemands, les Suédois, les Japonais, l'écrivent, non seulement sur les portes de leurs maisons, mais même sur des étiquettes qu'ils accrochent sur leur poitrine. Dans tous les congrès internationaux, on les voit avec l'étiquette épinglée sur le veston. » [Gheorghiu, 1971 : 49-50]

Il y a des fois où le narrateur, pour mieux faire ressortir le bagage spirituel des Français, recourt à une mise en rapport de ceux-ci avec les Roumains. Cette stratégie a comme résultats une valorisation des traits moraux propres aux compatriotes de Gheorghiu et, parfois, une neutralisation des qualités des Français : « Chez vous Français, c'est une manie de parler aux gens entre deux portes. [...] Chez nous, on est logique. On invite celui qui est dehors à entrer, si on veut le voir. Sinon on lui dit de partir, et on lui ferme la porte au nez. Je n'en finis plus de découvrir des usages inattendus en France, comme si j'étais dans un pays inexploré... » Le Roumain apparaît ainsi comme un être direct, déterminé, accueillant et aimable ; par contre, les Français auraient des habitudes étranges, dépourvues de toute logique. D'ailleurs, la femme de Max Hublot considère que « l'Occident est plein d'hommes bizarres » [Gheorghiu, 1971 : 429]. L'appréhension collective des Français s'établit dans ce texte par une mise en parallèle du stéréotype du Français « maniaque », aux « usages inattendus », avec l'auto-stéréotype (l'auto-définition) du Roumain situé à l'autre extrême. Le stéréotype s'impose dans cette situation par opposition, de façon antithétique, car l'énumération des qualités des Roumains se superpose à la présentation des défauts des Français.

Il faut quand-même observer que l'exemple que nous venons d'illustrer (et qui retrace les mots que madame Max Hublot prononce devant commandant Dumonde des Services de Contre-espionnage lorsque ce dernier lui rend visite pour la première fois) est singulier dans son genre. Le plus souvent, l'interlocuteur roumain garde sa modestie et reconnaît ses limites; illustrons dans ce sens les paroles que le prêtre adresse à M. Terrenoire, l'avocat des Hublot : « Je vis en France, en exil depuis un quart de siècle. Je suis resté roumain. Avec tous les défauts et toutes les qualités des Roumains. Mais j'ai appris aussi énormément de choses sur les Français. Par exemple, la phobie qu'ils ont du ridicule. » [Gheorghiu, 1971 : 390-391] Il présente donc les Français comme des êtres raisonnables et exemplaires.

Dans la conception de Virgil Gheorghiu, qu'elle soit Française ou Roumaine, la **femme** est protectrice, consolatrice et totalement subordonnée à l'homme qu'elle aime : « Car la femme vit sur le piédestal où l'homme la place. Une femme aimée est le nombril de la terre, le centre de l'univers. Et une femme abandonnée est réduite, au moment même de l'abandon, à la non-existence. Au néant. Une femme amoureuse vit

seulement l'existence que l'homme lui offre, avec son amour. Et on lui retire l'existence pure et simple en lui retirant l'amour. » [Gheorghiu, 1971 : 27] Elle la capacité de garder son espoir dans l'avenir et dans une vie meilleure : « Mais une femme est un être qui attend, aime et espère, toujours, contre toute évidence et contre toute logique. » [Gheorghiu, 1971 : 24] Pour illustrer son argument conformément auquel la femme est supérieure à l'homme, le prêtre orthodoxe s'appuie sur le livre saint des Evangiles : « Car la femme, Giovanni, est une créature supérieure, bien plus belle que l'homme. Je l'affirme d'après l'Écriture Sainte qui nous dit que les hommes furent créés par les mains de Dieu à partir de la poussière, de la terre ordinaire. [...] L'Église a placé la femme dans le Ciel plus haut que les anges, les archanges, les séraphins et les chérubins... » [Gheorghiu, 1971 : 278-279] Le prêtre fait donc recours aux exemples bibliques pour glorifier la femme, mais aussi pour la défendre contre ceux qui la critiquent, comme dans l'exemple suivant : « Tu n'es pas un idiot, Max. Tu es simplement un homme trompé par une femme. C'est la destinée de tout homme. Depuis la création. Ni toi, ni Adam, vous n'êtes des idiots, mais tout simplement des hommes. Tu as mangé la pomme que ta femme t'a offerte... C'est la vieille histoire, voilà tout. » [Gheorghiu, 1971 : 76]

Observons également que, lorsqu'il se propose de décrire un homme, Virgil Gheorghiu privilégie *l'éthiopée*, les mœurs et les passions de celui-ci ; s'il veut présenter à ses lecteurs une femme, il s'applique, au contraire, à une longue description physique.

La femme roumaine aurait le pouvoir de renfermer en elle-même toutes les races humaines :

« Monique est d'une beauté légèrement exotique. On voit dans son visage – comme on peut discerner dans un cocktail – les gouttes des mélanges qui la composent : un peu de sang d'Orient, un peu de sang d'Occident, quelques gouttes de sang latin et méditerranéen, un peu de sang slave, quelques gouttes de sang gitan, un peu de sang mongol, dans les pommettes obliques et les yeux en amande... Monique réunit en elle toutes les races. Elle est toutes les femmes en une seule. Elle est comme son peuple roumain. » [Gheorghiu, 1971 : 17-18]

La femme française accorde une importance capitale à l'élégance et à l'aspect physique agréable, même dans la vie de tous les jours : « France est coiffée, habillée comme si elle attendait quelqu'un. Elle est comme sur une scène. Même quand elle parle, on a l'impression que ses phrases sont préparées d'avance. Qu'elle ne fait que réciter. Comme les acteurs récitent des textes. France est parfaite, toujours égale à elle-même. » [Gheorghiu,

1971 : 24] « Femme lucide et réaliste » [Gheorghiu, 1971 : 55], elle entretient une relation très étroite avec son espace d'origine : « Pour une Parisienne, l'unique ville dans laquelle on peut vivre, c'est Paris. Les autres endroits de la terre sont des places à voir, à visiter, à regarder pendant de petits séjours... » [Gheorghiu, 1971 : 52-53]

La perception de **l'altérité italienne** se réalise dans *L'Espionne* par le biais d'un stéréotype professionnel : « Giovanni Rota, tailleur de marbre hautement qualifié, maçon et peintre en bâtiment, [...] est petit, brun, les tempes grisonnantes. Il est beau comme les profils d'empereurs romains sur les monnaies anciennes. » [Gheorghiu, 1971 : 276] Les détails physiques, dont les clichés se situent surtout sur le plan adjectival, sont fortement valorisés. De longs ensembles d'éléments sociaux et moraux jalonnent ensuite cette image nationale :

« Nous les ouvriers, en Italie, nous avons une condition sous-humaine. Chez nous, il n'y a pas eu de Révolution française, de réforme agraire. Il n'y a presque pas de lois sociales... Nous les ouvriers en Italie, nous sommes encore des esclaves. Mais nous sommes des esclaves qui luttons pour acquérir notre Liberté, notre Dignité, et la Justice. Nous sommes opprimés par le patron, par les capitalistes, par la société capitaliste, par les carabinieri, mais en Italie, un ouvrier comme moi respire bien : car l'air respiré par un homme qui lutte pour la Liberté, la Dignité, la Justice, même si la victoire est lointaine, c'est un bon air ! » [Gheorghiu, 1971 : 331]

Deux autres stéréotypes nationaux construits dans *L'Espionne* de Virgil Gheorghiu concernent les **Hongrois et les Allemands**. Les premiers sont vus comme des êtres énergiques, pétillants et dynamiques : « On servit le dîner dans la grande salle à manger des anciens rois de Roumanie. Avec des valets en livrée. Tout le faste d'autrefois était gardé. [...] Marika, qui avait du sang hongrois, semblable à des flammes et des étincelles incarnées, et qui bougeait sans arrêt, comme si son corps avait été non de chair et de muscles, mais d'argent vif, ne supporta pas que le prince Cecatti regardât de temps en temps Hélène Skripka. » [Gheorghiu, 1971 : 312-313] Quant aux Allemands, ils sont persuasifs, malins et débrouillards. Le recours à une maxime pour insister sur leur pouvoir de manipulation donne à cette

« qualité » humaine une valeur de vérité généralement valable, de précepte et de règle morale : « Léopold Skripka qui était autrefois horrifié par cette phrase répétée cent fois par jour, par les Allemands et les Allemandes : `Die liebe geht durch die Magen » c'est-à-dire, approximativement « L'amour passe par l'estomac », se rend compte que c'est juste. Sa fille, grâce aux sucreries, ne hait plus Hanna Tauler. » [Gheorghiu, 1971 : 258-259]

Le stéréotype de l'**Américain** fonctionne dans *L'Espionne* comme une hétéro-image dont l'étonnante complexité provient d'une mosaïque de traits contraires et contradictoires. Par exemple, les deux échantillons textuels que nous retraçons ci-dessous réitèrent l'image d'un peuple puissant et glorieux, mais d'une médiocrité spirituelle extrême :

- **pragmatique, mais indifférent à la culture** ➤ « Le mal américain vient de la structure même de la société U.S.A. [...] Les Etats-Unis ne connaissent que la gloire militaire, technique, économique, financière. Ils n'ont jamais possédé de culture. Aucune. [...] En gens pragmatiques et parfaits hommes d'affaires, ils ont constaté noir sur blanc qu'il n'est nullement nécessaire de mettre les *cerveaux au pressoir* pour obtenir tout ce que le génie créateur de l'homme peut donner. » [Gheorghiu, 1971 : 112-113]
- **leader puissant, mais en rupture avec la tradition** ➤ « Les Américains sont les maîtres du monde. [...] Et, comme à l'heure actuelle aucun peuple ne peut égaler les Etats-Unis en richesses, en pouvoir, en civilisation, tous les peuples de la terre les imitent. Tous veulent mener *The American Way of Life*. Surtout les jeunes. De toutes les peuplades du monde. Or *l'American Way of Life*, c'est *l'Animal Way of Life*. Sans passé, sans avenir. Avec la religion du présent, le rêve de devenir homme-poubelle, homme-troupeau, homme des égouts... » [Gheorghiu, 1971 : 121]

La verve anti-américaine devient parfois virulente : « Ils ne produisent rien. C'est une nation de marchands. De financiers. La richesse, la gloire, le pouvoir, sont des choses qui montent à la tête, qui vous font perdre la raison plus que l'alcool. Et les Américains, à cause de leur puissance et de leur gloire, ont perdu la tête. Ils sont semblables à des hommes ivres. C'est dégoûtant, repoussant, un homme ivre ! » [Gheorghiu, 1971 : 114]

III. Roumains/Moldaves vs Bolcheviques et le règne de « l'homme-masse »

Le Roumain est envisagé dans *L'Espionne* du point de vue du réfugié, de l'homme désespéré qui fuit le communisme et ses horreurs. Celui-ci est vu tantôt comme un être **communicatif et imaginatif** (« Tout chauffeur de taxi russe à Paris vous dit, dès que vous montez dans sa voiture, qu'il est comte et qu'il faisait partie de la Garde du Tsar... Tout réfugié roumain vous parle des domaines imaginaires, des maisons à dix ou vingt chambres que les Bolcheviques lui ont confisqués. » [Gheorghiu, 1971 : 85], tantôt comme une personne **fidèle à son serment chrétien** (« Nous accueillons chaque jour des réfugiés, ici, à l'église. Tous les réfugiés en débarquant à Paris, cherchent d'abord l'église, comme les oiseaux cherchent abri et protection sous les clochers. [...] Dans de nombreux cas, les réfugiés arrivent sans aucune pièce d'identité. L'Etat français les a toujours recueillis. » [Gheorghiu, 1971 : 73]

Selon Virgil Gheorghiu, les Roumains se remarquent toujours par leur patriotisme et par une soif inassouvie de justice : « Nous, les exilés, nous sommes tous amputés de cette partie qui est le prolongement de notre propre corps, et qui s'appelle la Patrie. Nous sommes les seuls à connaître exactement les douleurs et les frustrations de ceux qui sont amputés comme nous de leur patrie, et qui errent sur toute la surface de la planète, en exil, sans terre, sans famille, sans abri, sans aucun droit civil, pourchassés et humiliés partout. » [Gheorghiu, 1971 : 74] En tant que victimes du régime totalitaire installé comme un fléau dans leur pays d'origine, ils vivent dans la terreur chaque instant de leur existence : « Les trois jeunes gens sont assis sur des moitiés de chaise. Prêts à s'enfuir. La peur chez les exilés est endémique. Chez tous les exilés. Ils ne pourront plus jamais se guérir de la peur. Car la peur est entrée dans leur chair. Dans leurs os. Jusqu'à la moelle. » [Gheorghiu, 1971 : 65]

Le romancier accorde une importance accrue à la description des Moldaves (les habitants du Nord de la Roumanie). Ceux-ci mènent leur vie dans un accord parfait avec la divinité et les valeurs spirituelles :

« Léopold Skripka était un Roumain de Moldavie. Il avait tous les défauts et toutes les qualités des Moldaves. Ce sont des rêveurs, des philosophes, des poètes et des croyants. Ils ne conçoivent pas l'usage de l'argent comme un instrument de travail. A leurs yeux, l'argent est fait pour être dépensé. Ils ne conçoivent pas que l'argent puisse assurer l'avenir. Ils sont certains que l'argent épargné tombera toujours dans les mains des voleurs, des conquérants, et des héritiers indignes. Certains diront que c'est un défaut de juger ainsi. C'est peut-être vrai, mais déposer de l'argent en banque est synonyme, pour un Moldave, de le jeter dans la rivière. » [Gheorghiu, 1971 : 307]

Ce sont des êtres fragiles, sensibles et chaleureux : « Car Léopold Skripka est un Moldave, un sentimental. Il est prêt à abandonner à chaque difficulté. A se retirer. Hélène a, par contre, par sa mère quelques gouttes de sang occidental, nordique : ce qui la rend dure, tenace, inflexible. Elle possède tout ce qui manque à son père. » [Gheorghiu, 1971 : 345] Quelquefois, les personnages se définissent eux-mêmes du point de vue spirituel, tout en comparant leur parcours existentiel à l'évolution quotidienne des astres: « Je veux m'enfuir en Occident. Ou – parce qu'on dit que tout Moldave est né poète –, je veux vous dire cela plus poétiquement : je veux emprunter l'itinéraire quotidien du soleil, et voyager comme le soleil ; de l'est à l'ouest... Le soleil fait chaque matin ce voyage. Je le ferai une seule fois. Pour toujours. Sans retour. » [Gheorghiu, 1971 : 373]

Toute la trame narrative de *L'Espionne* dévoile les atrocités inhérentes à la Seconde Guerre Mondiale, que l'écrivain et tous ses contemporains ont dû subir. Selon Virgil Gheorghiu, les Bolcheviques en sont les responsables exclusifs ; c'est pourquoi, dans les définitions des termes « communiste » et « Bolchevik » qui jalonnent son texte, il dresse tout un inventaire de défauts humains.

Bolchevik /

communiste est :

➤ **insensible,
obtus et stupide**

➤ « Les communistes manquent totalement d'humour. Un Bolchevik est un outil composé de diverses pièces, comme la hache est faite du manche et du tranchant. Et les outils ne rient jamais. Ils ignorent la plaisanterie. Les bêtes aussi l'ignorent.

- L'humour est un attribut de l'intelligence de l'homme. » [Gheorghiu, 1971 : 349]
- **brutal et borné** ➤ « Etre communiste, signifie d'abord `ne pas penser`. Jamais. Un soldat (et un communiste est un soldat) ne doit jamais penser. Il doit réciter ce que les chefs lui ont donné à apprendre par cœur. `Réciter`. Ne pas `penser`. Et surtout `exécuter`. » [Gheorghiu, 1971 : 360]
 - **manipulateur et mégalomane** ➤ « C'est la mode communiste. [...] La politesse et l'élégance sont signées de subversion. [...] On supprime les classes sociales et on instaure les castes des Hauts Communistes. On proclame la liberté entre les hommes et on introduit la discrimination vestimentaire. On a enlaidi la terre. Et on a avili les hommes. On a parlé de liberté et on a obligé chaque homme à devenir un policier et un dénonciateur. On a parlé de l'Internationale. Et on a enfermé chaque nation dans des barbelés, comme des bêtes. » [Gheorghiu, 1971 : 413]
 - **matérialiste et agressif** ➤ « Je ne suis pas une rêveuse. Je suis une matérialiste, une marxisto-léninisto-staliniste. Et nous autres, communistes, nous ne rêvons pas. Nous agissons. Je ne connais pas les rêves, aucune sorte de rêves. A la place des rêves, nous avons la pensée et la dialectique marxisto-léniniste... le rêve, c'est du déviationnisme... » [Gheorghiu, 1971 : 207]

Dans ce contexte, on assiste sur le plan professionnel à l'avènement de « l'homme-masse » et du robot. L'individu n'existe plus par lui-même, perd son statut d'être unique et ressemble à un simple objet : « C'est le règne de l'homme-masse. Il n'y a plus des personnes, mais des unités humaines. C'est une caractéristique de la société technique, où on ne fabrique pas uniquement les voitures, les appareils de radio et les machines à laver en série, mais où les êtres humains sont aussi fabriqués en série. » [Gheorghiu, 1971 : 50]

C'est l'évolution sociale qui lui fait perdre son identité, sa liberté, et qui le réduit à un simple numéro inscrit sur une feuille de papier :

« Vous savez qu'un homme condamné au bagne ou à la prison perpétuelle, avant d'être verrouillé dans son cachot, est dépouillé de ses

vêtements d'homme libre. On lui rase le crâne. On lui confisque toutes ses pièces d'identité et tous ses objets personnels. [...] Il est un numéro. C'est la même chose pour les habitants des Républiques Pénitenciaires. [...] Ils sont des objets. Des instruments de production. C'est pire que d'être réduit à un chiffre. [...] Or, les robots, les outils, les pièces de rechange n'ont pas de cartes d'identité, ni de passeports. Ils sont simplement inscrits, comme toutes les choses, dans les inventaires et les catalogues... » [Gheorghiu, 1971 : 440]

IV. Représentations des milieux professionnels dans la trame narrative de *L'Espionne*

La lecture de ce texte romanesque fait ressortir un riche inventaire de professions, qui complète(nt) la description des personnages, tout en les rendant plus complexes. Les premières lignes du roman retracent l'image d'un **professeur** français, Max Hublot, qui a choisi de travailler comme attaché au Centre national de Recherche Scientifique pour ne pas être obligé à respecter le programme inflexible imposé aux enseignants. Même s'il a un salaire « inférieur à celui du portier » [Gheorghiu, 1971 : 82], il vit dans un appartement élégant « en bordure du Bois de Boulogne » (p. 9) dont la pièce de résistance est un fauteuil Chippendale, « un beau fauteuil en cuir, couleur feuille de tabac, confortable et moelleux comme un sofa de pacha » [Gheorghiu, 1971 : 9]. Il n'enseigne pas « par paresse » [Gheorghiu, 1971 : 82] et reconnaît franchement être entré au CNRS « par protection » et grâce à son père qui « avait énormément de relations » [Gheorghiu, 1971 : 82]. Il ne détient donc que le titre de professeur, ne pratiquant jamais ce métier. Le narrateur s'en sert pour initier une longue description physique et morale de ce personnage :

« Le professeur Max Hublot se lève brusquement et se dirige vers la porte. Sa précipitation est en désaccord avec sa petite taille d'homme grassouillet dont l'aspect trahit sa principale caractéristique : la paresse. Il est brun, avec de beaux cheveux noirs. Il n'est pas allé chez le coiffeur depuis longtemps, pour ne pas déranger : il est mal rasé, car le matin il laisse le rasoir glisser vite sur sa peau rose. [...] Ce jeune homme est nonchalant, négligent ; telle est sa nature, il ne fait rien pour y remédier. » [Gheorghiu, 1971 : 9]

Lorsqu'il apprend que les pièces d'identité de son épouse sont fausses et qu'elle sera expulsée du territoire français, il a un accès de colère : « Le professeur est debout. Il est tout petit. Plus petit que d'habitude. La colère rétrécit le corps. Elle ternit l'homme, en lui rendant la

peau, le visage et les lèvres grises. La colère rend l'œil brillant. Mais l'œil en colère brille comme les couteaux de cuisine. C'est un brillant cru, mesquin, sauvage. » [Gheorghiu, 1971 : 13] Le calme et la tranquillité le quittent désormais ; il ne saura retrouver son état de bonheur, de solitude et d'équilibre mental qu'après la résolution des problèmes qui bouleversent sa vie de famille.

Un autre métier par lequel Virgil Gheorghiu évoque le milieu professionnel français est celui de **policier**. Ce genre d'emploi est vu à travers les paroles d'un autre Français, le professeur Max Hublot : « Vous êtes policier. Et la loi vous a octroyé le droit de convoquer tout citoyen et de le garder tant qu'il vous plaira, comme les princes le faisaient autrefois avec leurs serfs, n'importe comment, n'importe quand, et pour n'importe quelle raison... [...] Tout vous est permis. Nous sommes dans un régime démocratique. On a aboli les privilèges des marquis, des comtes, des rois, mais on a augmenté les droits des policiers, sans leur fixer de limite aucune.... » [Gheorghiu, 1971 : 83] Le ton ironique, le manque d'appréciation par rapport à cette occupation et les reproches qu'il adresse au policier ne provoquent aucune réaction de la part de celui-ci, qui reste impassible et indifférent.

Du point de vue professionnel, la femme française est vue à travers France Normand, dont le nom extrêmement suggestif renferme l'essence de toute une nation : « France, fille unique, s'est inscrite à la faculté de pharmacie ; elle pourra ainsi hériter de la pharmacie auvergnate de son père, sa dot. » [Gheorghiu, 1971 : 22] Elle n'a pas de vocation authentique pour exercer ce métier ; tout comme Max, France profite de l'argent de son père et ne fait rien pour rendre sa vie plus vive et plus intéressante de ce point de vue.

Quant aux Roumains, ils s'intéressent surtout au domaine humaniste ; c'est pourquoi des références aux philosophes, aux poètes et aux prêtres abondent dans ce texte romanesque. On peut même distinguer dans *L'Espionne* une hiérarchie de ces trois occupations humaines : au sommet de la pyramide se situerait le prêtre, suivi par le poète et par le philosophe : « Un poète, même le plus grand, est moins qu'un prêtre, à mon avis. Mais il vient, sur l'échelle de la hiérarchie spirituelle, tout de suite après les saints et les prêtres. Pour devenir le plus grand poète de la Roumanie, je dois travailler jour et nuit, sans arrêt, et ensuite avoir de la chance et l'aide d'en haut. Des millions de gens qui partent vers les étoiles, un ou deux par siècle y arrivent. Je compte y arriver. » [Gheorghiu, 1971 : 216]

Dans la conception de Gheorghiu, **le philosophe** doit lutter contre le côté éphémère de la vie, contre le relativisme et le mensonge. « Dans une séance de travail communautaire » [Gheorghiu, 1971 : 166] au collège militaire de Kichinev, l'élève Gheorghiu a le courage d'attaquer son professeur de philosophie, Léopold Skripka, d'introduire la meilleure définition de ce terme et de le mettre en opposition avec les stratégies visées par un politicien : « Un philosophe est un homme que prend une attitude dans la vie. Et il n'y a qu'une attitude : ou pour le monde, c'est-à-dire pour l'éphémère et le mensonge, ou contre le monde, c'est-à-dire pour l'absolu, la vérité et l'éternité. Vous vous engagez dans le monde, pour le monde. Vous êtes contre la vérité, l'éternité, et l'absolu : vous n'êtes donc pas, dès le départ, un philosophe. Mais un politicien. » [Gheorghiu, 1971 : 167]

Il y a dans *L'Espionne* de nombreux renvois à la vocation de **prêtre**. Celui-ci a le pouvoir de guider ses semblables et de les rendre meilleurs : « Et être prêtre, c'est avoir la mission divine de sauver les hommes pour l'éternité. [...] Tirer les hommes, ici-bas provisoirement, de leurs petites misères, est ma tâche secondaire que j'accomplis dans la mesure du possible. Les sauver pour l'éternité et les rendre fils de Dieu, c'est ça le rôle du prêtre. » [Gheorghiu, 1971 : 394] En tant que représentant de Dieu parmi les humains, il s'investit beaucoup dans la réalisation de son travail : « La mission des prêtres est de prier à votre place et pour tous ceux qui n'ont pas le temps de le faire, et d'implorer Dieu que vous ayez une bonne journée et que les anges vous protègent des malheurs... » [Gheorghiu, 1971 : 277]

Il y a des cas où une personne peut accomplir plusieurs missions et, pour Virgil Gheorghiu, cette association est salutaire pour la société tout entière : « Etre poète et prêtre, ce n'est pas seulement un métier, une vocation, une mission, c'est d'abord souffrir sans interruption ; vivre suspendu à la Croix, sans jamais descendre au sépulcre, toute sa vie, comme un écorché vif. Car un poète et un prêtre doivent subir et partager les peines de tous leurs contemporains, de toute la société dans laquelle ils vivent. » [Gheorghiu, 1971 : 293]

De l'autre côté se situent **les politiciens**, qui peuvent répondre très rarement aux attentes de leurs semblables. Ils privilégient le mensonge et le climat de bavardise : « A Bucarest, les députés étaient comme tous ceux de partout, des politiciens bavards qui vous recevaient toujours bras largement ouverts, comme des frères, même s'ils ne vous connaissaient pas, et qui vous promettaient le Ciel et la Lune, oubliant ensuite tout ce qu'ils

vous avaient promis. Ils étaient préoccupés de leurs affaires de coulisses, d'interventions occultes. » [Gheorghiu, 1971 : 163] Heureusement, le futur Premier-Ministre roumain s'en détache nettement pour représenter le modèle de politicien correct : « Le député Léopold Skripka, le plus jeune du Parlement, conquiert dès les premiers jours ses collègues de la Chambre sans distinction de partis et surtout la presse. [...] D'abord il était grand, élégant comme un lord. Il était aimable, le sourire aux lèvres, attentif à ce qu'on lui disait. Mais distant. Il n'était pas de la race des parlementaires joviaux, gros et menteurs. » [Gheorghiu, 1971 : 163]

Et la liste des professions évoquées dans *L'Espionne* est loin d'être épuisée... Dans les limites de cette étude [4], il nous reste seulement à énumérer quelques autres métiers que Virgil Gheorghiu fait apparaître dans sa narration, à savoir :

- | | | | | | |
|-------------------|----------------------------|---|----------------------|--|--------------------------|
| ▪ le journaliste | ▪ le peintre Giovanni Rota | ▪ le professeur de mathématiques Héléna Skripka | ▪ l'avocat Silberman | ▪ le chef de police secrète roumaine, Moruzov | ▪ le chauffeur de taxi |
| ▪ le soldat russe | ▪ le prolétaire | ▪ l'infirmière dans une clinique d'accouchement | ▪ la réceptionniste | ▪ l'officier du Service de contre-espionnage français, le commandant Dumonde | ▪ l'espionne bolchevique |

Conclusion

Selon les spécialistes en imagologie, les écrivains partent généralement d'un schéma collectif de pensée (« imago »), d'une « représentation élaborée dans une relation intersubjective qui se fixe dans le sous-conscient du sujet et oriente ultérieurement sa conduite et son mode d'appréhension de l'autrui » [5] ; ils opèrent donc avec des représentations collectives, socialisées et riches en expressions mémorables et condensées.

Le plus souvent, Virgil Gheorghiu observe, lui aussi, que la réalité quotidienne à laquelle il assiste coïncide avec l'image, avec le stéréotype déjà imposé dans l'imaginaire collectif. Mais il y a des cas où il s'en détache nettement pour formuler un ensemble d'opinions favorables ou, au contraire, négatives, sur les peuples qu'il a connus pendant les quatre décennies de pèlerinage européen.

Il faut également observer que, dans *L'Espionne* de Virgil Gheorghiu, l'image de l'étranger se réalise toujours en étroite liaison avec la représentation de l'écrivain lui-même. Elle y acquiert de fortes valences d'abstraction et de simplification, réduisant toujours l'inconnu polyvalent à un réseau homogène de significations. La description des représentants d'une certaine nation rassemble des traits physiques et de caractère, se mêlant toujours à un ensemble de valeurs et de normes de la civilisation à laquelle ceux-ci appartiennent. Tous ces éléments suggèrent dès le début des attitudes de sympathie ou, au contraire, d'antipathie de l'écrivain là-dessus. Les traits ethniques sont souvent doublés de certaines connotations sociales ; en outre, les définitions véhiculées par le stéréotype du Français se réalisent parfois dans une forte opposition avec l'image du Roumain. C'est sans doute cette corrélation de « l'auto-image » de Virgil Gheorghiu avec la représentation de l'Autre qui transforme *L'Espionne* dans un dialogue interculturel extrêmement fécond.

NOTES

- [1] Virgil Gheorghiu, *L'Espionne*, Paris, Plon, 1971, p. 122. Pour simplifier notre démarche, nous allons garder dans les autres références à cette œuvre romanesque seul le nom de Gheorghiu.
- [2] Les chercheurs ont démontré que l'Autre est perçu à travers celui qui l'analyse : « L'ambiguïté de la figure de l'Autre, tout comme une construction socioculturelle, renvoie à l'ambiguïté de celui qui la crée, parce que l'Autre est en quelque sorte un autre soi-même. Il est en même temps miroir et élément de contraste. » (Esther Benbassa et Jean-Cristophe Attias, *Evreul și celălalt [Le Juif et l'Autre]*, București, Ed. Est, 2005, p. 12, notre traduction)
- [3] Les textes « imago-typiques » se caractérisent généralement par une certaine non-concordance entre les images nationales et la vérité telle quelle ; aussi les chercheurs signalent-ils le fait que les stratégies culturelles n'ont plus rien à faire avec la réalité : « La matière (littéraire) ne représente pas toujours une source d'appréciation de la réalité ; elle est plutôt essentiellement subjective. (...) La subjectivité s'y trouve ainsi chez elle ».

(Daniel Henri Pageaux, *Literatura generală si comparată*, Iassy, Polirom, Iași, Coll. « Collegium », 2000, p. 94, notre traduction).

- [4] Nous nous proposons de développer ces propos dans une étude ultérieure. L'observation qui s'impose maintenant est que, dans la hiérarchie des métiers que Gheorghiu évoque dans *L'Espionne*, l'image du poète exil occupe une place de choix : « Depuis qu'il se trouve en exil, [...] le poète Virgil Gheorghiu est seul. Détaché de tout. Toujours uniquement avec lui-même. C'est une situation si désespérante pour un poète, qu'on ne peut la comparer qu'à celle d'un homme qui regarderait sa main, sa jambe, son visage sans les reconnaître pour siens. Le ciel, la terre, les hommes, et toute créature qui se trouvent autour d'un poète font partie intégrante de sa personne. Et si un poète est déplacé ailleurs, c'est exactement comme si on l'avait séparé de son corps et installé dans un corps étranger. » [Gheorghiu, 1971 : 100]
- [5] C'est la conception de C. G. Yung ; apud *Le Grand Larousse*, Édition Larousse, 1993, p. 1590.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Benbassa, Esther et Attias, Jean-Cristophe, *Evreul și celălalt [Le Juif et l'Autre]*, București, Ed. Est, 2005.
- Gheorghiu, Virgil, *L'Espionne*, Paris, Plon, 1971.
- Pageaux, Daniel Henri, *Literatura generală si comparată [Littérature générale et comparée]*, Iași, Ed. Polirom, Coll. « Collegium », 2000.

Perspective asupra textualismului românesc

Lect. dr. Laurențiu ICHIM
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Abstract: *A critical survey on Postmodern literature and, especially, on its (meta)historiographical facet, points out two key concepts, authenticity and textualism, which, combined, generate different internal contradictions that writers have tried to solve within the scriptural practice, conveying a new writing epistemology.*

Keywords: *Romanian textualism, Postmodern literature, epistemology.*

Inventariind trăsăturile și (dez)ideologizarea literaturii în sensul unei / unor alte posibilități de structurare textuală și de construcție semantică, Radu G. Țeposu propune, în *Istoria ...* sa, o coabitare a ideilor și a practicilor textualiste cu anvergura democratizării procedurale promovate de postmodernism în raport cu particularitățile de scriitură ale autorilor români actuali. Dacă textualismul implică asumarea lumii ca *Mare Text* și a textului universal ca structură palimpsestică autogenerantă, ca și conștientizarea și clarificarea, în regim metatextual, a procedeelelor de autoreferențializare și de autospecularitate, detaliile ce concură la alcătuirea unei sistematice textualiste utile demonstrației teoretice și complicei sale, scriitura programatic-demonstrativă, sunt: evidențierea funcției ludice a scriiturii, de către Jacqueline Risset, simultaneitatea procedurii semantice și structurale conștiente de sine – Julia Kristeva; deplasarea de accent asupra semnificantului literar, investit cu atribute semantice intrinseci – Roland Barthes; eliberarea scriiturii de (orice) servituți ideologice, prin dezvelirea mecanismelor textuale care le poartă – Jean Louis Baudry, precum și dimensiunea pragmatică a scriiturii – Jean Joseph Goux.¹

De fapt, aici, după cum mărturisește, criticul analizează mărcile textualismului pe baza antologiei *Tel Quel 1960-1971*². Cum *Istoria* a fost pregătită pentru publicare în 1985, dar publicată abia în 1993,

¹ Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993, pp.21-22

² *Pentru o teorie a textului*. Antologie *Tel Quel*. Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasiliu, Editura Univers, București, 1980

datele teoretice au rămas, oarecum, în urmă, însă autorul a optat pentru menținerea cărții în datele ei inițiale, asumându-și o eventuală revizuire a informațiilor doar ca pe o posibilitate și nu ca pe o necesitate. Argumentul fiind credința în actualitatea teoretico-metodologică a punctului său de vedere și a demonstrațiilor practice de analiză.

În ceea ce privește literatura postmodernă și, în speță, componenta ei (meta)istoriografică – ce ne interesează în mod direct – pe fondul generalizat al poststructuralismului se grefează achiziții ale noii epistemologii. Gianni Vattimo insistă, de pildă, asupra transferării evenimentului în retorică, înțeleasă drept *sfârșit al istoriei* și determinate strict cauzal și cronologic. Asumarea conștiinței de sine a metodologiei reprezentării faptelor duce, pe de o parte, la posibilitatea (re)scrierii istoriei ca discurs, iar pe de altă parte, la relativizarea adevărului istoric și, drept consecință, la dificultatea reunirii epocilor într-o macrostructură semnificativă - „Pentru a accede la o imagine totalizantă a ei, istoria trebuie recuperată printr-un discurs care se construiește conștient, dar care elimină sensul liniar al evoluției, istoria temporală a desfășurării logice.”¹

Atotputernicia auctorială, miza ideologică ori coeziunea causal-narativă fiind redistribuite ca repere ale deconstrucției / deconstrucției discursive despre istorie, ironia și parabola devin principalele instrumente ale rescrierii critice postmoderne. Li se asociază și alte tehnici ale *insolitării* care, de la formalistii ruși la Gérard Genette, își diversifică aspectele și funcțiile, precum *pastișa*, *forjeria*, *parafraza*, *insertul metatextual*, *calculul* etc. Toate acestea, asumate deschis ca instrumentar metafictional, dublează latura informațional-assertivă a discursului cu o dimensiune reflexiv-comentativă.²

Amintim, în acest sens, pentru a evidenția nu atât caracterul de inovație al perspectivei postmoderne, cât recontextualizarea și insistența asupra unei idei mai vechi, în cultura română, formulată, printre primii, de Tudor Vianu, studiul care deschide primul volum al *Artei prozatorilor români*³ - *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*.

Emfatizându-și programatic mecanismele interne, discursul metaistoric se situează în proximitatea ficțiunii literare cu care, de

¹ Teposu, Radu G., op. cit., pp. 33-34. A se vedea și Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, Editura Paideia, București, 2009

² Teposu, Radu G., op. cit. pp. 39-40

³ Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români.*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1966.

altfel, își împarte dreptul la existență egală. Aceasta și deoarece *retorica* înțeleasă, drept „practică textuală”, „egalizează totul”, efectele extinderii ei fără precedent fiind, se știe, „desubstanțializarea lumii”, „omogenizarea prin cumul, prin aglomerare, prin suprapunere” a *Marelui Text* al lumii cu toate formele de manifestare ale noii ontologii postmoderne.¹

Într-un studiu despre formele discursiv textuale și direcțiile poeziei românești postmoderne, Mircea A Diaconu face o observație a cărei relevanță vizează, de fapt, întregul câmp al literaturității actuale: „totul are sens doar în măsura în care procedeele relevă o altă situație în lume și în conștiința unei alte situații în lume decât a modernului. Ceea ce contează sunt raporturile dintre autor și text și dintre text și lume”.²

Dezvoltând și detaliind consecințele de ordin textualist ale acestei stări de lucruri, Marin Mincu explică modalitățile de condensare a reprezentărilor lumii ca substanță textuală și preluarea de către limbaj – în buna tradiție romantică – a funcției ontologice întemeietoare: „a textualiza înseamnă a altoi viața, a ucide ființa transferând-o în litera textului”; „printr-o serie alambicată și complicată a alchimiei verbale, materialitatea pulsatorie a existenței trebuie comprimată până la grafemul mort al literei.”³ Punctul cel mai de sus al textualizării îl reprezintă abolirea graniței dintre text și discursul său comentativ și asumarea ca obiectiv, ca substanță a scriiturii, a meditației intra / meta / para / arhitextuale pe coordonatele a ceea ce Raymond Federman a numit *critifiction*.⁴

Coabitarea cu sine a textului, în dubla sa ipostază de *dicțiune* conștientă de ea însăși și de ficțiune / ficționalizare a *dicțiunii* duce la o inedită corporalizare a structurilor textuale ce iau act de ele însele, pe măsură ce se constituie aventura însăși a constituirii lor. Altfel spus, „numai o îndelungată conștiință de sine a textului – *id est* autorefectarea metatextuală a acestei conștientizări la nivelul formelor de expresie constituite – declanșează / închide procesul textualizării”; „acest proces presupune o dublă reflectare: pe de o parte, a textului care pe măsură ce avansează își selectează și își corporalizează un

¹ idem, p. 41

² Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002, p. 13

³ Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Ed. Pontica, Constanța, 1993, p. 232

⁴ A se vedea Raymond Federman, *Critifiction: Postmodern Essays*, Ed. State University of New York, 1993

anumit tip de discurs”, iar pe de altă parte „conștientizarea acestui discurs, aflat în act”.¹

Pornind de la predecesorii și maeștrii spirituali ai semioticii poststructuraliste, Adrian Oțoiu propune, în *Trafic de frontieră. Proza generației '80*,² o binevenită sinteză asupra formelor și structurilor textuale explicitate teoretic și experimentate practic de către aripa textualistă a generației optzeciste. Reunind idei preluate și exploatate procedural de către prozatorii români postmoderni, studiul lui Adrian Oțoiu identifică puncte de plecare relevante și reperele teoretice de sprijin ale reprezentanților importanți ai textualismului românesc, dând o coerență superioară, într-o macrostructură de tip argumentativ-analitic ce nu exclude, ci, dimpotrivă, mizează pe dezvăluirea punctelor nevralgice pe care nicio luare teoretică de poziție din *Competiția continuă*³ nu le rezolvă.

Așadar, pornind de la ipoteza barthesiană asupra textului, văzut ca spațiu scriptorial care implică un necesar parteneriat cu cititorul, continuând cu observația categorică a lui Jacques Derrida – „il n’y a plus de hors-texte” – și corelându-i pe ambii cu dialogismul barthesian, bazat pe plurivocitatea textuală ca primă notație teoretică a intertextualității, Oțoiu reiterează un principiu al devenirii formelor literare promovat de întreaga Școală formală rusă: „în termeni semiotici, orice sistem semnificant se întemeiază pe o transformare a unui sistem anterior”.⁴

Li se adaugă, firească, Michael Riffaterre, pentru care *hipograma* reprezintă „nucleul intertextual”, „platforma minimală comună a oricărei lecturi”, după cum comentează Oțoiu, și Gérard Genette care, în *Palimpsestes*, identifică, definește și aplică toate cele cinci *paliere ale transtextualității*.⁵

Oțoiu inventariază, apoi, derivatele lexicale și semantice ale textualismului – *a textua, textuare, textualizant, existență, inginerie textuală, mașinărie sau producție textuală* etc., menite să acopere întreg

¹ Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Ed. Pontica, Constanța, 1993, p. 232-233

² Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Ed. Paralela 45, București, 2000

³ Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

⁴ Oțoiu, Adrian, op. cit., pp. 11-12

⁵ idem, p. 12. Vezi și Michael Riffaterre, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*, in „Critical Inquiry”, 1/1984, precum și Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, col. Poétique, Seuil, Paris, 1982

câmpul paradigmatic circumscris de antologia optzecistă, deja menționată.¹ Îi reține, în acest sens, pe câțiva dintre scriitori, în raport direct proporțional cu amploarea și profunzimea ideilor sau cu impactul acestora asupra colegilor de generație și asupra discursului critic (auto)legitimator, insistând și asupra preluării și dezvoltării opțiunilor metodologice inițiale în alte studii anterioare *Competiției*.

În ceea ce-l privește, Gheorghe Crăciun vede în textualism actul de scriitură conștient de el însuși, la modul explicit – declarativ – și care presupune dublarea *romanului scriiturii* de o evaluare critică a practicilor scripturale. Sau, după cum afirmă Crăciun însuși, „chiar dacă noțiunea de «textualism» este încă neclară și controversată în linii mari ea ar putea fi definită ca o formă estetică în care conștiința de sine a textului prevalează asupra substanței sale factice. Opera textualistă integrează într-o singură imagine atât enunțul (narațiunea propriu-zisă), cât și enunțarea (procesul la vedere al constituirii acestui enunț)”²

De departe cel mai sistematic, în prezentarea particularităților și a formulelor de caracterizare a textualismului, Gheorghe Iova adaugă dimensiunii de *work in progress*, a textului care își comentează facerea concomitent cu actul producerii în sine³, abolirea graniței dintre obiectul comentat și comentariul său, printr-un proces de con-generare reciproc participativă pe același palier, sau pe paliere diferite.

Semnalând *autodenunțul scriiturii*, Cornel Moraru aduce în discuție funcțiile multiple și colaborarea obligatorie a cititorului, partener activ implicat în redimensionarea scriiturii literare ca textualism *in actu*. *Un semiotician care se ignoră*, dar numai la modul teoretic, acest cititor este și un evaluator avizat al strategiilor de *textuare*.⁴

În fine, campionul postmodernismului românesc și, tocmai de aceea, lăsat aici la urmă, Ion Bogdan Lefter asociază, sub auspiciile *noului autenticism*, *poetica feliilor de viață și jocurile metatextuale*, *tehnicele narative*, *artificiile de construcție* care, pe de o parte, recontextualizează *re-prezentarea* ca pârghie a *noului mimesis*, iar pe de altă parte,

¹ Oțoiu, Adrian, op. cit., p. 14

² Crăciun, Gheorghe, *In căutarea referinței*, Ed. Paralela 45, Colecția 80, Seria *Eseuri*, Pitești, 1998, p. 219

³ A se vedea Gheorghe Iova, *Despre text*, în „Competiția continuă ...”, ed. cit., pp. 314-317

⁴ Moraru, Cornel, în „Competiția continuă ...ed. cit., pp. 35-39

(re)destructurează narațiunea care constituie și poartă *realul*.¹

Aici identifică Adrian Oțoiu cele două *concepte-pivot* ale poeziei optzeciste – *autenticismul* și *textualismul* – care, combinate, dau naștere la o serie de contradicții interne pe care, în felul lor, prozatorii au încercat să le rezolve în practica scripturală. Dacă *autenticismul* implică „maxima invizibilitate a procedeelelor”, *textualismul* cere exhibarea programatică a acestora. *Întoarcerea autorului* în textul său echivalează unui pact de autenticitate, dar profilul lui *auctor in fabula* se dizolvă în intertextul generalist. *Comentariul metafictional* și *abstracția teoretică* stau alături de „apetitul pentru concretețe și cultul spontaneității”, „impulsul de structurării convențiilor narațiunii” de „impulsul contrar de reîntoarcere la povestire”. Iar construcția „serioasă” coabitează cu *deconstrucția parodică*.²

Poate și pentru că optzecismul aspiră să contopească într-o unitate cu valoare particular-identitară modelul *telquel-ismului* și al Noului Roman francez, și pe cel anglo-saxon, reprezentat, printre alții, de Ihab Hassan și David Lodge, condimentat cu intruziuni de sursă italiană (Gianni Vattimo, Umberto Eco), formula postmodernismului românesc –sau formulele – își are versiunile sale, maeștrii săi, dezbaterile sale, dar, mai important decât toate acestea, o literatură.

În încercarea – una dintre numeroasele astfel de tentative – de a sistematiza câmpul accidentat al scriiturii postmoderne românești, Adrian Oțoiu propune două direcții. Cea dintâi ar fi, preluând o sintagmă a lui Mircea Nedelciu, *ingineria textuală*. Ea presupune autentificarea iconică a narațiunii în raport cu realul și, drept urmare, fragmentarea acesteia, segmentarea pe diferite paliere și niveluri textuale, tehnica montajului și a colajului, jocuri multiple ale focalizării, prezența amănuntului autobiografic. Cea de-a doua direcție vizează reintroducerea instanței cititorului în ecuația scriiturii-lecturii, vizat fiind prin re-narativizare, reîntoarcerea categoriei personajului, a instrumentelor co-participative de care uzează paraliteratura, precum și prin accentul pus pe refuncționalizarea literaturii preexistente ca parodie, aluzie, plagiat, metafictione istoriografică, dar sub semnul unei pregnante și individualizatoare amprente stilistice.³

La acest moment al demonstrației, Adrian Oțoiu inventariază

¹ Lefter, Ion Bogdan, *Introducere în noua poetică a prozei*, în „Competiția continuă ...”, ed. cit., pp. 222-231

² Oțoiu, Adrian, op cit., pp. 26-29

³ idem, pp. 31-32

„componentele tactice întreșute în strategia textualismului românesc”, adică formele și a modalitățile de re/de/structurare a realului ca text. Sau, la fel de bine, invers. Este vorba despre *relația metatextuală*. Respectiv de „textul care își consemnează istoria propriei constituiri”, dezvelindu-și mecanismele interne; despre *jocul intertextual* și o *practică a recuperării* (care poate fi sau nu ironică) a convențiilor paraliteraturii și ale culturii de masă; despre *fragmentarism*, despre *demersul antialegoric și antimimetic*, la care se adaugă *relația corp-text, implicarea participativă a cititorului și instituirea autenticității la nivelul textului*.¹

Paradoxul sesizat de Adrian Oțoiu, care scrie, cum spuneam, o foarte bună carte despre soluțiile scripturale experimentate pentru atenuarea / rezolvarea acestuia de către prozatorii optzeciști se regăsește, sub forme și denumiri (relativ) diferite, și în *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*.²

Antologia reprezintă, în opinia noastră, mai mult decât o sinteză teoretică autolegitimatoare a postmodernismului românesc. Este vorba despre o demonstrație pluridiscursivă în care luările de poziție critice și intervențiile scriitorilor fac corp comun, împărtășesc aceleași principii de creație și aceleași coordonate de poetică narativă, ba chiar își unesc forțele pentru a statua un metalimbaj cu valoare emblematică. Ceea ce rezultă de aici este un tablou onest al postmodernismului românesc, o oglindă textual(ist)ă ce permite identificarea opțiunilor teoretice comune, dar, mai cu seamă, a particularităților de perspectivă creatoare și chiar de discurs care anunță construcțiile textuale individuale, unele ireductibile la o matrice comună.

Fără intenția de a epuiza această direcție de analiză, ci doar de a contextualiza și – eventual – de a *regăsi* reperele comune scriiturii lui Agopian, ne-am oprit la două ipoteze critice și la două opinii ale scriitorilor care fac din termenul *critifiction* un exercițiu personalizat.

Așa de pildă, Ioan Buduca identifică în mod corect particularitățile raportului ficțiune-realitate, polemica deschisă cu strategiile realiste și, ca miză a *noii autenticități*, translatarea datelor verificabile în scriitură, re-evaluarea tehnicilor producătoare ale *iluziei*

¹ Idem, pp. 17-18

² Oțoiu, Adrian, *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*. Pitești, Editura Vlasie, 1994

de real și, în consecință, acreditarea ficțiunii astfel obținute ca produs mimetic *autentic*. Dintre exemplificări nu lipsește Agopian: „reapare vechiul paradox șaptezecist: cele mai strălucite cărți ale noii generații de prozatori (*Manualul întâmplărilor, Tobit, Caravana cinematografică, Maestrul de lumini*) vin dintr-o direcție în care, în primă instanță, lumea ficțiunii e reprezentată drept lume reală și abia într-o ultimă instanță ca joc al ficțiunii.”¹ Acestei stări de lucruri i se adaugă procesul de conștientizare a actului de scriitură ca intervenție explicativă a autorului în text, fie în nume propriu, fie prin *ambasadorii* săi – cu un termen al Danei Dumitriu. Dubla accepție a *autenticității* – ca practică scripturală demistificatoare a procedurilor creatoare de verosimilitate și ca performanță auctorială la scenă deschisă – este afirmată limpede: „ceea ce îi unește însă și pe unii și pe alții este cultul «autenticității»” – „autenticitatea e o valoare literară”, „ea înseamnă deopotrivă și realism al reprezentării realului și realism al auctorialității ce dirijează convențiile ficțiunii”.²

Cu ceva ezitări în a le asocia conceptul de *textualism*, Mircea Mihăieș pune sub semnul unei *poetici a inteligenței* prozele literare ale lui Ștefan Agopian, Daniel Vighi, Mircea Nedelciu și Gheorghe Crăciun, respectiv al unui *cult al preciziei și al fragmentarismului*.³ Cu alte cuvinte, asumarea deschisă a jocului cu structurile artistice coexistă, ca miză a scriiturii, cu aspectul eliberat de servituți formale care nu mai pot justifica iluzia realistă.

În ceea ce-l privește pe Mircea Nedelciu, rolul cititorului este esențial în procesul de restabilire a pactului noii autenticități scripturale, asumate ca explicitare a formulei postmoderne în ipostaza cunoscută drept *inginerie textuală*.

Competențelor de lectură preexistente, echivalente primului nivel al palimpsestului postmodern [„se pornește de la calitatea lui naturală «înnăscută» de cititor de roman istoric (Agopian), de cititor de literatură fantastică (Tudor Dumitru Savu, George Cușnarencu), de cititor de schițe realiste caragialești (Ioan Lăcustă)⁴, (...)], li se adaugă o componentă specializată, echivalentă formelor diverse ale *rescrierii* sau ale *parodiei* postmoderne, ale reportajului *autentic* ce ambiționează să

¹ Buduca, Ioan, *Problema personajului* în „Competiția continuă ...”, ed. cit., p. 208

² idem, p. 209

³ Mihăieș Mircea, *Chestiuni de fapt*, în „Competiția continuă ...”, ed. cit., pp. 232-233

⁴ Nedelciu, Mircea, *Un nou personaj principal*, în „Competiția continuă ...”, ed. cit., pp. 243-244

transforme frânturi din realitate în fragmente ale *Marelui Text* al lumii.

„Se încearcă apoi, prin cascade și procedee, implicarea respectivilor cititori în probleme specifice actualității” – „ca forțe auctoriale importante”, apte să deslușească procedee precum parodicul, intertextualitatea, ludicul, metalimbajul, autoreferențialitatea.”¹

Simona Popescu insistă, într-un *Compendiu* despre proza postmodernă, asupra caracterului experimental al noii scriituri și, drept urmare, asupra preferinței autorilor pentru textul de mici dimensiuni, mai potrivit exercițiului deliberat textualist: „deși scriu și romane (Ștefan Agopian, Constantin Stan, Adina Kenereș, Mircea Nedelciu, Sorin Preda), ele au o structură mai specială, care trimite la proza scurtă”; în opinia sa, „prozatorii generației '80 rămân deocamdată mai ales niște «short story»-ști”.²

În fine, Ștefan Agopian începe prin a re-afirma dezideratul *telquel-ist* al intertextualității generalizate și al eliminării graniței dintre realitate și ficțiune, redimensionând lumea ca spațiu al semnelor scripturale, iar scriitura – ca parte integrantă a unui real continuu rescris: „o carte scrisă nu intră numai în biblioteci, ci și în realitate”, „dar realul este și viața, și cărțile, și viața textelor și textul din umbra unei vieți”.³

Funcția ontologic-întemeietoare a imaginației vine, așa cum afirmam deja, în capitolul dedicat receptării critice a prozei literare a lui Ștefan Agopian, pe filieră romantică, și acționează prin strategiile postmoderne de autentificare a realului ca literatură. Adică de reorganizare a spațiului entropic pe baza unei ordini scripturale ce dă lipsei de coerență a existenței marca literaturității stabilizatoare și sensul structurant al unei gramatici nutrite imaginativ. Sau, după cum afirmă Agopian, „imaginația introduce un criteriu în jocul infinit arbitrar al combinatoriceii babeliene” și reține „numai combinațiile care se supun gramaticii”.⁴

Delimitându-se limpede de poetica verosimilității realiste („de aceea literatura nu se adaugă la realitate ca o oglindă a ei, ci ca o geneză mereu reînnoită”), Agopian numește cele două aspecte

¹ idem, p. 244

² Popescu, Simona, *Compendiu despre noua proză*, în, „Competiția continuă ...”, ed. cit., pp. 246-247

³ Agopian, Ștefan, *Spre o gramatică liberală*, în, „Competiția continuă ...”, ed. cit., p. 261

⁴ idem, p. 262

esențiale ale actului de creație, în viziunea sa: „scriitorul scriind stă sub regulile altei gramatici decât omul trăind”, „și omul scris, personajul, stă sub alte reguli”; iar „adevăratul mister al făuririi textului este, însă, reafacerea existenței înseși, cu ajutorul unei gramatici eliberate de orice servitute”.¹

BIBLIOGRAFIE

*** *Pentru o teorie a textului*. Antologie *Tel Quel*. Introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasiliu, Editura Univers, București, 1980

Agopian, Ștefan, *Spre o gramatică liberală*, în, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

Buduca, Ioan, *Problema personajului în Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

Crăciun, Gheorghe, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

Crăciun, Gheorghe, *În căutarea referinței*, Ed. Paralela 45, Colecția 80, Seria *Eseuri*, Pitești, 1998

Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Brașov, 2002

Federman, Raymond, *Critifiction: Postmodern Essays*, Ed. State University of New York, 1993

Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, Editura Paideia, București, 2009

Iova, Gheorghe, *Despre text*, în *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

Lefter, Ion Bogdan, *Introducere în noua poetică a prozei*, în *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

Mihăieș Mircea, *Chestiuni de fapt*, în *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Ed. Pontica, Constanța, 1993

Moraru, Cornel, în *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

Nedelciu, Mircea, *Un nou personaj principal*, în *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția

¹ ibidem

Sinteze, Pitești, 1999

Oțoiu, Adrian, *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*. Pitești, Editura Vlasie, 1994

Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Ed. Paralela 45, București, 2000

Popescu, Simona, *Compendiu despre noua proză, în, Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ediția a II-a, Ed. Paralela 45, Colecția Sinteze, Pitești, 1999

Riffaterre, Michael, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*, in „Critical Inquiry”, 1/1984, precum și Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, col. Poétique, Seuil, Paris, 1982

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993

Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români.*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1966

**Reconstrucție identitară prin scriitura recuperatorie a „cărții vorbite” .
Norman Manea, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian***

**Drd. Anicuța NOVAC
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați**

***Abstract:** Consisting of a interrogating people about the events in their past, the narrative interview appeals to the selective affective memory. The interviewed subject choose the most important remarkable moments for him, with relevance for „his own personal history”, with the purpose of a allotting retroactively a significance to his own identity script. The relationship centre – edge caused Norman Manea’s identity structure to reconfigure. These two poles have not got into conflict but have highlighted each other: his being fed up prevented him from adopting the shallowness of American pop culture and his democratic disengagement have made him visible in the landscape of present Romanian literature. Kanterian’s questions generate a confession dialogue, about himself and the world, sliding from a theme to another, from a culture to another, giving the impression of an identity-puzzle.*

***Keywords:** spoken book, problematic identity, scriptural profile, cultural pattern, personal history*

Tema acestui articol o constituie analiza modului în care poetica dialogurilor narative condiționează restructurarea retroactivă a formulei identitare. Articolul își propune ca scop identificarea acestor structuri textual-discursive, implicate în construcția scenariului identitar-recuperator al scriitorului Norman Manea. “Sunt un scriitor român, indiferent dacă îmi place sau nu, indiferent dacă altora le place sau nu. Cât despre reconciliere – da, ar fi de dorit. Dar, cum spun americanii, *you need two for tango.*” [Manea, 2010: 150] Răspunsul lui Norman Manea este elocvent pentru redefinirea identitară retroactivă și pentru poziționarea reconcialiantă față de trecut. Este o reconciliere dorită, la care scriitorul ajunge după reevaluări succesive ale relației tensionate cu țara de origine.

Redefinirea identitară retroactivă facilitează analiza modului în care relaționează memoria, istoria și identitatea colectivă / individuală. În articolul de față am apelat la teoria lui Rob Evans, care accentuează virtuțile speculative ale interviului narativ, din perspectivă lingvistică și la cea a lui Didier Demazière referitoare la redimensionarea componentei temporale a biografiei. Abordarea discursiv-identitară a lui Evans servește scopului nostru. Principalul avantaj al dialogurilor narative constă în producerea

datelor biografice sau a *biografemelor*. Aceste date biografice arată cum subiectul a experimentat evenimentele la care a participat. Ceea ce ne interesează sunt tehnicile care conturează o *gramatică a datelor biografice*, dând sens istoriei personale: “rezumatul și ordinea temporală a evenimentelor, reevaluările, repetiția, enunțul ezitant, stările de spirit și schimbarea lor; modalitatea, adică modul în care utilizăm limbajul pentru a codifica mesajul, credințele personale care ne situează în acord sau în dezacord cu ceilalți, calitatea vocii și emfaza, reiterarea unor teme, intertextualitatea.” [Evans, 2008: pp.193-222]

Pornind de la caracterul retrospectiv al dialogului narativ, Didier Demazière afirmă că acest tip de discurs favorizează o “incursiune discursivă în memorie, o tramă temporală” structurată de evenimente semnificative. [Demazière, 2007: 12] Dialogurile narative fac apel la memorie și la capacitatea selectivă a acesteia, întrucât nu este rememorată viața în întregime, ci episoade semnificative. Structurile textual-discursive cu miză identitară sunt considerate indicii axei temporale prezent-trecut-viitor.

Evenimentele trăite și rememorate sunt ficționalizate sau puse în intrigă într-un scenariu dar și subiectivizate. Marie Carcassonne consideră că evenimentul din trecut, re trăit prin discurs, nu poate fi lipsit de trăirile afective pe care le-a generat prima dată: „une mise en affectivité, nécessairement temporelle, des événements racontés par le temps racontant.” [Carcassonne, 2007:] Carcassonne identifică următoarele elementele ale *temporalității afective*, pe care vom încerca să le identificăm și noi în volumul menționat: afinități sau contraste între planurile enunțiative *istorie – discurs* și perspectivele temporale, cronotopul, prezentarea sinelui în termeni generali sau particulari, ritmul, tempoul textului.

Tema articolului și textul-suport impun o explicare a conexiunilor dintre istorie-memorie-identitate. Ricoeur explică legătură dintre identitate și memorie prin modelul narativ al identității, care conectează eul din trecut, cu cel prezent și cu cel proiectat în viitor: „Identitatea este un proiect hermeneutic, bazat pe interpretări și reinterpretări succesive al căror adevăr e sistematic negociabil și supus ajustărilor, reluărilor, modificărilor. Ne întreprindem pe noi înșine așa cum interpretăm un text, parcurgând o serie de procese de analiză, expectații și înțelegeri retrospective.” [Ricoeur, 2001: 23] Conceptul de memorie, explică Ricoeur, se intersectează cu cel de identitate, atât la nivel individual, cât și la nivel colectiv, întrucât facem apel la memorie când inițiem un proces de revendicare a identității. Astfel memoria e înțeleasă drept „componenta temporală a identității.” [Ricoeur,

2001: 103] Raportul dintre istorie și memorie este acela al unei reluări critice prin intermediul a tot felul de reprezentări ale istoriei. *Ficționalizarea* sau *punerea în intrigă* este unul dintre ele.

Recuperarea memoriei devine o datorie morală, consideră Tzvetan Todorov, mai ales când evenimentele trăite de individ sau de colectivitate sunt de natură excepțională sau tragică. În cazul acesta, psihanaliza atribuie memoriei un rol terapeutic, de vindecare a amintirilor dureroase. Todorov stabilește o conexiune și între memorie și identitate, în sensul că identitatea prezentă este compusă și din ipostazele trecute, din perspectiva alterității asupra sinelui: „Eul prezent este o scenă pe care intervin ca personaje active un eu arhaic, abia conștient, format la începutul copilăriei, și un eu reflectat, imagine a imaginii pe care o au alții despre noi sau, mai degrabă, a aceleia care ne imaginăm noi că este prezentă în mintea lor.” [Todorov, 1999: 24]

Cele două personaje scripturale, intervievatorul și intervievatul, s-au cunoscut în urma unei polemici. Kanterian a intervenit în apărarea lui Eliade, ca răspuns la articolul lui Manea, *Felix culpa*. Judecățile de valoare, atitudinile și evaluările față de „statuile vechi și noi ale Olimpului românesc”, sunt imperfecte dar cât se poate de sincere, recunoaște Manea de la început, astfel încât cititorul îi poate acorda credit: „Ezitățile au existat, mărturisesc, și atunci și mereu, și nu au fost puține, chiar dacă au fost învinse, până la urmă de o instinctivă și puerilă îndârjire de a rămâne moralicește viu tocmai prin imprudență și nestăpânire. Să rămân, de fapt – mai modest și mai exact spus - eu însumi.” [Manea, 2010: 7]

Una dintre structurile identitare o descoperim într-o mască narativă. Este vorba de băiatul din nuvela *Nunțile* care, în noul regim politic, cel comunist, trebuie să mărturisească celorlalți experiența din lagărul de concentrare. Discursul repetitiv desensibilizează atât emițătorul cât și auditoriul, fiind o trimitere la intrumentalizarea și banalizarea Holocaustului. Ficționalizarea sinelui și a istoriei reprezintă o constantă a scrierilor personale, explicată prin distanța temporală și afectivă care separă autorul de evenimentele povestite și prin dedublarea instanței enunțatoare în subiect și obiect al discursului. În termenii lui Ricoeur, autorul transferă identitatea personajelor, care devin *identitățile sale narrative*.

Întrebarea despre Holocaust și antisemitism declanșează memoria afectivă a scriitorului, care evocă prima experiență în care a experimentat statutul de victimă a totalitarismului, cea a deportării în Transnistria. Întrebările funcționează, așa cum remarcă Simona Antofi, “nu doar ca un declanșator / catalizator al discursului identitar principal, ci și ca o eficientă

grilă de selecție retrospectivă ce are la bază o fructuoasă intersubiectivitate.” [Antofi, 2014: 63]

O altă structură identitară recuperată prin rememorare este cea de scriitor incomod. Dezbaterile din spațiul românesc de cultură, despre raportul etic-estetic în cazul unor scriitori ca Mircea Eliade, Emil Cioran, Mihail Sebastian recompun datele biografice ale parcursului său ca scriitor incomod. Referitor la cazul Eliade, Manea afirmă că s-a ferit de etichetări simplificatoare, considerând că ambiguitatea ideologică trebuia asumată. Mixarea citatelor din publicistica lui Eliade și ascunderea voluntară a dovezilor de către unii intelectuali români, refuzarea unui drept la replică de către publicații importante devin motive ca reevaluarea făcută acum de Norman Manea să fie una detașat-ironică. Demitizarea realizată de Manea prin discuția despre „ambiguitățile vinovate” ale unor “icoane culturale” îl transformă într-un caz incomod, generând o defăimătoare campanie de presă împotriva sa. Nedreptatea, ocolirea adevărului, cenzurarea anumitor subiecte devin pentru Manea stimuli declanșatori ai unei structuri identitare din trecut, aceea de victimă a totalitarismelor: „România și viața intelectuală românească au fost parte deloc neglijabilă a biografiei și identității mele și m-am simțit aproape silit să declanșez, din depărtare, dezbaterile, de împrejurări care veneau să reitereze o tradiție nefastă.” [Manea, 2010: 63]

Temporalitatea afectivă a acestor evenimentelor rememorate de Manea prin dicurs este evidentă în tonalitatea vocii. O voce neutră, evitând excesele sau extremele, ironic-amară când consemnează derapajele. Unele voci din cultura română o simt subiectivă, revanșardă pentru nedreptățile suferite de scriitor. Rezumând aproximativ douăzeci de ani de receptare a articolului *Felix culpa*, mulți autori i-au susținut observația și au recunoscut probele, mai ales că, în contextul actual, subliniază Manea, „se poate discuta senin opera lui Eliade, fără misterul unor stânjenitoare secrete biografice.” [Manea, 2010: 267] În relație cu Nicolae Manolescu, se simt nuanțele ironice ale vocii care alternează cu un umor semiinofensiv, folosit pentru a banaliza subiectul: „Așa cum am mai spus, nu l-am acuzat de antisemitism și nu îl consider antisemit. [...] L-am acuzat de «lectură infidelă», de frivolitate, incorectitudine, politicianism, narcisism etc., dar nu de antisemitism. [...] Cum ar putea, de altfel, un «infidel» să fie antisemit?” [Manea, 2010: 303]

Alte structuri textual-discursive ca reiterarea unor teme, reevaluările, răspunsurile indirecte, cu trimiteri intertextuale pun în evidență o altă latură identitară: alogenu, inadaptatul, evreul, marginalul. Manea a

căutat mereu integrarea, fiind destul de reținut, în ciuda manifestărilor antisemite din presă și cultură: „Momentele când am luat public atitudine împotriva unor manifestări antisemite au fost relativ rare. Ecoul lor exagerat mi-a asigurat o faimă bizară, de militant, care nu mi se potrivește. Sunt, în general, înclinat mai curând spre introspecție și autocritică, decât spre autoapărare.” [Manea, 2010: 17] Anularea legilor rasiale, căderea regimului antonescian și instaurarea comunismului alimentează speranțele unui nou început. Socialismul *multilateral dezvoltat* impunea un *om nou*, robotizat, o marionetă, oferind scriitorului în fiecare zi motive de emigrare. Simulacrul de existență din timpul regimului comunist îl determină pe scriitor să caute refugiul în literatură, care devine o formă de exil interior.

Așa cum explica Andreea Deciu, intervenția alterității în definirea sinelui face ca identitatea să fie „locul intersecției narațiunii oficiale cu narațiunile paralele sau concurente.” [Deciu, 2001: 19] Ne definim prin apartenența la un grup, învățăturile însușite de noi sunt primite de la ceilalți. Alogenul, marginalul Manea refuză identitatea omului nou, impusă de putere, și alege ca strategie de conservare a identității oficiale literatura. În aceeași direcție a implicării intersubiectivității în definirea identității se înscrie și punctul de vedere al lui Alex Mucchielli. Mucchielli pornește de la situația de comunicare și definește identitatea ca fiind “rezultatul comunicărilor unui subiect (perspectiva emițătorului) și al comunicărilor despre subiect (perspectiva receptorului), prin raportare la un referent identitar (cultural, istoric, social, etc.)” [Mucchielli, 2016: 18] Ca actor social raportat la un referent ideologic absurd, Manea a încercat masca unei identități exterioare, lucrând o perioadă ca inginer hidrotehnist.

Legătura cu România este făcută periodic în postcomunism, alimentând în egală măsură și speranțele și pesimismul scriitorului. Neconcretizarea unor proiecte (colegiul de la Cluj, conservarea modernă a arhivei Enescu) din cauza micilor vanități locale îl determină pe scriitor să reevalueze acest raport și să privească cu scepticism asimilarea de către patria-mamă, la care a visat de mic copil: „Poate că aceste două exemple vă conving de justetea precauțiilor cu care trebuie să evaluăm dorința și capacitatea României de a ieși din tenebroasa ei apatie, din nebuloasele ei complexe tradiționale.” [Manea, 2010: 34]

Memoria selectivă aduce în planul discursului ipostaza de „huligan decorat” a scriitorului, când a primit distincția Meritul Cultural în grad de Comandor. Venind după multe alte premii internaționale, decorația este apreciată obiectiv și rece de Manea, ca fiind „un gest convențional și tardiv”, “o simpatie ambiguă întârziată”. [Manea, 2010: 134] În schimb, i-a

făcut plăcere să-și amintească „partea luminoasă din existența românească”, reprezentată de profesori, colegi, iubiri, prieteni. Reluându-se tematica raportului cu țara, Manea își reevaluează poziția, aspirând la o reconciliere totală, dorită de ambele părți: “Nu mi-am dorit niciodată o relație ostilă cu România, cu atât mai puțin permanentizarea ei. Aș fi un nefericit obsedat de trecut, dacă nu aș reacționa la impulsurile prezentului cu luciditate, cu bun-simț, cu atenție și curiozitate.[...] Am fost silit să reflectez, în exil, și la faptul că, și atunci când mă consideram român, tot ca evreu eram perceput.[...] Cât despre reconciliere, da, ar fi de dorit. Dar cum spun americanii, «you need two for tango».” [Manea, 2010: 150]

Întrebările lui Kanterian completează cronotopul identitar cu două spații simbolice pentru structura identitară a exilatului Norman Manea: America și Germania. După ce conturează onest profilul Lumii Noi, cu atuurile și păcatele ei, identitatea de exilat și problematica asimilării sunt explicate prin intermediul intertextului, Manea citându-l pe scriitorul american Don DeLillo care explica exilul astfel: “O formă de pedeapsă pe jumătate înspăimântătoare și pe jumătate râvnită. A deveni parte din moara asimilării. A fi absorbit și încorporat și reprodus, făcut inofensiv și ireal.” [Manea, 2010: 104] Introspectându-se, Manea recunoaște că „în situația descentrată de exilat, a rămas focalizat asupra interiorității”, acolo unde vorbește și scrie în limba română. Solicitat să vorbească despre relația sa ca evreu cu Germania actuală, Manea invocă, din nou, identitatea colectivă, destinul evreiesc. Punctele de vedere pe aceeași temă ale unor personalități culturale, unele aprobate, altele contestate, devin o reflectare a eului, a propriei opinii, un fel de punere în abis a identității personale. Astfel, Germania este cea care l-a smuls din spațiul închis al dictaturii comuniste, oferindu-i o bursă de studiu la Berlin, este în același timp și țara datoare să păstreze memoria Holocaustului. Manea nu rezonază cu reprezentările populare ale Holocaustului, cu comercializarea excesivă care banalizează suferința, ci, mai degrabă ar accepta „o austeră tăcere codificată, intangibilă”, citându-l pe Beckett: „Nu există nimic de exprimat, nimic cu care să exprimi, nimic din ce să exprimi, nicio putere de a exprima și, în același timp, obligația de a exprima.” [Manea, 2010: 130]

După ce am văzut cum se raportează Manea la propria identitate exilică, vom ilustra cum este receptată de critici și cum se reflectă în operă. Ion Simuț accentuează ideea de metamorfoză a exilului în cazul lui Manea, luând drept criteriu etnia: „Dacă în 1986, opțiunea de a pleca era cea a unui cetățean român căruia îi era afectată libertatea de exprimare, în 1997, justificarea de rămâne în America este cea a unui evreu care se confrunta în

țara de origine cu un context cultural ostil.”[Simuț, 2008: 12] Din perspectiva Mihaelei Șimonca exilul american creează contextul oportun pentru interogarea și realizarea unei re-lecturi a structurii identitare: prima latură a identității o constituie „filonul autobiografic” centrat pe experiența deportării; a doua latură ar fi „susținerea adevărului integral, oricât de neplăcut ar fi” iar a treia latură stă sub semnul „burlescului și vizează cercul totalitar” și raportul artistului cu autoritatea. [Șimonca, 2013: 8]

Dialogul aduce în planul discursului datele biografice care compun structura identitară de scriitor în exil, care și-a interogat identitatea problematică în opera sa. Întrebat de Kanterian de existența unor diferențe între receptarea din Est și cea din Vest, Manea își începe răspunsul cu un citat din Eugen Ionescu, care are rolul de a anticipa concluzia personală și de a-i reflecta mentalitatea. Până să plece din țară, păreriile criticilor au fost împărțite, textele apreciative alternând cu “reticența” și cu „reaua-voință”. Reputatele premii internaționale sunt puse în contrapunct cu nerecunoasterea de către autoritatea literară locală, Manea simțindu-se elimant, respins etnic, social-politic, cultural.

Axa temporală a interviului revine la interogarea identității. Descoperim astfel ipostaza de scriitor în exil, relaționând sincopat cu țara de proveniență dar profund cu limba. Autoanalizându-și scenariul identitar de până acum, scriitorul identifică trei componente ale unui hibrid: „M-am născut în România și m-am format în literatura română. Am debutat în românește, am scris și scriu și acum în românește. M-am născut într-o familie evreiască. Există o amprentă evreiască importantă a biografiei mele, pe care Holocaustul a adâncit-o. Trăiesc în America de douăzeci de ani.” [Manea, 2010: 171] Dacă legătura cu țara a cunoscut multe obstacole, cea cu limba română este una profund și constant asumată. Este parte din sine, de aceea, tradus, se simte înstrăinat. Limba în care creează este criteriul după care se definește un scriitor, consideră Manea: „Româna este limba interiorității mele, care a trăit cu și în mine, în toate etapele formative, adică, practic, în toată biografia, incluzând bătrânețea. Este, deci, limba mea, eul meu.[...] Tradus, chiar și bine, sunt translat, mutat, transportat în alt univers lingvistic, deci și de gândire și simțire.” [Manea, 2010: 175] .

Autoreceptarea componentei identitare iudaice trebuie analizată prin raportare la două contexte, totalitar și posttotalitar, și la cele două planuri enunțiative, discursul și istoria. Există o diferență de raportare la componenta evreiască, ceea ce în terminologia folosită de Marie Carcassonne ar reprezenta o marcă a *temporalității afective*. În comunism, din cauza ideologiei partidului unic, scriitorul este destul de reținut față de

propria iudaitate. Nici n-o afirmă, nici n-o neagă cu ostentație, dar reacționează atunci când se simte lezat. În postcomunism, vorbește deschis despre condiția de evreu, pe care și-a redescoperit-o în exil.

Prin urmare, rememorând retroactiv datele biografice care compun un scenariu identitar, scriitorul interviuat, Norman Manea, realizează o lectură a trecutului prin grila prezentului. Structurile textual-discursive cu miză identitară au evidențiat nuanțele, re poziționările, reevaluările evenimentelor din trecut. Așa cum am văzut, identitatea este un construct în continuă schimbare, sistematic supus ajustărilor, raportat la referent și la actorii situației de comunicare.

BIBLIOGRAFIE

Antofi, Simona, *Norman Manea, Textul nomad - ipostazele narrative ale identității exilice*, în *Journal of Romanian Literary Studies*, No. 5/2014, pp. 657-667

Antofi, Simona, *Înainte de despărțiri. Norman Manea și Saul Bellow în căutarea adevărurilor (ne)scrise*, în *Annales Universitatis Apulensis, Seria Philologica*, Nr. 15, Vol. 1 / 2014, pp. 61-72

Carcassonne, Marie, *Sens, temps et affects dans des récits de vie recueillis en interaction* dans *Vox Poetica*, n°1 nov. 2007, <http://www.vox-poetica.org/t/pas/carcassonne.html>, accesată la data de 16.01.2017

Deciu, Andreea, *Nostalgiile identității*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001

Demazière, **Didier**, „Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques rétrospectifs ?”, în *Bulletin de méthodologie sociologique*, no. 93 / 2007, pp. 5-27, disponibil la adresa <http://bms.revues.org/506> - accesată la data de 16.01.2017

Evans, Rob, „L'entretien auto/biographique et la parole”, în *Approches non francophones des histoires de vie en Europe*, No. 55, Décembre 2008, coordination du numéro José Gonzáles Monteagudo, pp. 193-222, disponibil la adresa

http://wase.urz.unimagdeburg.de/evans/Literature_Depot.html/L%27entretien_autobiographique_Paris_VIII.pdf, accesată la data de 16.01.2017

Manea, Norman, *Curierul de Est. Dialog cu Edward Kanterian*, Iași, Polirom, 2010

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001

Simuț, Ion, *Ambiguitățile exilului*, în *România literară*, nr. 15, aprilie 2008

Șimonca, Mihaela, *Identitate fracturată, exil și anamnesis. Norman Manea, scriitor al memoriei*, în „Observator cultural”, nr. 432 / 2013 – disponibil la adresa <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=20096>, accesată la data de 16.01.2017

Todorov, Tzvetan, *Abuzurile memoriei*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999

Formarea personalului didactic în alternativele educaționale

Prof. univ. dr. Simona MARIN
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract: *Our study focuses on the ways initial and continuous formation is developed in educational alternatives, especially identifying the types of programmes and activities, number of hours and professional credits as well, necessary for teaching within one of the six alternative programme. The teacher's initial formation strictly follows the national legislation and is made up by teaching programmes at medium level (pedagogical profile at high school), university, master / doctorate level. The difference from the national system consists of a supplementary specialisation training within the pedagogy specific to each educational alternative, considered to be initial training as well.*

Keywords: *educational alternatives, pluralism in education, legislative proposal*

1. Învățământul alternativ și formarea personalului didactic din perspectiva reglementărilor legislative

În sistemul de învățământ românesc funcționează oficial șase alternative educaționale – Freinet, Montessori, Pedagogia curativă, Planul Jena, Step by Step și Waldorf – numărul acestora nefiind limitat de cadrul legislativ care oferă libertatea extinderii acestor abordări diferite de sistemul național de învățământ, conform principiului pluralismului în educație. Alternativele reprezintă transpunerea în practică a altor abordări pedagogice în realizarea procesului instructiv-educativ de stat sau particular, ceea ce demonstrează existența și funcționalitatea unor moduri diferite și posibile de a oferi educație.

Statutul oficial al acestor alternative, am putea spune că este unul privilegiat și de invidiat, comparativ cu unitățile din învățământul de stat, care au o autonomie restrânsă și un mod unitar de organizare și funcționare. Reglementările legislative din Legea Educației, din Ordinele de Ministru sau din alte prevederi specifice permit o abordare diferențiată bine venită și o aplicare a libertății de opțiune a beneficiarilor primari și secundari ai educației, desfășurarea activității în aceste unități școlare făcându-se în baza unor regulamente proprii fiecărei alternative, avizate de organismul specializat Cimisia Națională pentru Alternative Educaționale (C.N.A.E.) și aprobate de Ministerul Educației cu asigurarea autonomiei organizatorice și în conformitate cu specificul fiecăreia.

În prezentul articol ne propunem o analiză preliminară a modului în care se realizează formarea inițială și continuă a resurselor umane din alternativele educaționale, cu identificarea tipurilor de programe și activități precum și a numărului de ore și credite profesionale necesare pentru a putea lucra ca profesor în una din cele șase alternative. O primă caracteristică generală rezultată din analiza documentelor oficiale este că formarea inițială și continuă a personalului din învățământul alternativ preuniversitar de stat și particular se realizează în conformitate cu reglementările oficiale din Legea Educației Naționale nr. 1/2011 (LEN) și cu Regulamentul de organizare și funcționare a învățământului alternativ preuniversitar de stat și particular din România (ROF aprobat prin O.M. nr. 5571/07.10.2011). Referințele generale ce vizează formarea personalului didactic sunt următoarele:

- Dezvoltarea profesională a personalului didactic, de conducere, de îndrumare și control și recalificarea profesională sunt fundamentate pe standardele profesionale pentru profesia didactică, standarde de calitate și competențe profesionale;
- Personalul didactic, precum și personalul de conducere, de îndrumare și control din învățământul preuniversitar *este obligat să participe periodic la programe de formare continuă, astfel încât să acumuleze, la fiecare interval consecutiv de 5 ani, considerat de la data promovării examenului de definitivare în învățământ, minimum 90 de credite profesionale transferabile;*
- Evaluarea și validarea achizițiilor dobândite de personalul didactic, de conducere, de îndrumare și control prin diferite programe și forme de organizare a formării continue se realizează pe baza sistemului de acumulare, recunoaștere și echivalare a creditelor transferabile.

În capitolul VIII, articolele 36-37, din Regulamentul de organizare și funcționare a învățământului alternativ preuniversitar de stat și particular din România se menționează explicit că profesorii care solicită ocuparea unui post în învățământul alternativ trebuie să facă dovada formării (programe, cursuri, stagii de pregătire/perfecționare organizate în țară și/sau străinătate) în domeniul pedagogiei alternativei educaționale, iar încadrarea acestora se face în baza unui regulament avizat de C.N.A.E. și aprobat de Ministerul Educației. Personalul didactic din învățământul alternativ are obligația de a participa la programe de formare continuă, în conformitate cu specificul alternativelor educaționale și cu reglementările în vigoare. Cadrele didactice care predau la grupe sau clase din

alternativele educaționale au dreptul la recunoașterea de către inspectoratele școlare județene și Ministerul Educației a pregătirii și a perfecționărilor realizate de organizațiile, asociațiile, federațiile care gestionează alternativa educațională la nivel național (LEN 1/2011, art. 59, aln. 4) .

2. "Alternative" de formare a personalului didactic

Formarea inițială a personalului didactic respectă cadrul legislativ național și se realizează unitar prin programe de studii medii (profil pedagogic la liceu), studii de licență, masterat sau/și doctorat. Nota distinctă față de sistemul național este dată de o specializare suplimentară în pedagogia specifică fiecărei alternative considerată tot formare inițială în vederea angajării pe un post didactic. În ansamblu, alternativele educaționale oficiale din sistemul nostru de învățământ au finalități generale și tipuri de programe asemănătoare ca mod de organizare, diferențele fiind date de conținutul programelor de formare, instituția care le oferă și de numărul de ore/credite necesare. Conform informațiilor oferite chiar de coordonatorii alternativelor educaționale disponibile pe site-ul oficial <http://www.cnae.ro/index.php>, formarea personalului didactic are abordări heterogene, unitare doar ca tipuri de activități, dar foarte diferite în modul de organizare, management, curriculum, metodologie și certificare.

- a) **Formarea personalului didactic în alternativa educațională Freinet** se realizează prin intermediul stagiilor /cursurilor de formare oferite de către asociațiile specializate, prin activități metodice curente realizate în unitatea de învățământ sau alte instituții educaționale și manifestări științifice:
- Cursuri/stagii de formare în domeniul pedagogiei Freinet organizate de ARSM - Asociația Română pentru o Școală Modernă C. Freinet, ICEM- Institutul Cooperativ al Școlii Moderne, FIMEM – Federația Internațională a Asociațiilor Școlii Moderne organizate în țară sau străinătate;
 - Activități metodice: perfecționare în cadrul consiliilor profesionale, comisiilor metodice, consfătuiri și
 - Participare la sesiuni de comunicări, simpozioane, conferințe, congrese, schimburi de experiență ș.a. .

Recent, conducerea alternativei Freinet a avut inițiativa de a se alinia noilor programe de formare continuă acreditate de către Ministerul educației prin CNFP – Centrul Național de Formare a Profesorilor, competențele specifice propuse fiind:

- Cunoașterea principiilor și tehnicilor de bază ale pedagogiei Freinet,
- Aplicarea tehnicilor de bază ale pedagogiei Freinet,
- Realizarea de instrumente didactice specifice pedagogiei Freinet,
- Organizarea colectivului de elevi conform principiilor fundamentale ale alternativei pedagogice Freinet.

Curriculum-ul propus cuprinde de asemenea teme specifice alternativei educaționale:

- Pedagogia Freinet- pedagogie a muncii motivate, a cooperării și exprimării libere;
- Principii fundamentale ale pedagogiei Freinet și tehnicile sale: Jurnal, Clasa cooperativă, Metoda naturală, Corespondență școlară, Text liber, Anchetă documentară, Ieșirea școlară, Jocuri cooperative, Instrumente pedagogice, Exprimare plastică, Exprimare dramatică, Exprimare muzicală.

În urma acreditării și promovării unui asemenea program de formare, conform cadrului legal, se va elibera un certificat de formare continuă care atestă competențele și cuantifică numărul de credite transferabile.

Condiția de a ocupa un post didactic în alternativa educațională Freinet este de a obține abilitarea/ avizul alternativei în urma parcurgerii a cel puțin 2 stagii de formare și prezentarea unui portofoliu cu exemple de bună practică la clasă.

b) Formarea personalului didactic în alternativa educațională

Montessori se face prin cursuri de specializare organizate de către centrele de formare Montessori recunoscute pe plan național și internațional (Association Montessori Internationale (AMI), North American Montessori Teachers' Association (NAMTA) sau Montessori Europe s.a., astfel:

- pentru vârsta 0-3 ani *asistente Montessori (Assistant to Infancy)* pregătite în centre specializate;
- pentru vârsta 3-6 ani, *educatoare Montessori (Primary Teachers)*, cadre didactice care înainte de a parcurge cursurile în alternativa

Montessori ar trebui să fie anterior absolvenți de studii superioare de 3 ani;

- pentru 6-12 ani, *profesori Montessori (Elementary Teachers)*, cadre didactice care înainte de a parcurge cursurile Montessori, trebuie să fie absolvenți de studii superioare de 3 ani și masterat;
- pentru 12-18 ani, profesori Montessori.

Certificarea cadrelor didactice absolvente a unor cursuri Montessori se va face prin diplomă, în urma absolvirii cursurilor Montessori prin centrele de formare mai sus menționate, cu avizul fundațiilor, asociațiilor, federațiilor de profil.

Formarea continuă a cadrelor didactice Montessori se face prin cursuri/stagii de perfecționare în domeniul pedagogiei Montessori organizate în țară sau străinătate și activități de perfecționare în cadrul comisiilor metodice, cercuri pedagogice, participări la conferințe, sesiuni de comunicări, simpozioane, congrese, schimburi de experiență naționale și internaționale.

Cadrelor didactice din alternativa educațională li se va efectua inspecția specială, pentru obținerea definitivării în învățământ sau a gradelor didactice, conform normativelor în vigoare. Din comisia pentru inspecția specială face parte, în mod obligatoriu, un expert cu competențe în alternativa respectivă. Inspecțiile speciale, pentru obținerea definitivării în învățământ și a gradelor didactice II și I, se efectuează la grupele Montessori.

c) Formarea personalului didactic în alternativa educațională PEDAGOGIA CURATIVĂ se realizează în

conformitate cu propria metodologie aprobată de Consiliul Director al Federației de Pedagogie Curativă din România, sistemul de formare a cadrelor didactice, fie că este inițială sau continuă fiind foarte asemănătoare ca tipuri de activități și mod de organizare cu celelalte alternative. Formarea specifică în alternativa educațională de Pedagogie Curativă se realizează prin module/stagii/cursuri de formare organizate de către sau în colaborare cu Federația de Pedagogie Curativă din România sau alte instituții agreeate de către aceasta. Formarea continuă a cadrelor didactice care își desfășoară activitatea la clasele/grupele de pedagogie curativă se realizează prin participare la cursuri de formare în specificul specializării, comisii metodice, schimburi de experiență, conferințe, simpozioane, sesiuni de comunicări, consfătuiri, grade didactice, sau alte activități finalizate cu

certIFICATE/adeverințe privind competențele, numărul de ore și creditele profesionale.

d) Formarea personalului didactic în alternativa educațională

PLANUL JENA se realizează printr-o pregătire

inițială specifică ce presupune parcurgerea unor stagii de formare organizate de asociații profesionale și instituții de formare, specializate în pedagogia Planului Jena, cu recunoaștere internațională (NJPV, SJPO, ThILLM etc.). Formarea continuă a cadrelor didactice din Planul Jena cuprinde tot activități de tipul cursurilor/stagiilor de perfecționare în domeniul Planului Jena, organizate de Casa Corpului Didactic sau Inspectoratul Școlar Județean în colaborare cu Institutul de Științe ale Educației, care este promotorul acestei alternative în țara noastră. Tot activități de perfecționare sunt considerate și participările la diverse cursuri modulare de formare în pedagogia Planului Jena, comisiile metodice, consfăturile sau sesiunile de comunicări, simpozioanele, conferințele, congresele, schimburile de experiență cu teme specifice etc, asemenea celorlalte alternative educaționale. Orice tip de activitate de perfecționare se finalizează, în mod obișnuit, prin certificate sau adeverințe eliberate de instituția organizatoare. Abilitarea personalului didactic pentru a lucra în alternativa Planul Jena presupune obținerea avizului, ceea ce înseamnă parcurgerii a cel puțin 2 stagii de formare continuă și a prezentării unui portofoliu cu exemple de bune practici din activitatea sa în domeniul Planului Jena.

e) Formarea personalului didactic în alternativa educațională

WALDORF este prevăzută în documentele

oficiale ale Federației Waldorf din România (FWR) și se realizează pentru învățământul preprimar, primar, gimnazial și liceal Waldorf prin cursuri/stagii de formare și prin activități de mentorat, diferențele fiind date de numărul de ore și tipurile de activități ilustrate în continuare.

Formarea pentru învățământul preprimar se realizează prin cursuri de specializare Waldorf oferite în două variante, în funcție de organizatorul acreditat:

- *Asociația Educatoarelor Waldorf din România organizează cursuri de specializare pentru alternativa Waldorf la forma de studiu învățământ cu frecvență, în vacanțe și la sfârșit de săptămână, cu durata de 2 ani și 1/2, timp de 12 săptămâni, cu un total de 520 de ore + 4 săptămâni de practică asistată cuprinzând 80 de ore; în această variantă totalul*

orelor de formare este de 600, finalizate cu realizarea și susținerea unei lucrări finale. În prezent, acest curs se desfășoară la Cluj-Napoca, în colaborare cu *International Association for Steiner/Waldorf Early Childhood Education (IASWECE)*.

- *Asociația Educatoarelor Waldorf din Regiunea Sud-Est a României organizează cursuri de specializare pentru alternativa Waldorf desfășurate pe parcursul a 8 săptămâni, cuprinzând 5 module tematice, în vacanțe, cu un total de 350 de ore. Acest program de formare se finalizează cu o practică pedagogică de cel puțin 3 epoci de predare și cu susținerea unei lucrări de an. În prezent, aceste cursuri se desfășoară la Oradea și Brăila, în colaborare cu CCD Bihor și CCD Brăila.*

Formarea pentru învățământul primar, gimnazial și liceal în alternativa educațională Waldorf se realizează prin mai multe variante de programe, forma de studiu fiind învățământ de zi, în vacanțe sau la sfârșit de săptămână. În prezent, aceste cursuri se desfășoară la București, Cluj-Napoca, Iași, Timișoara, Simeria, Roșia, Brăila și oferă:

- cursuri de introducere în pedagogia Waldorf - 28 ore – anual, în vacanța intersemestrială (curs organizat de FWR în colaborare cu CCD București);
- cursuri pe cicluri de învățământ și specialități în cadrul Simpozionului Național al Cadrelor Didactice Waldorf - 36 ore - anual, în vacanța de vară (cursuri organizate de FWR în colaborare cu Internationale Assoziation für Waldorfpädagogik - IAO);
- cursuri pentru profesorii pentru învățământul primar - 30 ore – anual, în luna septembrie sau noiembrie (cursuri organizate de FWR în colaborare cu IAO);
- cursuri pe specialități organizate la cererea colegilor din țară – când este nevoie, la sfârșit de săptămână sau în vacanțele școlare (cursuri organizate de FWR în colaborare cu IAO și cu unitățile de învățământ Waldorf);

Diferențierea față de celelalte alternative ducaționale se face și prin statutul acordat mentoratului care reprezintă o componentă importantă a perfecționării/specializării cadrelor didactice din alternativa Waldorf, organizată la trei niveluri:

- la nivelul unității de învățământ - mentori fiind colegi cu experiență din școală;

- la nivelul Federației Waldorf din România – mentori fiind profesori români cu experiență care-i ajută pe colegii din diferite unități de învățământ Waldorf din țară;
- la nivel internațional – mentori fiind profesori Waldorf din străinătate care sprijină profesori și/sau școli Waldorf din România, cu acordul sau la cererea FWR.

Recrutarea cadrelor didactice care doresc să lucreze în alternativa educațională Waldorf se face în urma solicitării acestora, adresată FWR și/sau unității școlare unde ar dori să lucreze, în funcție de stagiile de pregătire parcurse, de posturile disponibile în alternativă. Recunoașterea cadrelor didactice care pot preda în alternativa educațională Waldorf se face prin procedură specifică aprobată la nivel de federație.

Din analiza documentelor și a conținutului acestora remarcăm un înalt grad de responsabilitate, organizare și gestionare eficientă la nivelul acestei alternativei educaționale Waldorf, comparativ cu celelalte alternative prezentate până acum, unde activitatea de formare a personalului didactic beneficiază de informații sumare și mai nediferențiate pe tipuri de activități specifice.

f) Formarea personalului didactic în alternativa educațională STEP BY STEP se realizează asemenea celorlalte

modele prezentate mai sus, printr-o pregătire inițială specifică ce presupune parcurgerea unor stagii de formare organizate de asociații profesionale și instituții de formare, specializate în pedagogia specifică. Cursul de inițiere pentru învățământ primar este deschis atât persoanelor din sistem, cât și persoanelor din afara sistemului care sunt interesate de inițiere în alternativa educațională Step By Step și este organizat cu diferențiere ca număr de ore în funcție de clasă: clasa I - 24 ore, clasa a II-a - 18 ore, clasa a III-a - 12 ore, clasa a IV-a - 12 ore. Formarea continuă a cadrelor didactice este coordonată și oferită de către "Centrul Step by Step pentru Educație și Dezvoltare Profesională" (CEDP), organizație neguvernamentală, care oferă o gamă extinsă de cursuri/stagii de formare în domeniu, modulare, centrate pe problematica specifică alternativei, dintre care menționăm: Învățare prin cooperare (3 zile); Inițiere în educația timpurie (2 module x 3 zile/modul); Cursuri de formare în metodologia alternativei educaționale Step by Step – nivel preprimar (2 module x 3 zile/modul); Cursuri de formare în metodologia alternativei educaționale Step by Step – nivel primar (durată variabilă între 2 și 4 zile); Activități de dezvoltare personală – a) Întalnirea de dimineată și b) Aranjarea spațiului

fizic (2 module x 3 zile/modul); Formarea unui comportament alimentar sănătos (2 module x 3 zile/modul); Marketing educațional (3 zile).

O notă specifică a acestei alternative educaționale este dată de numărul extins de clase funcționale în sistemul românesc de învățământ comparativ cu celelalte cinci alternative. Ca urmare, există un număr mare de cadre didactice, iar cursurile sunt oferite fie la cererea grupurilor deja organizate, fie prin înscriere individuală. Activități de perfecționare sunt considerate și participările la diverse cursuri modulare de formare în pedagogia Step by Step, comisiile metodice, consfăturile sau sesiunile de comunicări, simpozioanele, conferințele, congresele, schimburile de experiență cu teme specifice etc, asemenea celorlalte alternative educaționale. Orice tip de activitate de perfecționare se finalizează prin certificate sau adeverințe eliberate de instituția organizatoare.

3. Concluzii

Articolul a urmărit să ilustreze la nivel de analiză preliminară modul în care este reglementată formarea personalului didactic în cele șase alternative educaționale oficiale, funcționale în sistemul nostru de învățământ. Referințele au vizat legislația în vigoare și documentele oficiale elaborate și adoptate diferențiat la nivelul fiecărei alternative. Concluziile se pot contura cu ușurință într-o serie de comparații între modul de organizare a sistemului de formare a personalului didactic la nivel național și cele șase alternative, precum și în evidențierea asemănărilor sau diferențierilor existente chiar între alternativele educaționale. Complementar ideilor menționate pe parcursul analizei, rezumăm aici câteva concluzii la nivel de finalități, tipuri de programe și activități specifice.

Formarea personalului didactic din învățământul alternativ preuniversitar de stat și particular nu se diferențiază față de sistemul de învățământ național la nivel de finalități, fiind urmărite la nivel general aceleași coordonate:

- dezvoltarea/actualizarea competențelor în domeniul de specializare și în domeniul psihopedagogic;
- dobândirea unor competențe profesionale didactice, complementare, prin care se extinde categoria de activități ce pot fi prestate în activitatea curentă, cum ar fi predarea asistată de calculator, predarea în limbi străine, consilierea educațională și orientarea în carieră, educația adulților, managementul clasei de elevi și managementul instituțional ș.a;

- dezvoltarea și extinderea competențelor profesionale transversale privind interacțiunea și comunicarea cu mediul socio-cultural și economic, asumarea de responsabilități privind organizarea, conducerea și îmbunătățirea performanței instituțiilor de învățământ și a echipelor de profesori, autocontrolul, autoperfecționarea și analiza reflexivă a propriei activități ș.a..

Tipurile de programe și activitățile oferite în formarea continuă a personalului didactic din învățământul alternativ preuniversitar de stat și particular sunt identice cu cele cunoscute și în sistemul național de învățământ românesc:

- programe de perfecționare acreditate de Centrul Național de Formare a Personalului din Ministerul Educației;
- cursuri organizate de societăți științifice și alte organizații profesionale ale personalului didactic;
- cursuri de perfecționare a pregătirii de specialitate, metodice și psihopedagogice;
- cursuri de pregătire și examenele pentru obținerea definitivării în învățământ sau a gradelor didactice;
- cursuri de pregătire și perfecționare pentru personalul managerial, de îndrumare și de control;
- cursuri postuniversitare de specializare, studii universitare de masterat, studii universitare de doctorat.
- activități metodico-științifice și psihopedagogice, realizate la nivelul unității de învățământ sau pe grupe de unități, în comisii metodice, catedre și cercuri pedagogice;
- sesiuni de comunicări științifice, simpozioane și schimburi de experiență;
- stagii/programe de mentorat pentru dezvoltarea profesională didactică;
- burse de perfecționare, stagii de studiu, realizate în țară și în străinătate;

Flexibilitate și diferențiere constatăm în privința formelor de organizare a stagiilor/cursurilor, programele și activitățile de formare a personalului didactic putând fi realizate în modalități diverse, adaptate obiectivelor și conținuturilor formării, precum și posibilităților și cerințelor participanților, la fel ca și în sistemul național:

- a) cursuri cu frecvență, organizate modular, în perioada vacanțelor școlare, în zilele nelucrătoare sau în zile lucrătoare alocate în mod special activităților de perfecționare;

- b) cursuri la distanță, prin utilizarea platformelor E-learning și a suporturilor electronice, combinate cu tutoriatul în orientarea și asistarea învățării;
- c) cursuri fără frecvență organizate de instituții de învățământ superior, combinate cu consultații periodice, potrivit opțiunilor participanților;
- d) alte forme de organizare care integrează studiul individual și activitatea independentă a participanților cu învățarea asistată de formatori prin cursuri, seminarii, laboratoare și activități practice.

Alternativele educaționale se caracterizează în ansamblu printr-o abordare specifică, proprie, diferită față de sistemul național de învățământ, cadrul legislativ fiind permisiv și foarte ofertant în privința funcționării diferențiate conform propriilor regulamente, metodologii și proceduri care asigură autonomia organizatorică, curriculară și metodologică în conformitate cu specificul fiecăreia. Prevederile specifice sunt adoptate prin regulamente, metodologii, proceduri specifice și particularizează în principal scopul, modalitățile de formare și evaluare, numărul de credite, precum și repererele temporale sau ciclurile școlare, după cum am ilustrat în prezentarea sintetică a celor 6 alternative educaționale din perspectiva formării personalului didactic.

Din perspectiva analizată, sistemul de formare a personalului didactic necesită o ancorare în evoluțiile didactice și o aliniere a tuturor celor șase alternative la noile tipuri de programe organizate pe competențe, standarde profesionale și credite profesionale transferabile recunoscute la nivel de alternativă dar și de sistem educațional.

BIBLIOGRAFIE

Legea Educației Naționale nr. 1/2011

Regulamentul de organizare și funcționare a învățământului alternativ preuniversitar de stat și particular din România (ROF aprobat prin O.M. nr. 5571/07.10.2011).

<http://www.cnae.ro/index.php>

Stil moromețian vs. stil predian

Prof. univ. dr. Daniel GĂLĂȚANU

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé: La présente étude a une double visée: la première, présenter la valeur de l'œuvre de Marin Preda à travers l'analyse stylistique, la seconde, démontrer, sans aucun doute, l'engagement politique contestataire et l'opposition politique de l'auteur. Peu d'écrivains roumains connaissent aujourd'hui des attaques aussi virulentes à l'adresse de leur postérité et, de surcroît, leur objet est justement la mise en question de leur élément d'opposition politique au régime communiste de l'époque. On constate, après l'analyse de l'œuvre predienne, que dans la lutte contre la domination toute-puissante du style du grand roman Moromeții, Marin Preda essaie de toutes ses forces de forger un autre style littéraire, un style « propre », qui ne soit plus morometien, mais predien. Le milieu citadin des romans L'Impossible retour, Le Délire, même La vie comme une proie, mais surtout, Le plus aimé des terriens, tue la saveur de l'authenticité simple de son chef-d'œuvre, Moromeții. Ces romans ont, en revanche, une autre qualité, car ils sont une fresque dramatique de la société socialiste et de tous ses grands acquis odieux. Même si le style predien n'a pas la force, ni l'authenticité de celui morometien, Le plus aimé des terriens, reste un point de référence dans la littérature roumaine, au moins par le fait qu'il est le seul roman roumain qui mette sous les yeux la terrible morale, conformément à laquelle **dans une société malade, l'amour ne peut pas exister...** Au-delà des considérations critiques, ce qui reste dans la mémoire du lecteur est justement l'attitude protestataire, attitude visiblement ironique à l'adresse de la « société socialiste multilatéralement développée », deshumanisante, du roman et, implicitement, de Marin Preda, attitude pour laquelle son style est sacrifié.

Mots-clés : Marin Preda, style morometien, style predien, ironie.

Cu o posteritate asigurată dincolo de orice dubiu, încă din timpul vieții, scriitor așezat, recunoscut, chiar iubit și niciodată pus la index, ajuns de viu în manuale și încă în pagini multe, director de editură și fabulos cruciat împotriva realismului socialist, zice-se că l-ar fi amenințat chiar pe dictatorul român al acelei vremi cu sinuciderea în cazul reintroducerii tembelei doctrine¹, Marin Preda suferă azi o rediscutare critică a operei sale,

contestări analitice dar și înjurări țâșnite din frustrare, care nu fac, nici unele nici altele obiectul prezentului studiu.

„Puțini scriitori români – spune regretatul profesor Ioana – au cunoscut celebritatea și succesul în proporțiile pe care autorul *Moromeților* le-a atins. Clasicizarea lui încă din timpul vieții nu a fost un fapt, iar moartea, receptată ca suspectă și survenită la puțină vreme după apariția unui roman ce rezonase exploziv în masa cititorilor a fost resimțită ca o tragedie națională și i-a consolidat definitiv imaginea mitică.

O componentă esențială a acestei imagini a fost, fără îndoială, și elementul de opoziție politică.”¹ Sunt cunoscute, de altfel, din relatările șoferului său, furibundele sale atacuri, în particular, la adresa sfertodoxismului și analfabetismului găngavului dictator: „Nu te-ai auzit cum pronunți? Să-ți spun eu cum vorbești: popoarili, touarăși, decorațiili, tutulor, etc? Asta denotă că ai carte? Ai de p... mă-tii de cizmar, de ce îmi bat eu capul cu tine, cu un țăran nenorocit făcut dintr-un tată bețiv și o mamă analfabetă, care și ei mai mult decât să facă copii, altceva n-au mai făcut.”²

Puțini scriitori români, am adăuga noi, cunosc astăzi atacuri atât de furibunde la adresa imaginii lor clasicizante și culmea, obiectul acestora este mai ales punerea la îndoială a elementului de opoziție politică. Astfel, în locul unui război cu omul Marin Preda, propunem o abordare a stilului lui Marin Preda scriitorul și a opoziției politice reale a scriiturii sale. Fascinat dintotdeauna de cuvânt, el mărturisește din *Viața ca o pradă*: „Am devenit scriitor descoperind treptat forța lui magică (a cuvântului), până ce într-o zi, spre șaptesprezece ani, am încercat să-l fixeze pe hârtie. Chiar cuvintele care îmi treziseră viața conștiinței nu fuseseră ele misterioase? Dacă eu luasem în brațe o pâine și nu mai vroiam s-o dau celorlalți, cum să mai dea încă una? Firesc ar fi fost să mi se smulgă din brațe. În loc de asta am auzit: «Na, mă, și pe-asta!» Și forța magică a cuvântului astfel rostit mă făcuse să las din brațe ceea ce luasem și să devin conștient că exist.”³

Nu numai trezirea conștiinței sale, nu numai universul său interior sunt dominate de cuvânt, ci și universul exterior în care evoluează: „Vedeam cum veneau la noi oameni, care vorbeau și cum din ceea ce spuneau izbucneau în hohote de râs, sau înjurături de admirație, sau

sclipiri de ironie în priviri, dispreț sau satisfacție secretă, o plenitudine a trăirii, o jubilațiune intensă [...]. Numai ceea ce intră în aria cuvântului rostit; măciucile care se ridicau în aer, sapele care se încrucișau pe o pârlăoagă [...] nu încântau pe tatăl meu, pe prietenii lui și pe mine, erau altceva, străin, fără înțeles, nedemne de cuvânt”¹ sau „Putea fi înjurată muierea cu tandrețe, și i se făceau obraji roșii și se învârtea în loc ca o găină beată că era iubită, și dimpotrivă, un cuvânt blând dar rostit cu o cruzime rece o făcea palidă și o încremenea de spaima înstrăinării”.²

Această fascinație a cuvântului se manifestă la Marin Preda de timpuriu, odată cu elaborarea nuvelor *Întâlnirea din pământuri* și se relevă prin importanța pe care o acordă naratorului. Nicolae Manolescu observa: „Sunt instructive câteva proze din *Întâlnirea din pământuri* în care se produce un fel de redistribuire a rolurilor: naratorul își lasă personajele să relateze întâmplările. Între protagoniștii acestora, câțiva sunt povestitori înnăscuți prin felul de a face atât dovada unei înzestrări naturale, cât și a unei tehnici deosebit de abile”³. În acest sens, un „informator” admirabil este a lui Teican din *Întâlnirea dintre pământuri* care povestea lui Dugu, prietenul său, ce s-a întâmplat la poarta fetei pe care o iubea, într-o seară, cum pe fată a fluierat-o un flăcău mai bătrâior, dar ea n-a ieșit decât când flăcăul și-a prefăcut fluierătura păcălind-o, narațiunea desfășurându-se în continuare plină de spirit, de observație și de pauze de efect. Un caz mai special este Ilie Resteu din *În ceată*.

Această nuvelă este în întregime monologul unui țăran jignit și furios. La început, monologul este expresia absolut spontană a sentimentelor trăite de Resteu, o țâșnire de vorbe furioase, de amenințări și blesteme: „Uitați-vă la el, sări-i-ar bolboșile ochilor! De ce tăceți din gură? Am treizeci de clăi de grâu! Îi sparg capul ăluia care s-o apropia de mine! Mecanicul mănâncă, mă duc la șira mea, o stropesc și-i dau foc. Dau foc și la mașină, mă duc la fiecare șiră și o aprind, la toate târgile ăstea cu paie, dau foc la toată aria. Dacă sunt eu tânăr și sărac, singur cu muierea, voi trebuie să fiți niște hoți?”⁴

„De la Caragiale – observă Nicolae Manolescu – puțini prozatori români au mai avut acest simț al limbii vorbite.”¹ Trebuie observat că monologul nu curge la întâmplare, căci explozia verbală pare a fi organizată după reguli precise și subtile. Astfel, aflăm din fragmente înlănțuirea de împrejurări care l-au adus pe vorbitor în această stare. El povestește despre moartea unei fetițe, trimisă de Beleagă să păzească vitele cât și despre ciocnirea care a avut-o aceasta pe arie. De data aceasta, spre deosebire de a lui Teican, vorbitorul nu mai face doar gestul de a informa asupra realității, ci, mai mult, o reflectă, oferindu-ne astfel o realitate prelucrată de conștiința lui Resteu.

Finalul monologului este simetric cu debutul lui, dar exclamația „sări-i-ar balboșile ochilor” care apăruse firească inițial, pare la urmă falsă, parcă pusă într-un context prea literar.

Resteu posedă toată gama oratorică, de la simpla captare afectivă a auditoriului („Și acum îmi țiue capul ca un fier... Abia pot să vorbesc.”) până la metafora complexă. O astfel de metaforă este cea a șarpelui „mare, gros ca o coadă de sapă” căruia tânărul îi strivește capul. Relevant în acest sens este tocmai faptul că detaliul a fost introdus fără o legătură imediată cu povestirea celor întâmplate la câmp („A fost un șarpe aici și v-ați uitat la el și tăceți din gură”), însă repetat de mai multe ori el capătă o anumită semnificație.

Naratorul recurge aici la un procedeu rafinat pe care ascultătorii de la arie nu i-l pot sesiza: șarpele este o metaforă pentru Beleagă iaruciderea lui un transfer imaginar mimetic al dorinței lui Resteu.

Devine astfel limpede că Marin Preda n-a făcut uz de monolog pentru că i-ar fi permis un sondaj mai profund la conștiința personajului, ci pentru că îi permitea să dezvolte o artă a povestirii deosebit de rafinată.

Se poate vorbi în această nuvelă, alături de perorație și despre un exorcism evident. Mai mult, echilibrul și simetria ei structurală prefațează aparența de roman sferă a *Moromeților I* („timpul se scurgea liniștit” vs. „timpul nu mai avea răbdare”).

Exprimându-se într-o paletă vastă de registre, personajul predian prin excelență, Moromete este mai ales omul ironiei și al disimulării. Indiscutabil, el își ascunde adesea gândurile, una spune și alta gândește, judecând cu plăcere, la nevoie comedia inocenței. Nici când nu este Moromete, însă, mai mușcător și mai savuros decât atunci când discută

politică. În lectura sa, un articol din ziar îi face pe țaran să râdă cu gura până la urechi, să facă comentarii spirituale, luând metaforele în sensul lor propriu și întrebându-se ipocrit „unde-i starea de asediu?”.

Mintea ascuțită a lui Moromete atribuie expresiei „slăvire a crimei” un înțeles religios, iar „articolului de înfierare” o trimitere la fierăria satului, alături de alte găselnițe despre „Marele congres agricol”:

„Auziți ce zice regele! spuse el și îndată se făcu tăcere deplină. Auziți ce zice majestatea-sa, adăugă rotunjind mios «majestatea-sa» [...] «Domnilor, a devenit o lozincă să se spună la noi că agricultura este ocupațiunea principală a românilor, am spus-o și eu, dar, din nenorocire, dacă este ocupațiunea manuală principală a românului, nu este totdeauna și ocupațiunea lui mintală». Moromete se opri și rămase cu privirea țintită în ziar. Tăcerea continua.

- He-he! Izbucni pe neașteptate Dumitru lui Nae, și râsul său gălgâi puternic și leneș mai departe. He, he, he, ia utați-vă cum a rămas Moromete! [...]

- Primul agricultor al țării o fi mergând și el la plug? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.

- Merge, de ce să nu meargă? zise Iocan. Când se desprimăvărează, iese cu plugul din curtea palatului și se duce și el la arat.

- O fi având pământ? se interesează cineva.

- Are! afirmă Cocoșilă. Are, așa, cam vreun lot și jumătate!

- Nu cred, se îndoii cineva. Are mai mult că trebuie să-l țină și pe-ăla micu, pe Mihai... Trebuie să-i dea să mănânce.

- Ești prost! reflectă Cocoșilă. Țăla micu are lotu lui de la mă-sa!”

Moromete, Cocoșilă, Dumitru lui Nae, procedează aidoma filosofilor, la alt nivel și cu alt limbaj, dezbătând, în fapt, niște abstracțiuni îndepărtate de viața lor curentă.

„S-a vorbit în legătură cu stilul romanului, de detașarea ironică a naratorului. Ironia este o formă a participării, căci numai tragedia îngheață și separă – spune Eugen Simion – Râsul izolează dar și apropie, stabilește o punte de comunicare, exceptând, firește, formele lui atroce (sarcasmul). Contrar a ceea ce se zice, ironia nu distruge, sau distruge după ce subiectul și-a asumat obiectul. Când Ion Luca Caragiale spune că este *sentimental*, nu spune un neadevăr. Moromete a fost numit un *ironist* și, pe tema capacității sale de disimulare, s-a scris o întreagă literatură.”¹

În lupta sa cu dominația atotputernică a stilului *Moromeșilor*, Marin Preda încearcă din răspuțeri să-și croiască un alt stil, un stil „propriu”, care să nu fie *moromeșian*, ci *predian*.

În lungul șir al romanelor ce au urmat *Moromeșilor* formula nu s-a lăsat însă, ușor descoperită. Mediul urban al romanelor *Imposibila întoarcere*, *Intrusul*, *Delirul* și chiar *Viața ca o pradă*, ucide savoarea autenticității capodoperei și-l aruncă pe autor într-o chinuitoare și nebuloasă aventură în care se trezește parcă în nefericita postură a lui Anteu: desprins de solul „țării” sale, teribila-i forță se epuizează. Aceste romane au, însă, o altă calitate, ele sunt o fresca dramatică a societății socialiste, cu toate „realizările” ei strâmbe și hâde.

Cum spunea profesorul Dumistrăcel¹, amestecând alchimic romanul, memorialistica și confesiunea intimă exploatată artistic în stil roussouist, Preda transferă această formulă ultimei sale cărți. Cronică a unei întregi perioade istorice de crâncene amintiri și împliniri staliniste, operă epică de *mare întindere*, *bildungsroman*, dar și roman existențial, *Cel mai iubit dintre pământeni*, scapă stilul confesiunii neutre, impersonale și capătă pecetea adâncă a individualității autorului. Narațiunea este totuși și aici susținută de stilul *Moromeșilor* ceea ce face ca cele aproximativ 1200 de pagini să fie citite pe nerăsuflăte.

S-ar putea spune că Marin Preda nu s-a putut detașa integral „în forul său interior” de „stilul moromeșian”² cum îl numește Crohmălniceanu. Așa de face că unele caracteristici importante ale acestui stil se regăsesc și în *Cel mai iubit dintre pământeni*.

Astfel, *ironia* sănătoasă din *Moromeșii* se perpetuează și aici prin tăcere persiflantă din sfera intelectului pur în registrul cotidian, atingând o maximă expresie când Petrini încheie exasperat discuția în care nu a obținut nimic vorbindu-i rațional Matildei:

„Și mai du-te și în ... cu pasențele tale cu tot. Ai ajuns să mă plictisești de moarte cu stările tale sufletești abisale, fii fără grijă, n-o să te bat decât dacă ai să mă provoci, trebuie să știi că sunt un om bun și blând, dar răspund la provocări, deși în marea tactică, în lupta pentru cucerirea puterii a clasei muncitoare [...] s-a lansat și lozincă: tovarăși nu răspundeți la provocări. [...] Nu mă mai iubești, n-ai decât să pleci și să te duci să te spânzuri. O să

vină după aceea în frumosul tău apartament ori marele Petea, ori o să-și fâlfâie fustele prin el fatala Tamara cea loială, care e iubită fiindcă nu e iubită. Lua-v-ar dracu pe toți!”

Antologică și savuroasă, dar și dureroasă, prin prisma adevărului istoric, este mai ales monumentul viu al lecției despre cosor al lui Moceanu. Ironia se sprijină aici pe efectul rostirii, pe intonație și pe comedia de situație căci cei care „luau lecții” despre cosor de la un semianalfabet, erau medici, ingineri, chiar foști miniștri:

„Cineva – explică el la lecția preliminară teoretică – s-a gândit să vină în ajutorul țăranilor și a inventat acest instrument mai ingenios decât bricegele lor. Astfel a apărut cosorul zis a lui Moceanu, fiindcă așa îl chema pe inventator. El e compus din două părți, partea lemn-oasă (și ne-o arată) și partea fer-oasă! Deci să recapitulăm pe scurt: Cosorul lui Moceanu a fost inventat de Moceanu. El se compune... «din două părți», se auziseră deodată vocile ascultătorilor. Încântat și surprins, individul surâde în sine. «Partea lemn» zise el... «...oasă», îl completară auditoriul. «... și partea fier...» «...oasă», se ridicară vocile noastre. «Domnilor, exclamă individul (și își propti o clipă bărbia în piept de satisfacție), e o adevărată plăcere să ai de-a face cu intelectuali.»”

Ce poate fi mai evident și mai elocvent decât ironia șfichiuitoare la adresa pușcăriilor comuniste și a ororilor lor?!

Intonația apare și în *Cel mai iubit dintre pământeni* ca mijloc de producere și sprijinire a ironiei prin fascinante acompaniamente sonice ale vorbirii. Prin ea sunt dezosate subtilitățile spirituale prietenoase și aduse în planul existenței cotidiene al interjecțiilor: „Zbang!” „Aoleu!” „E și filozoafă pe deasupra”. „Ia vezi!” „Pac!” „Clic!” „Pleosc!” „Fiasco!” – comentează Petrini situațiile dificile în care l-a pus Matilda. Tot el obține succese adresându-se lui Pretorian cu formula *domnule Puloș* (marcată de o intonație diferență), în timp ce un coleg, Szekely, produce un amuzament general povestind o glumă care rezida în pronunția falsă a expresiei maghiare *lofososeghedbe* (o înjurătură extrem de vulgară, imposibil de reprodus), ca și cum ar fi spus „bine v-am găsit!”.

Intonația este în plus, un ingredient pentru *teatralitatea stilului*¹, o caracteristică a stilului moromețian care apare și în *Cel mai iubit dintre pământeni*. Înclinația de a face din orice un spectacol se trădează și aici prin urechea mereu la pândă pentru a nu pierde vreo inflexiune a rostirii. Șeful

de la cadre comunist pune în exclamația sa: „aaaîîaaa”, ca un adevărat actor, nuanțe particulare ale gândirii: batjocură ascunsă, familiaritate ironică, cumsecădenie, acreală, mizantropie, îngăduință, complicitate, stupefacție, etc. Marin Preda, însuși, le pune pe toate acestea și multe altele în râsul lui Petrini: he, he-he!

Silvia, fetița lui Petrini are un mod aparte de a spune Ta-taaa: „nici inexpressiv, nici răzgâiat, ci ca o mică notă muzicală, pură ca un izvor în care chemarea este cântată și legănată și învăluită într-o tandrețe celestă.”

Teatralitatea dar și *anecdotică* – o categorie specială a stilului în *Cel mai iubit dintre pământeni*, nemanifestată cu forță în *Moromeții* – le găsim din plin, într-o tiradă ironic anticomunistă, în povestioara vizitei lui Gheorghe Gheorghiu-Dej la Stalin – care „n-are în sine nimic senzațional, ba e chiar puerilă. Hazul ei extraordinar iese din câteva amănunte de ordinul imitației sugestive, subliniate prin indicații de regie foarte precise și insistente.”¹ – obsesia „moromețiană” de a face din viață un teatru:

Stalin îl întrebă pe Dej „cu un glas afectuos de frate mai mare: «- Ce e, mă Gheorghe?» «- Așa ne spun ei nouă pe numele cel mic.»” Stalin ascultă apoi plângerea impenetrabil, și numai când secretarul Partidului Comunist Român pronunță cuvântul «deviere», țarul sovietic se oprește, își scoate pipa din gură și întrebă: „Cacaia deviația?”

„Știam că la auzul – spune povestitorul – cuvântului deviere amintirea vechilor lor lupte contra deviaționiștilor din partid – de dreapta sau de stânga pe care îi zdrobise pe toți prin anii '26 și '30 – îi împropăta sufletul împietrit și că acela care câștiga în fața lui cu asemenea probleme, câștiga totul.”

În afară de anecdotică, un alt element de discontinuitate față de *Moromeții* este și *monologul interior*, care, exersat în șirul de romane, ajunge în *Cel mai iubit dintre pământeni* la maxima sa expresivitate, capabilă să îmbrace în forma sa și analiza psihologică:

„... Așadar, de ce am făcut-o să coboare de pomană! bucuria cu care o așteptam era prin urmare... Cum adică de pomană?! A te gândi la cea pe care o iubești și a dori să-ți exprimi bucuria într-un fel știut, era ceva zadarnic, adică participarea ei era ceva de pomană? Ce se întâmplase? Amnezie? Și încă una atât de clară, fără fisuri? ... Atunci acele întâlniri ale noastre în fața ușii deschise fuseseră false, jucate, premeditate?! Brațele ei

care mă strângeau făceau doar un exercițiu de gimnastică? Chiar așa, un timp de îndelungat? Și încă mai vroiam să-i povestesc, să râdem împreună... O să râză singură de aici înainte, gândii, simțind că încep să mă înfurii. Cum poți să uiți ceea ce până mai ieri însemna iubirea, dragostea însăși, expresia ei tulburătoare care îți atinge și îți vrăjește sufletul? Ce mai rămâne atunci?... Simții că o luasem razna.”

Marea problemă pe care o pune *Cel mai iubit dintre pământeni* în raport cu „stilul moromețian” este *autenticitatea*. Desprins de lumea sa, a cărei „limbă și stil”, Marin Preda le moștenește genetic și le redă empatic, autorul devine un *El Desdichado* rătăcitor în spiritualitatea „urbană”.

Chiar dacă stilul *predian* nu are forța și autenticitatea stilului *moromețian*, chiar dacă suveranul *dictu* se găsește uneori depreciat și trădat („El întinse mâna cu șervetul cu palma stângă în sus”), *Cel mai iubit dintre pământeni* rămâne un punct de referință în literatura noastră, măcar prin aceea că este singurul roman românesc care ne-a aruncat în față teribila morală **că într-o societate bolnavă, dragostea nu poate exista...**

Obsedat încă de la începuturile conștiinței sale de cuvânt, Marin Preda își construiește cărămidă cu cărămidă un univers artistic personal în care și *la început a fost cuvântul*, dar și la sfârșit.

Pornit în căutarea unui stil propriu, el își dezvoltă mai întâi căile de expresie în retora nuvelor de debut a căror stil, în mod fatal este eclectic și „neșezat”. Aceste nuvele conțin totuși, *in nuce*, aproape toate caracteristicile stilului care l-a făcut celebru pe autor. Ele sunt scrise în general într-o manieră rece, impersonală, excluzând de cele mai multe ori metaforicul, simbolicul și miticul. Apar însă, inerente oricărui început, și manifestări contrarii, cum ar fi de pildă metafora șarpelui în nuvela *În ceată*.

Aceste nuvele nu sunt de fapt decât un caiet de încercare a mâinii, „nouăzeci și nouă de exerciții de stil” queneau-iste, topite pentru obținerea capodoperei.

Polemic cu o întreagă literatură – Creangă, Delavrancea și mai ales Rebreanu (pe care Preda îl considera „un precursor ilustru și nu un idol” rămânându-i „întipărit în memorie printr-un sentiment de neaderență”), stilul moromețian își găsește totuși originile în balcanismul profund al spiritualității dunărene, mai precis, antonpannești, căci „O confruntare, prin detașare ironică, cu lumea întâmplărilor, a «pățaniilor» și a tipologiei umane din scrierile lui Pann se poate constata în numeroase scene din *Moromeții I*.”¹

Însă, deși născută în matricea stilistică a balcanismului antonpannesc și caragialean, lumea *Moromeților* devine o lume de sine stătătoare care își cere dreptul la viață, înstăpânindu-se în realitate parcă peste voința autorului, iar Siliștea-Gumești devine cronotopul personal al „scitului”, întocmai fabulosului Macondo.

Bântuit de această forță narativă, având încă multe de spus, Marin Preda încearcă să se smulgă stilului „moromețian”, pornind o adevărată luptă (după cum îi mărturisea lui Florin Mugur¹) pentru a-și crea un stil „propriu”. Lupta a fost însă grea, și nu se poate spune că prozatorul a câștigat-o, dovadă în acest sens fiind tocmai faptul că toate romanele ulterioare capodoperei posedă o bună doză (poate subconștientă!) din alchimia „stilului moromețian”. Chiar dacă romanelor „post-moromețiene” li se adaugă ingrediente stilistice suplimentare ele nu sunt mai bune sub acest aspect, ba chiar din contră. Și asta pentru că, smuls din universul său, desprins de pe solul „țării sale” și plantat în lumea necunoscută și neprietenoasă a „urbanului”, cuvântul nu mai are aceeași forță, vloga și autenticitatea sa dispar. Petrini, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, chiar dacă, spre deosebire de Moromete știe să poarte monologuri interioare, nu vorbește nici ca un asistent universitar dar nici ca un „paysan de Danube”. Limba și stilul suferă de un „struțocămilism” care nu are nimic de a face cu autenticitatea.

Însa, dincolo de considerentele critice, ceea ce rămâne întipărit în memoria cititorului este tocmai atitudinea protestatară, atitudinea vădit ironică la adresa societății socialiste multilateral dezvoltate, dezumanizante a romanului și, implicit, a lui Marin Preda, atitudine pentru care stilul este sacrificat.

NOTE:

- 1) V. Adrian Păunescu în *Caiete critice*, 1998, nr. 2.
 - 2) Andrei Grigor, *Marin Preda – Incomodul*, Editura „Porto-Franco”, Galați, 1996, p. 108.
 - 3) V. Dumitru Slavu, *Marin Preda – Între viață și moarte*, Casa Editorială Odeon, București, 1992, p. 69.
 - 4) Marin Preda, *Viața ca o pradă*, Editura Marin Preda, București, 1993, p. 30.
 - 5) *Ibid*, p. 31.
-

- 6) *Ibid.*
- 7) Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe, (Ultimul țăran)*, Editura Eminescu, București, 1991, p. 294.
- 8) Acest citat și următorul din acest volum sunt extrase din ediția: Marin Preda, *Întâlnirea din pământuri*, E.P.L., București, 1968.
- 9) Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 295.
- 10) Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, (Realismul psihologic – Marin Preda), Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 416.
- 11) Stelian Dumitrăcel, *Pretexte Antonpannești la Marin Preda: O adunare liniștită în Anuar de lingvistică și istorie Literară*, Tomul XXIX, 1983-1984 B, publicație a Centrului de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității „Al. I. Cuza”, Iași, (p. 93-106), *passim*.
- 12) Ov. S. Crohmălniceanu, *Stilul morometian în Marin Preda – Timpul n-a mai avut răbdare*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 386.
- 13) Stelian Dumitrăcel, *op. cit.*, p. 104.
- 14) Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 390 – 391.
- 15) Stelian Dumitrăcel, *op. cit.*, p. 105.
- 16) Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, Editura Albatros, București, 1973, p. 59.

BIBLIOGRAFIE:

- Preda, Marin, *Întâlnirea din pământuri*, E. P. L., București, 1968;
- Preda, Marin, *Moromeții*, Vol. I și II, Editura Cartea Românească, București, 1975;
- Preda, Marin, *Intrusul*, Editura Eminescu, București, 1970;
- Preda, Marin, *Imposibila întoarcere*, Editura Cartea Românească, București, 1975;
- Preda, Marin, *Viața ca o pradă*, Editura „Marin Preda”, București, 1993;
- Preda, Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni*, Editura Cartea Românească, București, 1980.
- Atanasiu, Victor, *Viața lui Ilie Moromete*, Editura Cartea Românească, București, 1984;

- Bălu, Ion, *Marin Preda*, Editura Albatros, București, sine anno;
- Barthes, Roland, *Leçon...*, Paris, Seuil, 1978;
- Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris, 1972;
- Dumistrăcel, Stelian, *Pretexte Antonpannești la Marin Preda: O adunare liniștită în Anuar de lingvistică și istorie Literară*, Tomul XXIX, 1983-1984 B, publicație a Centrului de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor al Universității „Al. I. Cuza”, Iași, (p. 93-106);
- Genette, Gerard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972;
- Grigor, Andrei, *Marin Preda – Incomodul*, Editura „Porto – Franco”, Galați, 1996;
- Grigurcu, Gh., *Despre Marin Preda neconvențional. Contemporanul în ideea europeană*, nr. 41/1991;
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe, (Ultimul țăran)*, Editura Eminescu, București, 1991;
- Mugur, Florin, *Convorbiri cu Marin Preda*, Editura Albatros, București, 1973;
- Păunescu, Adrian în *Caiete critice*, nr. 2, 1998;
- Popovici, Vasile, *Marin Preda – timpul dialogului*, Editura Cartea Românească, București, 1983;
- Slavu, Dumitru, *Marin Preda – Între viață și moarte*, Casa Editorială Odeon, București, 1992;
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, (Realismul psihologic – Marin Preda), Editura Cartea Românească, București, 1985;
- Ungheanu, Mihai, *Marin Preda – Vocație și aspirație*, Editura Eminescu, București, 1973;
- Vitner, Ion, *Marin Preda, Prozatori români contemporani*, E.P.L., București, 1961;
- În volumul *Timpul n-a mai avut răbdare Marin Preda*, Editura Cartea Românească, București, 1981:
- Călinescu, Al., *Literatura ca destin*
 - Crohmălniceanu, Ov., *Stilul moromețian*
 - Dimișianu, G., *Marin Preda și I. L. Caragiale*
 - Mihăieș, Mircea, *Sensul micșorat al cuvintelor*
 - Popovici, Vasile, *Note la o pragmatică a personajului Moromeții*.

Identitate și limbaj – abordări din perspectiva psihologiei sociale

Conf. univ. dr. Cristina-Corina BENȚEA
Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic,
Universitatea Dunărea de Jos din Galați

***Abstract:** The present paper aims to present the most important contributions of social psychology in explaining of linguistic behaviours from the perspective of social processes of group appartenance. Starting from the theoretical principles of the social identity theory (Tajfel&Turner, 1986), have been analysed the significant contributions of theeth nolinguisitic identity theory (Giles, Bourhis& Taylor, 1977)and speech accommodation theory (Giles, Mulac, Bradacand Johnson, 1987). In the conceptual frameworkof these theories the liguistic behaviours can be transposed in terms of intergroups relations.*

***Keyword:** linguistic behaviour, social identity, intergroup relations, ethnolinguistic identity, group vitality.*

Comunicarea este un fenomen social care are loc între indivizi, apartenenți ai unor grupuri sociale, care este reglată de reguli și norme care sunt produsul unei comunități, explicarea acestui fenomen prin apelul la factori sociali, nu doar la cei individuali, fiind necesară și justificată. Abordările privitoare la comportamentele de comunicare, atât cele verbale, cât și la aspectele paraverbale, respectiv nonverbale ale acestora, în diferitele contexte sociale, au vizat explicarea variabilității acestor comportamente în funcție de anumite caracteristici individuale (vârstă, sex) și sociale (clasă socială, apartenență etnică). Fiecare individ dispune de un repertoriu de coduri de limbaj diferite pe carele utilizează diferențiat în funcție de situație, alegând acele stiluri lingvistice pe care le consideră eficiente și cu un impact mai mare asupra interlocutorului. De exemplu, comunicăm în maniere diferite cu prietenii, cu familia, cu colegii, cu copiii sau cu studenții utilizând coduri lingvistice distincte în funcție de cadrul oficial sau neoficial al comunicării. Dacă în ocaziile oficiale se utilizează, de regulă, forma standard a unei limbi, stil care este promovat în instituțiile publice și identificat cu prestigiul, educația și puterea [Clement & Noels, 1997: 181], în ocaziile neoficiale sunt utilizate mai multe forme. Faptul că forma standard este aleasă ca etalon este explicată predominant prin puterea politică a celor care o utilizează decât prin superioritatea acestei

forme[Giles, Bourhis& Davies, 1979 *apud* Clement &Noels, 1997: 181]. De asemenea, codul lingvistic utilizat într-o situație oficială va fi diferit sub aspect sintactic și lexical de codurile verbale folosite în situații familiale, informale.

Psihologia socială a limbajului este cea care a investigat fenomenul comunicării din perspectiva proceselor sociale reprezentate de apartenența la grup și de relațiile dintre grupuri.Paradigma de bază pe care s-au fundamentat cercetările empirice în acest domeniu este reprezentată de teoria identității sociale completată de teoria autocategorizării, pornind de la care s-au conturat alte două abordări: teoria adaptării comunicării și ceateoria identității etnolingvistice.Considerată una dintre teoriile de mare impact în domeniul psihologiei sociale, *teoria identității sociale*,dezvoltată de Henri Tajfel (1974),depășește limitările teoriilor psihosociologice individualiste, demonstrându-și aplicabilitatea pentru un număr mare de fenomene psihosociale, inclusiv pentru comportamentele de limbaj. Concept cheie al acestei teorii, identitatea socială reprezintă acea„parte a eului individual care decurge din... conștiința de membru al grupului social (sau grupurilor) împreună cu semnificația emoțională și axiologică asociată faptului de a fi membru al acestuia” [Tajfel, 1978: 63 *apud* Chelcea, 2002: 139]. Ca structură psihologică de legăturăîntre individ și grup, identitatea socială reprezintă o dimensiune a conceptului de sine a persoanei derivată din perceperea apartenenței sale la diferitele grupuri sau categorii sociale [Hogg&Vaughan, 2002]. Cu alte cuvinte, identitatea socială este rezultatul internalizării apartenenței individului la anumite grupuri sau categorii sociale (de vârstă, profesionale, etnice, culturale etc.), fiind distinctă de identitatea personală referitoare la concepția persoanei despre diferitele attribute și caracteristici proprii.

Conform acestei teorii, apartenența la grup este semnificativă pentru definirea identității de sine a persoanei. Oamenii tind să se perceapă pe sine ca apartenenți ai diferitelor grupuri, grație unui mecanism de autocategorizare. Ca membri apartenenți ai unor grupuri, indivizii caută să își câștige o stimă de sine pozitivă. Apartenența la anumite grupuri sociale este însoțită de aprecieri pozitive sau negative alegrupurilor, evaluările asociate grupului din care face parte individul conducând la definirea unei identități sociale pozitive sau negative. Evaluarea propriului grup are loc în urma proceselor de comparare socială între aceștiași alte grupuri specifice, pe anumite caracteristici valorizate,iar rezultatul favorabil sau defavorabil al comparației cu alte grupuri are ca rezultat creșterea sau diminuarea prestigiului grupului de apartenență. O diferențiere pozitivă între grupul

de apartenență și alte grupuri generează o identitate socială crescută, la fel cum diferențierea negativă produce o identitate socială scăzută [Tajfel, 1982: 16; Tajfel&Turner, 1986]. Tajfel și Turner (1986) sintetizează rezultatele cercetărilor sub forma a trei principii teoretice: 1. oamenii tind să își crească sau să își mențină o identitate socială pozitivă; 2. identitatea socială pozitivă se bazează pe comparațiile favorabile între grupul de apartenență și alte grupuri specifice, oamenii manifestând simultan tendința de a-și percepe pozitiv propriul grup, ca distinct de alte grupuri și de a maximiza diferențele dintre acesta și alte grupuri; 3. oamenii tind să își mențină apartenența la un grup dacă aceasta conduce la o identitate socială satisfăcătoare, în caz contrar manifestând tendința fie de a părăsi grupul pentru a se integra într-un alt grup apreciat mai pozitiv, fie de a-și evidenția propriul grup într-un mod mai pozitiv [Tajfel&Turner, 1986: 16].

Paradigma identității sociale articulează astfel problematica identității cu cea a categorizării sociale, în baza căreia identitatea individului este ancorată în apartenența socială la anumite clase sau categorii, iar afirmarea acestei identități se realizează prin diferențierea între propriul grup și celelalte grupuri pe dimensiunile care favorizează grupul de apartenență (in-group). Încercarea de distinctivitate înseamnă că sentimentul oamenilor cu privire la cine sunt ei este definit preponderent în termeni de „noi și ei” mai degrabă decât „eu și celălalt”. Turner and Tajfel (1986) au dezvoltat așa numita „paradigmă a grupului minimal” demonstrând experimental că autocategorizarea și identificarea cu grupul de apartenență are drept consecințe tendința de a favoriza într-o mai mare măsură propriul grup în detrimentul altor grupuri generând discriminarea acestora. Variabilele care contribuie la favorizarea propriului grup și la discriminarea intergrupuri sunt: 1. măsura în care individul a internalizat apartenența sa la un anumit grup ca un aspect al conceptului de sine, 2. măsura în care situația socială oferă cadrul necesar unei comparații între grupuri, 3. perceperea situației de comparație intergrupuri ca fiind relevantă pentru propriului grup în funcție de anumite atribute. Cu cât două grupuri vor fi mai semănătoare, mai apropiate, cu atât posibilitatea de comparare va fi mai mare [Tajfel&Turner, 1979 *apud* Doise, Deschamp&Mugny, 1996: 43]. În comparația făcută între grupul de apartenență și alte grupuri specifice, indivizii își manifestă nevoia de evaluare pozitivă ancorând-o în apartenența la un grup însoțită de tendința de diferențiere favorabile a propriului grup pentru a-și asigura o identitate socială pozitivă. Când identitatea socială este apreciată ca nesatisfăcătoare, oamenii tind să se integreze în alte grupuri apreciate mai pozitiv,

părăsindu-și propriul grup sau se mobilizează în căutarea unei identități pozitive de sine tinzând să reinterpreteze și să acționeze astfel încât propriul grup să fie perceput într-un mod mult mai favorabil.

Comportamentele de limbaj pot fi transpuse în planul relațiilor intergrupuri. Diferitele stiluri de vorbire sunt asociate diferitelor grupuri sociale care sunt, la rândul lor, evaluate pozitiv sau negativ în variatele contexte de interacțiune între grupuri. În societățile multiculturale există un grup majoritar a cărui limbă este decretată drept limbă oficială și care este perceput ca grup dominant, cu un statut crescut, la fel cum există diferite alte grupuri etnice minoritare, cu un statut mai redus. Între diferitele grupuri lingvistice au loc comparații sociale pe anumite dimensiuni caracteristice în funcție de care membrii grupurilor își structurează identitatea în încercarea de a ajunge sau de a-și menține o identitate socială pozitivă. Maas, Salvi, Arcuri & Semin (1989) au demonstrat experimental că imaginea membrilor propriului grup în detrimentul imaginii membrilor altor grupuri este descrisă prin trăsături mai stabile și redată prin termeni mai abstracti care favorizează atribuirii ale cauzelor comportamentelor la nivelul dispozițiilor interne. Invers, utilizarea de verbe mai puțin abstracte pentru descrierea comportamentului oferă informații despre circumstanțele verificabile ale producerii comportamentului, atribuind acelui comportament cauze externe. Astfel, evaluarea se realiza prin verbalizări mai abstracte pentru comportamentele pozitive ale *in-group*-ului și negative ale *out-group*-ului în timp ce termenii mai concreți și mai clari pentru a descrie situația sau contextul acțiunii erau utilizați pentru comportamentele negative ale *in-group*-ului și cele pozitive ale *out-group*-ului [Clement & Noels, 1997: 182].

Teoria identității etnolingvistice a fost dezvoltată de H. Giles, R.Y. Bourhis și D. Taylor (1977) având la bază cadrul conceptual oferit de teoria identității sociale elaborată de H. Tajfel (1978) și aplicată comportamentelor de limbaj. Teoria s-a dezvoltat în interiorul cadrului conceptual al teoriei adaptării comunicării pentru a explica strategiile utilizate cu scopul de a obține o identitate etnolingvistică pozitivă și distinctă, precum și consecințele utilizării acestor strategii pe plan social [Giles, Bourhis & Taylor, 1977]. Conceptul de identitate etnolingvistică, utilizat frecvent în psihologia socială a limbajului, face referire la relația dintre limba vorbită și apartenența etnică. Limba sau stilul de vorbire indică identitatea etnică, diferitele aspecte lingvistice și paralingvistice ale comunicării, cum ar fi vocabularul utilizat, accentul specific, ritmul vorbirii etc., putând oferi indicii în baza cărora vorbitorul este perceput (categorizat) ca aparținând al

unei anumit grup social. care poate fi fie grupul majoritar, dominant și contribuind la afirmarea identității sale sociale. În comparațiile dintre grupuri, indivizii aparținând diferitelor grupuri lingvistice tind să își accentueze sau să își păstreze o identitate etnolingvistică pozitivă folosind câteva strategii sau combinații ale acestora. Prima strategie este cea de mobilitate individuală concretizată în tendința de diferențiere de grupul de apartenență (*in-group*) cu prestigiu inferior pentru a se asocia cu un alt grup (*out-group*) care dispune de un statut superior. În această situație, prin comportamentele de limbaj utilizate indivizii realizează o valorizare a *out-group*-ului față de *in-group* ale cărui caracteristici lingvistice de limbă, accent, stil etc. sunt atenuate în favoarea caracteristicilor *out-group*-ului. Astfel, distanța dintre cele două grupuri se va reduce, cel puțin pe plan social. Cea de-a doua strategie este cea de creativitate socială care constă în reformularea parametrilor de comparație dintre grupuri cu scopul valorizării *in-group*-ului. Tajfel (1982) a identificat cel puțin trei modalități de creativitate socială prin care membrii grupurilor cu un statut scăzut pot lupta împotriva devalorizării *in-group*-ului: prin schimbarea țintei care constituie obiectul comparației sociale, prin atașarea unui înțeles nou și pozitiv atributelor devalorizate ale *in-group*-ului, precum și prin căutarea unei dimensiuni noi prin care *in-group*-ul se poate distinge semnificativ de toate celelalte grupuri într-o manieră avantajoasă. Ca și în cazul mobilității sociale, creativitatea socială riscă să fie asociată mai curând cu folosirea tot mai frecventă a limbii *out-group*-ului în cadrul contactelor cu acesta. Cea de-a treia strategie este cea de competiție socială care constă în inversarea statutului *in-group*-ului cu cel al *out-group*-ului cu scopul favorizării celui dintâi. Astfel, într-o societate bilingvă membrii unui grup minoritar realizând că structura de putere este ilegală, vor încerca să corecteze situația prin acțiuni de protecție a utilizării limbii propriului grup, prin solicitări de reforme lingvistice, ca și prin acțiuni de încurajare a utilizării frecvente a limbii *in-group*-ului într-o diversitate de situații, publice și particulare, cu scopul de a asigura o mai bună reprezentare la nivel instituțional, politic și economic. Pe plan individual, comportamentul de limbaj adoptat de membrii grupului minoritar va avea ca scop accentuarea diferențelor față de *out-group*. Toate aceste strategii prezentate sunt potențial generatoare de schimbare socială doar atunci când identitatea etnolingvistică va constitui un aspect important al unei situații date de comparație între grupuri. Utilizarea strategiilor descrise este însă afectată de trei factori. În primul rând, permeabilitatea percepută a granițelor dintre grupuri, dată de frecvența cu care indivizii trec dintr-un grup în altul, va

influența mobilitatea indivizilor de la un grup la altul. Frontierele dintre un grup etnic minoritar și grupul majoritar sunt percepute ca permeabile atunci când membrii *in-group*-ului trec ușor într-un *out-group*, sunt acceptați de membrii grupului majoritar fără dificultate se confundă cu *out-group*-ul. Frontierele percepute ca impermeabile de către ambele părți vor influența la membrii grupului etnolingvistic minoritar sentimentele de identificare cu *in-group*-ul, în timp ce frontierele permeabile vor influența mobilitatea individuală. În al doilea rând, sentimentele de apartenență la mai multe grupuri, în afară de *in-group*-ul lingvistic, cum ar fi diferitele grupuri profesionale, de vârstă, religioase etc., vor diminua într-o oarecare măsură importanța identității etnolingvistice și motivația de a recurge la una din strategiile descrise.

Cel de-al treilea factor este reprezentat de vitalitatea etnolingvistică, concept cheie al versiunii originale a teoriei identității etnolingvistice. R.Y. Bourhis, H. Gilles și D. Rosenthal (1981) au utilizat primii acest concept pentru a descrie totalitatea factorilor care fac ca o comunitate etnolingvistică să fie durabilă sub aspect temporal și să se diferențieze de alte grupuri. Vitalitatea etnolingvistică este definită de structura, forța și stabilitatea unei comunități etnolingvistice într-un context intergrupuri dat. Cu cât vitalitatea unui grup este mai puternică, cu atât va fi mai mare tendința de identificare cu acesta. Vitalitatea este determinată de trei dimensiuni: caracteristicile demografice ale grupului, statutul său social și suportul social și instituțional. Caracteristicile demografice ale unui grup sunt date de numărul membrilor săi, de densitatea și distribuția acestora într-o regiune, de rata de natalitate, numărul emigranților și al imigranților, de exogamie etc. Suportul social și instituțional este dat de utilizarea limbii grupului respectiv în instituțiile oficiale (educaționale, culturale, administrative, politice, religioase, de comunicare etc.) și neoficiale. Statutul social al grupului în societate este definit de prestigiul limbii grupului și de caracteristicile economice, sociale și istorice ale acestuia. R. Clement (1980) a demonstrat că există o tendință pentru membrii grupului minoritar, ca membri ai unui grup cu o vitalitate scăzută, să se identifice cu un alt grup lingvistic cu o vitalitate ridicată și să-și piardă identitatea originală, fiind asimilați. Membrii grupului majoritar, cu o vitalitate ridicată, pot dobândi o identitate secundară fără să își piardă identitatea etnică originală prin integrarea grupului minoritar. O vitalitatea etnolingvistică scăzută nu înseamnă însă neapărat că acel grup este asimilat de majoritate și va dispărea. Percepția unei vitalități etnolingvistice scăzute sau în scădere poate stimula grupul etnolingvistic să se mobilizeze etnic

pentru a-și întări pozițiile și pentru formarea unei identități etnice pozitive. Posibilitatea mobilizării grupului este chiar mai mare dacă vitalitatea etnolingvistică joasă este percepută ca o amenințare. De asemenea, poate să apară și efectul contrar în sensul în care o vitalitate etnolingvistică joasă poate să demoralizeze membrii grupului atât de mult încât aceștia să devină incapabili să se mobilizeze psihologic indiferent la nivel politic, economic, social, cultural pentru a se apăra sau a-și întări poziția. În această situație, o vitalitate etnolingvistică joasă reprezintă primul semn că grupul este în situația de a fi asimilat. H. Gilles și P. Johnson (1981) au distins între vitalitatea etnolingvistică obiectivă și cea subiectivă. Dacă cea dintâi este măsurabilă printr-o serie de indicatori demografici obiectivi, cum sunt cei anterior indicați, vitalitatea subiectivă se referă la perceperea vitalității unui grup de către membrii acestuia. Cercetările au indicat legătura strânsă dintre vitalitatea etnolingvistică subiectivă și vitalitatea etnolingvistică obiectivă și comportamentul de limbaj declarat, vitalitatea etnolingvistică subiectivă influențând într-o mai mare măsură comunicarea dintre grupuri [R.Y. Bourhis, H. Gilles & D. Rosenthal, 1981]. De asemenea, s-a constatat că măsurarea vitalității etnolingvistice subiective este mult mai importantă decât măsurătorile obiective ale atitudinilor, comportamentelor și relațiilor intergrupale, instrumentul propus de R. Landry și R. Allard (1994) fiind utilizat în acest scop.

Teoria adaptării comunicării (Giles, Mulac, Bradac & Johnson, 1987) pune accentul pe procesele psihologice ca factori explicativi pentru variațiile comportamentelor de limbaj în diferitele contexte de comunicare dintre grupuri. Premisa de la care se pornește este că diferitele comportamente de limbaj sunt utilizate în contextul relațiilor interpersonale cu scopul de a apropia sau distanța interlocutorii și indirect grupurile lingvistice cărora aceștia le aparțin [Giles, Bourhis & Taylor, 1977]. Cercetările de început orientate spre identificarea factorilor care determină variațiile în alegerea unui cod lingvistic sau altul, cât și spre înțelegerea modului în care se realizează evaluarea diferitelor stiluri de limbaj au evidențiat ca determinanți ai evaluării o serie de factori externi reprezentați de contextele normative și socio-istorice ale folosirii stilurilor de limbaj diferite. Factorii normativi se referă la normele care reglementează utilizarea unui anumit stil de limbaj considerat ca mai potrivit în anumite situații sociale. Astfel, în situații oficiale, normele prescriu utilizarea unui limbaj standard care tinde să fie evaluat mai pozitiv decât cel non-standard. Evaluarea limbajului interlocutorului se realizează în funcție de normele sociale care dictează și motivează folosirea

unui limbaj considerat ca mai adecvat. Abaterea de la aceste norme are consecințe diferite. De exemplu, utilizarea a două dialecte era evaluată mai favorabil într-o situație neoficială decât în una oficială. Pe parcursul socializării, prin procese de învățare socială indivizii învață nu doar diferitele coduri lingvistice, dar și contextele în care să le folosească astfel încât comunicarea să fie eficientă. Acest tip de explicații normativu sunt consistente în raport cu situațiile în care oamenii utilizează un anumit cod lingvistic care nu contribuie la eficientizarea comunicării.

Teoria adaptării comunicării oferă explicații pentru acest tip de situații de schimbare a codurilor făcând apel la factorii interni, atât cognitivi, cât și motivaționali. Alegerea unui cod lingvistic într-o situație de comunicare este rezultatul unei strategii conștiente prin care codurile pot fi amestecate sau alternate. Dacă prima situație este cea de introducere într-un discurs a unor cuvinte sau expresii împrumutate dintr-un alt cod, alternanța constă într-o schimbare a codului în cadrul unui discurs. Folosirea uneia sau alteia dintre cele două strategii – amestecul sau alternanța codurilor – este strâns legată de natura raporturilor dintre grupuri. În ceea ce privește motivațiile care apar, acestea sunt legate de apartenența individului la anumite grupuri, respectiv de relațiile interpersonale dar și cele dintre grupuri. Prin comportamentul lor lingvistic oamenii urmăresc scopuri diferite: aprobare socială, obținerea unei identități sociale pozitive și creșterea eficienței comunicării. În acest scop, ei aleg din repertoriul lor lingvistic pe acela pe care îl consideră ca cel mai adecvat caracteristicilor interlocutorului și scopurilor urmărite. Astfel, vorbitorii pot adopta același stil verbal ca și ceilalți, modificându-și vocea, accentul, limbajul atunci când se simpatizează sau vor să se facă acceptați [Giles&Coupland, 1991]. Mai mult chiar, într-un mediu bilingv, utilizarea unui anumite limbi ar putea fi interpretată ca un mod de afirmare a identității distincte prin folosirea unui anumit cod lingvistic. Într-o astfel de situație, individul utilizează propriul repertoriu de coduri ca mijloc de construire și de afirmare a propriei identități sociale etnolingvistice. O schimbare de cod în favoarea celui folosit de *out-group*, însoțită însă de un puternic accent specific limbii *in-group*-ului poate fi interpretată ca o intenție de a menține distanța.

Sunt identificate trei strategii dominante de modificare a codului într-o situație de comunicare: convergența lingvistică, divergența lingvistică și menținerea lingvistică. Convergența presupune schimbarea formei sau fondului discursului cu scopul de a-l face mai asemănător cu cel al unui interlocutor [Bourhis&Giles, 1977]. Aceasta produce reacții pozitive

interlocutorului care, la rândul lui va prezenta o tendință spre convergență lingvistică [Giles&Coupland, 1991]. Divergența presupune tendința de schimbare a stilului verbal cu scopul diferențierii de cel al interlocutorului, aspect care se poate realiza în modalități diferite cum ar fi revenirea la limbajul *in-group*-ului[Bourhis&Giles, 1977]. Menținerea constă în tendința de perpetuare și păstrare într-o conversație a unui anumit stil de limbaj, care provoacă la interlocutor o evaluare defavorabilă, dar și o tendință reciprocă de reacție [Bourhis, 1979]. Strategiile de convergență lingvistică, divergență sau menținere servesc așadar mai multor scopuri. Astfel, convergența răspunde nevoii de integrare și aprobare socială a interlocutorilor, aceasta generând o comunicare mai directă, mai clară și mai deschisă, un grad mai mare de apropiere între interlocutori, măbind similaritatea dintre aceștia determinându-i să se aprecieze reciproc mai pozitiv. Teoria adaptării lingvistice consideră convergența ca o parte a schimbului social, proces prin care interlocutorii încearcă să minimizeze costurile și să-și maximizeze recompensele [Năstas, 2006: 71]. Dimpotrivă, divergența și menținerea aceluiași stil de limbaj are alte semnificații care pot merge de la exprimarea dezacordului la intenția de afirmare a apartenenței la un anumit grup caracterizat prin utilizarea aceluși stil de limbaj, caz în care această strategie reprezintă un mijloc de afirmare identitară a *in-group*-ului[Giles&Coupland, 1991]. Efectul variațiilor de limbaj este interpretat diferit în funcție de contextul interpersonal și social în care are loc interacțiunea dintre grupuri, de factorii temporari, interactivi și discursiviatribuirile pe care le realizează interlocutorii.

În ceea ce privește modalitățile de evaluare a utilizării diferitelor stiluri lingvistice, acestea pot fi importante, cercetările demonstrând că diagnosticul unui medic poate fi diferit în cazul utilizării unui cod standard în descrierea simptomelor, sau în obținerea de informații, a unui post când folosirea unui accent de prestigiu se poate dovedi mai utilă [Taylor & Clement, 1974 *apud* Clement &Noels, 1997: 184]. La fel profesorii percep copiii care folosesc stilul local ca mai puțin competenți decât cei care se exprimă într-un limbaj standard, utilizarea unui stil precis, a unui anumit ton al vocii, vocabular directiv poate influența ascultătorii determinându-i să acorde mai ușor ajutor în caz de urgențe. Stiluri divergente lingvistice pot fi însă convergente prin caracterul lor complementar, cum ar fi în relațiile profesor-elev, medic pacient unde convergența psihologică solicită interlocutorilor adoptarea de poziții diferite manifestate prin stiluri diferite de limbaj [Clement &Noels, 1997: 189].

BIBLIOGRAFIE

- Bourhis, R.Y., «Language in ethnic interaction: A social psychological approach», în Giles, H., Saint-Jacques, B. (eds.). *Language and ethnic relations*, Pergamon Press, Oxford.
- Bourhis, R.Y., Gilles, H. & Rosenthal, D., «Notes on the construction of a Subjective Vitality Questionnaire for ethnolinguistic groups», *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 1981, 2, 145-155.]
- Giles, H., Bourhis, R., Taylor, D.M., «Toward a theory of language in ethnic group relations», în Giles, H. (ed.), *Language, Ethnicity and Intergroup Relations*, Academic Press, Londra, 1977.
- Bourhis, R.Y. & Giles, H., «The language of intergroup distinctiveness», în Giles, H., (ed.). *Language, ethnicity and intergroup relations*, Academic Press, New York, 1977.
- Chelcea, S., & Iluț, P., *Enciclopedie de psihosociologie*, București, Ed. Economică, 2002.
- Clement, R. & Noels, K. A., «Limba și comunicare intergrupuri», în Bourhis, R. & Leyens, Jacques-Philippe (eds.). *Stereotipuri, discriminare și relații intergrupuri*, Polirom, Iași, 1997, p. 179-199
- Clement, R. «Ethnicity contact and communicative competence in a second language», în Giles, H., Robinson, W.P., & Smith, P. (eds.). *Language: Social psychological perspectives*, Oxford: Pergamon Press, 1980.
- Doise, W., Deschamp, J.-C., & Mugny, G., *Psihologie socială experimentală*, Polirom, Iași, 1996.
- Giles, H., Coupland, N., *Language: Contexts and Consequences*, Milton Keynes, Open University Press, 1991.
- Giles, H., Mulac, A., Bradac, J.J., & Johnson, P., «Speech accommodation theory: the next decade and beyond», în M. McLaughlin (ed.). *Communication Yearbook 10*, 1987, Newbury Park, CA: Sage.
- Gilles, H., Johnson, P., «The role of language in ethnic group relations», în Turner, J.C. & Giles, H. (Eds.), *Intergroup behavior*, Blackwell, Oxford, 1981.
- Hogg, M.A. & Vaughan, G.M., *Social Psychology (3rd ed.)* London, Prentice Hall, 2002.
- Landry, R. & Allard, R. «Ethnolinguistic vitality: A viable construct», în Landry, R. & Allard, R. (eds). *Ethnolinguistic vitality. Special issue of the International Journal of the Sociology of Language*, 1994, 108, p. 5-13.
- Năstas, D., «Impactul percepției vitalității etnolingvistice și a naturii relațiilor intergrupuri asupra identificării sociale și adaptării lingvistice», *Revista de Psihologie socială*, nr. 16, 2005, p. 69-92.

Tajfel, H., «Interindividual behaviour and intergroup behaviour», în Tajfel, H. (ed.), *Differentiation between social groups*, Academic Press, London, 1978.

Tajfel, H., *Social identity and intergroup relations*. Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

Tajfel, H., Turner, J.C., «The social identity theory of intergroup behaviour», în Worchel, S., Austin, W. (eds.), *Psychology of Intergroup Relations*, ed. a II-a, Nelson-Hall, Chicago, 1986, pp. 7-24.

Ieșirea din canonul spațiului public actual a scriitorului român

Prof. univ. dr. Vasile Spiridon
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Résumé: *Tout d’abord intéressés à l’étude du fonctionnement de la logique sociale dans le groupe des créateurs représentés par les écrivains, nous avons l’intention d’analyser, dans notre démarche, les causes qui ont conduit aujourd’hui à la modification du statut de l’écrivain roumain en public. Compte tenu du fait que, dans la période communiste, l’écrivain a eu une situation privilégiée par rapport aux autres créateurs ou intellectuels, on peut affirmer que, de nos jours, il a une situation sociale marginale. Face à son évolution (position, réactions et attitudes), nous avons mis en évidence les conséquences dues à la politique culturelle du régime communiste dans le nouveau contexte social, économique et politique, ainsi que le rôle particulier qui lui fût réservé. Maintenant, l’écrivain a perdu certains de ses rôles sociaux et la sphère de son influence publique est rétrécie. Son image publique semble être légitimée plutôt par les activités extra-littéraires, politiques et journalistiques. Par la suite, la restauration des ponts de communication avec le public lui impose l’adaptabilité aux besoins du monde contemporain. On n’a pas négligé, au cours de notre étude, la transformation des phénomènes publics en même temps que l’évolution des préoccupations des écrivains sous l’effet produit par les médias et l’Internet.*

Mots-cléf: *capital symbolique, image publique, idéologie, intellectuel, écrivain.*

Minutele de început ale unei „revoluții în direct” văzute în premieră mondială la Televiziunea Română, pe 22 decembrie 1989, în care poetul Mircea Dinescu apare în prim-plan alături de actorul Ion Caramitru, au căpătat semnificația unui moment de glorie publică al creatorilor sau artiștilor români. Mircea Dinescu avea deja, în ochii publicului telespectator, un capital simbolic acumulat ca urmare a câtorva acte de disidență înfăptuite în anul acela de grație. Prezența sa pe platoul de televiziune și al teatrului de operațiuni revoluționare alături de Ion Caramitru (și atunci foarte cunoscut și apreciat de telespectatorii români de orice nivel) constituia o reconfirmare simbolică a mitului scriitorului ca erou al mișcărilor de eliberare națională. Se reînnodea astfel tradiția cu marile acte istorice ale scriitorilor militanți pașoptiști, făuritori ai Micii

Uniri și ai României moderne. În fond, momentul revoluționar 1989, căruia i s-a conferit o fulgurantă aură romantică, a fost cântecul de lebadă pentru scriitorii și intelectualii noștri în general.

Dar ceea ce s-a întâmplat ulterior cu soarta scriitorilor pe scena publică reprezintă și o reverberație, într-un context politic, social și economic nou, a ideologiei culturale ceaușiste și a rolului special pe care aceasta îl atribuisese oamenilor de litere, în comparație cu acela afectat altor bresle profesionale sau de creație. Nici după 1989 nu s-a marcat o desprindere totală a scriitorilor de sfera puterii politice. Câștigarea libertății, nu numai de expresie, nu a modificat radical, în primul decenal, pozițiile din câmpul literar, deoarece adevărata schimbare de regim a început să se observe abia după alegerile din 1996, cu care prilej aportul intelectualilor a fost decisiv la înlăturarea aproape în totalitate a reprezentanților fostei nomenclaturi a P.C.R.

Explicația principală pentru care scriitorii au fost prezenți în funcții de conducere statale în Europa de Est imediat după 1990 este dată de lipsa unei elite politice alternative la aceea veche, comunistă. Practic, nu avea cine să umple „vidul de putere”, pentru a folosi o sintagmă lansată, de regizorul a numeroase scenarii Sergiu Nicolaescu, în acele zile istorice ale lui decembrie 1989. Vechea nomenclatură trebuia înlăturată, iar scriitorii se aflau atunci într-o situație privilegiată, bucurându-se de sprijinul larg venit din spațiul public. Țara noastră nu a făcut excepție de la această tendință est-europeană a implicării scriitorilor în sfera politică, unul dintre ei chiar candidând la cea mai înaltă funcție în stat (criticul și istoricul literar Nicolae Manolescu se bucurase de recunoașterea unui capital cultural și simbolic inclusiv în fața vechii puteri). În orice caz, președinte al țării a ajuns atunci, în 1996, tot un intelectual de elită: Emil Constantinescu.

Dacă scriitorii care s-au implicat în viața politică au fost cei din generațiile afirmate încă dinainte de 1989, având în spate și experiența trecerii prin comunism, degradarea ulterioară a statutului scriitoricesc în spațiul public a fost cauzată și de eșecurile lor pe eșichierul/„eșechierul” politic. De altfel, dacă privim înapoi pe firul istoriei, putem observa că, în general, scriitorii care s-au angajat în activitate politică s-au dovedit nu numai inadecvați rolului asumat, dar și-au părdut și timpul de scris ori și-au compromis vocația literară. Desigur, există și excepții ca Titu Maiorescu, însă exemplele de eșec prin jucarea rolului politic par preponderente (sunt de menționat „neoromanticii” Nicolae Iorga și Octavian Goga).

După căderea regimului ceaușist, evoluția scriitorilor pe scena publică a comportat diverse mize, unii dintre ei având imediat inițiativa de

a prelua misiunea de punere treptată a bazelor societății civile. Pe de o parte, de un militantism constant pentru coagularea și afirmarea absolut necesară a societății civile pe baze democratice sănătoase au dat dovadă scriitorii afiliați Grupului pentru Dialog Social și Alianței Civice, precum Gabriela Adameșteanu, Stelian Tănase și Gabriel Liiceanu. Pe de altă parte, Ana Blandiana și Romulus Rusan au fost printre pușinii care au avut atitudini și preocupări demne de toată lauda în afara spațiului literar, pe parcursul sfertului de veac scurs până acum ei promovând spiritul civic și conservând memoria victimelor comunismului (prin amenajarea Memorialului de la Sighet). În schimb, Mircea Dinescu – scriitor cu important capital cultural și simbolic acumulat, foarte cunoscut în viața cetății prin câteva gesturi de disidență comise în intervalul anterior evenimentelor istorice din 1989 și prin rolul avut în timpul desfășurării acestora – s-a retras în spațiul altor feluri de cetății decât cele literare sau ale civismului.

În contextul preluării puterii politice, în 1990, de către neocomuniști, mulți intelectuali au militat public pentru o adevărată schimbare de regim, iar alternanța la guvernare a reușit în 1996 cu largul lor sprijin. De altfel, președintele ales atunci și-a clădit în fond imaginea publică și legitimitatea pe statutul său de membru al intelectualității și pe susținerea amplă din partea acesteia. Intelectualitatea a provocat și a caționat practic schimbarea de putere în acel an, dar, din păcate, mandatul prezidențial respectiv s-a încheiat cu mari deziluzii din partea celor care îmbrățișaseră, cu sau fără știință, teoria despre noocrație a lui Camil Petrescu. Descurajați din cauza acestui eșec, scriitorii și intelectualii și-au diminuat ulterior din avântul militantismului politic, continuându-și activitatea mai mult în zona implicării civice. Ana Blandiana, dedicată proiectelor civic-culturale, s-a reîntors la masa de scris. Și nu este singura: Gabriela Adameșteanu, membră implicată activ a Grupului pentru Dialog Social, a revenit și ea la uneltele scrisului, asemenea lui Nicolae Manolescu. În schimb, convertindu-și capitalul simbolic și cultural într-unul social și economic, Mircea Dinescu a abandonat definitiv, se pare, literatura (asemenea celebrului poet Arthur Rimbaud, al cărui nume este prezent în unul dintre titlurile volumelor sale – *Rimbaud negustorul*).

După ceva ani, s-a adevărit teoria lui Eugen Simion, potrivit căreia scriitorul, dacă este responsabil față de vocația sa, trebuie să i se dedice în primul rând acesteia și să nu se angajeze politic. Este adevărat că vortexul implicărilor civice răpește timp și energie sacrificate de la actul de creator. Dar, dacă se angajează cineva politic și își încarcă prea mult agenda

publică, nu trebuie să dea vina pe vremurile neprielnice în cazul în care a abandonat scrisul sau nu și-a dus la bun sfârșit proiectele privind opera. Această teorie legată de apolitism a supărat pe foarte multă lume, Eugen Simion – deși avea și el o susținută și substanțială activitate de administrare academică – fiind acuzat că, în felul acesta, făcea jocul Puterii de atunci. Dar trebuie să concedem că oricine poate avea simpatiile și antipatiile sale politice. Și trebuie să mai remarcăm faptul că nu toți scriitorii coborâți în arena socială au înțeles că responsabilitatea lor – în condițiile onestității față de ei înșiși, dar și față de semenii – este de a dovedi atitudine critică față de orice fel de Putere, de a veghea cu discernământ asupra spațiului public, pentru a combate derapajele morale și scârțâirea pârgușilor decizionale. Și nu au mai înțeles faptul că implicarea publică, salutară în ochii tuturor dacă este făcută cu bună credință, nu motivează abandonarea nescrierii operei.

Prin urmare, rolul intelectualilor și implicit al scriitorilor în viața socială postdecembristă s-a diversificat pe mai multe axe, de la angajare și implicare civică sau deschis politică până la neimplicare sau apolitism, de multe ori uitându-se, din orice postură adoptată, de responsabilitatea etică și estetică. În lumea nord-americană, de exemplu, unde cultura civică reprezintă o parte integrantă a statului democrat, este consacrat modelul intelectualului public, cel care se constituie într-o verigă de legătură între masa largă și lumea academică sau cea a experților. Merită subliniată în context diferența dintre vizibilitatea publică, destul de ușor de dobândit în condițiile existenței atâtor canale de televiziune, și aptitudinile specifice unor arii și tematici de interes larg care nu se încadrează între limitele competenței profesionale. Dobândirea notorietății de intelectual public în țările occidentale se bazează în primul rând pe cultivarea competenței specifice, pentru că numai în acest fel opiniile cuiva capătă autoritate în conștiința publică. Altminteri, prezența în forul cetății nu se poate solda decât cu o pasageră vizibilitate.

Scriitorii noștri consacrați înainte de 1989 se confruntă cu o gravă uzură de imagine, prezența în cotidiene a semnăturilor lui Mircea Cărtărescu, Mircea Mihăieș și ale altora neavând un efect sesizabil în stoparea declinului capitalului simbolic al breslei. De altfel, întreaga breaslă este percepută și astăzi ca aparținătoare mai curând jurnalismului decât activității de creație, prin care de fapt s-a consacrat. Publicistica desfășurată în reviste culturale este dublată la unii de prezența în cotidiene de mare tiraj, la posturi de televiziune sau pe platforme de opinie on-line. Pierzându-și puterea de influență publică a verbului lor, scriitorii se mulțumesc acum cu activitatea jurnalistică, de multe ori abordând doar

teme politice și sociale, pentru a-și câștiga traiul nu mai puțin jurnaler. Activitatea de traducător îndeplinește, de asemenea, același rol ca și altădată, de a permite un debușeu necesar într-o vreme în care veniturile din drepturi de autor sunt atât de mici. Se știe că, în urma apariției unei cărți, autorul ei câștigă mai puțin decât editura, tipografia și librăria, fiecare dintre ele luate în parte. Îndeletnicirea publicistică devine astfel o continuare firească a celei literare din două motive: permite rămânerea în contact cu publicul, așa redus cum este el actualmente, și este bazată pe aceeași îndeletnicire a scrisului.

Uzura statutului scriitorilor este determinată și de această multiplicare a preocupărilor „extraliterare” avute de oamenii condeiului, care induce multă confuzie în rândul publicului, acesta neștiind în ce categorie să-i introducă: jurnaliști, analiști politici sau scriitori ca atare. Evident că vizibilitatea publică a cuiva în calitate de scriitor este mult restrânsă prin comparație cu acoperirea mediatică de care se poate bucura în calitate de comentator politic. Dincolo de înmulțirea preocupărilor tradiționale ale scriitorilor, fenomenul care a influențat în mare măsură zdruncinarea statutului social este specializarea profesională cerută în afara ariei lor vocaționale. În primii ani postdecembriști, aceasta era încă mai puțin sesizabilă, dar astăzi ea este mult mai prezentă și mai acut resimțită. Astfel, scriitorul și-a pierdut o parte din rolurile sale sociale, aria sa de influență s-a îngustat.

În cadrul paletei revuistice tot mai încărcate ca număr (suntem în topul țărilor din întreaga lume cu cele mai multe reviste literare și culturale), fie nivelul scăzut valoric al unor publicații culturale, fie specializarea în privința limbajului propriu codurilor literaturii, sunt de natură a îndepărta o parte dintre cititorii și așa tot mai puțini. Fenomenul trădează o inadecvare a ofertei de conținut cultural unui public din ce în ce mai fragmentat sau risipit în divertismentul culturii de masă. Majoritatea revistelor culturale sau literare se adresează unor cititori cunoscători (în majoritate, tot... scriitori), ceea ce este și firesc, dar lipsesc acele publicații care să umple spațiul de receptare intermediar, situat între cititorii specializați și cei de rând. Revista „Dilema Veche” a încercat o astfel de lăudabilă strategie editorială mediană, dar a avut un succes situat în aceeași linie de mijloc. Și pe terenul mai îngust al jurnalismului literar, lipsa empatiei dintre jurnaliști și cititorii divizați de partizanate politice ireconciliabile este un semn evident al crizei de ansamblu a receptării. Nu mai punem la socoteală faptul că mass-media postdecembristă, după ce a avut la început cititori numeroși, avizi de informație, și-a pierdut simțitor

pe parcurs din credibilitate, prin orchestrarea jocurilor politice și prin aservirea ei intereselor economice și de influență ale patronatului.

Domeniul extraliterar unde scriitorii și-au făcut simțită prezența mai intens este, după cum bine se vede, al jurnalismului. Articolele de opinie ale unor personalități literare sau din sfera științelor umaniste, precum Mircea Cărtărescu, Mircea Mihăieș, Horia-Roman Patapievici, Andrei Pleșu, Nicolae Manolescu și alți câțiva, sunt prezente în paginile cotidianelor cu mare tiraj. Este greu de evaluat care este numărul de cititori pe care îl adună ei și care este impactul celor scrise asupra lor, dar, în orice caz, scriitorii care s-au impus ca intelectuali publici sunt destul de puțini. Efectul de bumerang al acestor multiple activități în spațiul public este chiar erodarea imaginii lor, a capitalului lor simbolic.

Decăderea prestigiului scriitorilor în postcomunism este cauzată și de metamorfozarea rapidă a publicului receptor, odată cu schimbarea contextului social, politic și economic. Publicul larg înlocuiește preocupările intelectuale, mai mult sau mai puțin convins de necesitatea lor formativă, cu altele, superficiale, pe fondul invadării sferei publice de mass-media, presă, posturi de radio și televiziune, care oferă mai ales divertisment și informație în detrimentul instruirii, al cultivării. Astfel, scriitorilor li s-a risipit aura formatorilor de opinie, ei fiind împinși pe nesimțite la marginea scenei publice. La aceasta a contribuit, mai ales, apariția și dezvoltarea accelerată a tehnologiei informației și a rețelei internetului, începând cu anii 2000.

Ieșirea scriitorilor din canonul public nu s-a întâmplat numai din cauza înmulțirii alternativelor de loisir ale cititorilor, ci și ca afect al unor transformări structurale profunde ale societății în ansamblul ei: trecerea la economia de piață a adus cu ea o mentalitate și un comportament relațional axate pe consum. Liberalizarea pieței de carte a diversificat oferta lecturii, proces simultan cu cel de fragmentare și pulverizare a publicului în numeroase publicuri, fiecare cu gusturile și interesele lui tot mai îndepărtate de plăcuta (credem noi) zăbavă a cititului. Trebuie adăugată și presiunea exercitată de rețeaua de librării, ale cărei strategii de marketing au fost canalizate în orientarea cumpărătorilor către cărțile facile sau către cele conținând stratageme pentru reușita în cariere practice, în afaceri, în viață în general (ceea ce nu este rău deloc, în fond). Situația a fost agravată și de neglijarea generalizată a aspectului formativ în privința tineretului, mass-media promovând modele din sfera celebrităților de mucava, ce fletează prostul gust al unui public inert, amorf și necritic, în timp ce intelectualii au avut o reprezentare publică marginală.

Boom-ul mass-media, urmat de multiplicarea și diversificarea spațiilor de comunicare, a constituit un factor covârșitor în cadrul proceselor de transformare a publicului (direct proporțională cu reducerea numărului de cititori). Însă această transformare s-a petrecut simultan cu conversia preocupărilor scriitorilor. Ieșirea din scenă a fost un proces accelerat, vrând-nevrând, chiar din partea lor, prin trădarea vocației creatoare (dacă au avut-o cu adevărat). O mare parte au recurs la subterfugii alternative în cadrul domeniului (activarea în edituri, în sfera presei, în traducerea de carte cu subiecte foarte căutate), pentru a se păstra în centrul atenției, așa cum erau obișnuiți, dar și pentru a-și câștiga existența. O parte mai mică s-au angajat, după cum am văzut, civic și chiar politic, impulsionați fiind de noul context democratic ofertant.

Prestația publică și politică discutabilă a unor scriitori a erodat definitiv capitalul simbolic de care se dispunea, la care s-a adăugat deconspirarea altora prin aducerea la lumină a dosarelor de la C.N.S.A.S. Deschiderea lor a fost apreciată în presă, cum se obișnuiește, drept știre șocantă, fără analize nuanțate de la caz la caz, cu atât mai mult cu cât unii dintre informatorii sau colaboratorii vechii Securități au fost recrutați chiar din rândurile foștilor deținuților politici (Ion Caraion, Ștefan Augustin Doinaș, Adrian Marino). Ba s-au adăugat și unele „autodenunțuri”, așa cum a fost acela al lui Alexandru Paleologu. În loc să clarifice situațiile neplăcute, aceste știri de senzație pentru gura presei au complicat lucrurile, făcând deservicii considerabile imaginii breslei în ansamblul ei.

Referitor la viața de breaslă, pot adăuga că, dacă anterior calitatea de membru al Uniunii Scriitorilor din România era puternic motivată de recunoașterea profesională dobândită și de beneficiile materiale, astăzi, când prestigiul scriitorului este în cădere liberă, intrarea în uniune este de dorit din partea unora nu numai pentru satisfacerea unor vanități vocaționale, ci și pentru primirea de beneficii financiare suplimentare. În ultimul timp, Uniunea Scriitorilor din România se confruntă și cu disensiuni interne cauzate de încercarea unui mic grup de presiune de a uzurpa conducerea actuală. Efectul acestor dispute asupra imaginii breslei în ansamblu este de la sine înțeles.

Și inflația de premii literare este unul dintre factorii determinanți ce au dus la confuzie axiologică în ochii publicului, care nu percepe clar o scară de valori consacrată prin premiile acordate de concursurile și festivalurile literare. Premiile rămân astfel a fi mai mult apreciate la justa valoare doar în interiorul comunității scriitoricești și mențin falia creată dintre breaslă și public.

Ajunși la capătul acestui excurs, îmi exprim speranța că am reușit să conturez statutul de care se bucură (un fel de a spune) astăzi scriitorului român și că am explicat mecanismele prin care condiția i s-a modificat, el ajungând din centrul de greutate al lumii intelectuale în vremea comunistă la periferia spațiului public, ieșind din canonul formatorilor de opinie. Înșelarea așteptărilor publicului, în prima decadă după momentul 1989, din partea scriitorilor importanți, percepuți în trecutul comunist ca fiind adevărate modele de atitudine și de îndrumare responsabilă, a devenit o sursă a deziluziilor, așa cum și scriitorii au avut de înfruntat situația în care cererea pentru literatura de valoare a scăzut în mod dramatic din mai multe motive. La toate acestea s-a adăugat starea de fapt că nu mulți scriitori au reușit să îndeplinească în mod cumpănit chemările creatoare cu alte activități culturale conexe – fie ele de politică de tip cultural sau de jurnalism integral –, ca să nu mai vorbim de politica propriu-zisă sau de activitatea civică.

RECENZII

Lucian Boia, *Mihai Eminescu, românul absolut. Facerea și desfacerea unui mit*, editura Humanitas, 2015



Sub titlul incitant *Mihai Eminescu, românul absolut. Facerea și desfacerea unui mit*, Lucian Boia publică, la editura Humanitas, în 2015, o carte despre tehnologia mereu actualizată de construire, menținere, alimentare, deturnare și, desigur, deconstrucție a unui mit dintre cele mai puternice, în cultura română: mitul poetului național, Mihai Eminescu. Specializat în procese de deconstrucție retroactivă a miturilor - a se vedea *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr și ficțiune, Mitul democrației, Mitologia științifică a comunismului*, teoretician recunoscut în ceea ce privește funcționarea mecanismului imaginarului - *Pentru o teorie a imaginarului, Tinerețe fără bătrânețe. Imaginarul longevității din Antichitate și până astăzi*, Lucian Boia nu este mai puțin un diagnostician reductabil al efectelor adesea dezastruoase ale opțiunilor ideologice justificabile conjunctural - sau nu - ale membrilor intelighenței românești și europene, ori ale liderilor politici - *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950, Primul Război Mondial. Controverse, paradoxuri, reinterpretări*.

Interesat, prin urmare, de problematica teoretică și de efectele concrete ale ipostazelor imaginarului, corelativ interesului istoricului pentru perioadele de criză (acută) prin care omenirea a trecut, atașat, chiar dacă polemic, de formele de manifestare ale românității, Lucian Boia propune, prin volumul prezentat aici, o istorie alternativă, paralelă cu istoriile oficiale, instituționaliza(n)te, a instituirii mitului Mihai Eminescu. Este o istorie tangențială literaturii, elaborată cu instrumentele istoricului și ale mitologului, reunind grilele dintre cele mai diverse de lectură și de receptare, detractori și adulatori, precum și etapele - și formele - de reconfigurare a mitului. Dincolo de datele propriu-zise, se poate citi și o altă istorie, implicată - aceea a destinului paradoxal și a (ne)șansei la

universalitate (obsesia - și complexul - dintotdeauna a scriitorului român) a unui scriitor de excepție.

Lucian Boia prezintă și analizează cu destulă obiectivitate algoritmul și etapele de elaborare a mitului eminescian – constituirea și consolidarea mitului, aportul falsificatorilor, al criticilor – artiști, *roata istoriei*, apariția detractorilor postdecembriști. Concluzia acestui demers provocator și dezinhibat conține, în subsidiar, un îndemn la relectura textului, cu grilele de lectură/orizontul de așteptare actual: „Și mitologia eminesciană, și antimitologia (care nu e de fapt decât o mitologie răsturnată) par a uita că mai înainte de a fi un mit (construit de alții), Eminescu a fost, a fost cu adevărat, un remarcabil poet. Eminescu poetul e singurul nucleu cu adevărat autentic în jurul căruia s-a adunat treptat, justificat sau nu, întreaga mitologie.”

Prof. univ.dr. Simona ANTOFI
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Maria Băcilă, *Dorziana – o (re)construcție a textului prin limbaj*, Excelsior Art, Timișoara, 2016, ISBN 978-973-592-384-6, 487 p.



În 2016, a apărut la editura timișoreană Excelsior Art, lucrarea d-nei lector univ. dr. Florina-Maria Băcilă, un studiu riguros dedicat scriitorului Traian Dorz, fost deținut politic și jurnalist a cărui operă a fost repusă în circulație după decembrie '89.

Cartea tinerei autoare ne oferă prilejul de a ne familiariza cu opera unui scriitor complex: creația sa lirică include peste 4000 de poezii de factură mistico-religioasă, dar și patriotică, 7000 de proverbe versificate și comentate, precum și versificarea celor 150 de psalmi biblici, a poemelor lui Solomon, a cântărilor și a rugăciunilor din *Biblie*, a unor scene din *Vechiul* și

Noul Testament. Proza sa cuprinde volume cu caracter memorialistic și autobiografic, povestiri, comentarii și meditații asupra textelor biblice, confesiuni, eseuri, piese și montaje religioase, majoritatea create în anii de detenție și sub supravegherea sistematică a autorităților de atunci.

Tema centrală a întregii creații este reprezentată de experiența unică a relației dintre om și Dumnezeu, relație privită în sensul contopirii cu Divinitatea.

Analiza expresiei lingvistice a "mesajului duhovnicesc" din opera lui Traian Dorz este o întreprindere curajoasă, o provocare, mărturisită de autoare încă din primele pagini: "A accepta o provocare înseamnă, asumându-ți orice risc, pe un tărâm incitant, cu cât mai puțin cunoscut, cu atât mai fascinant. Nu altfel stau lucrurile când provocarea care îți stă în față se referă la interpretarea limbajului unui poet. Dar acest demers presupune, pe lângă altele, o încercare de pătrundere în universul de semnificații al creației lirice dinspre expresie: prin limbaj, poezii

redescoperă pitorescul limbii, (re)creează punți de legătură între complexul sonor al cuvintelor și semantica acestora.”

Lucrarea este structurată în cinci capitole, fiecare dintre acestea dezvăluind valențe ale personalității unui scriitor mai mult sau mai puțin (re)cunoscut.

Primul capitol al cărții, ”Poezia lui Traian Dorz – cântec peste rugăciunile noastre”, este un tablou în alb și negru a personalității foarte complexe a scriitorului, cel pe care destinul l-a nevoit în repetate rânduri să îndure condițiile vitrege din mediul carceral, ostil sufletului său sensibil. Autorul creează ”o literatură adevărată, cu vădite valențe artistice și formative, marcată de o vocație a autenticității. Aceasta se înscrie în prelungirea tradiției generate de lirica interbelică (și cu rădăcini în secolul al XIX-lea), inclusiv din punctul de vedere al construcției textuale și al elementelor lingvistice. Stilul poeziei este unul tributar modelului mistic, caracterizat prin simplitate, armonie și cantabilitate, iar limbajul mizează pe termeni obișnuiți, cărora li se conferă semnificații figurate, alegorice sau simbolice.”

Capitolul al II-lea – ”Expresia lingvistică a aspirației spre Absolut” – este organizat în patru subcapitole, fiecare dintre acestea fiind analize riguroase ale aspectelor lingvistice din discursul lui Traian Dorz: analiza și comentariul stilistic al utilizării prefixului – *ne*, a mărcilor expresive de redare a intensității; pentru acest al doilea aspect, autoarea are în vedere procedeele de care dispune limba română pentru a reda gradul maxim al intensității, ocupându-se în special de formarea cuvintelor cu afixele superlative.

Capitolul al III-lea – ”Termeni emblematici – repere ale construcției textuale” – este o analiză a acelor termeni care se impun printr-o ”repetitivitate emblematică, fundamentali pentru arta poetică, relevanți nu numai statistic, ca frecvență, ci și prin aportul lor la conturarea unor sfere semantice”. Motivându-și astfel demersul, autoarea se oprește asupra unor familii de cuvinte și analizează configurarea lor și valorile pe care le dezvoltă, mai ales la nivelul textului (*farmec, vrajă, a încânta, a răpi*). Subcapitolele doi, trei și patru sunt adevărate micromonografii stilistice ale unor elemente lexicale care impresionează prin faptul că aparțin fondului vechi sau sunt rare în uzul curent și percepute ca fiind foarte expresive.

Ultimele două capitole ale cărții – ”Volume tematice și fenomene lexico-gramaticale” și ”Poezie și mitologie” - reprezintă analize riguroase, realizate cu acribie de un cercetător atent al operei unui scriitor ale cărui

valențe expresive nu pot fi decriptate decât de un analist fascinat de magia cuvântului religios.

Cartea se încheie firesc cu menționarea bibliografiei, extrem de amplă, fapt care face din studiul d-nei profesoare un studiu foarte serios, solid ancorat în bibliografia de specialitate. Astfel, nu greșim dacă spunem că lucrarea Florinei-Maria Băcilă este o carte utilă, o analiză riguroasă, obiectivă asupra operei unui scriitor ale cărei semnificații, aparent simple, nu se relevă decât unui analist atent la "mesajul duhovnicesc" căci "poezia lui Traian Dorz e ca o casă țărănească: place, dar ascunde motivele care o fac să placă. Farmecul ei izvorăște din taina ei – este taina simplității și a armoniei, a unui meșteșug vechi de secole supus unei cizelări neîntrerupte, a unei priceperi smerite urmate de dorința curată a comuniunii." (p. 23)

Conf. univ. dr. Oana Magdalena CENAC
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați