

**Polifonii discursive:  
identități literare și comunicaționale**



# **Polifonii discursive: identități literare și comunicaționale**

Editoare:

Emilia Parpală  
Carmen Popescu



Editura Universitaria  
Craiova, 2020

Copyright © 2020 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

---

### **Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**Polifonii discursive : identități literare și comunicaționale** / ed.: Emilia Parpală, Carmen Popescu. - Craiova : Universitaria, 2020  
Conține bibliografie  
ISBN 978-606-14-1612-7

I. Parpală, Emilia (ed.)

II. Popescu, Carmen (ed.)

82.09

# Cuprins

<i>Introducere</i>	
Emilia Parpală, Carmen Popescu.....	7
<b>Partea I. Identitate și comparatism</b>	
<i>La mémoire des noms dans le roman « L' Affaire Courilof »</i>	
Adela Codreș (Sava).....	15
<i>Mythe et idéologie dans le roman « Suite Française » d'Irène Némirovsky</i>	
Adela Codreș (Sava).....	22
<i>Categoria estetică a „absurdului” și impasul coerenței semantice</i>	
Violeta Costea (Moț) .....	31
<i>Religious Metaphors in Vasile Voiculescu's Antemortem Poems: A Cognitive Linguistics Approach</i>	
Mădălina Deaconu.....	40
<i>Perspective ale toposului venețian în „Moartea la Veneția” de Thomas Mann</i>	
Cristina Durău .....	51
<i>„Zilele și nopțile unui student întârziat”. Radiografia vieții studentului aventurier</i>	
Cristina Gelep.....	61
<i>Mircea Cărtărescu – vocația și damnația condiției de scriitor</i>	
Viorica Gligor (Cilțaru).....	68
<i>Despre constituirea și perpetuarea unui stigmat: „balcanismul”</i>	
Elena-Lumița Hrițcu.....	75
<i>Identitate și alteritate în romanele lui Cătălin Dorian Florescu și ale lui Richard Wagner</i>	
Roxana Ilie .....	85
<i>Istoria și literatura ca intertext în romanele lui Radu Aldulescu</i>	
Nelia Ioana (Copilu).....	92
<i>Timpurile trecutului și strategia narativă în „Ion” de Liviu Rebreanu</i>	
Gloria Laura Jercău (Ghidiceanu) .....	98
<i>Création lexicale et néologismes dans « Les fleurs bleues » de Raymond Queneau</i>	
Roxana Mazurier (Gavrilă).....	104
<i>Elemente de intertextualitate în poezia Domicăi Drumea</i>	
Maria Viviana Niță (Bobic) .....	110
<i>„Cartea Reghinei” de Ioana Nicolaie, o elegie a destinului purgatorial</i>	
Liliana Păunescu.....	117
<i>Zorica Lațcu (Maica Teodosia) – lirica religioasă sub aspect dogmatic</i>	
Dumitra-Daniela Popa (Apostu).....	126
<i>Dincolo de impersonalitatea modernistă: corelativul dialogic</i>	
Carmen Popescu .....	130

<i>Malformațiile ingineriei genetice</i>	
Alexandra-Oana Safta .....	142
<i>„Poezia pură” – un concept modern într-o lume postmodernă</i>	
Mariana-Dumitra Sandu .....	150
<i>Les écrivains roumains dans la diaspora de France à l'époque du communisme. Crise de la double identité</i>	
Ana-Maria Stănilă .....	156
<i>Ipostaze feminine emblematice în proza Martei Petreu</i>	
Viorica Stăvaru.....	161
<i>Dialogul intercultural în „Șapte ani în Tibet” de Heinrich Harrer. O analiză imagologică Marinică Tiberiu Șchiopu.....</i>	170
<i>Analiza discursului în relatările autobiografice din „Strada Latină Nr. 8” (interviu cu Irina Sturdza Pop)</i>	
Niculina Iuliana Vîrtej.....	176
<b>Partea a II-a. Polifonii discursive</b>	
<i>La cyberculture et le cyberspace – impact sur notre existence</i>	
Anda Alupoaei (Iliana).....	185
<i>Toponime provenite din apelative ce denumesc îndeletniciri ale localnicilor din Câmpia Blahniței</i>	
Diana Loredana Arbănași .....	192
<i>L'exemple dans les manuels de FLE véhiculés en Roumanie vs l'exemple dans les manuels de FLM en France</i>	
Florina Maria Cruceru (Purcaru) .....	201
<i>Anacolutul: o abordare retorico-sintactică</i>	
Ionela Mihaela Dănciug .....	205
<i>„Învățăturile lui Neagoe Basarab” – prima lucrare românească de pedagogie</i>	
Andreea Fanea.....	209
<i>Dialogism, polifonie și referință semantică în pliantul publicitar bancar</i>	
Elena-Tatiana Huțu (Dâlcu-Năstase).....	214
<i>Comunicarea verbală, nonverbală și paraverbală în textele multimodale și în literatura pentru copii</i>	
Mădălina Sandu (Lixăndroiu) .....	219
<i>Quelques observations sur l'emploi de la voix passive dans le discours juridique</i>	
Daniela Scorțan .....	227
<i>L'analyse du discours politique ; le discours politique dans le genre médiatique</i>	
Oana Alexandra Tudor (Boangiu) .....	233
<b>Contributori</b> .....	239

## Introducere

Conferința internațională *Comparativism, Identity, Communication (CIC)* a ajuns, în 2019, la a XII-a ediție, cu 19 volume publicate: 16 la Universitaria, Craiova și trei la Cambridge Scholars Publishing, UK. De-a lungul anilor, organizatorii și participanții s-au concentrat pe definirea, descrierea și ilustrarea în texte a problematicii identității și comunicării, în perspectivă interculturală și comparativă. Întâlnirea și dezbaterile de anul trecut au fost productive în idei noi, materializate în două volume: unul în engleză și cel de față, multilingv, în română, franceză și engleză. Ca organizatori ai acestei conferințe interdisciplinare anuale, continuăm să ne încredem în capacitatea artei și a literaturii de calitate de a furniza mijloace de rezistență autentică la consecințele negative ale „culturii” globalizării. Considerăm, de asemenea, că literatura și artele cresc într-un climat de libertate și sunt înclinate să opună rezistență la orice tip de constrângeri externe, oricât de bine intenționate. De asemenea, continuăm să promovăm gândirea critică genuină și diversitatea interpretărilor. În același timp, acordăm mare atenție tendințelor noi din teorie, fără a fetișiza în analiză modelele explicative „ultime”.

Pentru cei care împărtășesc un interes special pentru complexitatea identităților, literatura oferă nenumărate exemple privind relația dintre sine și ceilalți, permițând astfel abordări imagologice și semiotic-comunicaționale. Literatura comparată, în mod special, are o ideologie a includerii Celuilalt, fie el marginal sau marginalizat. Literatura este inerent dialogică prin intertextualitate, hipertextualitate și prin modul în care reciclează arhetipuri ori alte invariante simbolice.

Pe de altă parte, teoria și critica, prin realizările lor notabile, sunt dialogice / comunicaționale. Să amintim că *teorie* vine din grecescul *theoria*, care înseamnă „viziune” ori „contemplație”. Teoriile critice nu se ocupă doar cu abstracții și constructe conceptuale, ci sunt deopotrivă manifestări ale creativității și încercări de a înțelege și uneori de a demistifica „monumentele” canonice existente.

Volumul de față este divizat în două părți asimetrice. Pentru a ușura lectura, am grupat articolele în câteva teme, urmând dominantă fiecareia; desigur, este posibilă (și sugerăm) parcurgerea încrucișată, articolele complexe având tangențe cu mai multe arii semantice și formale. Pentru *Partea I. Identitate și comparatism* (22 de articole), considerăm relevante următoarele axe:

### **a. Semantica unor categorii estetice: „absurd”, „balcanism”, „dialogism”, „impersonalitate”, „poezie pură”**

Contrar teoreticienilor care fixează absurdul în Europa Occidentală la jumătatea secolului XX, Violeta Costea [Moț] (*Categoria estetică a „absurdului” și impasul coerenței semantice*) îl scoate din limitele unui gen literar, pentru a-l defini extensional, ca atitudine existențială. Autoarea semnalează inexplicabila absență a lui Eugen Ionesco din canonul literaturii absurde formulat recent de Joanna Gavins.

Dihotomia Est-Vest, produs al Occidentului rațional și hegemonic, este responsabilă de apariția „balcanismului”, concept derivat din „Orientalism” și extrapolat transnațional ca

*balcanizare*. Sedusă de complexitatea problematicii, Elena-Luminița Hrițcu (*Despre constituirea și perpetuarea unui stigmat: „balcanismul”*) oferă o imagine critică prin apel la trei autori care au deconstruit discursul balcanic compus din stereotipuri occidentale: Maria Todorova, Georges Corm și Mark Mazower.

Articolul lui Carmen Popescu, *Dincolo de impersonalitatea modernistă: corelativul dialogic*, poate constitui corolarul metatextual al acestei teme conceptuale: „Îmi propun să arăt [...] în ce fel se redimensionează unele categorii aproape unanim acceptate ale poezicii moderniste [...] în lumina interesului recent al teoriei literare pentru dimensiunea dialogică și pragmatică a discursului literar”. Pentru poetica modernistă a impersonalității, trimiterele se fac la Stéphane Mallarmé, preponderent sub aspect teoretic, dar și la mulți alți autori. Concluzia este că dialogismul este corelativul și corectivul impersonalității moderniste, atunci când aceasta „riscă să sugereze prea mult echivalarea cu alienarea sau solipsismul”, că poetica modernistă „face tranziția perfectă de la sinele mitic (orfic) la sinele mai conștient dialogic pe care va miza postmodernismul”.

*Poezie pură*, o sintagmă definitorie pentru modernismul poetic, are o semantică indecisă, dependentă de utilizatori. Mariana-Dumitra Sandu („*Poezia pură*” – un concept modern într-o lume postmodernă) i-a cartografiat modificările, începând cu doctrina abatelui Brémond, pentru care sintagma nu definește un gen / un stil literar, ci o stare interioară cvasimistică; Valéry prefera *poezie absolută*, iar Eliot constata că poezia are impuritate – nu relativ la subiect, ci la limbaj. Pe teren românesc, sunt discutați E. Lovinescu (poezia are un element irațional), G. Călinescu (imanența poeticului), T. Arghezi și, dintre postmoderni, A. Mușina (poezia este un gen impur, opac).

### **b. Romanul (neo)istoric**

Adela Codreș [Sava] relevă, prin *close reading* și comparatism, substratul simbolic și mitic codificat în două romane istorice publicate de Irène Némirovsky, respectiv *L’Affaire Courilof* (1931) și *Suite Française* [2004]. Tema raportului dintre crima colectivă și crima individuală este grefată pe timpul istoric și pe memorie, ficțiunile fiind deopotrivă realiste și simbolice. Funcția aluzivă și identitară a numelui propriu în primul roman, portretistica și intertextualitatea în al doilea, pun în lumină ciclicitatea istoriei și subtilitatea de concepție a acestor romane mai puțin cunoscute.

În *Istoria și literatura ca intertext în romanele lui Radu Aldulescu*, Nelia Ioana [Copilu] își propune să evidențieze intertextualitatea parodică în ficțiunea postmodernă, și anume relația intertextuală cu istoria ca text, concept dezvoltat de Linda Hutcheon în *Poetica postmodernismului* (1988).

### **c. Geocritica: simbolistica spațiilor literare, interculturalitate, memorie**

Știința spațiilor literare este apelată de Cristina Durău (*Perspective ale toposului venețian în „Moartea la Veneția” de Thomas Mann*) pentru a urmări impactul cronotopului asupra protagonistului. Nuvela lui Thomas Mann alege Veneția ca revelator al identității profunde a artistului, în baza presupuziției că orașul măștilor este și orașul secretelor; conflictul estetic dintre artefact și frumusețea naturală, decadentismul, moartea, iluzia și realitatea sunt problemele semnalate în acest articol.

Relația interculturală Occident – Orient face obiectul analizei pe care o propune Marinică Tiberiu Șchiopu în *Dialogul intercultural în „Șapte ani în Tibet” de Heinrich Harrer. O analiză imagologică*. Este o narațiune autobiografică de călătorie, publicată în



1952, care continuă informațiile exploratoarei Alexandra David-Néel, 1924. Autorul relevă dimensiunea enciclopedică („abundența detaliilor de topografie, botanică, zoologie și antropologie”), dar mai ales literaritatea acestui text interesant sub aspect imagologic.

#### d. Stilistica discursului poetic

Mădălina Deaconu, o experimentată cercetătoare a metaforei cognitive, ia ca obiect de analiză poezia religioasă a lui V. Voiculescu, din perspectiva stilisticii cognitive (*Religious Metaphors in Vasile Voiculescu's Antemortem Poems: A Cognitive Linguistics Approach*). În baza a opt excerpte reprezentative, stabilește câteva tipuri de metafore cognitive centrate pe rugăciune, aspirația divină, Euharistie, Sfântul Duh, limitele umane.

În *Elemente de intertextualitate în poezia Domnicăi Drumea*, Maria Viviana Niță (Bobic) schițează aspecte ale poeziei feminine post-postmoderne, cu referire la intertextualitate (citare, clișeu, parodie) și rolul ei structurant și de ancorare în contextul cultural. Sunt identificate conexiuni cu poezia lui Bacovia, Blaga, Marin Sorescu, cu texte religioase, cu precizarea că „Nu doar prezența acestora interesează, ci și felul în care Domnica Drumea a reușit să le valorifice”.

Constatarea că geneza literaturii noastre stă sub semnul religiei (cf. Mitropolitul Dosoftei), susține interesul pentru o poetă puțin cunoscută, Zorica Lațcu (Maica Teodosia). Dumitra-Daniela Popa (Apostu) urmărește tranziția de la primul volum, *Insula albă* (1944) la *Osana Luminii* (1948) și la *Poemele iubirii* (1949, de la profan la sacru, prin mutarea accentului spre dogma ortodoxiei și spre coordonatele poeziei moderniste.

#### e. „Pactul autobiographic”: autoficționalizarea

Jurnalele lui Mircea Cărtărescu, exemplare pentru meandrele literaturii confesionale, construiesc „autoportretul creatorului egocentric, mistuit de vocația și damnația scrisului” (Viorica Gligor [Cîțaru], *Mircea Cărtărescu – vocația și damnația condiției de scriitor*). *Un om care scrie. Jurnal 2011-2017*, publicat în 2018, este relevant nu doar ca oglindă a creatorului, ci și ca relație comunicațională cu cititorii și, mai ales, ca metatext al romanelor (*Solenoid* îndeosebi).

Autoare a unei teze de doctorat despre romanul de campus anglo-american, Cristina Gelep extinde aici cercetarea la spațiul românesc, formulând considerații despre identitatea inconsistentă a unui student întârziat și despre structura duală, prin juxtapunere, a unui roman autobiografic de Gib Mihăescu, (cf. „Zilele și nopțile unui student întârziat”. *Radiografia vieții studentului aventurier*).

Articolul Niculinei Iuliana Vîrtej, *Analiza discursului în relatările autobiografice din „Strada Latină Nr. 8” (interviu cu Irina Sturdza)*, este, la modul tehnic, ceea ce anunță titlul: analiza pragmatică a unui interviu. Actele de vorbire, conectorii și politețea sunt cele trei aspecte studiate. Stilul autoarei este concis, observațiile și concluziile – tranșante: „Nu am întâlnit în textul studiat acte declarative”; „legăturile pe care aceștia [conectorii] le realizează nu privesc conținuturile, ci actele de enunțare”; „În interviul cu Irina Pop Sturdza există un sistem implicit de organizare a conversației, care operează local, care asigură tranziția dintre cei doi locutori”.

## f. Criza dublei identități

Dacă modernitatea aduce coexistența *id-entității* și a *alter-ității* în același individ, eroii expatriați ai celor doi romancieri analizați de Roxana Ilie (*Identitate și alteritate în romanele lui Cătălin Dorian Florescu și ale lui Richard Wagner*) „eșuează în a fi moderni, în a avea o identitate mobilă și a-și identifica, accepta și îmbrățișa Alteritatea”. Autoarea combină retorica (spații ce funcționează ca *locuri / ne-locuri*) cu dramatismul memoriei și cu simbolistica înstrăinării, în confruntarea interculturală.

Identitatea bipolară a exilaților români de expresie franceză face obiectul cercetării întreprinse de Ana-Maria Stănilă în *Les écrivains roumains dans la diaspora de France à l'époque du communisme. Crise de la double identité*. Deși este vorba despre o emigrare politică, diaspora românească a contribuit la îmbogățirea culturii franceze.

Includem în această izotopie și articolul *Ipostaze feminine emblematice în proza Martei Petreu*, întrucât Viorica Stăvaru surprinde, în cele două romane analizate (*Acasă, pe Câmpia Armagedonului*, 2011 și *Supa de la miezul nopții*, 2017), obsesia Martei Petreu pentru identități pierdute (cupluri disfuncționale, maternități ratate, bovarisme) și pentru construcții polifonice, cu monologuri reflectate.

## g. Corpul și metamorfozele lui

Distopiile reținute de Alexandra-Oana Safta (*Malformațiile ingineriei genetice*), *Minunata lume nouă* de Aldous Huxley și *Să nu mă părăsești* de Kazuo Ishiguro, exemplifică „impactul tehnologiilor revoluționare asupra corporalului și mentalului uman”. Clonarea, consumerismul, masificarea sunt câteva ipostaze ale alterității prezente în imaginarul distopic al celor doi romancieri, inspirate de discursul transumanist.

## h. Identitatea stilistică

Pornind de la celebrele studii despre valorile stilistice ale timpurilor verbale, incluse de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* și de la discriminarea poeziei între timpul istoric și timpul diegezei, între fabulă și discurs, Gloria Laura Jercău [Ghidiceanu] urmărește modul cum a relaționat Rebreanu structura complexă a temporalității cu efectele compoziționale (*Timpurile trecutului și strategia narativă în „Ion” de Liviu Rebreanu*).

*Les fleurs bleues*, romanul insolit al lui R. Queneau, întrupează visul autorului de a produce o sinteză între clasic și modern, între limba scrisă și cea vorbită, cu hipostazierea oralității: « Modifier les caractéristiques orthographiques et grammaticales d'une langue pour obtenir une orthographe phonétique, voici le langage rêvé de Raymond Queneau » (Roxana Mazurier [Gavrilă], *Création lexicale et néologismes dans « Les fleurs bleues » de Raymond Queneau*). Deconstrucția limbii franceze este prezentată de autoare sub două aspecte: conotarea numelor proprii și procedeele de construire a neologismelor. Pentru creativitatea lui Queneau, este adus în discuție grupul suprarealist *OuLiPo*.

În analiza Liliane Păunescu, *Cartea Reghinei* de Ioana Nicolaie este, „dincolo de istoria mare a vieții în comunism, de istoria mică a familiei”, romanul unui personaj ce „reiterează mitul lui Sisiif”. Adeptă a unei gândiri critice poetice, Liliana Păunescu reține și dezvoltă semnificația unor metafore / metonimii simbolice cu funcție identitară (cronotopul *drum* – „Reghina străbate un drum al destinului, alegoric, realist și fabulos, un drum către

esența ființei”; *albul*, simbol ontologic ; *trupul* augmentat, receptacol al emoțiilor și regăsire de sine ; metonimia *verii* de trei ani, echivalând fericirea inocenței).

*Partea a II-a. Polifonii discursive*, mai scurtă (9 articole), dă o imagine asupra variației discursive pe care o comportă finalitatea comunicațională. Aproximate, ariile semantice sunt următoarele:

### a. Lingvistică. Analize de corpus

Diana Loredana Arbănași, specialistă în toponimie, continuă colaborarea la CIC cu un studiu privind *Toponime provenite din apelative ce denumesc îndeletniciri ale localnicilor din Câmpia Blahniței*. Cum spectrul ocupațiilor este diversificat, taxonomia toponimelor se referă la nume de ocupații desfășurate în incinta unui spațiu protejat sau în exterior; toponime compuse cu un nume de agent și toponime rezistente, cu păstrarea semnificației în limba actuală.

Pentru a studia „modul în care este perceput, analizat și înregistrat anacolutul”, Ionela Mihaela Dănciug (*Anacolutul: o abordare retorico-sintactică*) a folosit două corpusuri de limbă română vorbită actuală nedialectală și literatură română. Fenomen de discontinuitate sintactică în comunicarea orală, anacolutul este un aspect al expresivității – o „figură a limbajului”, în comunicarea scrisă.

### b. Discurs didactic

Construcția discursului didactic, în cazul particular al exemplului, constituie obiectul articolului *L'exemple dans les manuels de FLE véhiculés en Roumanie vs l'exemple dans les manuels de FLM en France* de Florina Maria Cruceru [Purcaru]. Autoarea distinge exemplul gramatical de cel literar și decelează similitudinile și diferențele între cele două manuale de limba franceză.

În secolele al XVI-lea și al XVII-lea, doar *Învățăturile lui Neagoe Basarab* și *Divanul* lui Cantemir conțineau reflecții pedagogice. Pe lângă conținutul pedagogic și etnologic, Andreea Fanea („*Învățăturile lui Neagoe Basarab*” – *prima lucrare românească de pedagogie*) prezintă sursele antice și creștine ale acestei cărți deosebit de prețuite.

Este meritul Mădălinei Sandu [Lixândroiu] de a se fi oprit la un subiect puțin studiat la noi: relația semn iconic – semn simbolic, comunicare vizuală – comunicare verbală în literatura pentru copii (*Comunicarea verbală, nonverbală și paraverbală în textele multimodale și în literatura pentru copii*). În cele două cărți analizate, *Jurnalul unui puști* de Jeff Kinney sau *Generală – cei mai nașpa ani din viața mea* de James Patterson, „îmbinarea narativului cu benzile desenate a constituit rețeta de succes”; este menționată, fără a fi adâncită aici, problema impoliteții și a violenței de limbaj.

### c. Ciberspațiul. Discurs publicistic, juridic, politic, mediatic

Articolul Andei Alupoaei [Iliana], *La cyberculture et le cyberspace – impact sur notre existence*, inventariază câteva inconveniente generate de utilizarea improprie a internetului: împiedică imaginația și împinge la pasivitate, diminuează atenția (cf sindromul ADHD), cultivă vizualul, în detrimentul auditivului, favorizează sedentarismul și declinul interesului pentru lectură etc. Desigur, acestea nu sunt defecte ale mediului discutat, ci decurg din opțiunile de utilizare.

Cele trei concepte enunțate de Elena-Tatiana Huțu [Dâlcu-Năstase] în titlul articolului ei (*Dialogism, polifonie și referință semantică în pliantul publicitar bancar*) sunt aplicate în analiza discursului publicitar bancar, din perspectiva lui Bahtin și a lui Ducrot. În sprijinul teoriei polifonic-dialogice, autoarea citează propoziții interogative și imperative utilizate persuasiv, pentru a modifica comportamentul destinatarului.

Daniela Scorțan (*Quelques observations sur l'emploi de la voix passive dans le discours juridique*) pornește de la constatarea că discursul juridic este deopotrivă un act lingvistic și un act juridic. După decelarea categoriilor gramaticale ale pasivului, ea concludă că textele juridice relevă utilizarea masivă a formelor normative de pasiv, motivată de rațiuni pragmatice.

Simbioza discurs politic – discurs mediatic în contexte de criză (atentatele) constituie subiectul articolului *L'analyse du discours politique ; le discours politique dans le genre médiatique* de Oana Alexandra Tudor [Boeangiu]. Cadrul teoretic este cel al școlii franceze de analiză a discursului (Bourdieu, Charaudeau, Wolton).

În ansamblu și în ciuda diversității contribuțiilor, volumul este convergent în jurul celor trei concepte propuse de organizatorii conferinței și, de la un an la altul, asistăm la dinamica ponderii lor. Mare parte dintre contributori sunt doctoranzi, astfel încât conferința a devenit, indirect, un curs de scriere academică. Cele 31 de articole selectate împărtășesc concepția comunicațională asupra discursului și ideea de identitate flexibilă, problematizată complex și original în texte literare.

## **Partea I. Identitate și comparatism**



# La mémoire des noms dans le roman *l’Affaire Courilof*

Adela Codreș (Sava)  
Université de Craiova

## 1. Introduction

Le roman *l’Affaire Courilof*, écrit par Irène Némirovsky, se propose de présenter l’agonie du tsarisme et la naissance de la Révolution. Son personnage principal, Léon M., doit tuer Valérien Alexandrovitch Courilof, le ministre de l’Instruction Publique du tsar Nicolas II. Les allusions aux événements historiques et les noms qui deviennent de véritables lieux de mémoire réussissent à donner au roman, de point de vue textuel, l’aspect d’un tissu historique. L’histoire des personnages qui ressemblent à des jouets des temps historiques qu’ils traversent et auxquels ils sont incapables de s’opposer ou d’adhérer, sert à représenter l’histoire de l’Empire Russe. Les années qui l’ont marqué sont notées avec exactitude et rappellent des événements fixés dans la mémoire collective. Nous remarquons aussi le rôle des noms propres qui servent soit à évoquer certains événements historiques, soit à exprimer, par les jeux de mots, les pensées de l’écrivaine. Dans ce roman, les nombreuses allusions n’inscrivent pas la mémoire des dires de quelqu’un mais la mémoire des événements historiques (Moirand 2011: 146).

## 2. *L’Affaire Courilof*, une ténébreuse affaire

Irène Némirovky commence à travailler au roman *l’Affaire Courilof* en 1931, comme le témoigne la lettre qu’elle a envoyée au romancier Gaston Chéreau le 17 décembre. Au début elle pense à une nouvelle dont le sujet lui est suggéré par un souvenir d’enfance. À l’âge de huit ans Irène Némirovky rencontre le ministre de la guerre, Vladimir Soukhomlinov, qui représentait la tyrannie. À sa grande surprise, elle ne voit pas un monstre, mais une personne charmante qui ressemblait à son grand-père. Si cette impression d’enfance est à la base du roman, la décision de l’écrire et la morale qui s’en détache sont tributaires au contexte historique et aux circonstances familiales. La romancière achève le roman en 1932, année qui coïncide avec la mort de son père (Weiss 2010: 146). C’est pour cela, peut-être qu’elle donne le nom de son père au personnage principal, Léon M., terroriste chargé de différents travaux pour les Comités révolutionnaires de Suisse et de France. Le nom de famille n’est pas précisé parce que, pour les terroristes, la famille, leur vie ou la vie des autres ne doivent pas compter trop.

Le thème du roman, celui du crime organisé, n’est pas du tout étranger du contexte historique et social: en France il avait déjà paru un essai qui annonçait la date de la future offensive nazie, la propagande antisémite y avait gagné de grands pas (Philipponnat, Lienhardt 2007: 292). L’antisémitisme allemand était comparé dans les journaux de l’époque à celui de la Russie qui avait provoqué non pas des « violences individuelles »

mais de vraies « tueries systématiques » (*ibidem*: 293). À ces opinions Irène Némirovsky répond par sa parabole que les crimes individuels peuvent être le prologue des crimes en masse. Même si elle s'est bien documentée en lisant des mémoires et des lettres sur la période qui avait précédé la Révolution russe (Némirovsky 2011, t. I: 663), la critique lui reproche la longueur, le manque de documentation et le fait que le personnage principal ne ressemble pas aux terroristes de ce temps-là (Philipponnat et Lienhardt 2007: 290). On remarque pourtant que la forme du récit, « entre mémoires et journal », ressemble à celle des *Souvenirs d'un terroriste* de Boris Savinkov, organisateur de l'assassinat du ministre Plehve et du grand-duc Serge. Elle dit s'être inspirée des actions terroristes du début du XX<sup>ème</sup> siècle, actions qui visaient les représentants du pouvoir impérialiste. Parmi ses sources d'inspiration, nous croyons qu'un rôle important l'a joué aussi l'autobiographie de Trotski (Némirovsky 2011, t. I: 663).

Récit symbolique et réaliste en même temps, *l'Affaire Courilof* se propose de présenter les faits historiques à travers la conscience d'un narrateur-personnage. Le choix du narrateur à la première personne relève du domaine de la vraisemblance. Le personnage ne raconte des autres que ce qu'il voit ou ce qu'il sait. Et pour que l'histoire soit plus réaliste, il commence par raconter sa vie. Par cette technique, l'auteur réussit aussi à garder une certaine distance par rapport à ce qu'il écrit et surtout par rapport au message: derrière un crime il y a le plus souvent une idée humanitaire.

La sécheresse et l'indifférence avec lesquelles le narrateur décrit les milieux et les hommes veulent être celles du terroriste. Le personnage principal, Léon M., qui manquait de « flamme et de force », métaphores de la vie et de l'amour (*ibidem*: 27) patiente neuf mois pour accoucher d'un crime: il devait tuer Valérian Alexandrovitch Courilof, le ministre de l'Instruction Publique du tsar Nicolas II. Sans aucune conviction politique, il ne peut pas être un « chef » mais un « sous-ordre » dans le groupe des terroristes avant 1905 (*ibidem*: 15). L'année de la Première Révolution Russe est vite suivie par celle de la deuxième Révolution de 1917, quand il a gagné enfin « sa place dans l'iconographie d'octobre » (*ibidem*: 27).

### 3. Le titre du roman

Le titre du roman dirige le lecteur vers l'histoire de l'Empire Russe et la chute du tsarisme. La ressemblance entre le nom de Courilof et celui de Kornilov qui a fait entrer dans l'histoire l'affaire Kornilov est évidente. Lavr Kornilov était le symbole de l'officier de l'armée qui n'avait jamais accepté la Révolution de Février, révolution qui a signé la fin du tsarisme. Adepte de la résistance de la Russie contre l'Allemagne, dans la première guerre mondiale, il pensait que la stabilité interne assurée par la destruction des ennemis socialistes était obligatoire pour y parvenir (Lynch 2000: 107). Quand les armées allemandes ont avancé en 1917 vers Petrograd, Kornilov a déclaré que la Russie était sur le point de tomber en anarchie. Alors il a décidé d'aller avec ses troupes à Petrograd pour sauver le Gouvernement Provisoire, installé suite à la Révolution de Février. Il était menacé, à son avis, par le Parti Bolchevik. Pour lui, Lénine était l'espion de l'Allemagne qui voulait que la Russie sorte de la guerre (*ibidem*: 107). L'avancée de Kornilov a été empêchée par les travailleurs aux Chemins de Fer qui le soupçonnaient de vouloir instaurer une dictature militaire. Après cet épisode, considéré le prélude de la Révolution d'Octobre, au pouvoir s'installe le Parti Bolchevik. Les morts du personnage de Némirovsky, Courilof, pendant l'attentat planifié par Léon et de la femme de Courilof, fusillée pendant la Révolution, rappelle la mort de la famille des Romanov.



Les allusions aux événements historiques sont nombreuses et font *l’Affaire Courilof* un roman historique. L’histoire des personnages est en réalité l’histoire de la Russie. Irène Némirovsky choisit comme date de naissance pour son personnage-narrateur le 12 mars, 1881, un jour avant l’assassinat de l’empereur Alexandre II de Russie, le tsar qui entraîne, par ses réformes, l’Empire sur la voie du progrès.

#### 4. Les personnages

La mère de Léon, Victoria Saltykof, est peinte d’après la femme de Trotski, Alexandra Lvovna (Troïki 2015 : 110). Victoria Saltykof est la représentante de l’intelligentsia russe du XIX<sup>ème</sup> siècle qui se mêle au peuple et veut connaître ses souffrances. C’était une catégorie sociale instruite qui luttait pour l’émancipation des paysans, pour les droits des travailleurs et qui combattait contre le pouvoir. À la recherche d’une justice sociale et au nom de cette idée, la mère, qui a un nom suggestif, Victoria Saltykof, est prête à se sacrifier et à sacrifier même sa famille. Ce penchant vers l’extrémisme a fait d’elle une terroriste. Dès l’âge de seize, elle « avait tué, d’un coup de pistolet à bout portant, le chef des gendarmes de Viatka, qui martyrisait devant elle une vieille femme, détenue politique, la forçant à marcher, malade, sous le soleil de Russie, qui, au cœur de l’été, tue comme une massue. » (Némirovsky 2011: 22). En adoptant la vision par derrière, la narratrice emprunte le regard et la voix du personnage principal pour décrire l’évolution de cette femme, attirée par la mort, dès sa jeunesse, mort qu’elle croyait « une suprême protestation contre un monde de larme et de sang » (*ibidem*: 23). Le monde dans lequel elle a vécu l’a vidée du désir de vivre. Le Parti Socialiste Révolutionnaire lui a offert les idéaux qui justifiaient la route vers la mort qui lui a été réservée. Atteinte de tuberculose pulmonaire, elle ne se soignait pas et elle ne protégeait non plus ses enfants :

« - Comment me soigner quand de pauvres ouvrières crachent le sang dans les fabriques ? (Car les révolutionnaires de cette génération s’exprimaient ainsi...). Elle ne nous envoyait même pas vivre ailleurs : les enfants des ouvrières n’étaient-ils pas contaminés par leurs mères malades ? » (*ibidem*: 23).

Ainsi a-t-elle contaminé son fils mais avec le virus du terrorisme. Donc, les maladies dans le roman *l’Affaire Courilof* deviennent des métaphores des maux sociaux ou des courants idéologiques.

Victoria Saltykof ressemble à une femme éteinte, incapable, même si elle le voulait parfois, d’allumer la flamme du désir de vivre et de faire vivre ses enfants. Décrite toujours dans la nuit et le froid, la seule lumière qu’elle allume est celle d’une bougie à la lumière de laquelle elle « regardait l’enfant qui mourait » (*ibidem*: 25). Pour elle la vie n’était qu’un lourd paquet, celui d’une génération sacrifiée et le terrorisme l’aidait à s’en débarrasser : « Mon frère criait. Elle se leva en soupirant, le prit dans ses bras, le garda un instant entre ses mains, comme un lourd paquet, puis nous laissa, recommença à chiffrer ses lettres » (*ibidem*: 23). C’est ce que Némirovsky fait d’ailleurs dans son roman par l’intermédiaire des anagrammes et des allusions historiques. C’est donc une mise en abyme qui nous offre la clé d’interprétation de ce roman dont le message elle ne peut pas le transmettre directement.

Deux des enfants de Victoria, qui avaient vécu seuls, dans des chambres d’hôtel, sont morts. Sous le regard de Léon, le seul fils qui lui restait, « la main seule qui abritait la lumière tremblait visiblement ». Si elle avait pu lui parler, elle aurait pu nouer le fil de la vie entre la

mère et le fils, par une simple explication comme « Logna, la mort est un phénomène naturel... ». Mais « ses lèvres se contractèrent mélancoliquement, et elle ne dit rien » (*ibidem*: 25). Elle a pris Léon par la main et l'a mené chez une voisine en sachant qu'elle allait mourir. Cadavre vivant, la femme avait subi jusqu'en ce moment-là sa propre vie. La mort, elle l'avait choisie, en la défiant chaque jour d'arriver.

En hiver, pendant la nuit, elle traversait plusieurs fois le lac Léman, symbole du fleuve Achéron, avec des ballots de brochure et d'explosifs, de Suisse en France, en prenant avec elle Léon, comme péage. Les douaniers rappellent Charon, fils des ténèbres et de la nuit qui conduisait dans sa barque les ombres errantes vers le territoire de la mort. Elle passait le lac et, en France, elle laissait son fils, l'héritier d'une tradition révolutionnaire, chez des paysans, qui avait déjà six ou sept enfants, symbole du désir de vivre même dans les pires conditions. Si la mère de Léon est toujours entourée pas des nuits froids et des brouillards, la famille des Français qui gardait l'enfant pendant que la mère côtoyait la mort, lui insuffle le désir de vivre en lui montrant le visage d'un bonheur simple :

« En France, ma mère me laissait pendant quelques heures, chez des fermiers, les Baud, qui habitaient une maison au bord du lac. Ils avaient six ou sept enfants; je me rappelle une troupe de petits paysans aux joues rouges, bien portants, bien stupides. Je buvais du café brûlant. Je mangeais le pain chaud et les châtaignes. La maison des Baud, avec ses feux, le café parfumé, les cris des enfants, était, à mes yeux, le paradis sur terre. Ils possédaient une terrasse, une sorte de grand balcon de bois incliné vers le lac et, l'hiver, couvert de neige et de verglas craquant... » (*ibidem*: 24).

Après la mort du deuxième enfant, accomplit aussi son destin. Elle aurait pu, si elle avait voulu rester en France, avec Léon, avoir une autre vie. Mais, inconsciemment, après deux enfants sacrifiés, elle n'attendait que la punition. Elle l'attendait depuis l'âge de 16 ans quand elle avait commis le premier meurtre. Après le crime suprême, celui de ses enfants, la mort ne pouvait pas l'épargner :

« Elle arrangea l'enfant mort sur son oreiller, me prit par la main et me mena chez une voisine. Je me souviens : le silence, la nuit, et son visage pale, avec la camisole blanche et les longs cheveux blonds, épars- tout cela était pareil à un rêve confus. Peu de temps après, elle-même mourait » (*ibidem*: 25).

Le narrateur ne précise pas les circonstances de la mort de Victoria parce que la disparition d'un individu n'intéresse personne. Ni même son fils, déshumanisé, dont la vie est un prolongement de l'existence de sa mère.

D'après nous, il y a des rapprochements à mettre en évidence entre l'évolution révolutionnaire du personnage de Némirovsky et celle de Léon Trotski. Pour soutenir cette idée, nous nous appuyons sur l'autobiographie de Trotski, *Ma vie*. Léon M. a commencé sa vie révolutionnaire à dix-huit ans. Léon Trotski, lui, il entre en contact avec le cercle de propagande révolutionnaire en 1896 et contribue à la création d'un syndicat révolutionnaire une année plus tard, en 1897, toujours à l'âge de 18 ans. Léon M., après l'affaire Courilof de 1903 a été condamné à mort mais il bénéficie d'une amnistie accordée grâce à la naissance de l'héritier Alexis. Sa peine est commuée en celle de travaux forcés à perpétuité, en Sibérie. Il s'en évade en 1905 quand la révolution avait été déjà commencé. Après l'attentat, il se sépare de la fraction terroriste du parti socialiste et se lie avec T. En ce qui concerne Trotski, celui-ci connaît après 1898 plusieurs prisons et finit en Sibérie d'où s'évade en 1902 et part

pour Angleterre. Il rentre en Russie en 1905. Léon M. garde un souvenir heureux de l'année 1905, prélude des deux révolutions de 1917. Il accompagne R. et L. dans les usines pour parler aux ouvriers. Irène Némirovsky ne précise pas le genre de propagande qu'il fait. Elle insiste en échange sur la sensation d'euphorie qu'il éprouve en côtoyant le danger de participer à des réunions clandestines. Léon quitte la Russie et il n'y rentre qu'à la veille de la révolution d'octobre. Il devient bolchevik et il est chargé d'un poste à la Tcheka où il reste un an. Quand le régime a changé, il a été exilé. Depuis, il mène une vie tranquille à Nice, sous un faux nom, celui d'un juif de Lettonie, naturalisé Français, condamné pour conspiration révolutionnaire. Quant à Trotski, il rentre en Russie en mai 1917, avant la révolution d'octobre. En 1929 Staline le fait expulser de l'Union Soviétique. Dans quelques pages, l'écrivaine, en utilisant la narration à la première personne, indique les années et les événements qui ont marqué la vie du terroriste et l'histoire de la Russie. Comme elle était en France au moment de l'écriture, témoin de l'avancement du nazisme sur la scène européenne, nous pensons que par le roman *l'Affaire Courilof* elle veut tirer un signal d'alarme sur le danger qui menace le vieux continent.

Nous voulons insister sur un autre personnage qui attire l'attention par son nom : Fanny Zart, la compagne de Léon. Nous pensons que par son nom, Némirovsky veut faire allusion à Fanny Kaplan, membre du Parti révolutionnaire russe, protagoniste d'un attentat contre le tsar et contre Lénine, deux représentants du pouvoir. Fanny, le personnage du roman, provient d'une famille bourgeoise; elle est intelligente et suit des cours en médecine. C'est aussi le cas de la mère de Léon qui est une femme éduquée, « le type d'intellectuelle des années 80 » (*ibidem*: 22) qui pouvait s'entretenir de leçons d'anglais et d'italien qu'elle donnait. Le narrateur souligne pourtant la différence physique et morale entre les deux femmes, Victoria, la mère de Léon, et Fanny, les deux appartenant à des générations différentes de communistes. Fanny est

« une fille de vingt ans, à la taille épaisse, aux cheveux noirs formant sur ses joues deux pattes, comme des favoris, avec un long nez droit, une bouche forte dont la lèvre inférieure pendante donnait au visage une expression d'obstination et de mépris, des yeux comme je n'en ai vu qu'aux femmes du parti (celle de la deuxième génération, rien du regard myope et las de ma mère), d'une dureté, d'une fixité inhumaines » (*ibidem*: 42).

Ce regard devient le symbole du nihilisme qui hante l'Empire Russe et dont les apôtres sont Karl Héerzen, Neceae,v, Morozov et Mikhaïl Bakounine.

## 5. Les apôtres du nihilisme russe

Pour comprendre la période historique que Némirovsky veut décrire il faut que nous décrivions un peu l'atmosphère idéologique de l'époque. Karl Herzen publie son pamphlet *Der Mord* en 1848 dans un journal des réfugiés politiques allemands, établis en Suisse. Il y affirme que le crime est le premier agent du progrès historique, idée qui gagne la Russie pendant les années 1860 (Carrère d'Encausse 2000: 137).

Pour Mikhaïl Bakounine, le crime est la solution pour éradiquer le mal représenté par un pouvoir d'inspiration occidentale. Il justifie l'emploi de la bombe et du couteau pour purifier la Russie. Il pense que la destruction est nécessaire dans la création d'un monde nouveau, plus juste (*ibidem*: 138). Le nihilisme russe est évident dans la pensée de Neceae, v

aussi : il croit que le but du révolutionnaire est celui de détruire, pensée totalement différente des révolutionnaires français dirigés par les idées d'égalité, liberté et fraternité. Pour Neceae ce sont des « trompeuses divinités modernes » qui maintiennent l'esclavage. Pour qu'il soit aboli, les représentants du pouvoir doivent être tués. Nous retrouvons cette idée chez Nicolaï Morozov, théoricien du terrorisme, membre de l'organisation *Narodnaïa Volia*. Il publie à Genève, en 1880, la *Lutte Terroriste* où il soutient que la jeunesse russe peut ébranler l'Empire tsariste en utilisant la terreur propagée par les organisations terroristes. Ainsi, la réalisation de la Révolution était-elle possible par un nombre d'assassinats politiques individuels qui sont le plus sûr moyen pour réaliser le changement social. Les assassinats politiques doivent remplacer donc les mouvements sociaux qui sont sortis à l'échec (*ibidem*: 139). Le crime, qui garantit l'impossibilité de punir l'auteur qui devient ainsi un héros, est plus efficace que le mouvement de masse qui attire des représailles. Pour l'apôtre du crime, cette forme de lutte est utile là où le pouvoir est détenu par un tyran. Morozov propose même une devise pour ses compatriotes, celle de Saint-Juste : Tout homme a le droit de tuer un tyran (*ibidem*). Le droit de tuer est défendu aussi par G. Tarnovski, lui-aussi membre de l'organisation *Narodnaïa Volia*. Il justifie le terrorisme en terme de morale : comme la tyrannie est contraire aux normes morales on ne peut pas lui appliquer ces normes. Le raisonnement moral doit avoir comme objectif l'efficacité des mesures révolutionnaires qui prennent en considération la nécessité d'épargner les vies humaines.

Ce besoin de destruction est l'expression claire du nihilisme qui n'est que « la forme russe de l'esprit négatif et révolutionnaire du siècle » (Leroy-Beaulieu 1988: 165). C'est ce qu'Anatole Leroy-Beaulieu appelle le nihilisme « actif et violent des conspirateurs » qu'il distingue du nihilisme théorique, « souvent vague, ingénu et inconscient » (*ibidem*: 166). Dans le roman *L'Affaire Courilof*, c'est Fanny Zart, la compagne de Léon, qui est la représentante de la première orientation, celle qui a fait naître les terroristes russes.

Nous remarquons que, dans la construction de son personnage, Irène Némirovsky adopte le point de vue des naturalistes qui considèrent que les affects des personnes déterminent leurs actions. Au cas de Fanny, le fait d'avoir été éloignée par sa famille a favorisé ses orientations politiques :

« Elle était la fille d'un horloger d'Odessa et la sœur d'un banquier de Petersburg, fort riche, qui payait ses études et la tenait à l'écart. Ainsi, la haine des classes possédantes prenait pour elle la forme concrète d'un petit banquier juif, au ventre rond. Elle était depuis trois ans affiliée au parti » (Némirovsky 2011: 42).

Même si Irène Némirovsky se veut objective, par l'évolution et la description qu'elle fait aux femmes, elle semble désapprouver leur implication dans le terrorisme. Pour l'écrivaine la femme est gardienne de la vie et non pas l'ange de la mort. Par contre, les personnages masculins qui la défient, au nom des idées nobles, ressemblent plutôt à des demi-héros énigmatiques et cela parce que la révolution et la guerre sont des affaires des hommes.

## Conclusions

Par l'intermédiaire de son personnage principal, Irène Némirovsky nous transmet qu'elle n'a pas apprécié « à sa valeur ce côté romantique de la révolution » (*ibidem*: 28) qui, faite même pour une cause juste, implique la perte de vies humaines. La terreur, comme moyen d'intimidation de l'opposant et comme avertissement aux opposants potentiels, n'est une

découverte des temps modernes, ni des communistes. Pourtant chaque époque en a perfectionné les instruments par l'intermédiaire d'une idéologie. Léon même témoigne avoir appris à l'école de Courilof quelques méthodes qu'il a transmises aux successeurs du tsarisme. À travers les temps, et l'histoire contemporaine l'éprouve pleinement, les méthodes d'intimidation restent les mêmes, seulement les moyens et les stratégies changent. Les crimes témoignent de l'existence d'un mal de vivre de la période et de la société décrites par Némirovsky, signe d'un désir de destruction qui crache sur tout : État, Église, Dieu, terre et ciel (Leroy-Beaulieu 1988: 176). C'est ce qu'Antoine Leroy-Beaulieu comprend par la doctrine d'un nihiliste.

## Sources

Némirovsky, Irène, 2011, *L'Affaire Courilof*, Paris, Grasset, Coll. Les Cahiers Rouges.  
Némirovsky, Irène, 2011, *Oeuvres complètes*, t. I, Paris, Librairie Générale Française.

## Références

Carrère d'Encausse, Hélène, 2000, *Blestemul rușilor*, traduit par Felicia Ileana Stefano, București, Polirom.  
De Vogüé, Eugene-Melchior, 1886, *Le roman russe*, Paris, Plon.  
Leroy-Beaulieu, Anatole, 1988, *L'Empire des Tsars et les Russes, t. 1, Le pays et les habitants*, Lausanne, L'Âge d'Homme.  
Lynch, Michael, 2000, *Reacțiune și revoluție*, traduit par Emilia Stere, București, BIC ALL.  
Moirand, Sophie, 2011 [2007], *Les discours de la presse quotidienne*, Paris, PUF.  
Philipponnat, Olivier et Lienhardt, Patrick, 2007, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Denoël.  
Tissot, Victor, 1881, *Russes et Allemands, les pères du nihilisme*, Paris, Editeur E. Dentu.  
Troțki, Lev, 2015, *Viata mea*, traduit par Eugen Damian, București, Meteor Publishing.  
Weiss, Johnathan, 2010, *Irène Némirovsky*, Paris, Le Félin.  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Belle\\_%C3%89poque](https://fr.wikipedia.org/wiki/Belle_%C3%89poque).  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on\\_Trotsky](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on_Trotsky).  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on\\_Trotsky#Famille](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on_Trotsky#Famille)  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fanny\\_Kaplan](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fanny_Kaplan).

# Mythe et idéologie dans le roman *Suite Française* D'Irène Némirovsky

Adela Codreș (Sava)  
Universitatea din Craiova

## 1. Introduction

L'hypothèse qui dirige cet article et celle que l'oeuvre littéraire n'est pas un énoncé autosuffisant et qu'il est pris dans un cadre herméneutique ce qui suppose le fait que son message est caché (Maingueneau 2004: 58). Alors, le roman d'Irène Némirovsky, *Suite Française*, dit autre chose que ce qu'elle dit.

Dans ce but nous avançons l'idée que les descriptions des personnages fonctionnent comme des foyers idéologiques (Hamon 1984 : 38), vu la grande place qu'elles occupent dans chaque chapitre du roman *Suite Française*. Notre analyse est soutenue de point de vue théorique par les travaux de Philippe Hamon, Dominique Maingueneau et Cecilia Condei. Philippe Hamon, dans *Texte et idéologie*, soutient que les idéologies dans le texte sont « des modes de l'histoire dans le texte ». Mais il faut souligner que la compétence idéologique du lecteur est sollicitée constamment par les citations intertextuelles. L'apparition d'un code dans un texte, d'un titre, d'un livre et de son auteur, d'un objet stylistique peut être le signal d'un renvoi à un système normatif qui la sous-tend. Les sentiments sont aussi des « signes obliques » de la confrontation de l'individu avec les normes ou des interdits.

Dominique Maingueneau dit que la mission de l'interprète est de trouver le « site à partir duquel la clarté s'obscurcit » (Maingueneau 2004: 58). Nous croyons que ce site est représenté surtout par la description, définie par Cecilia Condei comme:

« représentation qu'on se fait d'une chose et que cette représentation doit avoir la caractéristique d'être reconnue par beaucoup de personnes pour qu'elle devienne 'opérable', pour qu'elle puisse désigner un objet du monde et construire une énonciation qui l'a comme base » (Condei 2012: 98).

## 2. La description de l'homme et de la femme

Les deux soldats allemands dont la description physique occupe une grande place dans le roman sont des officiers, par conséquent, des figures de l'Autorité dans le texte. Tous les deux sont blonds, aux yeux bleus, image de l'Aryen qui devait conduire le monde. D'après Alfred Rosenberg, le « penseur attitré du nazisme » (Grosclaude 1938: 9), la race et le sang germanique, dit « nordique ou arien » (Harvill-Burton 2006: 20) définissent le peuple élu originel. Les couleurs des Aryens sont les couleurs solaires qui rappellent les dieux grecs, « des héros de la lumière et du ciel » (Grosclaude 1938: 25). Toujours, selon Alfred Rosenberg, Odin travaillait avec Jésus, « guerrier blond » dont le but était l'expansion de

l'Allemagne (*ibidem*: 9). Le fait que les deux officiers sont décrits dans le roman sous les rayons du Soleil est, à notre avis, assez relevant : « L'Allemand, un grade, un jeune homme qui ne devait avoir plus de vingt ans, la figure presque sans couleur, les cils, les cheveux, la courte moustache également pâles, d'un blond clair, et brillant » (Némirovsky 2004: 253). Le portrait de Bonnet se répète sur la page suivante, rythmant le chapitre, pour attirer l'attention sur son rôle d'embrasseur idéologique que sa description joue :

« Il avait une voix au timbre étrangement dur et vibrant qui rappelait le foisonnement de métal. Les yeux gris de fer, l'arête coupante du visage, la nuance particulière de ses cheveux blond pâle, lisses et clairs comme une casque [...] le cuir et l'acier lançaient des éclairs » (*ibidem*: 254).

La sympathie que Bonnet ressent pour Madeleine, prototype de la femme au foyer, décrite en train de nourrir son enfant, renvoie aux conceptions que les nazis avaient sur le rôle des femmes en société : Kinder, Kirche, Küche (enfants, église, cuisine) (Rolland 2012: 112). Cela rappelle aussi l'idéal du régime de Vichy qui agréait les familles nombreuses et la femme qui s'occupait de la maison et des enfants (Berstein, Milza 1990, t. II: 322). Nous pensons que la familiarité que Bonnet ressent en regardant Madeleine et son milieu est due à la ressemblance des deux conceptions. Comme la deuxième partie du roman est placée à la campagne et comme l'écrivaine insiste sur la description de l'intérieur de la ferme et des travaux qu'on y accomplit, nous croyons que Némirovsky a voulu représenter toujours l'ambition de Pétain qui était de régénérer la France. Il professait une conception de l'État inspirée des principes du christianisme ; il remettait en honneur la famille et l'enfant, le travail fondé sur l'agriculture ou l'artisanat (*ibidem*: 322). On dégage également dans ses discours les goûts pour l'archaïsme, le passé antérieur à la Révolution Française y faisant figure d'âge d'or :

« La ferme des Labarie, avec cette atmosphère un peu humide et sombre que lui donnait le jour pluvieux, avec la teinte rose passée du carreau, avec la petite niche vide où l'on imaginait la statue de la Vierge ôtée à la dernière révolution, avec la branche de buis béni au-dessus du berceau et l'étincellement d'une bassinoire de cuivre dans les demi-ténèbres avait quelque chose qui rappelait, pensa Bonnet, un intérieur de l'école flamande » (Némirovsky 2004: 257).

« Cette jeune femme assise sur une chaise basse, son enfant dans ses bras, au sein délicieux à demi nu brillant dans l'ombre, cette ravissante figure aux joues vermeille, au front et au menton très blancs, valait à elle seule un tableau. En la regardant, en l'admirant, il lui semblait presque se retrouver dans un musée de Munich ou de Dresde, seul en face d'une de ces toiles qui lui procuraient un enivrement à la fois sensuel et cérébral qu'il préférerait à tout le monde » (*ibidem*: 257).

Madeleine est dans cette scène personnage-spectacle (Hamon 1984: 112), dans un lieu devenu à son tour noyau idéologique. Mais elle a été au début du chapitre personnage focalisateur (*ibidem*: 47) qui avait mis en évidence Bonnet, lui aussi personnage spectacle. Ensuite les rôles avaient changé est Bonnet était devenu « personnage – spectateur » (*ibidem*: 111), son regard découpant le réel en « scène », « tableau », « spectacle » (*ibidem* : 106).

Nous observons qu'il y a une « redondance milieu-personnage » (*ibidem*: 111), Bonnet – la ferme des Labarie, malgré le fait qu'il était étranger. Et cela parce que « ces

sympathies avaient parfois pour origine des impressions musicales, littéraires, ou, comme ce matin de printemps ou il pénétra chez les Labaries, picturales » (Némirovsky 2004: 257). Nous avons insisté sur cette scène parce qu'elle est lourde de significations : elle met en relief la conception que les nazis avaient aussi sur l'art. Selon eux, l'art dégénéré était celui qui distorsionnait la perfection symétrique du corps humain comme c'était le cas de l'art moderne. Bonnet aussi semble préférer les portraits et les paysages réalistes. Les images sentimentales de la vie de la campagne étaient aussi approuvées par l'État allemand (Rolland 2012: 126). L'homme germanique, toujours dans la conception des nazis, « avait des sensations cosmico-solaires » (Grosclaude 1938: 43). L'amour de Bonnet pour la peinture renvoie à l'une des ambitions de Hitler, celle de suivre l'Académie de Beaux Arts de Vienne, aspiration qui ne s'était pas matérialisée.

### 3. La main, symbole du pouvoir

Une autre partie du corps focalisée fréquemment dans le roman est la main : « Il était jeune, maigre, avec de belles mains et de grands yeux. Elle remarqua la beauté de ses mains parce qu'il tenait ouverte devant elle la porte de la maison. Il avait à l'annulaire une bague faite d'une pierre gravée foncée et opaque » (Némirovsky 2004: 257).

La main grande et fine de Bruno, la main soignée et blanche de Kurt Bonnet contrastent avec la « main rouge, crevassée par le froid de l'hiver, par les soins donnés aux bêtes, par la lessive » des paysannes. Comme le bonnet des servantes, les mains deviennent signe de la condition sociale. Nous pouvons aussi avancer l'idée que les mains rappellent l'importance que prêtait Hitler et Napoléon d'ailleurs, à leur beauté, comme signe de distinction. La main comme noyau idéologique renvoie au désir du pouvoir : « un rayon du soleil parut entre deux nuages ; il fit jaillir de la bague un éclair pourpre » (*ibidem*: 242), image qui rappelle celle du bras levé du Führer. Nous voulons remarquer que Bruno, avant de devenir officier avait été compositeur, le personnage étant ainsi l'incarnation de l'idée que « seule la force nordique est créatrice » (Grosclaude 1938: 40). Le nom de Bruno et sa passion pour la musique nous font penser aux significations données par Spengler dans *Le Déclin de l'Occident* à cette couleur : le brun était la couleur de l'âme, historiquement harmonisée, couleur des compositions de Beethoven (Spengler 1996: 351). Bruno a renoncé à la carrière musicien pour « l'uniforme vert » associé à la lèpre : « les taches suspectes apparaissaient sur les toiles. Oui, un admirable portrait de Mignard avait les mains rongées d'une sorte de lèpre verte » (Némirovsky 2004: 37). Le destin de Bruno a été donc rongé aussi ; il est l'un des personnages soumis par le régime nazi et régi par le destin vu sa grande passivité dans le roman. Il est surtout personnage focalisé et rarement focalisateur (Hamon 1984: 47). C'est peut-être pour cela qu'il se sent si bien dans la maison balzacienne, signe du figé et de l'inertie. Son regard est plutôt contemplatif que conquérant. Il ne semblait non plus l'adepte du culte de l'action (Bracher 1995: 20) propre à l'idéologie nazie. Même s'il est « paré » d'or et de rouge, les couleurs de la nouvelle église allemande, il tombe amoureux de Lucile, la fille pâle, aux yeux marron. Le blanc des robes qu'elle portait était le symbole de la pureté nous fait penser portant qu'il avait été gagné aussi par l'idée de la pureté aryenne avancée par Hitler qui faisait de son peuple l'héritier d'une race noble. Comme Bruno appartient à la noblesse allemande, il est possible qu'il ait été séduit par l'ambition de Hitler de donner à l'Allemagne la place perdue dans le monde. La bague qu'il porte à la main et que Soleil met en évidence, nous fait penser au Roi Soleil, Louis XIV, l'un des modèles de Napoléon, sous le règne duquel la France était devenue un grand pouvoir en Europe. Cependant, Bruno se



dissocie de l'idéologie allemande par l'importance qu'il donne à la femme : si pour les nazis les femmes étaient de simples ornements (Rolland 2012: 111) pour lui, Lucile était la femme qui lui aurait donné du génie. Pourtant c'est Corte, le futur sympathisant du régime de Vichy, qui rejoint les conceptions que les nazis avaient sur les femmes : « Une femme doit ressembler à une génisse, douce, confiante et généreuse, avec un corps blanc comme de la crème, vous savez cette peau des vieilles comédiennes qui a été assouplie par des massages, pénétrée par des fards et les poudres » (Némirovsky 2004: 37).

#### 4. La description des orphelins et du prêtre

Nous déplaçons notre attention sur un groupe de personnages, celui des enfants orphelins qui, à notre opinion sert de mettre en lumière d'autres aspects de l'idéologie nazie. Comme nous avons précisé dans le sous-chapitre antérieur, ils étaient en nombre de trente. Ensuite, c'est couleur verte qui apparaît comme signe : « Un des garçons avait un chandail vert pomme qui découvrait de longs poignets maigres et velours » (Némirovsky 2004: 46). Orphelins, donc sans racines, mais ayant pourtant un passé douteux parce que certains d'entre eux provenaient des pénitenciers, les enfants n'ont pas de noms. Ils étaient donc disponibles à recevoir le baptême de n'importe quelle église, excepté le baptême de l'Église catholique, dont le représentant dans le roman Suite Française, était l'abbé Péricand. Ils seront attirés par la nouvelle religion prônée par le nazisme, celle dans laquelle ils se reconnaissaient et qui répondait à leur nature :

« Trente voix perçantes, indifférentes, réitèrent le Notre Père, trente maigres visages entouraient le prêtre ; les fronts s'abaissèrent d'un mouvement brusque, mécanique, lorsqu'il traça sur eux le signe de la croix. Un gamin a la grande bouche amère tourna seul ses yeux vers la fenêtre et le rayon du soleil glissant entre les volets clos éclaira une joue délicate, couverte de taches de son, un mince nez pince » (*ibidem*: 49-50).

Ce sont généralement les descriptions du corps qui, chargées de significations, suggèrent l'idée du darwinisme social qui « érigeait en postulat la lutte pour l'existence et le droit du plus fort comme base de la vie en société » (Bracher 1995: 35) : « Quelques-uns avaient des fronts bas, de lourdes mains de tueurs » (Némirovsky 2004: 49). Toujours en groupe, quand ils travaillent, quand ils se déplacent et quand ils commettent le meurtre, ils sont les représentants d'une idéologie uniformisante, ennemie de l'individualisme (Bracher 1995: 51). Nous avons précisé cet aspect parce que la forme extrême du darwinisme social a été reprise par l'idéologie national-socialiste (*ibidem*: 35).

La peur que le prêtre sent dans leur présence et son incapacité de les aimer dénonce une faiblesse de l'Église catholique devant les forces du mal. Cela provenait de l'intérieur, la narratrice précisant que le prêtre Péricand avait hérité une prédisposition à la tuberculose, ce qui suggère le fait que l'institution était elle aussi rongée par un mal hérité. Le prêtre provenait d'une riche famille bourgeoise qui aurait désiré pour lui un peu de gloire mondaine. Toutefois il a suivi sa vocation, celle de simple prêtre et les deux années à la montagne semblaient l'avoir guéri. Mais le prêtre Péricand se fait coupable de deux péchés : l'idéalisme et la naïveté. Même si son instinct l'avertissait, il n'avait pas compris le danger qu'il courrait : « il manqua une marche sur le seuil, trébucha et pour ne pas tomber, dut se retenir au bras du directeur » (Némirovsky 2004: 49). Figure de l'Autorité aussi, idée qui retiendra notre attention dans un autre sous-chapitre, le directeur contribue à la dissémination des paroles du

maréchal Pétain qui, dans ses messages de juin 1940, faisait retomber la responsabilité de la défaite sur « l'esprit de jouissance » (Berstein, Milza 1990, t. II: 303) de la société française : « Le temps est passé, dit le directeur, des petites commodités, des douceurs de la paix (Némirovsky 2004: 47). Le Maréchal, « le vainqueur de Verdun », était depuis le 10 juillet « la seule autorité légale du pays » (Berstein, Milza 1990, t. II: 309). Il professait une conception de l'État inspirée des principes du christianisme. L'apparition de la comtesse de Montmort et ses préoccupations complètent l'image du régime qui avait un caractère monarchique et dont l'une des préoccupations était l'éducation de la jeunesse :

« Mme de Montmort gouvernait son monde avec des principes analogues, mais, comme elle était aristocrate et plus attachée aux valeurs spirituelles que la bourgeoisie âpre et matérialiste dont sortait Mme Angellier, elle s'inquiétait surtout du côté religieux de la question ; elle s'informait si tous les enfants avaient été baptisés, si on communiait deux fois par an, si les femmes allaient à la messe » (Némirovsky 2004: 300).

Si en France l'Église a seulement « trébuché », étant soutenue par le Maréchal, parce qu'elle n'avait pas compris les intentions du nazisme, en Allemagne elle était tombée. C'est toujours le destin malheureux du prêtre Péricand, tué dans le lac du château en flammes, qui se proposait de le signaler.

Comment cela s'est-il passé ? Premièrement certains représentants de l'Église avaient cru que le nationalisme-socialiste voulait sauver l'Allemagne de l'athéisme-bolchévique. Ni l'Église protestante ni celle catholique n'avaient pas confiance dans la politique de gauche qui semblait menacer l'ordre existentiel dans la société. En plus, sous sa forme externe, le communisme, elle rejetait même l'existence de la religion. Deuxièmement, Hitler, éduqué dans la foi catholique n'avait pas affiché une propagande antichrétienne et anticléricale. Troisièmement, certaines valeurs communes comme la famille, le travail, l'honneur permettaient théoriquement la cohabitation. Cette naïveté est illustrée par les pensées de l'abbé Péricand : « Il savait déjà que dans ces jeunes âmes le mal avait des racines solides, bien dures, mais par moments quelle éclosion de tendresse, quelle grâce innocente, quel tressaillement de pitié et d'horreur lorsqu'il parlait des supplices de Christ » (*ibidem*: 48).

La vue du sang déchaîne les forces ataviques endormies dans les enfants. Ils veulent continuer la boucherie avec d'affreuses coutumes dionysiaques : « Les plus âgés avaient découvert une cave à liqueurs, ils la traînèrent dans le salon, la poussant devant eux à coup de pied » (*ibidem*: 171).

Pourtant avant la lutte désespérée dans le château, l'abbé sent qu'il s'agissait d'une religion qui était en fait un panthéisme cosmique qui identifiait Dieu avec la nature et qui le tentait, lui-aussi : « L'eau palpait doucement, la nuit était solennelle et tranquille. Cette présence hors de laquelle il n'eût pas pu vivre, ce Souffle, ce Regard était sur lui dans l'ombre » (*ibidem*: 169).

Nous croyons qu'Irène Némirovsky critique dans son roman, par l'intermédiaire du prêtre Péricand, la position de l'Église en général devant la nouvelle religion annoncée par les nazis. Pourtant ils ont enregistré un succès limité. Les deux Églises, protestante et catholique n'ont pas été détruites parce que le régime de Hitler n'a pas duré assez pour prendre des racines, mais elles ont enregistré cependant un échec par leur incapacité de s'opposer à un régime oppressif.

## 5. Visages de Faust dans le roman *Suite Française*

### 5.1. Hubert et le drame de la connaissance

Hubert a 18 ans en 1942. Il est né donc en 1925, pendant les « années folles », le laboratoire d'une génération désenchantée. Nous reprenons quelques informations sur les « années folle», évoquées par le visage du garçon, « joufflu et rose » (Némirovsky 2004: 33). Après les terribles épreuves de la guerre, ce sont les années d'illusions, espoir d'un retour à l'Âge d'or (Berstein, Milza 2009, t. I: 392). Ces années son caractérisées par le caractère festif, le goût de la liberté, mais aussi par « une culture des apparences » (*ibidem*: 446). Le Paris de 1925 incarne la fureur de vivre d'une société qui, au sortir de la guerre, rejette les contraintes tandis que la bourgeoisie de province reste attachée à leurs idéaux d'austerité.

Mais le visage d'Hubert est « frappé de désespoir » (Némirovsky 2004: 33) parce qu'il traverse les années 30 qui sont celles de la crise, et de « stupeur » (*ibidem*) devant le visage épouvantable de la guerre. Le jeune Péricand passe de la connaissance intellectuelle du monde enseigné à l'école et dans sa famille à celle intuitive et expérimentale de la vie. Et cela grâce à l'action. Son individualisme s'efface devant l'adhésion à des causes qui relèvent de la solidarité entre les hommes. Hubert essaye de s'intégrer dans la communauté des soldats, sur le champ de bataille et dans la maison d'une vieille paysanne, mais il n'en réussit pas. Ce n'étaient ni son combat ni son monde. Il retourne dans sa famille bourgeoise qu'il méprisait tout en restant suspendu entre deux mondes. Peut-être était-il le destin de cette génération qui avait consommé dans la fièvre des années folles l'énergie nécessaire aux investissements dans certaines idéologies.

On connaît ce qu'on a vécu, semble affirmer Goethe dans son Faust. Jamais l'homme ne devient sage dans son laboratoire. Il faut affronter le tourbillon des évènements. Faust de Goethe a cherché la vérité rationnelle. C'est le premier objet de son désir. Il brave les diables et l'enfer comme Hubert brave le danger et ses peurs. Nous rencontrons Faust dans son laboratoire et Hubert dans sa famille-laboratoire. À 18 ans le jeune se croît supérieur à tous les membres de sa famille tandis que Faust de Goethe est un savant laborieux qui a derrière lui une carrière honorable : il est maître et docteur. La conclusion à laquelle il est arrivé est celle que nous ne savons rien, jamais. Il a perdu toute foi dans l'efficacité du savoir. Il se sent supérieur à tous les diplômés qu'il énumère : docteurs, magisters, scribes et prêtres. L'idée des diplômés apparaissent aussi dans le roman *Suite Française* et c'est la mère de Hubert, madame Péricand, qui y rêve toujours.

### 5.2. Le prêtre Péricand

Faust ne renonce pas au savoir ; il veut seulement dépasser le savoir rationnel, il essaye de la magie, comme une méthode supérieure de connaissance qui puisse déchirer le monde des apparences. Grâce à ses conjurations, les esprits le visitent, celui de l'Univers et celui de la Terre. Faust de Goethe voit ce qu'il a désiré : le premier esprit est harmonie universelle, équilibre des choses, la circulation éternelle des forces bienfaisantes qui descendent du ciel sur la terre. Ni Faust, ni le prêtre ne sont de purs esprits contemplatifs. Ils sont aussi des hommes actifs et pleins de joie. C'est pour cela qu'un autre esprit leur apparaît, celui de la terre. Si le premier était le génie de la nature et de la vie contemplative, le deuxième était celui de l'Histoire et de la vie active. Tous les deux se sentent de l'affinité pour cet esprit, mais celui-ci leur échappe. C'est ainsi que le narrateur induit l'idée de l'échec de l'homme, incapable de participer à l'activité inépuisable des forces de la nature. Finalement il rentre dans sa coquille, englouti dans le temps circulaire, celui du mythe. Le prêtre meurt, ne

pouvant plus résister à la force brute. Faust est anéanti par une parole fulgurante et le prêtre par des pierres. Le souci des biens terrestres (les enfants qu'il conduit ont comme seule préoccupation celle de manger et boire), les circonstances extérieures (la guerre), les sentiments (l'incapacité du prêtre d'aimer les orphelins) alourdissent son vol. Son parcours fait de lumière et d'ombre et non pas seulement de lumière comme il aurait fallu pour un représentant de la l'église est visiblement descendant. Et il meurt, peut-être parce que l'initiation à l'harmonie de l'univers n'est pas pour les mortels. Le prêtre veut arrêter le moment, mais il n'y réussit pas et c'est le flux des événements qui arrête sa marche. Après lui, il ne reste que la collection des faits morts et de détritiques du passé.

### 5.3. Bruno et le péché de la soumission

Bruno aussi, vu son âge, est né après la Première Guerre mondiale, mais en Allemagne. À partir de 1919, dans ce pays-là on ressent une crise de valeurs qui attire la tendance de se réfugier dans les mythes. Les Allemands ont l'impression que toute une civilisation s'est écroulée. La deuxième crise qui ébranle de nouveau le pays commence bien avant 1939, dès que le national-socialisme, installé au pouvoir, au début de 1933, commence à faire peser une menace sur le monde. On ne peut pas ignorer les paroles de Goethe, « Au commencement était l'Action », bien appréciées par Hitler (Dabezies 1972: 185). La rhétorique nazie en utilise seulement quelques vers qu'elle répète insistant sur le dynamisme et le germanisme du héros (*ibidem*). Rosenberg aussi dans son *Mythe du XXe siècle* glorifie la figure de Faust, symbole de l'activité humaine (*ibidem*). Il est à souligner que Faust disparaît, comme Bruno à la fin de la Suite, dans l'Allemagne de la Deuxième Guerre mondiale parce qu'il renvoie à un thème chrétien qui peut contredire « l'âme germanique » (Dabezies 1972: 186). Le culte des mythologies nordiques et du primitivisme pouvait être dérangé par le contexte chrétien qui enveloppait Faust, figure de la liberté humaine. Ce que Hitler n'a pas compris, ce sont ses soldats qui l'ont fait. Ils ont compris la liaison entre l'esprit de Goethe et le « dynamisme » pangermaniste (*ibidem*: 160). C'est pour cela qu'ils sont descendus dans les tranchées avec Faust et le Nouveau Testament en poches (*ibidem*).

Bruno, l'Allemand, quitte le village français et se dirige vers l'est, mais il ne rêve d'activité ni d'action. Il se soumet seulement aux ordres en subissant ainsi son destin. Quelle a été sa faute pour être suivi par le chien qui rappelle le diable de Faust ? Goethe imagine que l'âme impatiente obéit à l'appel d'une aurore sur des plages. Bruno n'a pas entendu cet appel en laissant le pinceau pour l'arme. Ou peut-être n'a-t-il pas eu de choix. C'est ainsi qu'on peut expliquer sa survie dans le roman. Par contre, Bonnet a choisi la carrière des armes et c'est pour cela qu'il est tué dans le village.

L'armée allemande entre dans Bussy quand de l'église s'élèvent les chants liturgiques qui célèbrent la Résurrection. Sur le cheval, la coupe mortelle levée, Bruno entend les cloches de Pâques, symboles d'une deuxième chance. Et il rencontre Lucile qui le fait revivre. L'officier allemand laisse retomber la coupe, reconquis par le miracle de la vie renaissante. Français et Allemands se mêlent gagnés par la joie de la fête de Pâques caressés par le soleil qui ralentit leurs courses et fait fondre leurs barrières.

Dans l'ombre de la maison balzacienne, Bruno retrouve son passé, ses remords, ses préoccupations, ses doutes. Ils ne sont pas entièrement différents de ceux de Lucile, la Française. Toutefois, dehors, baignés dans la lumière du printemps, ils les oublient pour vivre l'instant. Nous rencontrons aussi, Lucile et Bruno, le soir, sous le regard de la vieille dame Angellier, dans le jardin français, ordonné, qui leur impose des limites. Ensuite, on les voit dans le jardin détruit de la famille Perrin, symbole de la révolte contre un ordre établi. Pourtant on ne précise pas qui l'a mutilé : les enfants français ou les soldats allemands. Ce

qui est clair pourtant, est le fait que, durant l'occupation, entre l'occupant et l'occupé, surtout si le deuxième est fragile, comme le sont les enfants, un pacte peut être conclu.

Tous les deux ont perdu une aile : Lucile par le mariage, Bruno par le métier de soldat, subordonné à une autre volonté. Leurs rêveries de soir suggèrent le besoin d'évasion, d'une vie nouvelle. Ce ne sont pas de rêves d'action et de mouvement. Ils se débattent à peine entre les murs que la vie a élevés autour d'eux. Bruno est suivi par le chien-diable contre lequel il ne se défend pas. Par contre, il l'appelle, il le caresse, en fait son compagnon dans le jardin. Même quand il veut s'en débarrasser, il le rencontre dans la rue, métamorphosé en chèvre ; le destin c'est le Buc, *tragus* et non pas la chèvre, ce qui laisse une mince place à l'espoir qu'il peut échapper à son destin de soldat. Il ne lui reste que de s'y soumettre tout en essayant de garder sa part de lumière préservée dans son passé noble, rappelé par sa bague et par les livres qui ne le quittent pas.

Dans *Faust* de Goethe, les prodromes de la Révolution sont des avertissements donnés aux puissants. Dans le roman *Suite Française*, le souvenir de la révolution russe l'est aussi. Et vers l'orient sont entraînés les deux, Faust et Bruno.

## Conclusion

En conclusion, à part l'objet sémiotique-symbolique, la description du corps des personnages constitue un « embrayeur idéologique ». La pâleur de Lucile, les mains rouges quoi que délicates de Madeleine, les taches rouges sur le visage de Madame Péricand, la tuberculose du prêtre Péricand, la mollesse de Corte sont les traits des personnages représentant d'une nation noble, mais déchu. La supériorité technique prolonge dans le roman *Suite Française* la supériorité raciale des Allemands. Irène Némirovsky veut mettre en relief cette idée par l'image des soldats allemands qui entrent dans le village de Bussy. Ceux-ci sont représentés en mouvement, ce qui contraste avec l'image statique et silencieuse des habitants du bourg de Bussy. Bruno et Bonnet entrent dans les maisons de Madeleine de Madame Angellier en conquérants. Le premier occupe une maison « balzacienne » tandis que l'autre une ferme, les deux demeures symbolisant une société traditionnelle et statique.

Les paroles de Kurt Bonnet qui « avait en son aspect physique quelque chose de parfait » (Némirovsky 2004: 254) exhument le XVII<sup>e</sup> siècle et le règne de Louis XIV : « C'est un nom français, comme vous voyez. Mes ancêtres devaient être de vos compatriotes, chassés de France sous Louis XIV. Il y a du sang français en Allemagne, et de mots français dans notre langage » (*ibidem*: 254). Nous supposons que les ancêtres de Bonnet avaient été des protestants contre lesquels Louis XIV avait pris des mesures par la révocation de l'Édit de Nantes, signe d'intolérance religieuse. Cette action a déterminé un exode massif des protestants, en Hollande, en Angleterre ou en Suisse. Nous insistons sur cela parce qu'il s'agit d'une autre période de crise dans l'histoire de la France, celle de la société féodale.

Une autre idée qui renvoie, à notre avis au règne du Roi Soleil et aux conceptions raciales d'Hitler, est suggérée par la comparaison des Français en dérive avec une autre catégorie sociale persécutée par Louis XIV et également par Hitler, celle des Bohémiens : « la place devant le fleuve ressemblait à un campement de bohémiens ; des hommes harassés dormaient par terre, d'autres faisaient leur toilette sur la pelouse » (*ibidem*: 73). Nous croyons que l'écrivaine veut exprimer, de cette manière une conception cyclique de l'Histoire : les événements se répètent, le temps piétine même si nous avons l'impression qu'il mène vers le progrès. L'appel au mythe se fait pour conférer à l'idéologie, qui est temporelle, un caractère d'atemporalité.

## Sources

Némirovsky, Irène, 2004, *Suite Française*, Paris, Denoël.

## Références

- Berstein Serge, Milza, Pierre, 1990, *Histoire de la France au XXe siècle*, t. I. 1900-1930, Paris, Perrin.
- Berstein, Serge, Pierre, Milza, 1990, *Histoire de la France au XX e siècle*, t. II. 1930-1958, Paris, Perrin.
- Bracher, Karl Dietrich, 1995, *Hitler et la dictature allemande*, Bruxelles, Complexe.
- Condei, Cecilia, 2012, *Introduction à la pragmatique du langage et à l'analyse du discours*, Craiova, Universitaria.
- Dabezies, André, 1972, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin.
- Goethe, Johann Wolfgang, 2011, *Faust*, traduction par Ion Gorun, București, MondoRo.
- Grosclaude, Pierre, 1938, *Alfred Rosenberg et le Mythe du XXe siècle*, Paris, Sorlot.
- Hamon, Philippe, 1984, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F.
- Harvill-Burton, Kathleen, 2006, *Le Nazisme comme religion : quatre théologiens déchiffrent le code religieux nazi (1932-1945)*, Les Presses de l'Université Laval.
- Maingueneau, Dominique, 2004, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Rolland, Paul, 2012, *Nazismul, o istorie ilustrată*, traduction par Lavinia Boja, București, Corint.
- Spengler, Oswald, 1996, *Declinul Occidentului*, traduction par Ioan Lascu, Craiova, Beladi.

# Categoria estetică a „absurdului” și impasul coerenței semantice

Violeta Costea (Moș)  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

În această cercetare am în vedere definirea inițială a *absurdului* la autori de referință și dinamica ulterioară a semanticii termenului. Principalii teoreticieni ai acestei categorii estetice au fost Albert Camus și Jean Paul Sartre, care, în anii 40-50 ai secolului trecut, au contribuit în mod decisiv la impunerea în domeniul filosofic și literar a noii sensibilități absurde. Imediat după apariție, teoretizând mișcarea avangardistă europeană, Eugène Ionesco discuta, din interior, în calitate de dramaturg, dar și de actor,<sup>1</sup> despre noua tendință literară în termeni de opoziție și de ruptură cu trecutul, respingând totuși denumirea *absurd*. De asemenea, după o documentare riguroasă, după ce, timp de douăzeci de ani lucrase pentru BBC ca producător, scenarist și redactor, continuând ulterior să conducă departamentul de teatru radiofonic al renumitului post, Martin Esslin oferea, prin *Teatrul absurdului*, carte publicată inițial în 1961 și revizuită succesiv de către autor în alte patru ediții în următorii 40 de ani, un adevărat „manual de utilizare” a dramaturgiei absurdului. Este de apreciat sincronizarea criticii românești care, prin Romul Munteanu în 1970 și prin Nicolae Balotă în 1972, a oferit perspective viabile și pertinente asupra absurdului literar, în manieră exhaustivă sau comparativă, prin *Farsa tragică*, respectiv *Lupta cu absurdul*. Richard Kearney a editat în 1988 la Londra prima ediție a cărții reluate în 2003, care a beneficiat de o publicare simultană în USA și Canada, *The Wake of Imagination*. Aici el dedică două capitole imaginarului existențialist trecut prin filtrul gândirii filosofilor precursori Kirkegaard și Nietzsche, sintetizând apoi manifestarea acestui curent filosofic și literar în gândirea lui Heidegger, Camus și Sartre.

Atât în mediul academic internațional, cât și în cel românesc, categoria absurdului continuă să suscite interesul cercetătorilor. În 1998, Emilia Parpală includea, în *Introducere în stilistică* (revizuită și reeditată în 2007), un model de receptare și de analiză pragmatilistică a fabulei *Cronicari*, textul absurd al protoavangardistului Urmuz. Universitatea craioveană s-a remarcat, în dezbaterea temei absurdului filosofic și literar, și prin cele două volume ale lui Ioan Lascu, publicate în 2002 și în 2005: *Albert Camus și exigența unității*, respectiv *Existențialismul francez. Gândire și literatură*. O contribuție recentă la dezvoltarea temei în discuție oferă Carmen Popescu în *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*. În capitolul final, pornind de la piesa *Macbeth* a lui William Shakespeare,

---

<sup>1</sup> În perioada în care a început să scrie teatru, Eugène Ionesco a experimentat și postura de actor într-o piesă rusească, adaptare a romanului *Demonii* de Dostoievski. („*Posedații*, piesa care i-a oferit lui Ionesco posibilitatea de a avea o privire din interior asupra jocului actorului, s-a jucat la Théâtre des Noctambules până pe 18 februarie 1951” (Esslin 2009: 130-131).

autoarea realizează o comparație între elementele intertextuale identificate în aceasta și în alte două texte moderne: *Macbett* de Eugen Ionesco și *Vărul Shakespeare* de Marin Sorescu.

În anul 2003, Will Slocombe obține titlul științific de doctor la Universitatea din Wales cu teza *Postmodern Nihilism: Theory and Literature*, în care analiza conceptul de „nihilism” în relație cu teoria și literatura postmodernă. Joanna Gavins (Universitatea din Edinburgh), în *Reading the Absurd* (2013) tratează această temă din perspectiva stilisticii cognitive, ignorând totuși, în mod inexplicabil, un dramaturg marcant al categoriei supuse analizei, pe Eugène Ionesco. Cu un an înainte publicase, ca o sinteză a cercetării sale, *The Literary Absurd*, un capitol în tomul colectiv *The Routledge Companion to Experimental Literature*, editat de Joe Bray, Alison Gibbons și Brian McHale. Cercetătoarea se raportează la literatura absurdului nu atât ca la un gen sau mișcare literară, ci ca la o experiență de lectură. Tot în 2012, Patrick Charaudeau (Universitatea din Paris), continuând o temă de cercetare din 2006 despre umor, clasifică diversele categorii ale discursului umoristic, atingând și mijloacele expresive ale absurdului, în *De l'ironie à l'absurd et des catégories aux effets*.

## 2. Categoria absurdului – de la confuzie la delimitare

Decelarea unor caracteristici esențiale ale absurdului este un demers dificil, deoarece, așa cum arată J. Gavins, în jurul acestui concept plutește încă o nebuloașă – reperele temporale, generice sau stilistice definitorii nefiind trasate cu precizie de către critica literară (Gavins 2013: 9). În opinia autoarei, absurdul literar este definit în mod frecvent prin ceea ce nu este: el nu poate fi considerat o mișcare literară unitară și nici un moment istoric, dar este cu siguranță un fenomen artistic și cultural. De asemenea, absurdul nu poate fi limitat la o perioadă din istoria literaturii moderne sau postmoderne, nici la apartenența la un anumit gen literar. Pornind de la etichetarea unor texte ca fiind absurde de către cititori atât din mediul academic, cât și neacademic, pe site-ul [www.librarything.com](http://www.librarything.com), unde există una din cele mai mari comunități virtuale de lectură și discuții, J. Gavins (*ibidem*: 12,13) întocmește în 2012 o listă<sup>1</sup> de douăzeci de creații literare incluse în această categorie. Ea specifică și anii primei

---

<sup>1</sup> 1. *The Outsider* by Albert Camus (first published in 1942); 2. *The Trial* by Franz Kafka (first published in 1925); 3. *The Plague* by Albert Camus (first published in 1947); 4. *Catch-22* by Joseph Heller (first published in 1961); 5. *Incidents* by Daniil Kharmis (written between 1933 and 1937 and first published as this collection in 1993); 6. *The Fall* by Albert Camus (first published in 1956); 7. *The Castle* by Franz Kafka (first published in 1930); 8. *Alice's Adventures in Wonderland* by Lewis Carroll (first published in 1865); 9. *Slaughterhouse-Five* by Kurt Vonnegut (first published in 1969); 10. *Exile and the Kingdom* by Albert Camus (first published in 1957); 11. *Metamorphosis* by Franz Kafka (first published in 1915); 12. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* by Douglas Adams (first published as a novel in 1979); 13. *Molloy, Malone Dies and The Unnamable* by Samuel Beckett (first published in French between 1951 and 1953, then in English between 1955 and 1958); 14. *A Confederacy of Dunces* by John Kennedy Toole (written in 1964 and first published in 1980); 15. *The Third Policeman* by Flann O'Brien (written between 1939 and 1940 and first published in 1967); 16. *A Happy Death* by Albert Camus (written between 1936 and 1938 and first published in 1971); 17. *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* by Douglas Adams (first published in 1987); 18. *The Master and Margarita* by Mikhail Bulgakov (written between 1928 and 1940 and first published, in a censored version, in 1967); 19. *The First Man* by Albert Camus (written in 1960 and first published, incomplete, in 1994); 20. *The Long Dark Tea-Time of the Soul* by Douglas Adams (first published in 1988).



publicări, subliniind faptul că textele nu au aparținut numai mijlocului secolului XX, așa cum în mod convențional se face referire la categoria absurdului literar.

În ciuda acestor aserțiuni, teoreticienii marcanți ai acestui concept (Balotă 1971, Romul Munteanu 1970), cad de acord cu privire la faptul că absurdul literar s-a cristalizat în Europa Occidentală la jumătatea secolului al XX-lea ca o consecință a experimentării unei stări de criză axiologică, marcată de sentimentul absurd al vieții. Formele artistice încep să exprime lipsa de sens a vieții, căci conștientizarea absurdului existențial și-a găsit expresia (sau non-expresia) și în plan literar. Edificiul rațional ce stătea la temelia lumii se prăbușește, al Doilea Război Mondial impunând haosul, deruta, instabilitatea, dezordinea. Omul care conștientizează această criză este marcat de singurătate, de sentimentul alienării, al incomunicării cu sine, cu alteritatea și cu divinitatea. Devalorizarea elementelor care confereau omogenitate vechii lumi nu oferă nicio alternativă plauzibilă, „omul recent” (Patapievic 2001) experimentând o criză a propriei existențe, care se derulează în absența unui sens al ei. Rațiunea capabilă să ordoneze haosul este detronată de iraționalism, iar nihilismul se instalează în gândirea filosofică a acestei perioade.

## 2.1. Premisele filosofice ale categoriei absurdului

Între creațiile literare absurde și filosofie s-a identificat un fond ideatic comun. Depășind accepțiunea logică a termenului *absurd*, definit drept ceea ce „contrazice gândirea logică, care nesocotește legile naturii și ale societății, contrar bunului-simț” (cf. *DEX*), a doua accepțiune, cea filosofică, încadrează în sfera absurdului tot ceea ce se opune rațiunii, inteligenței, aparținând iraționalului. Dacă la începutul secolului XX se punea problema imposibilității cunoașterii pe calea rațiunii, a logicii, după câteva decenii scriitorii au început să conștientizeze un dezacord cu alteritatea ce își va găsi expresia în literatura absurdului. Rădăcinile filosofice ale categoriei absurdului se pot identifica în existențialism și în nihilism.

Existențialismul fusese afirmat *avant la lettre* cu un secol înainte de către filosoful danez Søren Kierkegaard (1813-1855), considerat „unul dintre arhitecții cheie ai filosofiei absurdului” (Gavins 2012: 63). Titlul de „părinte al existențialismului” a fost câștigat de Kierkegaard prin construirea unui sistem filosofico-teologic în *Frică și cutremur* (*Fear and Trembling*), publicată inițial în 1843. El își fundamenta gândirea filosofică pe conceptul de „paradox”, dialectică ce evidențiază asocierea a doi termeni contradictorii, precum eternitatea și temporalitatea, libertatea și necesitatea. Libertatea prin care omul poate alege în fiecare moment existența sau non-existența generează angoasa, punctul de plecare al gândirii despre absurd a lui Jean Paul Sartre și a lui Albert Camus. Filosoful danez a optat pentru paradoxul credinței prin eliminarea rațiunii.

Un alt precursor al existențialismului a fost filosoful Friederich Nietzsche (1844-1900). Aserțiunea sa celebră, *Got ist tott* („Dumnezeu a murit”) din *Așa grăit-a Zarathustra* (1883), formulează într-o manieră radicală problema nihilismului, înțeles ca „devalorizare a valorilor supreme” (Lascu 2005: 12). Readucând în atenție umanismul renescentist, filosoful german anunța un ideal uman nou, dominat de voință și preocupat să descopere *omenescul*.<sup>1</sup>

Francezii Jean-Paul Sartre și Albert Camus sunt unanim recunoscuți drept părinții literaturii absurdului, fiind, prin preocupările lor filosofice și literare indisolubil asociați existențialismului. Reunind diverse orientări și direcții filosofice care au ca punct comun

<sup>1</sup> Referire la cartea filosofului Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (*Omenesc, prea omenesc*), publicată inițial în 1878.

meditația asupra sensului existenței, existențialismul pune în discuție, la jumătatea secolului al XX-lea, problema finitudinii umane.

Jean-Paul Sartre este autorul uneia dintre cele mai elaborate teoretizări ale existențialismului. Eseul său din 1943, *Ființa și neantul*, continuă direcția fenomenologică întemeiată de Edmund Husserl (1895-1938). În centrul problematicii existenței umane este așezată experiența trăită. Pentru Sartre, absurdul se naște din incapacitatea conștiinței („pentru sinele” / *le pour soi*) de a stabili o cale de comunicare cu lumea obiectelor („în sinele” / *l'en soi*), de a conferi un sens realității. Nicolae Balotă observă că Sartre pune problema unei duble absurdități: lumea este privită ca fiind absurdă pentru că nu primește o semnificație din partea conștiinței umane, iar o altă absurditate este aceea a conștiinței care nu își exercită funcția de a conferi sensuri realității (Balotă 1974: 24). Filosofia sartriană transmite ideea că „existențialismul este un umanism”.<sup>1</sup> Sistemul de gândire al filosofului francez se construiește pe analiza unor concepte precum: „alegere”, „responsabilitate”, „libertate”, „angajament”. Aceste idei au impregnat și opera literară a laureatului Nobel, reprezentată de romanele *Greața*, *Zidul*, *Drumurile libertății*, precum și de piesele de teatru *Muștele*, *Uși închise*, *Morți fără mormânt*, *Măinile murdare*.

## 2.2. Mitul lui Sisif – ipostaza camusiană a absurdului

Primul teoretician care a definit categoria „absurdului” a fost Albert Camus. Fără a construi un sistem filosofic propriu, asemenea lui Sartre, în *Le Mythe de Sisyphe (Mitul lui Sisif)*, publicată inițial în 1942, el fundamentează acest concept pe discrepanța între tentația eternității și efemeritatea condiției umane, între dorința unei existențe controlate rațional și haosul, iraționalul lumii reale. Deși se consideră un antiexistențialist, Camus dezvoltă tema absurdului în relație cu cea a sensului vieții. El se întrebă de ce, din moment ce viața și-a pierdut semnificația, omul nu alege să îi pună capăt: „Nu există decât o problemă filosofică cu adevărat importantă: sinuciderea. A judeca dacă viața merită sau nu să fie trăită înseamnă a răspunde la întrebarea fundamentală a filosofiei” (Camus 1969: 1). Camus considera sinuciderea o falsă soluție la problema absurdului, optând pentru revoltă, pentru neconsimțirea la absurd: „Absurdul n-are sens decât în măsura în care consimțim la el” (*ibidem*: 12).

Camus a făcut distincția între sentimentul absurdului și noțiunea în sine, observând că cea de-a doua doar se întemeiază pe sentiment. Raportul comparativ stabilit între „o stare de fapt și o anumită realitate, între o acțiune și lumea care o depășește” creează sentimentul absurdului. Definiția dată de filosof absurdului, „un divorț” între două elemente supuse comparației, în speță nevoia unei existențe raționale, coerente și haosul lumii reale, este agreată de către Nicolae Balotă, reiterând-o sistematic pe parcursul amplei monografii, *Lupta cu absurdul*, contextualizând-o prin termenul *prăpastie* (Balotă 1972: 21, 25). „Nucleul teoretic dur” (Lascu 2005: 21) al operei lui Albert Camus îl reprezintă eseul amintit, corelat cu *Omul revoltat*, publicat inițial în 1951.

Ca și la Sartre, creațiile literare ale lui Camus sunt impregnate cu idei ce provin din eseuri, fiind marcate de exemplaritate. Romanele *Străinul*, *Ciuma*, precum și dramele *Caligula*, *Neînțelegera* sunt texte ce pun în discuție limitele condiției umane și lipsa de sens a vieții, aspecte reprezentative pentru literatura absurdului.

<sup>1</sup> Referire la cartea lui Jean-Paul Sartre, *Existențialismul este un umanism*, apărută inițial în 1946.

### 3. Receptarea critică a absurdului

Este recunoscut faptul că absurdul nu este un curent literar delimitat cu exactitate în istoria și critica literară, cu o serie de caracteristici definitorii la care să adere o anumită grupare de scriitori și opere. J. Gavins (2012: 65) arată că, în general, cititorii nu fac distincție între termenii determinanți *absurd* și *existențial*, delimitându-i categoric, ci aplică aceste două etichete în mod interschimbabil textelor absurde. În mod paradoxal, chiar reprezentanții acestei literaturi au respins termenul *absurd* aplicat operei lor. Samuel Beckett, Arthur Adamov, Albert Camus nu s-au considerat promotori ai literaturii absurdului. Eugène Ionesco, creatorul teatrului absurdului, refuza categoric această etichetă:

„S-a spus că sunt un scriitor al absurdului; există asemenea cuvinte care aleargă prin praful străzii. Absurdul e un cuvânt la modă și care, într-o zi, nu va mai fi. În orice caz, el e încă de pe acum destul de vag, încât să nu spună nimic și, în același timp, să definească totul cu multă ușurință” (Ionesco 2002: 266).

Dramaturgul prefera termenii *antiteatru* sau *antiliteratură*. Prima sa piesă, *Cântăreața cheală*, din 1950, este subintitulată „antipiesă”, înscriindu-se astfel, în direcția vastă și eterogenă a avangardei literare europene. Anticonvenționalismul radical este, după Ion Pop, trăsătura esențială ce marchează operele ionesciene. Aceasta este expresia unei stări de criză resimțite pe două coordonate: intelectuală, cauzată de conștientizarea limitelor cunoașterii, și metafizică, amplificată de spaima de moarte, anxietate și angoasă. La Ionesco, farsa existențială devine tragedie a limbajului:

„Comportându-se ca niște marionete trase de sforile mecanismelor lingvistice, personajele nu mai comunică, de fapt, decât un mod de funcționare formală a limbii, cuvintele atrag cuvinte în virtutea contaminărilor de suprafață, asociațiile incongruente abundă, ca și falsele silogisme, manevrarea ludică a limbajului atingând, spre final, cote paroxistice” (Pop 2000: 421-422).

Martin Esslin impunea în 1961 sintagma *teatrul absurdului*, iar la noi, Romul Munteanu o echivala, în 1970, cu *farsa tragică*. În 2001, în prefața la cea de-a cincea ediție revizuită a studiului său, Martin Esslin observa că, deși titlul a devenit un clișeu aplicat cu ușurință unor situații cotidiene în mediul jurnalistic, acesta desemnează o categorie literară ce cuprinde opere diverse, dar care au drept trăsături comune „mânuirea anumitor tehnici dramatice în prezentarea și construcția personajelor, folosirea viselor și halucinațiilor etc.” (Esslin 2012: 9). Elementul comun în piesele dramaturgilor considerați reprezentativi pentru această direcție este lipsa de sens a vieții pe care se consolidează eseul lui Camus, *Mitul lui Sisif*: „Teatrul absurdului a renunțat să argumenteze despre absurditatea condiției umane și o prezintă pur și simplu în ființă – mai precis, în termenii unor imagini scenice concrete. Aceasta este diferența între abordarea filosofului și cea a poetului” (*ibidem*: 4).

De asemenea, el include aici piese care dezvoltă tema absurdității condiției umane într-o manieră formală și expresivă, mizând pe devalorizarea limbajului. Observația aceasta stă la baza distincției pe care Martin Esslin o făcea între teatrul existențialist al lui Sartre și Camus și cel absurd, ce cuprinde piese ale unor dramaturgi ca Samuel Beckett, Arthur Adamov sau Eugène Ionesco: „Tocmai acest efort de a integra subiectul în forma sa de expresie este cel care separă teatrul absurdului de teatrul existențialist” (*ibidem*: 21). Maniera coerentă a discursului dramatic creat de către Sartre și Camus ar contrazice intenționalitatea

dizarmonică a eseisticii celor doi gânditori francezi. După Esslin, teatrul absurdului vizează conștientizarea publicului cu privire la precaritatea și misterul situației sale în univers, cu privire la problema lipsei de sens a existenței ieșite din sfera ordonatoare a sacrului, în confruntarea milenară a omului cu senectutea, boala și moartea. Martin Esslin afirma, în finalul capitolului „Semnificația absurdului”, că:

„Astăzi, când moartea și bătrânețea se ascund tot mai mult după eufemisme și bâlbâieli alinătoare, iar viața este amenințată să fie copleșită de consumul de o hipnotică vulgaritate mecanică, nevoia de a confrunța omul cu realitatea situației sale este mai mare decât oricând. Căci demnitatea omului stă în capacitatea lui de a înfrunța realitatea în toată lipsa ei de sens, în a o accepta liber, fără teamă, fără iluzii – și în a râde de ea. Acestei cauze i se dedică, în diferitele lor modalități individuale [...], autorii dramaticei ai absurdului” (*ibidem*: 383).

Cercetătorii literaturii absurdului (Esslin 1961; Munteanu 1970; Balotă 1971) au căzut de acord că aceasă categorie nu își are geneza la jumătatea secolului XX, ca o apariție *ex nihilo*, ci rădăcinile ei se află în producțiile literare ale Antichității, drept expresii permanente ale marilor angoase ale umanității. Nicolae Balotă corelează absurdul cu momentele de criză resimțite de omenire de-a lungul istoriei sale, criză generată de instalarea unui sentiment al alienării. *Reificarea* reprezintă, conform lui N. Balotă, simptomul major care definește societatea umană a secolului trecut. Omul devine o simplă marionetă care îndeplinește niște ritualuri fără sens, face gesturi mecanice și uzitează un limbaj clișeizat, care nu poate decât să ascundă semnificațiile, în loc să le dezvăluie. Astfel, printre strămoșii literari ai absurdului, N. Balotă înscrie satira Antichității greco-latine, farsa medievală, *commedia dell'arte*, umorul absurd născut tocmai dintr-o nepotrivire sau o incongruență. Este vorba despre acel „du mécanique plaqué sur du vivant”, prin care Henri Bergson definea râsul sau comicul, un contrast între un comportament mașinal și spontaneitatea tipic umană. Este interesant de observat faptul că Ionesco se arăta întotdeauna surprins că spectatorii râdeau atunci când urmăreau punerea în scenă a pieselor sale, pe care autorul le numea „tragedii ale limbajului” și care utilizau absurditățile verbale ca surse ale comicului de expresie. De altfel, dramaturgul nu găsea nimic de râs nici în teatrul de păpuși din copilăria sa petrecută în Franța, afișând o mină extrem de serioasă pe toată durata reprezentațiilor.

Prin umorul absurd se urmărește șocarea receptorului printr-o serie de procedee precum: gluma, calamburul, jocul de cuvinte, nonsensul, raționamentul logic eronat. Balotă identifica în volumul menționat trei tipuri de incongruențe pe care se întemeiază umorul absurd: incongruența de tip logic, apărută între așteptarea logică a ceva ce ar trebui să urmeze și ceea ce urmează de fapt, incongruența de tip natural, ieșită din contrastul între lucruri și reprezentarea lor abstractă, iar a treia este de tip social, evidențiind contrastul între exigențele vieții și convențiile, stereotipiile sociale.<sup>1</sup>

În 1970, în plină afirmare a teatrului absurdului, Romul Munteanu oferea, în *Farsa tragică*, considerații valoroase cu privire la originile „noului teatru” și la implicațiile râsului contemporan. Însușind sub denumirea de *aliteratură* concepte precum „antiteatru”,

<sup>1</sup> Cu privire la umorul absurd, Patrick Charaudeau a publicat în 2012 *De l'ironie à l'absurd et des catégories aux effets*. El analizează categoriile enunțative și descriptive ale discursului umoristic, precum: ironia, sarcasmul, incoerența absurdă, insolită și paradoxală. De asemenea, autorul prezintă, prin exemple pertinente, efectele comice obținute prin combinarea diverselor categorii.

„antitragedie”, „antidramă”, Romul Munteanu stabilește, drept linii directoare ale acestei categorii, „reacția anticlasică, spiritul antiiluzionist și năzuința de inovare într-o manieră aptă să surprindă specificul condiției umane în epoca noastră” (Munteanu 1989: 6). El decelează în realizarea personajului absurd o suprapunere a tragicului și a comicului. Prototipul lui este Sisif din eseuul lui Camus, personaj de extracție mitologică, alegorie pentru condiția umană absurdă. În mitologia greacă el este pedepsit de zei să rostogolească într-o mișcare repetitivă perpetuă un bolovan până în vârful unei stânci pentru ca de fiecare dată să asiste neputincios la rostogolirea bolovanului înapoi. Noneroul asistă ca un martor pasiv la destructurarea lumii cunoscute, într-o operă ce rezidă într-o „revitalizare a comediei tragice sau a farsei absurde” (*ibidem*: 8). Prin această formă artistică, dramaturgii de la jumătatea secolului al XX-lea își propun să evidențieze limitele condiției umane. Dacă tragedia antică reclama prezența divinității, farsa tragică absurdă își pierde coerența semantică și expresivă tocmai pentru că existența modernă și-a pierdut certitudinea prezenței lui Dumnezeu. Comedia clasică reprezentată de Molière, Beaumarchais sau Caragiale se fundamentează pe contrastul dintre aparență și esență drept sursă a comicului. Efectul scontat este moralizator, viziunea asupra lumii rămânând în afara nihilismului, reperabil în teatrul absurdului. Prima alunecare în această sferă se produce în opera lui Shakespeare, prin motivul lumii răsturnate, valorile consacrate fiind luate în derâdere și puse sub semnul întrebării.

Umorul absurd se găsește, conform lui Balotă, într-o ilustrare excepțională la Francois Rabelais, în opera căruia excesul de logică se asociază frecvent cu clișeele și expresiile stereotipe, dar și cu tehnica citatului erudit prin care se inserează în text citate reale sau false. Poezia nonsensului, cultivată în secolul al XIX-lea de către Edward Lear, Lewis Carroll și Christian Morgenstern, conține texte în care logica formală este respectată, dar lipsesc relațiile logice între noțiuni, elemente disparate fiind asociate în mod arbitrar. Și literatura onirică își are precursorii ei în privința absurdului în perioada barocă, anticipând prin monștrii ei rinocerii lui Ionesco ori gândacul înfricoșător din *Metamorfoza* lui Kafka. Iraționalismul epocii romantice va fi recontextualizat în poezia suprarealistă prefigurată de simbolisți. Incoerența limbajului în cazul unui poet ca Arthur Rimbaud, pentru care existența nu semnifică altceva decât *Une saison en enfer*, exprimă dezagregarea universului, anunțând verbalismul absurd. Poetica sa se întemeiază pe dezorganizarea simțurilor („le dérèglement de tous les sens”), ducând la deformarea deliberată a lumii reale urmată de recompunerea ei arbitrară, ajungând la forme absurde. Intenția lui Rimbaud este similară celei a lui Kafka, anume comunicarea a ceva incomunicabil sau inexprimabil:

„Acolo unde experiența aceasta poetică în urmărirea unui nou absolut absurd (a spune ceea ce nu poate fi spus) atinge limitele sale, acolo nu mai rămâne într-adevăr decât fie bâlbâiala haotică fără sens (letrismul, scenele finale din unele piese ionesciene), fie tăcerea” (Balotă 1972: 74).

Stéphane Mallarmé, de asemenea, deforma realitatea, comprimând sintaxa și luându-și o mare libertate față de real.

#### **4. Recontextualizarea în receptarea literaturii absurdului**

Numeroși comparatiști au identificat în opera dramatică a lui William Shakespeare teme și modalități expresive care prefigurează absurdul antiteatrului modern și postmodern. Will Slocombe, în *Postmodern Nihilism: Theory and Literature* (2003), opinează că absurdul

implică două reacții posibile la nihilism: lipsa de sens poate genera un râs comic sau un strigăt tragic. Distanța de 350 de ani între tragediile lui Shakespeare și teatrul absurd din anii 50 ai secolului trecut sugerează mutația produsă în mintea receptorilor de teatru, înscrisă într-un registru solemn, tragic în cazul pieselor shakespeareiene și într-un registru derizoriu în cazul teatrului absurd. De intertextul Shakespeare – Ionesco – Sorescu s-a ocupat Carmen Popescu în capitolul final din *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului* (2016). Autoarea realizează o comparație între hipotextul shakespeareian și două hipertexte moderne, piesa *Macbett* (1972) de Eugène Ionesco, în relație cu tragedia *Macbeth* a lui Shakespeare (1606) și cu *Vărul Shakespeare* (1988) de Marin Sorescu. De asemenea, „ambele piese alcătuiesc intertext nu numai cu teatrul shakespeareian, ci și cu lecturile critice, cu metatextele care s-au acumulat între timp” (Popescu 2016: 219). Asocierea autorilor Ionesco și Sorescu este susținută de aserțiunea lui Martin Esslin conform căreia, dacă o operă are ca temă absurditatea condiției umane într-o manieră scenică antitraditionalistă, atunci ea aparține categoriei absurdului.

Se știe că noua sensibilitate artistică din primele decenii ale secolului XX, înregistrată în istoria literară sub denumirea de *avangardă*, a produs primele texte absurde ale modernității. Literatura română a fost protoconică acestei tendințe europene ample, după cum a arătat Emilia Parpală în articolul „Metoda lui Urmuz. Antifabula *Cronicari*”. Autoarea argumentează pertinenta aserțiunii critice că România a „exportat” avangardă prin antiliteratura lui Urmuz, cele zece texte semnate cu acest pseudonim de către Demetru Demetrescu-Buzău având valoarea unor manifeste implicite, dublate de manifestele explicite elaborate de Ion Vinea, Sașa Pană, Victor Brauner și Ilarie Voronca. În această perioadă, literatura română a depășit complexul unei culturi marginale prin faptul că „Urmuz a anticipat dadaismul, suprarealismul și absurdul, iar Brâncuși, Tzara, Voronca, Fundoianu, Iancu, Brauner, Ionescu le-au impus în Europa” (Parpală 2001: 148-154). Apariția avangardei literare și a existențialismului au contribuit la legitimarea absurdului în literatura și în gândirea secolului al XX-lea drept antiliteratură. Prin detronarea rațiunii și prin impunerea dominației fanteziei, absurdul literar urmează tendința abaterii de la normă decelabilă în anumite momente în întreaga istorie a literaturii universale.

Richard Kearney (2003) a identificat o sensibilitate postmodernă în operele unor promotori clasicizați ai absurdului, afirmați în anii șaiszeci – șaptezeci ai secolului trecut, ca Samuel Beckett sau Thomas Pynchon. Autorul exprimă reticența teoreticienilor postmodernismului cu privire la categorisirile stricte operate în parcursul cronologic al istoriei literare, categorisiri văzute din perspectiva iluminismului ca un progres permanent al umanității. Dimpotrivă, postmodernismul interpretează istoria nu ca pe o continuitate în dezvoltare, ci ca pe un colaj.

## Concluzii

În ciuda faptului că absurdul este expresia literară a tuturor momentelor de criză din istoria umanității, el s-a concretizat ca o categorie estetică la jumătatea secolului XX, prin eseurile lui Albert Camus (*Mitul lui Sisif și Omul revoltat*) și prin lucrările filosofice ale lui Jean Paul Sartre (*Ființa și neantul și Existențialismul este un umanism*). Cele două genuri literare în care absurdul și-a găsit cel mai adesea expresia sunt cel epic și cel dramatic. Pe plan universal, precursorul absolut a fost Franz Kafka, prin romanele *Procesul*, *Castelul* sau prin textul în proză *Metamorfoza*, iar apoi a fost ilustrat prin romanele și piesele de teatru ale teoreticienilor săi, Camus și Sartre. Teatrul absurdului a fost inaugurat de *Cântărețul cheală* a lui Eugène

Ionesco, linia dramatică având mai mulți reprezentanți străluciți precum Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet sau Harold Pinter.

În literatura română, absurdul a exprimat mutațiile resimțite de generația avangardistă, cea în care tradiția literară a fost pusă sub semnul întrebării sau negată, propunându-se ca alternative texte mizând pe hazard, expresii ale incoerențelor diverse. Protoavangardistul Urmuz, apariție stranie în peisajul literar românesc de la începutul secolului XX, a realizat, prin cele zece texte ale sale, un manifest implicit al avangardismului românesc. Lui i se alătură Sașa Pană, Ilarie Voronca, Gellu Naum, Geo Bogza sau Tudor Arghezi, care scrie poezie absurdă în ciclul *Horelor*. De asemenea, operei dramatice a lui Ionesco i se poate asocia cea a lui Marin Sorescu, în special trilogia *Setea muntelui de sare*, cu piesele *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*.

## Referințe

- Balotă, Nicolae, 1971, *Lupta cu absurdul*, București, Univers.
- Camus, Albert, 1969, *Mitul lui Sisif*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura pentru Literatura Universală.
- Charaudeau, Patrick, 2012, *De l'ironie à l'absurd et des catégories aux effets*, Paris, Université de Paris.
- Esslin, Martin, 2009, *Teatrul absurdului*, traducere de Alina Nelega, București, Unitext.
- Gavins, Joanna, 2012, "The Literary Absurd", *The Routledge Companion to Experimental Literature*, edited by Joe Bray, Alison Gibbons și Brian McHale, SUA și Canada, New York, Routledge, 62-75.
- Gavins, Joanna, 2013, *Reading the Absurd*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd.
- Ionesco, Eugène, 2002, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, București, Humanitas.
- Kearney, Richard, 2003, *The Wake of the Imagination*, New York, Routledge.
- Lascu, Ioan, 2002, *Albert Camus și exigența unității*, Craiova, Universitaria.
- Lascu, Ioan, 2005, *Existențialismul francez. Gândire și literatură*, Craiova, Universitaria.
- Munteanu, Romul, 1989, *Farsa tragică*, București, Univers.
- Parpală, Emilia, 2001, „Metoda lui Urmuz. Antifabula *Cronicari*”, *AUC*, Seria „Langues et litteratures romanes”, nr. 8, 148-154.
- Parpală, Emilia, 2007, *Introducere în stilistică*, Craiova, Universitaria.
- Parpală, Emilia (coord.), 2011, *Postmodernismul poetic românesc. O perspectivă semio-pragmatică și cognitivă*, Craiova, Universitaria.
- Pop, Ion, 2000, *Avangarda în literatura română*, București, Atlas.
- Popescu, Carmen, 2016, *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*, Craiova, Universitaria.
- Slocombe, Will, 2003, *Postmodern Nihilism: Theory and Literature*, Waller, University of Waller.

# Religious Metaphors in Vasile Voiculescu's Antemortem Poems: A Cognitive Linguistics Approach

Mădălina Deaconu

“Titu Maiorescu” University, Romania

## 1. Introduction

The present paper aims at giving a brief insight into Vasile Voiculescu's religious poetry focusing mainly on metaphors, from the cognitive linguistics point of view. Mention should be made of the fact that the analysed metaphors have been selected only from Voiculescu's antemortem poetry, from all stages of creation. The first part of the paper is a general presentation of this poetry, whereas the latter part focuses on the cognitive analysis of some religious metaphors. The third part gathers the conclusions, summarising and bringing together the main ideas, giving some final comments on the topic and making suggestions for future research.

## 2. Short presentation of Vasile Voiculescu's antemortem religious poetry

Vasile Voiculescu was one of the most important Romanian poets. What is less known about him is his innate religious feelings<sup>1</sup>. His religious poetry stems out of his religious ideas and beliefs, in close connection with his real life; it is not something made up for the sake of creation, and this contributes to its striking effect on the readers. It overwhelms us, it leaves an unforgettable trace in every reader, a trace that will be followed long afterwards and will eventually lead to discovering our true divine essence.

The traditional approach of divinity is intertwined with a novel one in Vasile Voiculescu's poetry. Thus, the traditional feelings of humbleness generated by the acknowledgement of the limited human nature, of sadness in the absence of the divine grace, even of despair, as well as the aspiration towards God are presented in an innovative manner. This new approach – having a familiar tone, even with humorous tinges – shows a poet who feels at ease when talking to God. Vasile Voiculescu can afford to question God for His absence, as well as for many other matters. In this respect, mention should be made of the poem *The Forbidden Fruit (Fructul oprit)*, in which we can find both the familiar, even humorous tone and many questions asked naturally, as if God were a close friend: “How stubbornly fond of details You are, / You are picking on tight shapes and choose!.../ Why do You show Yourself so seldom and only up the mountain? And why do You come dressed up in laws? // But You, the whole of You, the pure of You, when will You come? // [...] You see how tender Satan dresses up! Don't You have other easier

---

<sup>1</sup> He was referred to as “the poet with the most pronounced religious inclination” (Crohălniceanu 1974: 234).



means of appearance? And don't You bend over my head unless / I am unable to be the peak of rugged Sinai? // [...] Why aren't You a reddened apple? ... I could bite You if I could touch You"<sup>1</sup> (Voiculescu 2009: 134).

Again and again, along his stages of creation, there is mentioned the painful, harrowing struggle between the limited human nature and the aspiration towards God. Sometimes, a feeling of deep discouragement with respect to the human nature is to be spotted. People seem to be doomed to bodily passions, the poetic tone being bitter: "Citadel of time, nobody goes out. / [...] The sun has hatched you with furies that cannot be understood, / Built out of thirst, sleep and hunger"<sup>2</sup> (*ibidem*: 135). The sadness in connection with the limited human condition can be found in the interesting metaphors of the human beings in the poem *Lunatics (Lunatici)*: "We have just come out of the clay diapers / We have climbed on the roof of the world / [...] // Lunatic babies of death, / [...] // Alchemists of force and pain / We have grafted onto the wild matter / And we all live outside of the mystery. // Haunted by the Absolute / [...] We are carrying in our hands a smouldering torch, / With which we set fire to the centuries"<sup>3</sup> (*ibidem*: 156).

A means to reach God is the prayer, as the poet tells us in *Passing Through (Străbătare)*: "With the weapons of the unbeaten prayer / We climb up to conquer God..."<sup>4</sup> (*ibidem*: 153) and in *Prayer (Rugăciune)*: "Up, on clear pillars of prayer / Vaults of longing underneath large steeples of thought"<sup>5</sup> (*ibidem*: 152).

Sometimes, a lack of hope and a cruel sadness is to be spotted in few of Voiculescu's poems. *The Big Triumph (Marele triumf)* is one of these creations in which, ironically, death seems to be the big final victory, nothing else waiting for us in the end: "Among the swords of the present days we pass by unharmed / Fighting to get to you, death // What do you have in store for us, big victory? / [...] heaven of steadfast nothingness, / With blind and wild abysses of sleep"<sup>6</sup> (*ibidem*: 150). An exquisite creation dealing with the same topic, namely lack of hope for something more than a mere final death awaiting human beings in the end, is the poem *Among the Tribes of Thought (Printre semințiile gândului)*. What strikes the readers here is the fact that the entire poem is a metaphor: the metaphor of the soul facing a terrible loneliness in its search of a higher truth, of God. The scene is set in the desert. The readers become a part of the scenery, feeling the heat, the tiredness and the thirst, the enormous effort, the sadness turning into doubt and hopelessness. The soul willingly leaves behind the few nice, comforting things in life, expressed by the metaphors of gold, vaults, flowing fountains, shade. It is a self-imposed asceticism, a condition to be purified and to reach

<sup>1</sup> Our translation from Romanian. The original verses: „Cum ții și Tu din veac la amănunte, / Te legi de forme strâmte și alegi!... / De ce Te-arăți arar și doar pe munte? / Și vii înveșmântat numai în legi? // [...] Dar Tu întreg, Tu pur când vei sosi? // [...] Satana vezi cât de duios se-mbracă! / Tu alte chipuri lesnicioase n-ai? / Și nu Te pleci pe creștetul meu dacă / Nu pot fi piscul asprului Sinai? // [...] De ce nu ești un măr înrumenit?... Cum Te-aș mușca de Te-aș putea ajunge.” (Voiculescu 2009: 134).

<sup>2</sup> „Cetate a timpului, nimeni nu mai iese. / [...] Soarele te cloce în furii neînțelese, / Zidită din sete, din somn și din foame” (*ibidem*: 135).

<sup>3</sup> „Abia ieșiți din scutecele humii, / Ne-am cățarat pe-acoperișul lumii / [...] // lunatici pui ai morții, / [...] // Noi, alchimiști ai forței și-ai durerii, / Ne-am altoit sălbaticei materii / Și creștem, toți, afară din mister / [...] Ci băntuiți de Absolut [...] / Purtăm în mâini o torță fumegândă, / Cu care punem veacurilor foc” (*ibidem*: 156).

<sup>4</sup> „Cu armele neînvinsei rugăciuni, / Suim să cucerim pe Dumnezeu” (*ibidem*: 153).

<sup>5</sup> „Sus pe limpezi stâlpi de rugăciune / Bolți de dor sub turla mari de gând” (*ibidem*: 152).

<sup>6</sup> „Prin săbiile vremii trecem teferi, / Luptând s-ajungem pân la tine, moarte. // Cu ce ne-ntâmpini. Mare biruință? [...] rai de neclintită neființă, / Cu oarbe și sălbatice genuni de somn” (*ibidem*: 152).

God. Left behind, the past lies down among the thistles of the sand dunes. The poet personifies it with the help of the epithet “scrawny”, pointing to the long duration of the asceticism. Mention should be made of the fact that the asceticism is also one of the thought, and the metaphors used by Voiculescu are strikingly touching: “Among the tribes of thought, while walking / Alone you are leading the tribe of the nomad days”<sup>1</sup> (*ibidem*: 151); “Underneath you, the soul has slapped to death all the horses, / chased by the lions of the large desert”<sup>2</sup> (*ibidem*: 151), “Finishing the withered tent/ The soul is asking for its right to death”<sup>3</sup> (*ibidem*: 151). Again, death is the ultimate point of the human long and exhausting journey in life. Nothing else seems to come after this. The same final death awaiting every human being is also to be found in the poem *Salvation (Mântuire)*: “I can see the aurora of death on a future mountain...”<sup>4</sup> (*ibidem*: 149). The poet even laments over the difficult passage from life to death “How difficult is to pass again from meat into eternity!”<sup>5</sup> (*ibidem*: 149), as well as over the terrible loss of a soul that dies: “A continent of soul is immersing into oblivion”<sup>6</sup> (*ibidem*: 149). Voiculescu uses the word “oblivion”, a tough word, leaving no hope for something else to come. A magnificent metaphor is used to refer to life: “One is left in the hands with the life as rags of sadness”<sup>7</sup> (*ibidem*: 149). So, at the end of life, everything that remains is the pain, the sadness and the unescapable death. The only salvation seems to be “the beauty”: “There is no salvation without beauty”<sup>8</sup> (*ibidem*: 149). When a soul dies, others come to life and the “matrix of pain” is to be carried by each of them. Each soul is to be torn apart by human, bodily passions and will have to struggle hard throughout the entire life, which resembles a “jungle”. The idea that life is full of facts that are of no importance as seen from the point of view of the eternity of God, things that suffuse people, keep them busy and away from the only thing that really matters, namely God, is also to be found in the poem *The Icon of the World (Icoana lumii)*: “The icon of the world lies among uselessness”<sup>9</sup> (*ibidem*: 148). One can hardly realize that the “poor dust” is the “heir of ancient eternity”<sup>10</sup> (*ibidem*: 148). At first sight, there is nothing great in the dust out of which people are made of. However, although “the poor dust” is robbed by “thrones and by star”, Satan recognizes in it “the terrible beauty that rots in it”<sup>11</sup> (*ibidem*: 148). The idea that life is a torment (the poet has “knees of torment”<sup>12</sup>) is to be found in the poem *Ecce homo (Ecce homo)*. Every single day begins with a question: “What new tortures has the morning in store for me?” The poet continues his lament using some strikingly beautiful metaphors: “Oh, God, You have given me my life through usury / You ask interest rates for every day”<sup>13</sup> (*ibidem*: 147). The poet pays his debts with his pain: “Everything you have created beautiful and big / You have pulled out of me pain with the tongs”<sup>14</sup> (*ibidem*: 147). What is worth mentioning here is the

<sup>1</sup> „Printre semințiile gândului, în mers / Singur îți mâni tribul zilelor nomade” (Voiculescu 2009: 151).

<sup>2</sup> „Sufletul sub tine și-a plesnit toți caii, / Fugărit de leii marelui deșert” (*ibidem*: 151).

<sup>3</sup> „Încheindu-ți cortul veșted pe colină, / Sufletul își cere dreptul său la moarte” (*ibidem*: 151).

<sup>4</sup> „Văd aurora morții pe-un munte viitor...” (*ibidem*: 149).

<sup>5</sup> „Ce greu treci din carne iar în eternitate” (*ibidem*: 149).

<sup>6</sup> „Un continent de suflet s-afundă în uitare” (*ibidem*: 149).

<sup>7</sup> „Rămâne-n mâini viața ca zdrențe de tristețe” (*ibidem*: 149).

<sup>8</sup> „Nu este mântuire decât prin frumusețe” (*ibidem*: 149).

<sup>9</sup> „Icoana lumii zace între zădărnicii” (*ibidem*: 148).

<sup>10</sup> „moștenitoarea bătrânei veșnicii” (*ibidem*: 148).

<sup>11</sup> „Cumplita frumusețe ce putrezește-n ea” (*ibidem*: 148).

<sup>12</sup> „genunchi de chin” (*ibidem*: 147).

<sup>13</sup> „O, Doamne,-mi dași cu camătă viața / Că pentru fiecare zi îmi ceri dobânzi?” (*ibidem*: 147).

<sup>14</sup> „Tot ce ai creat aici frumos și mare / Din mine-ai tras cu clește de dureri” (*ibidem*: 147).

courage and the perfect ease with which the poet addresses God. It is an extraordinary courage and familiarity with God, at the same time.

The awareness of the divine nature in every soul combined with the awareness of the degenerated nature of a human being are awfully painful: “I have interbred with angels and beasts / You are too high, the light coming from You / Is getting older to reach us. // But the body, alone, without salvation / I crucify on a cross of sins, / And my soul, hungry with immortality / I feed with bitter roots”<sup>1</sup> (*ibidem*: 147). The true purpose of a human being is to become similar to God, “deification, in general, meaning the lifting of man up to the highest level of his/ her natural powers, up to the total fulfilment of man” (Stăniloae 2000: 154). The fight mind-soul having deep roots in the Orthodox Christianity is to be spotted throughout Voiculescu’s poetry. The poet speaks about it in *Ecce Homo (Ecce homo)*: “And, with every thought of mine, I rise up against you new foes”<sup>2</sup> (Voiculescu 2009: 147) and in *The Mulberry Tree (Dudul)* “The clear worms of thought have come to bite / Just like the mulberry trees form the silk in raw leaves”<sup>3</sup> (*ibidem*: 146).

### 3. Cognitive analysis of Vasile Voiculescu’s metaphors

In cognitive stylistics, metaphors are no longer seen only as stylistic figures of speech, but as a part of a “conceptual system” (Lakoff and Johnson: 1980), as a “system of thought” (Lakoff and Johnson 1980). The starting point of the cognitive approach states that thought itself has a metaphorical nature, and, therefore, language in general is metaphorical. Metaphor is “omnipresent” (Lakoff and Turner 1989). Poets and writers use the same tools that common people use and what distinguishes them from the latter is the extraordinary talent and skill when employing them. We proceed by giving examples of metaphors analysed cognitively.

(1) *Out of the censer of the extinct mouth / The breeze of a smoke of speech dies* (Voiculescu 2009: 152)<sup>4</sup>.

In this example, we can identify the following elements in reference with the cognitive metaphors “smoke of speech” and “censer of the extinct mouth”:

i. *prayer* (for the former metaphor) / *mouth* (for the latter metaphors) – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain.

ii. *smoke of speech* (the former metaphor) / *the censer of the extinct mouth* (the latter metaphor) – source, tenor, base space.

iii. Common features / generic space / ground<sup>5</sup> – emitting characteristics, impalpable (in the case of the former metaphor) / recipient characteristics (in the case of the latter metaphor).

iv. The blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a poem-metaphor to talk about the prayer and its place in the life of a religious person. The beginning of the poem points to *Psalms 50*, in which it is clearly stated the fact that God is not interested

<sup>1</sup> „Că m-am corcit cu îngeri și jivine / [...] / Tu ești prea sus / Lumina de la tine / Îmbătrânește ca s-ajungă pân la noi. // Dar singur trupul fără mântuire / Pe cruce de păcate-mi răstignesc, / Și sufletul flămând de nemurire / Cu rădăcini amare îmi hraănesc...” (*ibidem*: 147).

<sup>2</sup> „Și-ți scol cu fiecare gând potrivnici noi” (*ibidem*: 147).

<sup>3</sup> „Cum își urzesc mătasea în foaia crudă duzii... / Veniră viermii limpezi ai gândului la ros” (*ibidem*: 146).

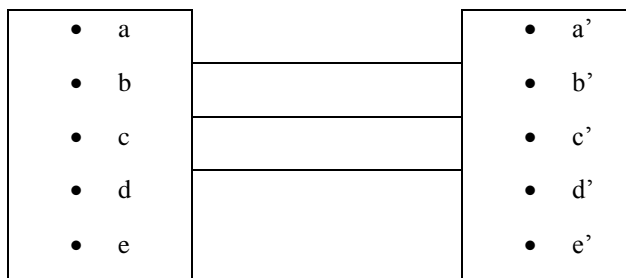
<sup>4</sup> „Din cătuia gurii stinse piere / Adierea unui fum de grai” (*ibidem*: 152).

<sup>5</sup> containing “common general nodes and relationships across the spaces” (Stockwell 2007: 97).

in the material sacrifices but in the spiritual ones (“For You do not desire sacrifice, or else I would give it; You do not delight in burnt offering. / The sacrifices of God are a broken spirit, a broken and a contrite heart – these, o God, You will not despise”) (*The Holy Bible* 2013: 632). The poet builds a real spiritual architecture, case in which the human being-building is made up of “pillars of praying, “vaults of longing”, “steeple of thought”<sup>1</sup>. Thus, every human could be perceived as a dome of love for God if he / she really wants his / her life to be focused on spiritual evolution. According to this perception, the mouth ceases to exist as an organ used to utter words. Voiculescu turns it into an object having as the main purpose the utterance of prayers. The poet also manages to create an opposition between the word and the religious word, the former being basically useless, the latter being the only one that manages to create real communication. Another thing that can be inferred from this metaphor is that the entire human being becomes a tool for serving God and ceases to exist as a being with strictly earthly occupations.

Cognitive linguistics refers to the process of metaphor as a mapping of properties between the two spaces or domains. It is a visible metaphor, as both the source and the target are present.

The above example can also be seen from the point of view of the discourse world theory, which considers the cognitive tracking of entities, relations and processes to be a mental space. In order to understand and represent reality, Voiculescu builds a mental space which contains mental representations of everything that can be perceived in real space (also called *base space*). Voiculescu’s poem *The Prayer (Rugăciunea)* is a blended space, a space that combines the other spaces and which has specific features emerging from the mapping. The stages that can be referred to are: cross-space mapping, generic space and blend.



Base Space / Real Space /  
Idealised Conceptual Model (ICM)

Projected Hypothetical Space/  
Fictional Space / Blend

a = prayer  
b = mouth  
c = pillars  
d = vaults  
e = steeples

a' = “smoke of speech”  
b' = “the censor of the extinct mouth”  
c' = “pillars of prayers”  
d' = “vaults of longing”  
e' = “steeple of thought”

In the base space (real space), there are basic level categories and objects. It is a familiar representation of life, with familiar entities and familiar structure. Thus, there are

<sup>1</sup> „stâlpi de rugăciune”, „bolți de dor”, „turle de gând” (Voiculescu 2009: 152).

prayers, mouths, pillars, vaults, steeples, etc. Unlike this base space, in the hypothetical space / blend, the prayers become smoke of speech, the mouth becomes a censor, the pillars become pillars of prayers, the vaults become vaults of longing, the steeples become steeples of thought. So, everything contributes to creating a special, out of the ordinary world. We can say that in the projected hypothetical space / blend, Voiculescu creates a world that seems to be like the ICM but, however, it is an entirely different world. In this fictional space, where the poet gives birth to a holy, metaphysical architecture.

The generic space / ground contains the commonalities of the two spaces, namely common general nodes and relationships across the spaces.

(2) *And I start searching for You with antennas of ecstasy through my vast ignorance* (Voiculescu 2009: 152)<sup>1</sup>.

From the cognitive linguistics point of view, *antennas of ecstasy* is a conceptual metaphor. Thus, the following elements can be identified:

- i. *the aspiration towards God* – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain.
- ii. *antennas of ecstasy* – source, tenor, base space.
- iii. Common features / generic space / ground – receiving-transmitting characteristics.
- iv. e blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a special realm.

In this example, the target is missing from the text. The readers can also identify several conceptual metaphors in which the source / tenor / base is present in the text: the poet is a stream flowing towards God, the silence is a precipice, etc.

(3) *The higher we go up, the more we staggering / On the stilts – thoughts* (*ibidem*: 156)<sup>2</sup>.

From the cognitive linguistics point of view, *stilts -thoughts* is a conceptual metaphor. Thus, the following elements can be identified:

- i. *the aspiration towards God* – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain.
- ii. *stilts – thoughts* – source, tenor, base space.
- iii. Common features / generic space / ground –raising characteristics.
- iv. The blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a special world, one in which human beings come to realize the fact that mind is incapable to unveil the major secrets of life and death. Mind is an imperfect form of knowledge, one that must not be trusted when it comes to essential aspects of life.

In this example, the target is missing from the text.

The readers can also identify several conceptual metaphors in which the source / tenor / base is present in the text: the aspiration towards God is a smoking torch, human beings are lunatic children of death as well as alchemists of force and pain, etc.

---

<sup>1</sup> „Și pornesc prin vasta mea neștire / Să te caut cu antene de extaz” (Voiculescu 2009: 152).

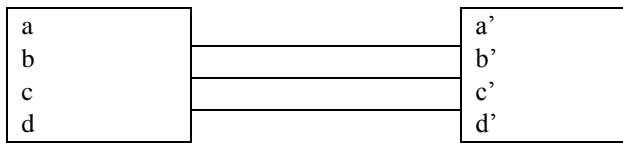
<sup>2</sup> „Cu cât urcăm, ne clătinaăm mai rău / Pe gândurile ajunse catalige” (*ibidem*: 152).

(4) *Oh, body, warm trap, trawl with sweet lures* (*ibidem*: 154)<sup>1</sup>

In this example, we can identify the following elements in reference with the cognitive metaphors “warm trap” and “trawl with sweet lures”:

- i. *limitation (for both metaphors)* – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain.
- ii. *warm trap* (the former metaphor) / *trawl with sweet lures* (the latter metaphor) – source, tenor, base space.
- iii. Common features / generic space / ground – restricting, limiting characteristics.
- iv. The blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a poem to talk about the cruel limitations of human nature. One of these limitations is the body itself. It seems to be very rooted in matter and it is extremely difficult for human beings to transcend it, to go beyond the desires of the flesh. It is extremely difficult but not impossible, as there are cases when the soul manages to live for a higher reality.

The above example can also be seen from the point of view of the discourse world theory, which considers the cognitive tracking of entities, relations and processes to be a mental space. In order to understand and represent reality, Voiculescu builds a mental space which contains mental representations of everything that can be perceived in real space (also called *base space*). Voiculescu’s poem, *The Soul (Sufletul)*, is a blended space, a space that combines the other spaces and which has specific features emerging from the mapping. The stages that can be referred to are: cross-space mapping, generic space and blend.



Base Space / Real Space /  
Idealised Conceptual Model (ICM)

a = body  
b = body  
c = twilight  
d = light

Projected Hypothetical Space/  
Fictional Space / Blend

a' = “warm trap”  
b' = “trawl with sweet lures”  
c' = “granary of gems”  
d' = “procession of light”

In the base space (real space), there are basic level categories and objects. It is a familiar representation of life, with familiar entities and familiar structure. Thus, there are bodies, twilights, lights etc. Unlike this base space, in the hypothetical space / blend, the bodies become warm traps, on the one hand, and trawls with sweet lures, on the other hand, the twilights become granaries of germs, the light becomes a procession of light. So, everything contributes to creating a special, out of the ordinary world. We can say that in the projected hypothetical space / blend, Voiculescu creates a world that seems to be like the ICM but, however, it is an entirely different. In this fictional space, where the poet gives birth to a holy, metaphysical architecture. The generic space contains the commonalities of the two spaces, namely common general nodes and relationships across the spaces.

<sup>1</sup> „O, trup, capcană caldă, năvod cu dulci momeli” (Voiculescu 2009: 154):

(5) *And the seed of fate gets into the clay* (*ibidem*: 154)<sup>1</sup>

From the cognitive linguistics point of view, *clay* is a conceptual metaphor. Thus, the following elements can be identified:

- i. *limitation* – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain.
- ii. *clay* – source, tenor, base space.
- iii. Common features / generic space / ground – rudimentary earthly characteristics.
- iv. The blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a world in which human beings come to realize the fact that they are strongly limited by their human nature. In this example, the target is missing from the text.

The readers can also identify several conceptual metaphors in which the source / tenor / base is present in the text: the light is referred to as wings of twilight, etc.

(6) *And even if the heavenly armies were to desert the barren wad of earth* (*ibidem*: 83)<sup>2</sup>

From the cognitive linguistics point of view, *clay* is a conceptual metaphor. Thus, the following elements can be identified:

- i. *limitation* – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain.
- ii. *the barren wad of earth* – source, tenor, base space.
- iii. Common features / generic space / ground – rudimentary earthly characteristics.
- iv. The blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a world in which people are guided to understand the sad fact that they are limited by their human nature. In this example, the target is missing from the text.

The readers can also identify several conceptual metaphors in which the source / tenor / base is present in the text: the limitation imposed by the human nature is seen as a pair of handcuffs, the brain is seen as a wick, etc.

(6) *An audible wind continued to blow. / The fog of words is filling me up, / The whirlpool of words is crossing my mind, / And tormented drips fall heavily, / But the ray of a thought, clean, / Is piercing through the hazy drizzle / And, suddenly, in the mist of words / Rainbow lights are bearing fruits* (*ibidem*: 141)<sup>3</sup>.

In this example, we can identify the following cognitive metaphors “an audible wind”, “the ray of a thought” and “rainbow lights”:

- i. *The Holy Spirit* (for all the three metaphors) – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain.
- ii. *audible wind* (the first metaphor) / *ray of thought* (the second metaphor) / *rainbow lights* (the third metaphor) – source, tenor, base space.
- iii. Common features / generic space / ground – truth-bearer, delicacy (the first metaphor) / clarifying mind (the second metaphor) / enlightening character (the third metaphor); subtlety.
- iv. The blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a poem in which he presents the life of every human being struggling to find the purpose of existence,

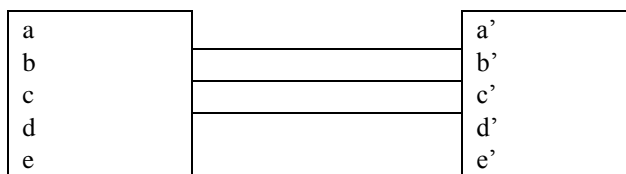
<sup>1</sup> „Iar sãmânța soartei intră-n lut”. (Voiculescu 2009: 155)

<sup>2</sup> „Și chiar de-ar fi ca sterpul bulz de tină / Să-l părăsească oștile cerești”. (*ibidem*: 155)

<sup>3</sup> „Un vânt sonor bătu-nainte. / Mă umple pâcla de cuvinte, / Trec volbure de vorbe-n minte, / Și picuri chinuți cad greu, / Dar raza unui gând curate, / Prin burta turbure străbate / Și-n ceața vorbelor deodată / Rodesc lumini de curcubeu” (*ibidem*: 141).

torn between the longing for God and the bodily desires. There is a terrible fight between the mind and the soul of religious man, the mind having the seeds of doubt after the fall, whereas the heart is the real connection with God. The main purpose is to succeed in making the mind silent and experiencing the truth felt in the heart; the truth is obtained by revelation and only with the help of the Holy Spirit, most of the time after the Eucharist.

From the point of view of the discourse world theory, which considers the cognitive tracking of entities, relations and processes to be a mental space, it can be said that Voiculescu builds a mental space which contains mental representations of everything that can be perceived in real space (also called *base space*). Voiculescu's poem *The Song of Man* (*Cântecul omului*) is a blended space that can be represented as follows:



Base Space / Real Space /  
Idealised Conceptual Model (ICM)

Projected Hypothetical Space/  
Fictional Space / Blend

a = wind  
b = rays  
c = thought  
d = words  
e = words

a' = "audible wind"  
b' = "ray of thought"  
c' = "ray of thought"  
d' = "fog of words"  
e' = "whirlpool of words"

In the base space (real space), there are basic level categories and objects. It is a familiar representation of life, with familiar entities and familiar structure. Thus, there are rays, words, thoughts, wind etc. Unlike this base space, in the hypothetical space / blend, the rays become rays of thought, wind becomes an audible wind, that is a meaningful wind, words become fog of words and whirlpool of words. So, everything contributes to creating a special, out of the ordinary world. We can say that in the projected hypothetical space / blend, Voiculescu creates a world that seems to be like the ICM but, however, it is an entirely different world. In this fictional space, where the poet gives birth to a metaphoric representation of a human being's quest for God and, thus, for a meaningful existence. The generic space / ground contains the commonalities of the two spaces, namely common general nodes and relationships across the spaces.

(7) *I know that there burn above his city/ Three suns, a white one, a red one, a green one* (*ibidem*: 107)<sup>1</sup>

In this example, we can identify the following cognitive metaphor "three suns":

i. *The Trinity of God* (for all the three metaphors) – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain.

ii. *three suns* – source, tenor, base space.

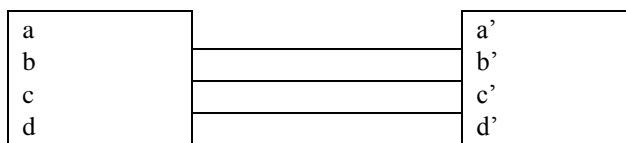
<sup>1</sup> „Eu știu că deasupra cetății lui ard / Trei sori, unul alb, altul roșu, altul verde” (Voiculescu 2009: 107):



iii. Common features / generic space / ground – trinitarian characteristics, illumination.

iv. The blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a poem in which he describes the journey of the three wise men to Nazareth. The poet underlines the limited human capacity of understanding the divine miracle of Jesus's birth.

From the point of view of the discourse world theory, which considers the cognitive tracking of entities, relations and processes to be a mental space, it can be said that Voiculescu builds a mental space which contains mental representations of everything that can be perceived in real space (also called *base space*). Voiculescu's poem *On the Golden Road of Sidon (Pe drumul de aur al Sidonului)* is a blended space, a space that combines the other spaces and has specific features resulting from the mapping. The stages that can be referred to are: cross-space mapping, generic space and blend.



Base Space / Real Space /  
Idealised Conceptual Model (ICM)

Projected Hypothetical Space/  
Fictional Space / Blend

a = sun  
b = stars  
c = mountain  
d = palace

a' = "three suns"  
b' = "three stars"  
c' = "mountain of clean marble"  
d' = "kings' palace"

In the base space (real space), there are basic level categories and objects. It is a familiar representation of life, with familiar entities and familiar structure. Thus, there are suns, stars, mountains, palaces, etc. Unlike this base space, in the hypothetical space / blend, the sun becomes three suns, the stars become three stars, the mountain becomes a mountain of clean marble, a palace becomes a king's palace. So, everything contributes to creating a special, out of the ordinary world. We can say that in the projected hypothetical space / blend, Voiculescu creates a world that seems to be like the ICM but, however, it is an entirely different world. In this fictional space, where the poet gives birth to a metaphysical space.

(8) *The times are stealing me from myself and they are selling me/ I am running towards the magic victuals* (*ibidem*: 141)<sup>1</sup>

From the cognitive linguistics point of view, *the magic victuals* is a conceptual metaphor. Thus, the following elements can be identified:

i. *the Eucharist* – target, vehicle, focus space. It is in attribute relation with the base domain. In this example, the target is missing from the text.

ii. *The magic victuals* – source, tenor, base space.

iii. Common features / generic space / ground – source of life.

iv. The blended space (the new emergent understanding) – Voiculescu creates a world in which human beings come to realize the fact that they can only exist due to the fact that God,

<sup>1</sup> „Mă fură vremea și mă vinde, / Alerg spre magica merinde” (Voiculescu 2009: 141).

in His absolute love and compassion, imparts with us something of His divinity by Eucharist. Any human being “is called to commune with the divine life brought on earth by Christ, and whose total fulfilment is to be found in heaven” (Scrima 2003: 132). At the same time, it is underlined the same fierce fight humans have to win if they want to become aware of their divine essence and if they want to be in connection with God throughout their entire life.

## Conclusion

The first aim of the present paper was to give an insight into Vasile Voiculescu’s antemortem religious poetry. We can say that it combines the traditional approach of divinity with a novel one, namely the traditional feelings of sadness and despair generated by the absence of God and by the limited human nature are combined with a familiar, humorous tone.

The second aim of the present paper was to investigate the essence of Voiculescu’s religious metaphors. Throughout the lyric discourse, the metaphors strike the readers with their innovative, unexpected and fascinating character. Towards the end of such a brief presentation of poet’s religious metaphors using the cognitive stylistics approach, we can sum up the main types of identified metaphors: metaphors of the prayer, metaphors of God, of aspiration towards God, of the Holy Spirit, of the Eucharist, of limited human nature, etc.

The point of view of the discourse world theory, which considers the cognitive tracking of entities, relations and processes to be a mental space, is also taken into account. It is an appropriate manner to underline the refinement and grace of Vasile Voiculescu’s religious metaphors. Mention should also be made of the fact that a future research should be made, one having in view an approach of his antemortem poetry from a traditional linguistics point of view, namely, the Group μ’s approach.

## Sources

Voiculescu, Vasile. 2009. *În grădina Ghetsemani. Antologie de poezie mistică*. Bucharest: Art Publishing House.

## References

- Crohmălniceanu, Ovid. S. 1974. *Literatura română între cele două războaie mondiale (Romanian Literature Between the Two World Wars)*. Bucharest: Minerva Publishing House.
- Lakoff, George, Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scrima, Andrei. 2003. *Despre isihasm (On Hesychasm)*. Bucharest: Humanitas Publishing House.
- Stăniloae, Dumitru. 2000. *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie (Living God in Orthodoxy)*. Cluj-Napoca: Dacia Publishing House.
- Stockwell, Peter. 2007. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London, New York: Routledge.
- *The Holy Bible*. 2013. Nashville: Christian Art Publishers.

# Perspective ale toposului venețian în *Moartea la Veneția* de Thomas Mann

Cristina Durău  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

Veneția, orașul construit pe apă, este una dintre cele mai misterioase și mai fascinante așezări din câte omenirea a putut realiza, fiind, de-a lungul timpului, muză pentru creatori din toate domeniile artei – și nu este vorba doar de italieni, ci și de oameni de cultură din alte țări ale Europei și ale lumii. Nu este de mirare că în *Moartea la Veneția* Thomas Mann alege pentru eroul său, aflat în căutarea unui spațiu perfect pentru a crea, acest topos în care granițele dintre întuneric și lumină sunt la fel de fluide ca și acelea dintre viață și moarte, cele două dimensiuni coexistând parcă în trăirile antagonice ale personajului Gustav Aschenbach.

În nuvela *Moartea la Veneția*, Thomas Mann explorează relația instabilă dintre artă și dorință, prin intermediul eroului său, scriitor clasic în două dintre accepțiunile date de Goethe: pe de o parte, el reprezintă tipul clasic al autorului național, iar pe de altă parte este un scriitor exemplar, a cărui operă este studiată în școli ca model pentru stilul pur, adecvat subiectului. Aschenbach cultivă echilibrul și armonia stilului clasic, însă acestea încetează să-i mai fie repere în viața personală atunci când simțurile îi sunt tulburate de o latură a sexualității sale încă neexplorate.

Ca și în romanul *Muntele vrăjit*, al cărui erou, plecat în munți pentru a fi singur, se adăpostește de furtuna de zăpadă într-un mic refugiu și visează că se află într-un loc minunat, exotic și civilizat care, ulterior se dovedește a fi un templu în care un prunc este ucis de două femei sălbatice, la fel și în nuvela *Moartea la Veneția* eroul călătorește într-un loc idealizat, ce se transformă treptat într-o capcană fatală din care însă Aschenbach, spre deosebire de eroul din *Muntele vrăjit*, nu reușește să se salveze, pentru că de data aceasta pericolul nu vine din afară, ci din interior.

Prezenta cercetare își propune analiza impactului pe care cronotopul îl are asupra personajului în diferite etape ale evoluției sale.

## 2. Accepțiuni geocritice ale spațiului literar

Jean-Marie Grassin definește geocritica drept „știința spațiilor literare”, în opoziție cu denumirea „prea generală” de „studiu al spațiilor umane” și cu conceptul „prea obiectiv” de „descriere a spațiilor literare” (Grassin 2000: 6), considerând-o drept o modalitate de a concepe literatura ca spațiu imaginar. Dacă istoria literară vizează prin vocația sa timpul, geocritica se apleacă în special asupra spațiilor umane deconstruite și recompuse neîncetat de-a lungul timpului prin intermediul operelor literare. Conform lui Grassin, sarcina geocriticii ar fi aceea de a elabora „o teorie a spațiului, a cuvântului și a creației”, căci

„literatura este generatoare de spațiu, ea se definește ca un spațiu, este descrisă ca un spațiu, este modul privilegiat al reprezentării spațiului” (*ibidem*: 7).

În „Introducere” la *Le monde plausible*, Bertrand Westphal afirmă că „fiecare teritoriu este rezultatul unei invenții umane” (Westphal 2011: 8), referindu-se la descrierile imaginare ale unor lumi fantastice sau utopice în diferite culturi, dar și la fascinația acestora pentru un Occident idealizat. Întotdeauna este posibil ca o lume nouă să-și facă loc printre celelalte deja existente, însă aceasta va integra „refuzul unei concepții binare [...] opunând identități fixe și esențializate, atenția acordată drumurilor (itinerariilor, *fr. routes*) mai mult decât rădăcinilor (*eng. roots*) și în fine accentul pus pe mișcare, pe deplasare, mai mult decât pe teritoriu și stabilitate” (Lapierre 2006: 195). Aceasta ar fi, în accepțiunea lui Westphal, o lume *plauzibilă* care, „fără mari pretenții”, ar îmbrățișa forma neregulată a „puzzle-ului spațial care caracterizează planeta”, însă, cum limba ascunde adesea subtilele elemente derizorii, adjectivul *plauzibil*, derivat din *lat. plausibilis*, împărtășește rădăcina *plaudere* care a dat *a aplauda*, astfel încât „o lume plauzibilă ar fi [...] o lume demnă de aplaudat”, existând totuși riscul ca aceste aplauze să fie ironice (Westphal 2011: 15). Această ironie, pe care o putem numi, fără să greșim, ironia sorții, se regăsește și în nuvela lui Thomas Mann, tocmai prin aparența demnă de apreciat pe care eroul o păstrează în fața societății – aceea de scriitor exemplar, de o moralitate fără cusur, aparență dublată însă în substratul narativ de viciul ce se dezvoltă treptat în obsesie fatală.

Fiecare cultură are în reflex determinarea unui *omphalos*, termen preluat din Antichitatea clasică, fiind în mod fundamental un simbol al centrului lumii. Acest teritoriu, de o stabilitate ideală, este plasat în vârful ierarhiei și cel mai adesea capătă semnificații mitice sau religioase, fiind un reper pentru majoritatea membrilor comunității. Astfel de semnificații capătă Veneția pentru scriitorul Gustav Aschenbach, oferindu-i acestuia iluzia unui *omphalos* al creației și al inspirației.

În *Seminarul XXII*, psihanalistul francez Jacques Lacan prezintă abordarea tripartită *RSI* (*real, simbolic, imaginar*), descriind ordinele real, simbolic și imaginar ca fiind elemente ale minții umane ce se întrepătrund și decurg unele din altele. La nivelul analizei geocritice, realul ar putea reprezenta obiectul științei geografice, imaginarul ar conține materiale provenite din experiența pre-verbală, iar noțiunea de spațiu literar ar putea aparține ordinului simbolic: în cadrul proceselor sociale și culturale, ființa umană își reprezintă dorința de a ordona lumea prin limbaj, prin intermediul vorbirii sau al scrisului. Gustav Aschenbach ilustrează admirabil această dorință de exprimare prin creație, făcând din ea însuși scopul existenței sale.

### 3. Eul creator și percepția spațiului

Conform istoriei lui Peter Ackroyd, în secolul al XVI-lea, în timpul crizei religioase, un cleric a scris că Isus se va întoarce în Italia, adăugând: „Cred că Veneția va fi ușa” (Ackroyd 2009: 342). Rangurile conducătorilor și judecătorilor venețieni erau asociate îngerilor și arhanghelilor: „Veneția era poarta cerului” (*ibidem*). În acest context, Tintoretto realizează minunata sa viziune a Paradisului în palatul ducal. Era proclamată ideea că legile orașului și constituția erau trimise de Dumnezeu. Succesul și expansiunea Imperiului Venețian din vremea aceea erau văzute ca lucrare a Providenței. Venețienii se refereau la cetatea lor ca fiind „pământul nostru sfânt” sau „orașul sfânt”, deoarece „Chiar supraviețuirea unui oraș deasupra apelor era un miracol” (*ibidem*).

Imaginea pozitivă pe care Gustav Aschenbach o are despre Veneția este în acord cu zăgrăvirea acesteia ca loc minunat. Aceasta se degradează însă pe parcurs, odată cu deconstrucția personajului, căci „unde este divinul, este întotdeauna și infernalul” (*ibidem*: 343), cele două dimensiuni neputând exista una fără cealaltă. În multe povești populare apare diavolul plimbându-se pe podurile și ulițele pavate ale cetății. Se spune că l-ar fi ispitit chiar pe constructorul podului Rialto, pretinzând că nimeni nu ar putea clădi un asemenea arc uriaș de piatră. El s-a oferit să realizeze lucrarea în schimbul sufletului primei persoane care va trece podul. Acesta s-a dovedit a fi chiar fiul constructorului (*ibidem*: 343-344).

Pe antagonismul dintre aspirația către paradis și căderea în infern este construită și imaginea Veneției din nuvela lui Thomas Mann. La început sunt evocate amintirile care îl determinaseră pe Aschenbach să aleagă ca destinație orașul ce „îl primise întotdeauna cu un cer strălucitor” (Mann 1993: 112). Așteptările îi sunt însă înșelate, căci „acum cerul și marea rămăneau plumburii, la răstimpuri cădeau bure de ploaie” (*ibidem*), iar eroul se resemnează „ca, venind pe calea apei, să ajungă la altă Veneție decât aceea pe care o găsisese când se apropiase pe uscat” (*ibidem*).

Remarcăm o preocupare particulară a scriitorului pentru spațiul urban, generator de trăiri, senzații, iluzii și chiar halucinații, acesta fiind unul dintre elementele determinante pentru starea de spirit a personajului său. La originea dramei lui Aschenbach se află stresul, flagelul societății moderne, dar și dorința de aventură ce izbucnește violent în sufletul aflat de prea mult timp captiv în rutină. Chiar în primul paragraf al povestirii este inserată fraza care sintetizează contextul și starea de spirit ce determină în curând decizia eroului de a pleca într-o călătorie. Fie că vorbim despre Munchen, orașul de reședință al lui Aschenbach, fie despre Veneția, orașul-miraj, este remarcabilă atenția autorului pentru detalii. Descrierile amănunțite, făcute prin ochii personajului său, introduc cititorul într-un cadru al narațiunii din care nu lipsesc informațiile despre starea vremii, locuri, clădiri sau oameni, astfel încât sunt create tablouri verosimile ce pot fi reconstituite cu ușurință în mintea cititorului.

Autorul strecoară în text, mai mult sau mai puțin subtil, indici care conduc exegeza spre mituri și superstiții ce ajung să se materializeze în realitatea eroului său. Încă din primele pagini apar elemente lugubre: „Dincolo de ulucile cioplitorilor de piatră, [...] crucile, tăblițele comemorative și monumentele alcătuiesc un al doilea cimitir”, într-un cadru inert („nu se simțea nicio mișcare”) și într-o liniște absolută: „clădirea bizantină, unde se țineau de obicei slujbele funebre, se înălța tăcută sub lumina zilei” (*ibidem*: 4).

Reveria mistică referitoare la viața viitoare a eroului cufundat în lecturarea citatelor din *Scriptură*, inscripționate pe fațada capelei, este tulburată de apariția premonitorie a unui om cu „înfățișare neobișnuită”. Din descrierea detaliată a arătării, rezultă că respectivul aducea mai degrabă cu un călător boem, cu o alură imperioasă, dar în același timp sălbatică și înfiorătoare. Este introdus motivul rânjetului macabru: „buzele păreau că nu-i ajung, într-atât erau de trase îndărătul dinților [...] părând că rânjesc într-una” (*ibidem*: 5). În acel moment eroul simte că „în chip ciudat, se trezise ceva în el, [...] o neliniște hoinară, o sete tinerească de a cutreiera depărtările. [...] Dorul de a călători [...] se manifesta năvalnic, ca o patimă, aproape ca o rățacire a simțurilor” (*ibidem*).

Aschenbach alege mai întâi ca destinație o insulă vestită de câțiva ani din Marea Adriatică, destul de pitorească, în acord cu tendințele acelor vremuri. Însă după o săptămână și jumătate, indispus de ploaia și de atmosfera nesatisfăcătoare, el are în același timp revelația locului perfect, pe care ar fi trebuit să-l aleagă de la început: astfel, eroul se îmbarcă pe primul vapor spre Veneția.

#### 4. Mirajul toposului ideal în imaginarul solipsist și simbolistica premonițiilor macabre

Autorul construiește o narațiune încărcată de simboluri a căror semnificație este descifrată abia în finalul lecturii. Tot ce este tabu este exprimat aluziv, iar marile secrete rămân nerostite, întrucât, aparent, cronotopul impunea acest lucru. În *Venice: Pure City*, Peter Ackroyd dedică un subcapitol secretelor Veneției, căci „orașul măștilor trebuie [...] să fie și orașul secretelor” (Ackroyd 2009: 139). Aschenbach alege în mod fatal această destinație ce ajunge să răscolească în el instincte primare care pulsează sub masca nevăzută a moralității pe care o menține până la moarte, neavând curajul de a se destăinui. Însuși autorul devine complice al personajului său în tănuirea abisului interior al acestuia, însă chiar această tăcere face ca mesajul să ajungă la cititor. Tocmai această concentrare asupra lumii exterioare este revelatoare pentru lumea interioară a personajului, din care răzbat doar jumătăți de adevăr.

Detaliile surprinse prin intermediul experienței empirice a protagonistului sunt exploatate pentru semantica lor deseori purtând marca ambiguității, la fel ca impresionanta descriere a Veneției. Pentru Gustav Aschenbach, sosirea în orașul din lagună este un moment triumfal, al cărui farmec este potențat prin etalarea detaliilor: „își spuse că a ajunge la Veneția pe la gară e totuna cu a intra într-un palat pe o ușă din dos și că în orașul cel mai neverosimil trebuia să ajungi nu altfel decât ca el, pe un vas, venind din largul mării” (Mann 1993: 113). Momentul coborârii sale de pe vapor este însoțit de emoția urcării într-o gondolă, a cărei comparație cu un sicriu, inspirată, probabil, de *Epigramele venețiene* ale lui Goethe, prevestește, de asemenea, finalul funest. Toropeala relaxantă asociată confortului oferit de gondolă este bruiată de certurile dintre gondolieri, de adierea *sirocco*-ului și de clătînările apei. Liniștea este însă dominantă, absorbind parcă vacarmul din port. Deși îl duce pe Aschenbach într-o direcție greșită, gondolierul îi cere amenințător să plătească o dată ajuns la mal. În completarea subtextului simbolic, figura gondolierului poate fi asociată unei alte materializări a figurilor mitologice din lumea morții, reprezentându-l pe luntrașul lui Hades, Charon, cel care făcea tranziția morților spre lumea cealaltă (Gruber 2017: 5-6).

Conflictele interioare ale lui Aschenbach alternează cu momentele de adicție pentru tânărul polonez, marcate de motivul așteptării. Urmărirea cu gondola, spre a-și mai ostoi obsesia pentru Tadzio, este un nou prilej de a zugrăvi orașul prin prisma acestei experiențe. Pasajul sintetizează coexistența frumosului și a urâtului, care se determină și se dezvoltă reciproc în orașul ai cărui fii au făcut să prospere arta, putreziciunea lui fiind prietenoasă cu cei care și-au aflat căminul acolo, dar ostilă pentru străini:

„Aerul era liniștit și încărcat de mirosuri, soarele ardea cumplit prin aburul ce dădea cerului o culoare de ardezie. Apa se izbea gâlgâind de lemn și piatră. Strigătului gondolierului, pe jumătate prevenire, pe jumătate salut, i se răspundea de departe, din liniștea labirintului, ca o ciudată învoială. Din grădinițe situate la înălțime atârnav, peste zidurile mâncate de vreme, inflorescențe albe și purpurii în formă de umbrelă, cu miros de migdale. În undele turburi se oglindeau cadre arabe de ferestre. Undeva, treptele de marmură ale unei biserici coborau până la apă [...]. Aceasta era Veneția, frumoasa cea lingușitoare și suspectă, orașul acesta, pe jumătate basm, pe jumătate capcană pentru străini, în a cărui atmosferă putredă a prosperat cândva cu exuberanță arta și care a dăruit muzicienilor sunete ce leagănă și alintă adormind” (*ibidem*: 147).

În *Veneția sub semnul misterului și al morții*, Corina Gruber notează, referitor la evenimentele premonitorii: „Încă dinaintea sosirii, are parte de o întâlnire cu un personaj misterios, [...] încărcat cu semnificații mitologice, și, cum se va dovedi în final, thanatice”

(Gruber 2017: 4). Bărbatul ce iese în evidență pe vapor în drum spre Veneția este un alt personaj prevestitor al decrepitudinii pe care, privindu-l, eroul simte „cum parcă lumea tinde să-și iasă din rostul ei, căpătând o înfățișare ciudată, schimonosită” (Mann 1991: 24). Călătorul îi provoacă repulsie și dezgust lui Aschenbach care, uitându-se la el mai atent, observă că sub hainele colorate și sub farduri se ascundea chipul unui bătrân ce se maimuțărea în mod grotesc încercând să pară mai tânăr. Însă cel ce judecă în curând va fi la rândul său judecat, pentru că însuși Aschenbach, conștientizându-și propria vârstă, în încercarea de a deveni atrăgător, își va vopsi obrazul și părul și se va îmbrăca în haine tinerești, colorate.

Aceeași senzație macabră o transmite și chitaristul trupei de cântăreți ambulanți care vine să cânte într-o seară în grădina hotelului, tocmai când molima luase amploare și orașul era pe punctul de a intra în carantină. „Măscăriciul”, „cu toate că n-avea aproape deloc voce, avea în schimb o mimică bogată și era de un comic irezistibil” (*ibidem*: 76), spre încântarea audienței care, cel mai probabil, nu avea cunoștință de pericolul ce asedia orașul. Însuși Aschenbach urmărea cu plăcere acea reprezentație de o calitate artistică îndoielnică, fapt sancționat de autor: „Simțea cum nervii lui sorb cu lăcomie sunetele monotone, melodiile acestea vulgare și pline de dor; căci patima ucide simțul critic, înlocuindu-l foarte adesea cu plăceri de care în stare de trezie ne-am bate joc sau le-am respinge, scârbiți” (*ibidem*). Scena se petrece în prezența familiei poloneze, tânărul Tadzio fiind așezat „la doar șase pași” de cel care îl adora. Temându-se „să nu fie luat la ochi”, Aschenbach era „cuprins de o neliniște rușinoasă” căci, în mintea lui, „lucurile ajunsesea destul de departe”, fiind posibil să fi trezit bănuiala celorlalți (*ibidem*: 77). Portretul chitaristului nu este departe de al celorlalte apariții fatidice: „Fața gălbejită [...], părea răscolită de schime și vicii, iar cele două cute adânci [...] săpate între sprâncenele roșcovane, contrastau ciudat cu rânjetul gurii lui” (*ibidem*: 78). În plus, hainele sale emanau un puternic miros de acid fenic, acel dezinfectant al cărui iz se simțea de ceva timp pe străzile Veneției, alarmându-l pe Aschenbach, care este din nou cuprins de neliniște. El rămâne timp îndelungat în grădină, după plecarea tuturor, amintindu-și de o clepsidră pe care o avea când era copil în casa părintească – un alt simbol prevestitor al scurgerii implacabile a timpului limitat pe care îl mai avea: „ce liniștit și ce subțire curgea nisipul ruginiu prin gâtul strâmt al sticlei” (*ibidem*: 82).

Chiar a doua zi îi este revelat adevărul cu privire la epidemia de holeră ce cuprindea Veneția. Italienii complotau împreună cu autoritățile la mușamalizarea pericolului, însă un tânăr funcționar al agenției engleze de voiaj are curajul de a demasca adevărul. Din acel moment, Aschenbach constată „un oarecare dezmaț al păturii de jos a populației”, asociat „morții care bântuia cu furie”, orașul căpătând un aspect decadent, manifestat printr-o „dezlănțuire a instinctelor josnice, care se concretizau în lipsă de cumpătare, cinism și într-un spor sensibil de criminalitate” (*ibidem*: 86). Situația tensionată îi provoacă un coșmar apocaliptic în care i se înfățișează alegoria morții apropiate, într-un amalgam de elemente mitice amintind începuturile primitive ale omenirii, dominate de violența instinctelor primare și culminând cu întâlnirea demonului cetății. Acel vis are asupra lui un efect de catharsis, trezindu-se parcă un alt om: „Nu se mai teme acum de privirile iscoditoare ale oamenilor și nu-i mai păsa dacă îl bănuiau sau nu” (*ibidem*: 90). Deși majoritatea străinilor părăsește orașul, „doamna cu șiragurile de mărgăritare” rămâne pe loc împreună cu fiii săi, printre care și mult adoratul Tadzio, spre bucuria halucinantă a îndrăgostitului: „În naivitatea sa, Aschenbach credea uneori că moartea ar putea foarte bine nimici toată viața din jur, cruțându-i din cuprinsul însulei numai pe el și pe băiatul cel frumos” (*ibidem*: 90-91). Trecerea timpului este estompată: eroul nu-și calculează zilele alocate pentru vacanță și nici măcar nu se gândește la o eventuală revenire acasă. El este complet absorbit într-un perpetuu *aici și acum*, pe care doar moartea îl întrerupe.

## 5. Conflictul estetic: degradarea spațiului și a ființei umane

În *Apprehension of Beauty: The Role of Aesthetic Conflict in Development, Art and Violence*, psihanalistul Donald Meltzer reinterpretează ideea de ambivalență, înglobând în conceptul „conflict estetic” antiteza dintre aparență și esență, dintre frumusețea fizică și tumultul interior, începând de la apariția speciei *homo sapiens* și debutul mentalității umane, până la contradicția dintre frumusețea mamei și mintea ei enigmatică, uneori haotică, raportându-se și la „starea plină de ură a contrariilor” experimentată de Satan al lui Milton în momentul când vede pentru prima dată frumusețea lumii celei noi, la gândul că Dumnezeu ar fi creat-o pentru alt fiu decât el însuși: „Asemenea uimire l-a lovit pe Duhul rău, / Deși văzuse Cerul înainte și cu ochii cuprinzând / Această așa frumoasă lume, invidie mai mare îl cuprinse” (Milton 2007: 83).

În *Moartea la Veneția* găsim o varietate de forme ale conflictului estetic, înglobate atât în personajul Aschenbach, cât și în ipostazele în care toposul venețian apare pe parcursul narațiunii. Însăși nuvela este construită pe contrastul dintre valoarea artistică a operei literare și subiectul tabu dezvoltat în conținutul ei.

O altă formă a conflictului estetic apare între imaginea exemplară pe care personajul Gustav Aschenbach și-o crease în societate ca scriitor național studiat în manualele școlare și tumultul său interior, manifestat printr-o nesiguranță ce crește progresiv și direct proporțional cu renunțarea la valorile morale clasice în favoarea acceptării unei homosexualități nedeclarate, cu atât mai mistuitoare cu cât nu poate fi împărtășită. Un conflict estetic găsim și între adorația pe care personajul o manifestă la început pentru Veneția și conștientizarea pericolului care îl urmărește de data aceasta rămânând acolo, manifestând acea „reacție psihologică descrisă de binomul *love – hate*” despre care vorbește Mihai Ene în *Metropola ca topos generator în literatura decadentă* (Ene 2008: 51). Oraș al frumuseții, plin de viață, *Serenissima* devine un loc al morții atunci când apa invadează întreaga așezare și locuitorii mor înecați sau din cauza frigului, evenimente tragice despre care Peter Ackroyd relatează în istoria sa *Venice: Pure City*, dar și când umezeala favorizează răspândirea bolilor, așa cum se întâmplă în cazul lui Aschenbach. Pentru turistul german, fiecare ieșire prin Veneția este un conglomerat de senzații provocate de descoperirile făcute în timp ce străbătea canalele întortocheate ale orașului, al cărui mercantilism îi strică bucuria plimbării:

„La cea mai apropiată stație de gondole, luă una care îl duse spre San Marco prin încălcitul labirint de canale, pe sub delicate balcoane de marmură, pe lângă colțuri lunecoase de zid, pe dinaintea unor triste palate cu mari firme ce se oglindeau în legănătoarea apă plină de gunoaie. Ajunse anevoie la destinație, deoarece gondolierul, aflat în legătură cu fabricile de dantelă și sticlărie, încercă pretutindeni să-l facă să coboare pentru a le vizita și a cumpăra, și ori de câte ori bizara călătorie prin Veneția începea să-și exercite asupra lui farmecul, duhul negustoresc prădalnic al detronatei regine intervenea, trezindu-l în chip supărător” (Mann 1993: 128).

## 6. Cronotopul ca apanaj al conflictului ontic

Povestirea lui Thomas Mann este o confluență de mituri preluate din creștinism, dar și din mitologiile greacă și romană, amestecate cu eresuri păgâne și imaginația eroului, toate pentru a prevesti moartea personajului, care coincide și cu descoperirea de către acesta a propriei homosexualități, ceea ce contravine principiilor sale morale și spirituale, dar care în același



timp îl acaparează ca un drog, aducându-l în pragul nebuniei. Scriitorul sondează în detaliu tumultul interior al eroului său, prin descrieri ample ale monologului interior, dintr-o perspectivă narativă semiobiectivă, căci adeseori se fac simțite în text ironia fină, dezaprobarea sau chiar critica autorului față de manifestările personajului său.

Întreaga evoluție a lui Gustav Aschenbach este strâns legată de Veneția – factor declanșator, ulterior complice la adicția eroului față de toposul venețian care îl fascinasese dintotdeauna și față de frumusețea ieșită din comun a tânărului polonez: „Și din gulerul acesta [...] răsărea, întocmai ca o floare, capul băiatului, cu farmecul lui neasemuit – capul lui Eros, cu lucii galbui al marmurii de Paros” (Mann 1991: 37). Pasiunea se înfiripă treptat în suflul bătrânului scriitor. Martor al rutinei familiei poloneze, el observă cu încântare aspectul fizic, gesturile, comportamentul celui care îi va provoca fascinația fatală. Într-o după-amiază, urmărindu-l pe Tadzio și pierzându-l din vedere, se oprește să se odihnească, autorul oferind prin ochii eroului său descrierea unei piețe venețiene în care deja apar semnele degradării orașului: „Era liniște, între lespezile pavajului creștea iarba, de jur împrejur, împrăstiate, gunoaie. Printre casele [...], cu zidurile măcinate de intemperii, [...], se înălța una cu aspect de palat, cu ferestre ogivale, dincolo de care nu locuia nimeni” (Mann 1993: 162-163).

Simțindu-și sănătatea amenințată de atmosfera apăsătoare instalată de Sirocco în Veneția, Aschenbach decide în cele din urmă să părăsească orașul, încercat de sentimente contradictorii, dar conștient că starea lui de sănătate se înrăutățește: „Chinuit și frământat, își zicea că nu poate să plece, dar nici să se întoarcă” (Mann 1991: 49). Un cumul de împrejurări face ca bagajele să-i fie expediate într-o direcție greșită, oferindu-i pretextul perfect pentru a se întoarce la hotel, catalogând această întâmplare drept una „ciudată”, neverosimilă, rușinoasă, caraghioasă și fantastică și dând vina pe „mâna soartei” (*ibidem*: 50).

Deși iscodește cu iscusință cauza mirosului de dezinfectant care cuprinsese orașul, sfârșind prin a afla adevărul despre cumplita molimă care deja făcea ravagii printre venețieni, eroul lui Thomas Mann renunță la sine, abandonându-se și punând mai presus de propriul viciu chiar siguranța celui iubit. La un moment dat chiar are senzația că „interesul și atenția pe care le arăta celui-lalt nu rămâneau neîmpărțite” (*ibidem*: 65), interpretând micile gesturi nevinovate ale tânărului drept răspunsuri aluzive la pasiunea lui. Cu fiecare zi, obsesia sa crește, atingând cote patologice. Un simplu zâmbet al lui Tadzio îi provoacă o stare de adâncă tulburare, ce-l face să se refugieze de privirile celorlalți pe o bancă din întunericul parcului, „copleșit și scuturat de fiori”, repetând obsesiv „Te iubesc!” (*ibidem*: 67).

Uneori tumultul interior este potolit de rațiunea care îl face pe erou să-și pună tot felul de întrebări zguduitoare: „Încotro mă îndrept? [...] Încotro merg?” (*ibidem*: 73), gândindu-se apoi la strămoșii lui, întrebându-se cu ce ochi l-ar privi aceștia și „încercând în minte să le obțină îngăduința”, căci „acel Eros” fusese „în deosebită cinste la popoarele cele mai curajoase” (*ibidem*). În mod subtil, naratorul devine critic la adresa eroului său pe care în același timp pare că îl compătimește: „Iată în ce fel gândea omul acesta cuprins ca de-o vrajă, iată în ce căuta el sprijin pentru a-și putea salva demnitatea” (*ibidem*).

Ultimele clipe ale lui Aschenbach coincid cu plecarea familiei poloneze din hotel. În acea dimineață, simțindu-se suferind, părăsește hotelul mai târziu decât de obicei, prilej cu care află că bagajele din hol sunt ale familiei lui Tadzio. Plaja era aproape pustie, doar Tadzio și câțiva prieteni se jucau în apropierea mării, jocul degenerând într-o încăierare a băieților: „Băiatul voinic, căruia i se spunea ‘Iașu’, [...] îl provocă la luptă pe Tadzio, o luptă care se termină repede, prin căderea frumosului băiat, mai slab” (Mann 1993: 165). Aschenbach asistă la întreaga scenă, la un moment dat voind chiar să intervină. Lupta însă încetează și Tadzio se îndepărtează de grup, contemplând marea, pentru ca apoi să-și întoarcă privirea spre jilțul în care era așezat „cel care nu-l scăpase din ochi”. Este momentul în care agonia

se declanșează și o dată cu ea halucinații dulci în care tânărul îi făcea cu mâna, îndemnându-l să-l urmeze „spre imensitatea plină de fâgăduințe” (*ibidem*: 166).

Deznodământul nuvelei este anticipat de la începutul ei, prin introducerea unor motive ce sugerează trecerea la o altă dimensiune: călătoria, apa, drumul, odihna – toate simbolizează chemarea spre neființă, fiind totodată elemente premonitorii care, atât în creștinism, cât și în culturile populare, sunt recunoscute ca avertismente pentru victimă cu privire la pericolul pe care urmează să-l înfrunte. Călătoria lui Gustav Aschenbach se dovedește a fi drumul spre marea trecere, pe care îl urmează complet nepregătit, inconștient, amețit de viciu. Autorul împletește în narațiunea sa o întregă suită de simboluri și aluzii discrete referitoare la modalitățile în care moartea se strecoară în viața eroului său. Aceasta nu survine brusc, ci se instalează treptat, îl cuprinde în mrejele ei viclene, făcându-l să-și piardă rațiunea și să ignore toate prevestirile, căzând pradă demonului care, conform istoriilor, sălășluiește în Veneția și care chiar i se arată în acel coșmar zguduitor.

## 7. Apolinic și dionisiac

*Moartea la Veneția* ilustrează echilibrul precar dintre rațiunea clasică și plăcerea senzuală ce poate deveni dragoste și care, uneori, poate lua forme înfricoșătoare și distructive. Personajul Gustav Aschenbach întruchiează controlul prea riguros care derivă în exact opusul său, și anume abandonul de sine: „Rătăcit și tulburat, nu mai știa și nu mai voia nimic altceva decât să urmărească fără încetare pe cel care-i înflăcărase inima” (Mann 1991: 73). Trecerea timpului este estompată, accentul fiind pus pe intensitatea cu care Aschenbach trăiește fascinația pentru Tadzio. Inițial portretizat ca un individ admirabil, exemplu demn de urmat pentru tinerele generații atât prin opera, cât și prin caracterul său, pe parcursul nuvelei Gustav Aschenbach se detașează treptat de imaginea perfecțiunii pe care și-o crease în fața publicului său, prin prăbușirea oricărei urme de voință sau rațiune și abandonarea totală în tumultul dureros și în același timp plăcut al unor instincte imposibil de controlat care, asemeni unui drog, în final, ajung să-i fie fatale: „Conștiința complicității și a părții sale de vină îl îmbăta așa cum uneori un singur pahar cu vin e în stare să îmbete o minte ostenită” (*ibidem*: 87).

În articolul *Veneția. Scurtă istorie a orașului imposibil*, Alexandra Crăciun notează: „Gustav von Aschenbach [...] asociază în numele său cenușa (*Asch*, pl. *Aschen*) și apa (*Bach* – ‘pârâu’) într-o combustie curgătoare ce s-ar traduce drept ‘pârâul de cenușă’. Nume oximoronic și totodată premonitoriu căci, cum altfel s-ar putea muri în Veneția decât prin deshidratare?” (Crăciun 2008: 24). Simbolistica termenului *cenușă* este legată de descompunere, de reziduul ce rămâne după ardere, fiind sinonimă cu moartea. Râul, în schimb, reprezintă curgerea continuă a vieții, moartea și reînnoirea.

În încercarea de a demasca ipocrizia autorităților și a venețienilor care țineau secretă epidemia de holeră, Aschenbach ajunge el însuși să adere la conspirația lor, chiar când află adevărul de la angajatul agenției engleze de voiaj. În seara aceea avusese chiar un imbold de a o preveni pe mama lui Tadzio de pericolul în care se aflau, însă gândul de a-și relua, acasă, existența prozaică îi repugnă, la fel ca și despărțirea de tânărul ce-i furase mințile, astfel încât hotărăște să tacă: „Am să tac!” (Mann 1993: 158). Somnul îi este tulburat de coșmaruri, dar drogul dragostei este mai puternic decât conștiința și decât rațiunea. „Aschenbach își imaginea uneori că fuga și moartea ar putea să îndepărteze tot ce este viu și stingheritor de jur împrejur, pentru ca el să rămână singur cu frumosul băiat pe această insulă” (*ibidem*: 160). Conspirația tăcerii instaurată de autoritățile venețiene, în asentimentul locuitorilor orașului, îl poate șoca pe cititorul nefamiliarizat cu cele mai vechi concepții ale comunității venețiene, pentru care

tănuirea unor informații care puteau cauza imaginii orașului era o normalitate, căci „secretul era pentru binele public” (Ackroyd 2009: 141-142).

Din dorința de a plăcea, conștient de corpul său ce îmbătrânea, Aschenbach dedica mai multe ore pe zi aspectului fizic, împodobindu-se cu ținute elegante și bijuterii scumpe, folosind parfumuri fine, vopsindu-și părul și făcând tratamente cosmetice de revigorare a tenului. Singura lui speranță rămâne purificarea prin artă, iubirea pentru tânărul polonez trezindu-i o puternică dorință de a scrie: „în acest punct al crizei prin care trecea, cel cu sufletul atât de agitat se simțea îmboldit spre creație [...]; dorința de a-l face să strălucească în lumina cuvântului său îl cuprinsese deodată irezistibil.” Desigur, aspirațiile sale artistice sunt legate de cel pe care îl adora: „Anume, dorea să scrie în prezența lui Tadzio, să ia ca model în scrisul său înfățișarea băiatului, să-și modeleze stilul după liniile acestui trup, care i se părea zeiesc, și să-i ridice frumusețea pe tărâmul celor spirituale” (*ibidem*: 138). Astfel, sub vraja pasiunii, el reușește să scrie „acea pagină și jumătate de proză aleasă, a cărei limpezime, noblețe și avântată încordare aveau să trezească în scurtă vreme admirația multora” (*ibidem*).

## Concluzii

Opera lui Thomas Mann se înscrie în neoclasicism, prezentând totodată trăsături ale naturalismului. Alegerea cronotopului venețian subliniază afinitatea scriitorului cu arta romantică și totodată atracția pentru orașul din lagună, în care și-au pierdut viața personalități precum Richard Wagner sau Gustav Mahler. Întreaga scriere este construită pe senzația de instabilitate și nesiguranță, de permanentă ezitare și negare a simțurilor, rezultată din trăirile și reacțiile eroului care, sub impulsurile instinctuale pe care le gestionează cu stângăcia celui care și-a petrecut întreaga viață în singurătate, are tendința de a exagera pozitiv aspectele călătoriei, în ciuda tuturor avertizărilor care îi indică pericolul holerei și al morții iminente.

Frazele lungi, complexe, în care predomină raporturile de coordonare adversativă, dar și variate tipuri de subordonate, furnizează descrieri ample, amănunțite ale locurilor, dar și ale personajelor și ale trăirilor acestora. Nu lipsesc interogațiile retorice, referințele istorice și câteva dialoguri răzlețe. Cea mai mare parte a textului este alocată narațiunii și secvențelor descriptive. Procedeele antitezei este utilizat atât la nivelul paralelismului dintre trecut și prezent, cât și în construcția psihologiei personajului care, din erou exemplar, devine un caracter duplicitar, pentru ca în final să ajungă decadent. Idealizarea inițială a Veneției este deconstruită treptat și transformată într-un loc al bolii, al viciului și al morții.

Motivul dominant al textului este însă cel al călătoriei, ca proces de transformare, de căutare și redescoperire a propriei identități. Călătoria exprimă o dorință profundă de schimbare interioară, o nevoie de noi experiențe, fiind mărturia unor nemulțumiri ce împing la căutarea și descoperirea de noi orizonturi. Călătorul lui Thomas Mann visează la un ideal pe care îl consideră accesibil sub forma cronotopului venețian. Un alt motiv determinant în construirea personajului și al acțiunii este acela al clown-ului, manifestat în aparițiile grotești ale personajelor premonitorii, iar în final întruchipat de însuși eroul povestirii prin manifestările sale triste și ridicole în același timp.

Experiența lui Gustav Aschenbach este una dublu transformațională, eroul murind de două ori – întâi la figurat, și apoi la propriu. Personajul exemplar, demn de admirație de la începutul povestirii, se transformă treptat într-o figură care, la rândul ei, evoluează sub imperiul viciului de la inconștiența inocentă a primelor scânteie ale pasiunii, trecând prin turmentul muștrărilor de conștiință, al negării, apoi al căutării de justificări absurde, până la

stadiul final de nepăsare față de ceea ce ar fi reprezentat devoalarea homosexualității dublate de pedofilie. Discreția cu care autorul strecoară fiecare element al intrigii în narațiune, precum și perpetua așteptare a personajului contribuie la crearea unei constante senzații de suspans, de la începutul și până la finalul aventurii acestuia.

## Surse

- Mann, Thomas, 1991, *Moartea la Veneția*, traducere de Alexandru Philippide *et al.*, Cluj-Napoca, Sfinx-V.R.
- Mann, Thomas, 1993, *Moartea la Veneția*, traducere de Ion Roman, București, Univers.

## Referințe

- Ackroyd, Peter, 2009, *Venice: Pure City*, New York, Doubleday, Nan a Talese.
- Crăciun, Alexandra, 2008, „Veneția. Scurtă istorie a orașului imposibil”, *Orașul și literatura*, coordonator Dumitru Chioaru, București, Art, 24-27.
- Ene, Mihai, 2008, „Metropola ca topos generator în literatura decadentă”, *Orașul și literatura*, coordonator Dumitru Chioaru, București, Art, 50-53.
- Ghiță, Cătălin, 2018, *Coliba din mijlocul palatului. Frica și marile idei*, București, Cartea Românească.
- Grassin, Jean-Marie, 2000, „Pour une science des espaces”, *La géocritique: mode d'emploi*, coordonator Westphal Bertrand, Limoges, P. U.L., I-XIV.
- Gruber, Corina, 2008, „Veneția sub semnul misterului și al morții”, *Orașul și literatura*, coordonator Dumitru Chioaru, București, Art, 213-219.
- Lacan, Jacques, 1978, „Séminaire 22. RSI”, *Séminaire 1974-1975*, version AFI: [http://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire\\_seminario\\_transcription\\_ALI\\_1974\\_1978.pdf](http://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/seminaire_seminario_transcription_ALI_1974_1978.pdf)
- Lapierre, Nicole, 2006, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard.
- Mann, Thomas, 1999, *Muntele vrăjtit*, traducere de Petru Manoliu, București, Rao.
- Matvejević, Predrag, 1992, *Bréviaire méditerranéen*, traducere din croată în limba franceză de Evaine Le Calvé-Ivicevic, Paris, Fayard.
- Meltzer, Donald, 1988, *Apprehension of Beauty: The Role of Aesthetic Conflict in Development, Art and Violence*, London, Karnac Books Ltd.
- Micu, Iulia, 2008, „Orașul lagunelor – spațiu crepuscular în literatură. Un studiu asupra Veneției (Hofmannsthal, D’Annunzio, Proust și Thomas Mann)”, *Orașul și literatura*, coordonator Dumitru Chioaru, București, Art, 195-212.
- Milton, John, 2007, *Paradisul pierdut*, traducere de Adina Begu, București, Aldo Press.
- Westphal, Bertrand, 2011, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris, Les Éditions de Minuit.

# ***Zilele și nopțile unui student întârziat. Radiografia vieții studentului aventurier***

Maria-Cristina Gelep  
Universitatea din Craiova

## **1. Introducere**

Așa cum afirma Theodor Baconski în prefața volumului *Epistolar genevez* de Codruț Constantinescu, o viață de student veritabilă ar presupune înstrăinare, o înstrăinare pentru scopul nobil al învățaturii, comparabilă cu viața monahului: „Să începem cu începutul: *hexeniteia!* Acesta e substantivul feminin care desemnează ‘înstrăinarea voluntară’ chemată să exprime oroarea monahului față de confortul lumesc [...]. Cel care caută desăvârșirea trebuie să se rupă masochist de plăcerea și siguranța afectivă obținute prin traiul alături de familia, fie ea socială, biologică sau spirituală” (Constantinescu 2015: 7). În *Eseuri sceptice*, Bertrand Russell susținea că educația este o „chestiune de grad” (Russell 2015: 191), ca și libertatea; mai precis, unele libertăți sunt tolerate, altele nu, dar ceea ce nu trebuie să lipsească sunt disciplina și autoritatea. După părerea autorului, educația include statul, Biserica, pedagogul și părinții – „fiecare contribuie cu ceva la idealul educației, dar contribuie și cu elemente reprobabile” (*ibidem*: 192).<sup>1</sup>

În epoca modernă, statul hotărăște cum trebuie să fie implementată educația, în trecut sarcina îi revenea Bisericii. Învățământul superior apare în Renaștere, iar învățământul general obligatoriu s-a creat din motive practice, comerciale, pentru a reduce infraționalitatea și a disciplina populația săracă. În altă ordine de idei, Allan Bloom, vorbind despre educația liberală, deplânge statutul cursurilor universitare: „el tinde să fie doar o diversivă plăcută și un impas – pentru că nu are nimic de a face cu vreun viitor program de studiu pe care și l-ar putea imagina” (Bloom 2017: 313). Bloom observă lipsa entuziasmului intelectual; în termenii săi, criza educației liberale reflectă o criză majoră a învățaturii, care, în ultimă instanță, „constituie criza civilizației noastre” (*ibidem*: 317). Cât despre cultura studenților, ea a fost percepută ca diferită de cultura în sens larg, acceptată de majoritate. O caracteristică comună, potrivit aceluiași autor, este preocuparea pentru propria persoană, un soi de narcisism prezent și în romanul abordat în acest articol: „Studenții de azi sunt plăcuți, prietenoși și, dacă nu extrem de generoși, cel puțin nu din cale-afară de meschini. Principala lor preocupare sunt ei înșiși, înțeleși în sensul cel mai îngust” (*ibidem*: 95).

Problematika studentului și a vieții academice este pusă și de romanul *Zilele și nopțile unui student întârziat*, care se inspiră din viața de student a lui Gib I. Mihăescu<sup>2</sup>. Ca și

---

<sup>1</sup> Un fapt adevărat, dacă ne gândim la solidaritatea națională: „Întărește solidaritatea națională în dauna atât a internaționalismului, cât și a dezvoltării individuale” (*ibidem*: 193).

<sup>2</sup> Un studiu care subliniază caracterul autobiografic al romanului este *Gib I. Mihăescu* de Florea Ghiță „În *Zilele și nopțile unui student întârziat*; scriitorul pornește de la un fapt adevărat, transpus în planul creației, fără a preciza și concretețea reală, unele corespondențe dintre biografia sa și cea a personajului

personajul său, Mihnea Băiatu, autorul a fost el însuși un student întârziat: se înscrie la Facultatea de Drept în octombrie 1914 și își ia licența nouă ani mai târziu, în noiembrie 1923.

## 2. Studentul și iubirea ca experiență existențială

Caracterul autobiografic al romanului este subliniat și de Stelian Cincă: „Deși scris la persoana a III-a, romanul are un caracter mai mult autobiografic decât obiectiv, Gib I. Mihăescu povestind cu savuroasă ironie tribulațiile ‘studentului întârziat’, în care nu e greu să recunoaștem pe însuși autorul” (Cincă 2005: 161). De asemenea, studiul lui Mihail Diaconescu, tot o monografie intitulată *Gib I. Mihăescu*, subliniază inspirația de factură realistă a romanului, însă foarte bine ficționalizată: „Modul cum a fost conceput eroul principal al romanului, o seamă de aluzii, evocări și rezolvări de amănunt amintesc în multe privințe de experiența de student a autorului. Cartea nu este cătuși de puțin îngust autobiografică” (Diaconescu 1973: 245).

Romanul îl are ca protagonist pe Mihnea Băiatu, un personaj aventurier, cuceritor, cu o imaginație bogată, student la Facultatea de Drept din București, cu o studenție prelungită, care durează de unsprezece ani, fără ca personajul să-și fi dat vreun examen. Întreținut de tatăl său, un negustor oltean, Mihnea primește frecvent sume de bani de la tatăl lui, care îl susține având convingerea că fiul va obține în curând mult așteptata licență. Fără a acorda interes studiului, Mihnea duce o viață de boem, neavând nimic din profilul studentului capabil de efort intelectual susținut: „Preocupat de lucruri minore, oferindu-și satisfacții mărunte, incapabil de eforturi sistematice și îndârjite, personajul se înfățișează prietenilor și cunoscuților ca o secătură simpatică, bună de farse și ghidușii” (*ibidem*).

Printre farsele frecvente se numără părăsirea locului în care stătuse cu chirie fără știrea proprietarilor, pe neașteptate, fără a plăti. La fel, în cazul restaurantelor, Mihnea se sustrage plății, având grijă ca mai întâi să se delecteze cu bucatele cele mai fine. Pentru a părea credibil și a câștiga încrederea celor cu care intră în contact, studentul își construiește o altă identitate de doctorand silitor la drept, ceea ce arată abilitatea sa vicleană de a se adapta, inteligența lipsită de fond etic și capacitatea de a disimula: „Lipsit de scrupule și de puterea de a se adapta, plin de cinism, inteligent, râvnit de femei, eroul se substituie peste tot pe unde peregrinează unui prestigios personaj închipuit, construit ad-hoc și prezentat cu o subtilă artă găgăușilor gură cască, de regulă – extrem de binevoitori” (*ibidem* 245-246).

Cu toate acestea, imaginea lui Mihnea nu este egală cu sine, aspect demonstrat pe tot parcursul romanului. În prima parte a cărții, acțiunea este alertă, urmărind peripețiile personajului – „picarro bucureștean. Plăcerea lui cea mare ‘era să pozeze în romantic bătut de crunte valuri și pe care îl urmărește pretutindeni blestemul de a nu se mai putea fixa’” (*ibidem*). Ritmul primei părți a romanului este rapid, cu conflicte care degajă umor, oferind o imagine relaxată, jovială, atât a personajului cât și a spațiului și timpului. Cea de-a doua parte este mult mai angajată, fapt dovedit de conturarea resorturilor intime ale personajelor, o amprentă obsesivă planează asupra noului curs către care converge acțiunea, iar odată cu

---

principal, ambii cu o îndelungată experiență ‘studențească’. Cu mult înaintea apariției romanului, autorul povestea prietenilor, în timpul plimbărilor obișnuite pe Calea Victoriei, despre studenția lui, din vremea când cunoscuse un ‘student întârziat’, care [...] nu fusese student veritabil, dar că făcea niste pozne ca acelea pe care mai târziu le-am citit în roman” (Ghiță1984:187).

ea și personajul principal. Atmosfera este mai tensionată, cuprinde pasaje de analiză psihologică în care sunt puse sub lupă frământările personajului.<sup>1</sup>

Aceste două părți ale romanului, vizibil diferite prin prisma modalității de construire a protagonistului, se compun din trei mari secvențe. Primele părți îi corespund primele două secvențe; în acestea se prezintă aventuri erotice obișuite, în care personajele sunt gazde de mahala, femei nerafinate, care cultivă aventuri erotice fără mari repercusiuni în conștiința personajului. De aceea și studentul dezvoltă față de ele o atitudine mercantilă, bazată pe propriul interes, fără a oferi o dragoste romantică. Primele două angajamente sentimentale ale lui Mihnea pot fi catalogate ca aventuri trăite la intensitate din punct de vedere senzorial, dar fără implicare emoțională. Senzualitatea și iubirea sunt astfel înlocuite de simțul practic: „Practic în amor, fără scrupule și pasiuni, care să-i încurce inutil viața, el își părăsește noaptea gazdele pe fereastră, pentru a nu plăti chiria și a pune capăt unor aventuri amoroase devenite prea insistente și stânjenitoare” (Ghiță 1984: 191). Acțiunea romanului începe odată cu mutarea lui Mihnea într-o nouă locuință „La casa no. 4 din Fundătura Șapte Fântâni” (Mihăescu 2017: 5), într-o cameră mobilată, care este proprietatea soților Bănică și Polixeni Nisipoiu. Prima întâlnire dintre Mihnea și proprietăreasa Polixeni îl prezintă pe student în ipostaza sa galantă, căci vrea să impresioneze de la început: „Ca un adevărat maestru, pătrunde în atmosfera calmă a mahalalei bucureștene cu o stare civilă falsă, afișând ‘distincția’ și seriozitatea unui student silitor, absorbit de preocupări universitare” (Ghiță 1984: 191).

Îmbrăcat elegant și atent la ținută, Mihnea analizează în detaliu camera în care urma să locuiască, dar și calitățile fizice ale proprietăresei. Întâlnirea are de la primele priviri ceva din elementele unui flirt. Polixeni Nisipoiu îl place pe student într-o manieră evidentă, trădată de priviri: „‘Tinerelul e bine!’ gândea ea, examinându-l pe furiș și ridicând mai des privirile spre pata de negură a ochilor și a sprâncenelor” (Mihăescu 2017: 7), iar Mihnea își dă seama că se face plăcut și apreciat: „‘Îi plac mahalagioaicei!’ gândea și tinerelul, prea cunoscător în materie, cu toată fereala, destul de străvezie a cucoanei” (*ibidem*). Instalată în locuința soților Nisipoiu, Mihnea inițiază o legătură erotică cu Polixeni, nu înainte de a-i câștiga încrederea soțului acesteia. Naiv și nu foarte cultivat, ușor impresionabil, grefierul Bănică Nisipoiu se bucură sincer de prezența studentului în locuința sa, căruia îi propune chiar să-l ajute în ceea ce privește practica avocațească. Încrederea și admirația grefierului îl fac pe Mihnea să ezite în a-i trăda încrederea, deși studentul acționa în majoritatea cazurilor fără scrupule și remușcări.<sup>2</sup> Cu toate acestea, acest scurt moment de reflecție, de deturnare morală de la

<sup>1</sup> Structurarea romanului pe două părți diferite din punctul de vedere al evoluției personajului principal, dar și în ceea ce privește atmosfera, ritmul, motilitățile de prezentare ale celorlalte personaje este observată de criticul Florea Ghiță: „Având în central acțiunii pe Mihnea Băiatu, descendentul lui ‘Mitică’, bucureșteanul prin excelență, aventuros și sentimental, plin de vervă și o invenție bogată, cum l-a imortalizat I.L. Caragiale, prima parte a cărții are o factură specific romanelor picarești, un ritm vioi și dinamic, cu conflicte ușoare și umor spumos, plin de culoarea timpului și a locului. În cea de-a doua parte, prozatorul se reîntoarce la modalitățile obsesive din nuvele, la mijloacele de investigare a conștiințelor și a sufletului bătuit de neliniște al eroului. O lectură atentă a romanului pune în evidență faptul că această parte, dominată de analiză psihologică, nu descinde din prima, scriitorul lipind-o probabil ulterior, la reluarea și definitivarea operei” (Ghiță 1984: 188).

<sup>2</sup> Faptul că Mihnea e impresionat de atenția și grija grefierului dovedește că nu este un personaj total viciat, fără urmă de umanitate sau lipsit de desăvârșire de empatie: „Însă, hotărât lucru, domnul grefier îl încurca cu desăvârșire; niciodată în destul de lungă lui carieră de chiriaș sentimental, Băiatu nu mai dăduse de un soț care să se năpustească la dânsul cu brațele atât de deschise. [...] Or, dragostea neașteptată a celui de acum îi tulbura tot sângele rece; Băiatu era el însuși un sentimental, și orice marcă

scopurile sale nu îl fac pe Mihnea să abandoneze legătura amoroasă cu soția grefierului, pe care o consideră „unul din trofeele cele mai de preț în galeria lui atât de populată de gazde simpatice” (Mihăescu 2017: 75).

Abil și atent la detalii, Mihnea amână momentul împlinirii erotice cu gazda, făcând să crească misterul și astfel dorința femeii. Momentul desăvârșirii aventurii este pricinuit și de gelozia aprinsă a soției grefierului, care este martora avansurilor insistente făcute lui Mihnea de către un alt personaj feminin, tânăra Veve Balaman. În ceea ce privește consecințele aventurii lui Mihnea cu Polixeni, studentul fuge pe ascuns din casa soților Bănică, după obicei, îndată ce aceasta mărturisește adulterul. Deși nu mai este în proximitatea femeii, pasiunea lui Mihnea pentru Polixeni nu este superficială, deoarece studentul continuă să o mai caute și după ce îi părăsește locuința. Dorind să se răzbune, gazda răspunde avansurilor cu planul de a-l atrage pe Mihnea într-o capcană, anunțându-și soțul despre momentul întâlnirii cu studentul. Răzbunarea însă nu reușește, domnul Nisipoiu este reținut cu treburi urgente la serviciu, urmarea fiind aceea că Polixeni cedează din nou în brațele lui Mihnea, de data aceasta fără regrete.

A doua secvență majoră a romanului se concentrează pe legătura amoroasă dintre Veve Balaman și Mihnea. După ce stă o perioadă în camera unui prieten fără a plăti, cum era deja obișnuit, Mihnea se mută în casa lui Veve și a mamei sale, la invitația domnului Vulpache, protectorul celor două femei. Ospitalitatea lui Veve, studentă întârziată ca și Mihnea, are ca scop căsătoria fetei cu studentul. Planul din spatele primirii călduroase și atente și a disponibilității lui Veve și a mamei sale este sesizat de Mihnea de la bun început, un abil cunoscător al locuitorilor mediilor periferice:

„Experiența lui, de îndelungat explorator al mahalalelor bucureștene, îi dă posibilitatea să înțeleagă, de la început, sensul comportării binevoitoare a cocoanei Balaman, a domnului Vulpache și îndeosebi a domnișoarei Veve, studentă întârziată ca și el, care nu-și dăduse și nici nu intenționa să dea nici un examen. Cu toate acestea, aruncându-se și de data aceasta în vârtejul evenimentelor, cu degajarea omului care nu se teme de primejdii, el nu rămâne surprins, ba chiar acceptă ca un drept al său” (Ghiță 1984: 194).

Pentru a grăbi și mai mult lucrurile și a se asigura de succesul planului lor, doamna Balaman și domnul Vulpache pun la cale o stratagemă prin care să înceneze cu ajutorul lui Veve un presupus viol. Planul este dus la bun sfârșit și astfel studentului i se smulge promisiunea de a se căsători cu Veve, după ce își va da licența. Tranzacția căsătoriei exprimă precaritatea și lipsa de valori a acestei lumi de mahala, subjugate de scopuri mercantile obținute facil și cu orice preț<sup>1</sup>. Legătura care pare să se oficializeze fără dorința lui Mihnea devine de nesuportat de ambele părți „o povară pentru Mihnea și o adevărată tortură pentru ‘sensibila’ lui soție” (*ibidem*: 195). Apelând tot la o stratagemă pentru a ieși din această

---

de dragoste dezinteresată i s-ar fi arătat, ori din ce parte ar fi venit, îl copleșea cu desăvârșire și-l făcea incapabil să răspundă cu vreo nemernicie” (Mihăescu 2017: 75).

<sup>1</sup>Căsătoria văzută ca ca o tranzacție, ca un târg în mediile periferice este foarte bine portretizată și de Georgiana Sârbu în *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*: „Căsătoria e un târg avantajos: părinții scapă de-o grijă, iar bărbatul se alege cu o nevastă și cu niște bunuri materiale: casă, ‘trusău’ etc. Ce rol are fata în această poveste? Să se supună. Iar ‘vederea’ dintre cei doi nici nu e necesară în această fază a negocierilor” (Sârbu 2009: 202).



situație<sup>1</sup>, Mihnea procedează cu același cinism, lipsă de loialitate și dezinvoltură ca și Veve și apropiații săi. Astfel, studentul invită în gazdă la doamna Balaman un bun prieten, pe Dumitru Bobescu, căruia știe că Veve nu-i poate rezista. În final, povestea nereușită de dragoste a celor doi studenți întârziată se sfârșește prin căsătoria lui Veve cu noua ei cucerire: „Rezolvarea conflictului e perfect caragialiană. Veve încheie definitiv ‘romanul’ de mahala al lui Mihnea Băiatu. Ea reprezintă ultima aventură banală de care acesta se desparte fără regrete, pentru că între timp cunoscuse femeia cu aspirații superioare [...]” (*ibidem*).

Cursul vieții lui Mihnea și al aventurilor sale banale se schimbă când o întâlnește pe Arina Velovan, asistentă la Universitate, specialistă în istoria filosofiei, un personaj care impresionează prin frumusețe și distincție. Arina este mult diferită de celelalte iubiri ale lui Mihnea datorită, în primul rând, unui alt mediu social, dar și unui alt mediu spiritual. Odată cu intrarea în scenă a asistentei se schimbă și cursul narațiunii, dinspre o narațiune alertă, centrată asupra acțiunii, lipsită de prea mare substanță, către o zonă mult mai analitică.<sup>2</sup> Percepția asupra iubirii se schimbă și ea odată cu iubirea pentru Arina, totul devine mult mai angajat, mai conștient, accentul se schimbă de pe senzorial pe emoție:

„Iubirea pentru Arina este concepută în alte tonuri decât cele ale trecătoarelor sale amururi, predominând accentele grave, complexitatea și profunzimea conflictelor sufletești. Se schimbă în această ultimă secțiune, odată cu atmosfera și cadrul, metoda de creație, accentul fiind pus de astă dată, mai mult pe analiza proceselor sufletești de iubire, gelozie sau compasiune. Conversiunea neverosimilă a personajului pare îndeajuns de stridentă, dar conformă cu un arhetip, întâlnit în nuvelele și în primele romane ale lui Gib Mihăescu” (*ibidem*).

Pentru Mihnea, Arina este simbolul perfecțiunii, al iubirii ideale, asistenta este pentru student o întruchipare aproape neverosimilă. Conștient de superioritatea femeii, Mihnea încearcă să își schimbe existența, să se ridice la nivelul ei<sup>3</sup>. Aventurile de mahala devin istorie, îndrăzneala fără limite, siguranța de sine, gesturile exaltate, dorințele egoiste, purtarea lipsită de eleganță sunt acum înlocuite de o lipsă de curaj în a acționa, de o atitudine

---

<sup>1</sup> Maniera în care Mihnea rezolvă problema mariajului dovedește din partea sa un veritabil simț practic, care este considerat a fi una dintre trăsăturile dominante ale eroilor lui Gib Mihăescu, după cum afirmă Al. Protopopescu în *Romanul psihologic românesc*: „Trăsătura dominantă a eroilor săi nu este visul și închipuirea, cum îndeobște s-a observat, ci *simțul practic*. Stau mărturie demersurile stendhaliene ale lui Mihai Aspru, verva întrepridă a lui Mihnea, fabulațiile melodramatic ale lui Negrișor, ori raidurile nocturne ale lui Ragaiac” (Protopopescu 1978: 188).

<sup>2</sup> Schimbarea cursului narațiunii este subliniată și de Mihail Diaconescu: „Precipitată, nu lipsită de un anumit ritm al evenimentelor – aglomerate într-o epică redusă totuși, presărată cu largi paranteze retrospective și explicative, narațiunea de tip picaresc își schimbă dintr-o dată factura și devine mai așezată, insistent analitică” (Diaconescu 1973: 248).

<sup>3</sup> În încercarea de a se considera demn de iubirea Arinei, Mihnea plănuiește să schimbe tot ceea ce nu corespunde unei existențe oneste, dorește să studieze, să mărturisească adevărul tatălui său, simte nevoia de sacrificiu, de efort: „Cu ea închisă acolo, în suflet, el va începe cu adevărat osânda studiului, în pacea patriarhală a casei părintești. Va mărturisi totul domnului Ștefan, pe care însă știa că-l va îndupleca, să-i îngăduie venirea încoace însă numai la examene, sub condiția luării fiecărui rând pe rând. Și el se vedea dând în iunie anul întâi, dând în toamnă pe al doilea, dând în ianuarie viitor pe al treilea. La toate aceste date o va putea revedea neconținut de departe, dar ochii lui îi vor spune că pentru ea se pregăteșteți că atunci când va fi cu adevărat vrednic de dânsa se va prezenta pentru prima dată ei și părinților ei cu cele mai curate gânduri” (Mihăescu 2017: 223).

contemplativă. Pentru a intra în grațiile asistentei și a se ridica la nivelul ei intelectual, Mihnea vrea chiar să pătrundă în universul ei cultural; personajul încearcă să se inițieze în filosofie, își procură lucrări în domeniu și începe să le studieze. Impresionată de atenția pe care studentul i-o acordă, de asiduitatea cu care încearcă să o cucerească, Arina cedează insistențelor lui Mihnea. Imaginea pe care femeia o are despre student este una care corespunde aparențelor pe care Mihnea le construiește despre sine cu deosebită atenție „ea îl crede pe adoratul său un intelectual de mare și desăvârșit rafinement, un sclav al cărților, ca și ea, incapabil de o înțelegere mai adâncă a banalelor probleme cu care lumea de rând se confruntă zi de zi, pe scurt, un ins pe cât de subtil, pe atât de străin de viață” (Diaconescu 1973: 248). Mihnea își construiește o nouă imagine, în ideea în care Arina ar prefera un asemenea tip de bărbat asemănător ei<sup>1</sup>. Realitatea este cu totul alta, Arina este atrasă de aventură, de o viață trepidantă cu întâmplări primejdioase, care să se opună vieții liniștite și tihnite, dedicate studiului, pe care o dusesse până atunci. În aceste condiții nu este de mirare că asistenta se simte atrasă și fascinată de Noël, un personaj primitiv, care o intrigă și îi câștigă admirația. Incultura, primitivismul, curajul, sălbăticia lui o atrag și i se par uimitoare: în Noël ea vede toate experiențele opuse existenței sale, care i se refuzaseră până atunci și pe care e dornică să le experimenteze:

„Nouă ne trebuie cărți și studii îndelungi, examene istovitoare, ca să ne regăsim pe noi... dar e uimitor cum băiatul ăsta, incult și sălbatic, are un spirit, spirit nu e de ajuns, dar forță spirituală, atâta putere de a inventa, atâta suplețe de gândire, cu care poate face față oricând celor mai dificile convorbiri, atâta curaj și atâta stăpânire de sine în orice împrejurare; să-ți povestească el chipul cum și-a trecut examenele, e ceva uluitor!” (Mihăescu 2017: 336).

Tipologia Arinei, ca și a lui Mihnea, se caracterizează prin lipsa de consecvență, fapt care generează și drama romanului. Atrasă de Noël, Arina îi va ceda, deși acesta se poartă brutal și violent cu asistenta, femeia persistă în relația cu acest personaj. Una din explicațiile pentru care nu renunță la un asemenea tratament brutal și jignitor este iluzia născută din iubire, conform căreia ar putea să-l schimbe pe Noël: „Încercarea de a se răzbuna, mutându-se definitiv în camera ‘călăului ei’, ascunde fără abilitate slăbiciunea acesteia și persistența, tănuțită în adâncuri, a pasiunii erotice, a încercării de a ‘domestici bestia’ ”(Ghiță 1984: 199). În cele din urmă, însărcinată, Arina se întoarce la Mihnea, însă din nefericire moare.

Drama romanului este generată și de teama lui Mihnea de a fi el însuși, de a se arăta așa cum este în realitate. Schimbarea aceasta radicală a personajului pare oricum artificială, dată fiind tipologia sa din prima parte a cărții și raportarea lui Mihnea la realitate. În acest sens al schimbării nefirești a personajului, Nicolae Balotă observă următoarele în studiul dedicat romanului din volumul *De la Ion la Ioanide*:

„Gib I. Mihăescu nu izbutește să dea romanul picaresc pe care, poate, îl intenționa. Seninătatea amorală a lui Mihnea Băiatu l-ar fi putut predestina pentru rolul unui vântură-lume, al unui aventurier escroc de genul lui Felix Krull pe care Thomas Mann

---

<sup>1</sup> Construirea noii imagini a lui Mihnea provine și dintr-un complex al inferiorității, acțiunile sale sunt inhibitate de cultura Arinei, de statutul său social și nu în ultimul rând de prezența sa fizică caracterizată prin eleganță și distincție: „se simți, într-o clipă, iarăși laș și imbecilizat, și toată dârzenia lui de a fi el însuși și față de această zână, coborâtă din turn de cărți și ameteitoare înțelepciuni, o simți risipindu-se ca printr-o sită, cu fiecare nou pas cu care se apropia. (Mihăescu 2017: 326).

I-a creat, utilizând memoriile escrocului internațional Manolescu, alias ‘prince de Lahovary’. Dar scriitorul nu izbutește să facă din peripețiile personajului mai mult decât ceea ce sînt: avatarurile destul de vulgare ale unei fanteze. Conversiunea finală a șmecherului este, de asemenea, factice (Balotă 1974: 233-234).

E drept că învățăturile pe care Mihnea le trage survin unei experiențe dureroase, încărcate de tragism, iar această perspectivă oferă romanului un subtil caracter didactic; așa cum arată Ov. S. Crohmălniceanu, romanul denunță „atât viața amorală a eroului (acesta e pedepsit prin efectul social nociv al comportării lui, deoarece constată cum pot apărea din alt unghi comportările cinice), cât și dezarmarea ființelor care, ca Arina, trăiesc doar în lumea ficțiunilor ideale și nu știu să se apere de animalele prădătoare ale junglei din jur” (Crohmălniceanu 1867: 556). Cu alte cuvinte, se poate spune că iubirea pentru o femeie superioară reprezintă soluția pe care Mihnea o găsește pentru a evada din mediul mahalalei, dintr-o lume banală și fără mari aspirații.

## Concluzii

În concluzie, romanul *Zilele și nopțile unui student întârziat* prezintă viața de student cu turbulențele ei sexuale, cu dilemele și întrebările sale; este și un roman despre libertate și maturizare, despre decantarea și formarea personalității unui student întârziat, a cărui preocupare nu este studiul, ci viața sentimentală în complexitatea ei contradictorie. Maturizarea se realizează etapizat, pornind de la iubirea carnală, iubirea din interes, până la iubirea ca (re)descoperire de sine. Este poate și o lecție a umilinței și a înfrângerii, dar protagonistul reușește să aducă la suprafață o gamă largă de sentimente, experiențe, care îl transformă într-o altă versiune a sa.

## Surse

Mihăescu, Gib, I., 2017, *Zilele și nopțile unui student întârziat*, Caracal, Editura Hoffman.

## Referințe

- Balotă, Nicolae, 1974, *De la Ion la Ioanide*, București, Editura Eminescu.
- Cincă, Stelian, 2005, *Gib I. Mihăescu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.
- Constantinescu, Codruț, 2015, *Epistolar genevez. Student în Occident*, București, Editura Vreamea.
- Crohmălniceanu, Ovid, S., 1974, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Volumul 1, Proza, București, Editura Minerva.
- Diaconescu, Mihail, 1973, *Gib I. Mihăescu*, București, Editura Minerva.
- Ghiță, Florea, 1984, *Gib I. Mihăescu*, București, Editura Minerva.
- Protopopescu, Al., 1978, *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu.
- Russell, Bertrand, 2015, *Eseuri sceptice*, traducere de S. G. Drăgan, București, Editura Humanitas.

# Mircea Cărtărescu – vocația și damnația condiției de scriitor

Viorica Gligor (Cîlțaru)  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

Jurnalele lui Mircea Cărtărescu sunt texte de referință în care sunt consemnate ipostaze identitare ale autorului, căci: „Pactul autobiografic este afirmarea în text a acestei identități, trimițând în cele din urmă la numele autorului de pe copertă” (Lejeune 1975: 26). Între persoana care scrie și personajul creat prin autoficționalizare există o permanentă confruntare și negociere imagistică. De aceea, autenticitatea confesiunilor stă mereu sub semnul întrebării. Chiar și atunci când este alimentată de sângele aprins al unor trăiri triumfaliste, din perioadele inspirate ale creației sau de cel negru-convulsiv al depresiei, din cele de criză, de infertilitate. Bucuria, grațitudinea și disperarea alternează și se îngemănează, sunt părți constitutive ale actului artistic. Care înseamnă ardere spirituală, sacrificiu de sine; juisare, dar și secătuire a propriei ființe. Diaristul se găsește în ipostaza de mărturisitor, dar și de martir al sfâșietoarei și obsedantei nevoi de a scrie.

## 2. Scrisul – „sfârtecăre și fericire”

Consemnările din volumul *Un om care scrie. Jurnal 2011-2017* sunt oglinzi ale condiției de scriitor. Ele debutează sub semnul dorinței autorului de a se despovăra de experiența autodevoratoare a romanului *Orbitor* și de a se angaja într-un nou proiect literar. Cu atât mai mult cu cât este devastat de sentimentul pustiirii, al lipsei de sens, care se cere a fi învins printr-un efort al voinței. Reinventarea sinelui este sinonimă cu renașterea din propria cenușă:

„Am o dorință modestă: vreau să-mi doresc să scriu. Să-mi mai doresc o dată să scriu o carte, să mai pot crede că asta are vreun sens. Și să pot străbate spațiul intersinaptic (niciodată explicat satisfăcător filosofic sau științific) de la voință la gest și realizare” (Cărtărescu 2018: 5).

În discursul diaristic se reflectă autoportretul creatorului egocentric, mistuit de vocația și damnația scrisului, predispus la autoflagelare, în ciuda succesului dobândit, a gloriei literare. Imagine de care este totalmente conștient. Dovadă – modul negativ în care prevede că va fi receptat *Un om care scrie*:

„Firește că nu va fi, din nou, înțeles cum trebuie, dar m-am obișnuit cu asta. O nouă scriere în care mă plâng, eu, omul de succes. Mă vaiet. Îmi exhib frustrările. Îmi etalez grandomania. Când mă gândesc că vor scrie despre cartea asta oameni care nu pot lovi un verb cu un adjectiv” (*ibidem*: 32).

Axa jurnalului cărtărescian rămâne reflecția asupra identității sale auctoriale. Titlul acestuia – element paratextual – trebuie pus în corelație cu mărturisirile care, aparent, subminează statutul profesionist al scriitorului, printr-o modestie autentică sau doar trucată: „Sunt un om care scrie, fără să se numească scriitor. Pur și simplu, de la 17 ani, am scris, aici, în jurnal. Nici nu știu în câte caiete. Le-am cărat peste tot cu mine, n-am pierdut nici unul” (*ibidem*: 167-168). Replierea asupra celei mai profunde dintre ipostazele ființei relevă lupta permanentă cu propriile limite, crizele morale și artistice.

Eul scriptor este permanent confiscat de daimonul creației, dincolo de care nimic nu mai are sens: „dacă nu scriu nu mai vreau să trăiesc” (*ibidem*: 13). Paginile autoreferențiale reconfirmă ideea că privilegiul și rostul existenței sale este literatura. Nici unul dintre paradisurile posibile, nici măcar cel al iubirii familiale, nu-l poate echivala pe cel al scrisului, după care va tânji mereu, atunci când se simte expulzat: „Și-n paradis aș simți, câteva eternități bune, cel puțin, remușcarea de a nu mai scrie și nostalgia după vremea când din inima mea țâșnea apă vie” (*ibidem*: 22). Sterilitatea creatoare e sinonimă cu depersonalizarea, cu moartea spirituală. Pe care o deplânge prin recursul la nesfârșite lamentații și interogații retorice: „Cum să trăiești îndreptându-te spre eșaford, pășind încet către secure? Cum s-o duci mai departe când tot ce te ține viu și demn era scrisul?” (*ibidem*: 69).

Omul care și-a pierdut însemnele creatoare nu se mai recunoaște. Trăiește o profundă dramă de conștiință. Exercițiul confesiv se constituie într-o formă de autoterapie, într-o încercare de tămăduire a suferinței: „Transcrierea eului este o terapie, ca și la Kafka sau la Kirkegaard, cu care diaristul român se compară frecvent, dar și prilejul unei necruțătoare autoflagelări și autominimalizări” (Mușat 2008: 339). Spiritul autocritic face posibilă dedublarea, distanțarea față de propria persoană. Medic și pacient în același timp, diagnostician al maladiei individuale, diaristul se autoanalizează necruțător, fără concesii, fără compasiune. Introspecțiile relevă alienarea, deprecierea stimei de sine, depresia:

„De fapt, îmi spuneam și ieri, nu mai vreau să fiu M.C. Nu mă prețuiesc, nu mă iubesc, nu-mi place cum mi-am trăit viața. [...] Știu că în afara literaturii sunt nimeni, dar îmi spun: slavă Domnului, am ajuns în sfârșit nimeni într-o lume în care toți nenorociții sunt cineva” (*ibidem*: 165);

Pierderea iubirii de sine este generată, adesea, de neputințele și blocajelor creatoare, care generează o disperare adâncă, explozivă. Antidotul împotriva acesteia rămâne, fără îndoială, scrisul: „Sentimentul că viața mea e terminată, că nu mai are sens vine în are măsură de la neputința mea literară. Dacă aș scrie, aș rămâne forever young” (*ibidem*: 135). Totuși, nici în acest volum, dramatismul trăirii nu este dinamizat sau relativizat prin recursul la spiritul ludic, autoironie sau umor. Diagnosticul critic pe care îl pune Carmen Mușat asupra scrierilor cărtăresciene rămâne valabil și astăzi:

„Ceea ce surprinde în jurnal, ca de altfel în cea mai mare parte a prozei cărtăresciene de până acum cu excepția, poate, a *Nostalgiei*, este, prin comparație cu volumele sale de poezie – absența totală a simțului umorului, a dimensiunii ludice, precum și a detașării ironice și autoironice, mărci inconfundabile ale poeziei lui Mircea Cărtărescu. O explicație plauzibilă ar fi pierderea ‘stării de grație’, mărturisită de autor, care coincide cu o prelungită criză a maturității, declanșată la începutul anilor 90, pe fundalul unei crize generalizate a societății și a culturii românești” (Mușat 2008: 339).

### 3. Oglinda metatextuală a jurnalului

Volumul *Un om care scrie* este un veritabil jurnal de creație, un atelier al genezei operei literare, în cazul de față, al romanului *Solenoid*. Fapt semnalat de cititorii săi avizați: „*Jurnal IV. Un om care scrie* este (și) cartea care ne duce în bucătăria, dar și în sala de naștere și de travaliu pentru una dintre marile cărți ale literaturii române cel puțin din ultimele (bune) decenii: *Solenoid*” (Pătrășconiu 2018).

Paginile paratextuale redau travaliul autorului, lupta lui încrâncenată de a sparge blocajele spirituale, de a înfrânge angoasele generate de secătuirea energiei și a inspirației artistice. „Laboratorul solenoidal” (Buzera 2018) oglindește încrâncenarea dramatică a celui care scrie, chinul de a face mașinăria ficțională să funcționeze. Cărtărescu mărturisește că scrie îndârjit, fără grație, dar cu o puternică determinare. Exercițiu al inteligenței și al lucidității, cartea se naște trudnic, în ciuda tuturor neputințelor și a exasperărilor: „Vreau să fac cartea asta, nu vreau să cedez. Știu că lucrez cu un sfert de turație, dar nu mă opresc, nu mă prăbușesc. Știu că de cartea asta atârână viața și demnitatea mea anii ăștia” (*ibidem*: 264).

Pentru omul supus trecerii devastatoare și finitudinii, scrisul devine o armă puternică împotriva degradării, alimentate de suferința îmbătrânirii și a infertilității creatoare. El este dătător de bucurie, speranță și sens. Inspectările permanentizează starea de conștiență, de responsabilitate creatoare. Romanul *Solenoid*, intitulat inițial *Anomaliile mele*, s-a născut din „adâncă mea melancolie legată de-imbătrânire și sterilitate” (*ibidem*:195). Este o carte care a crescut, ca și *Travesti*, din aceeași rădăcină maladivă a ființei, dintr-o criză profundă, dar și dintr-o revelație pe măsură:

„Scriu, am scris în tot anu-ăsta, la ‘Anomaliile mele’, cum sună titlul de lucru. N-aș vrea să mă-ntrebe nimeni acum ce cred despre scrierea asta. Doar atât spun: e la fel de disperată ca *Travesti*, la fel de extremă în sinceritatea ei expresionistă, la fel de ambiguă valoric, la fel de indecidabilă. Ca *Travesti* și doar ca ea. Două cărți de criză adâncă și de revelație oripilantă, două cărți pe care le iubesc și de care mi-e atât de frică” (*ibidem*: 168).

Confesiunile relevă amalgamul stărilor negative (contorsionări, tensiuni, spaieme, nemulțumiri și lamentații), în care se întrevede, totuși, firul speranței de a însufleți materia adesea amorfă, printr-o „resurrecție/insurrecție a minții și a trupului meu” (*ibidem*: 386). Visul omului care scrie este acela de a înfrânge inerția cuvintelor, de a le reda zborul, grația:

„Azi reîncep lucrul la carte. Mi-e foarte greu, totul a devenit un vraf de roți dințate ce trebuie să se transforme într-un angrenaj. Roțile arată bine în tăietura lor de fulgi de zăpadă, dar nu se-mbină, mama lor de roți, nu-și găsesc pinioanele pe care ar trebui fixate. Îmi place însă cadrul de metal periat în care vor trebui prinse. Mă tem doar că niciodată n-au să se rotească magic, sub clopotul de sticlă, la muzeul tehnic, sub ochii copiilor ce nu văd motorul camuflat care le pune-n mișcare” (*ibidem*: 281).

Jurnalul este o carte de identitate. Pentru eul auctorial – victimă a propriei meniri artistice, scrisul este „fericire și sfârtecăre”, în egală măsură. El nu-și mai găsește rostul, dacă i se refuză privilegiul creației. Oricât de grea este povara creației, nu dezarmează. O poartă cu demnitate, o asumă ca pe un destin interior, ca pe o cruce:

„Am ordin, sub amenințarea cu destrămarea finală, să termin cartea care are deja vreo 650 de pagini, dar n-are idee, structură, titlu măcar, noimă, Dumnezeu și șanse de

reușită. Toate astea va trebui să le injectez în text anul ăsta, ca bătrânul rabin care a scris pe fruntea Golemului de lut literele vieții. Ar mai fi vreo 12 capitole, adică vreo 100 de pagini” (*ibidem*: 321).

Bioficțiunea cărtăresciană se hrănește cu sângele și neuronii, cu afectivitatea și inteligența autorului. Crește din subiectivitatea mirabilă a acestuia, din plăsmuirile fantasmatică ale subconștientului. Aventura scrisului reprezintă, adesea, explorarea unui univers oniric periculos, labirintic, din care riști să nu te mai întorci integru: „Nu e ușor să regăsești ieșirea din labirintul lăuntric; formele, imaginile, orizonturile și locuitorii pe care-i creează inconștientul eliberat de orișice piedici nu au întotdeauna o înfățișare zâmbitoare (Béguin 1998: 510). Dinamitarea limitelor personale (fizice, psihice) face posibilă căutarea și cucerirea unui târâm necunoscut, dar fabulos prin strălucirea lui halucinantă: „Nu mi-am putut permite să fac cartea asta la maximă strălucire, ca să nu-nnebunesc. Mi-am apărat pielea până la cea mai intimă apăsare a briciului direct pe o arteră cerebrală (*ibidem*: 337).

Diariștii sunt conștienți că transcrierea fidelă a bogăției de stări emoționale nu este posibilă niciodată. Orice scriitură autoreferențială reprezintă o trădare, prin cuvinte, a trăirilor autentice. Jocul automatizării și al metamorfozei repune în discuție relația dificilă și tensionată a sinelui cu dublul său textual:

„M-am gândit o dată mai mult ce trădare, ce aberație e scrisul de literatură. După o emoție care te desface în bucăți, mai ai putere să te așezi în fața foii, mai știi cum se fac literele? Mai publici? Mai vii în fața oamenilor să-ți citești textul? Ce nenorociți suntem cu toții. Ce pigmei ipocriți și vanitoși față de marii poeți care n-au scris (și n-ar fi putut scrie) nimic, niciodată” (*ibidem*: 380).

#### 4. Scriitorul – între vocație și damnație

Mircea Cărtărescu trăiește prin și pentru literatură, ca un încarcerat în propriul destin. Permanent, se simte responsabil față de talentul și vocația care i-au fost încredințate, este conștient de damnarea, dar și de sacralitatea misiunii sale, asemenea unui artist autentic: „Artistul nu este niciodată liber. Nu există oameni mai lipsiți de libertate decât artiștii. Ei sunt încătușați de talentul lor, sunt predestinați să fie în slujba talentului lor și, tocmai prin asta, în slujba oamenilor” (Tarkovski 2015: 66). Pentru autor, scrisul reprezintă „o dramă continuă” (*ibidem*: 565), de vreme ce este mistuit de aspirațiile, iluziile și deziluziile condiției de scriitor. Adesea, se regăsește în ipostaza de sclav sau de ocaș, condamnat la muncă silnică pe viață. Truda sisifică asupra cuvintelor, pierderea stării de grație, sfârșirea de a nu găsi expresia potrivită îl apăsă de Argezi:

„De fapt, așa e: ești condamnat la scris silnic, pe viață. Fără pauze, fără concesi, fără limite. Căci viața ta și-a altora depinde de hrana cu care-i hrănești: încă o pagină, încă o imagine, încă un gând, încă o sforțare. Peste toate se suprapune bucuria dementă a martirilor în groapa cu lei, *sfârtecare și fericire* deodată” (*ibidem*: 371).

Dumnezeul literaturii există, iar izbăvirea de chinurile creației este cu putință, odată cu nașterea operei literare. Cu atât mai mult cu cât aceasta transcende experiența personală „nu are doar valoare de mărturie, ci și o putere cathartică, exprimând tocmai neliniștile cele mai adânci ale artistului și ale oamenilor care-l înconjoară” (Sabato 1995: 135). Exorcizarea

tenebrelor și a angoaselor ființei, prin scris, face posibilă pregustarea stării de mulțumire și chiar de fericire, asemănătoare celei trăite de Demiurg, în ziua contemplării Creației:

„Eu sunt mulțumit, ce-a ieșit până la urmă depășește și intențiile, și așteptările mele. Iarăși o carte care s-a scris singură, urcând pe ea însăși cu o minimă contribuție a minții mele conștiente. [...] Nu are nebulia ultraliterară, stilul incredibil al *Orbitorului*, e mult mai clasică și masivă, dar prin asta câștigă inima oamenilor, căci li se dă o treaptă pe care pot urca [...]. *Orbitor* nu poate fi atins, dar *Solenoid* – cum i-am spus cărții până la urmă, nu cu totul mulțumitor, dar nici total neinspirat – e o plauzibilă și decentă urmare a unui proiect de viață” (*ibidem*: 406).

Jurnalul cărtărescian reflectă condiția privilegiată a scriitorului pentru care literatura este un dat firesc, un *modus vivendi*: „Când ești scriitor, literatura curge în tine și-n afara ta, ca însăși viața, ca dragostea. Eu nu mai sunt așa ceva, și fiindcă nu mai știu cine sunt, mi-e frică mereu, în fiecare zi. Și asta-mi întunecă zilele” (*ibidem*: 428). Actul creator este alimentat de flacăra inspirației, a harului, dar și de cea a introspecției. Exercițiul autocognitiv și luciditatea sunt vitale pentru sporirea exigențelor personale și temperarea orgoliului, pentru a face posibilă evaluarea obiectivă a propriei opere:

„Stilistic, literatura mea e epuizată. Oricât de bine aș mai scrie, fructul strădaniilor mele ar fi de la-nceput demodat. Altă generație și un alt stil [...] sunt azi în miezul literaturii vii. Eu sunt o onorabilă, venerabilă și (in)disputabilă locomotivă cu aburi căreia-i stă foarte bine la muzeul CFR” (*ibidem*: 583).

Creația este un act sacrificial. Combustia interioară pârpolește și pustiește energia, vitalitatea scriitorului. După *Solenoid*, renașterea și investirea acestuia într-un nou proiect literar devin expresia unui proces dureros, de acumulări și reinventări personale, de experiențe cognitive, emoționale și onirice:

„*Solenoidul* e cartea care m-a lăsat sterp și pustiu ca după o explozie nucleară sau după căderea unui mare meteorit. [...] Acum nu pot scrie nimic și-mi amintesc tot mai puțin din sensul cuvintelor literatură, arte, cultură, viață. Nu forțez, aștept schimbarea, acumularea apei în fântâna secată, cu numele meu scris roată pe ghizdul ei de pietre umede” (*ibidem*: 529).

## 5. Dialogul interactiv dintre scriitor și cititori

Miza scrierii jurnalului intim este similară celei pe care o identificăm în fiecare act artistic: înfrângerea morții. Totuși, nicăieri altundeva fragilitatea creatorului nu este mai vizibilă, mai dramatic exprimată: „Fără îndoială, orice act de creație este o sfidare a morții. Însă nici unul nu e atât de direct, atât de nemediat – atât de imprudent și de lipsit de apărare – precum jurnalul” (Mihăieș 2005: 14). Cel care își publică jurnalele își asumă riscul vulnerabilizării, al unor judecăți de valoare din partea semenilor, fie că sunt cititori obișnuiți, fie prieteni sau dușmani. Reacțiile acestora, mai mult sau mai puțin previzibile, sunt asumate cu stoicism, chiar dacă îi creează diaristului o stare de învolburată amărăciune și de tristețe:



„Un dezgust politicos îi însoțește comentariile: sigur, jurnalul e un fel de roman, eu sunt un fel de personaj, dar tare antipatic e personajul-ăsta. Egoist, obsedat de ‘prezență’ (cum el, Andrei, n-a fost niciodată), cu un ego uriaș. Și, firește, n-a lipsit cuvântul ‘văicăreli’ (cum s-o zice asta în suedeză?). Adică tot ce s-a spus despre jurnal de la primul volum încoace. Cu violență și vehemență de către adversari, cu un fel de reproș în priviri de la prieteni (Mihăieș și Liiceanu au citit exact la fel). De asemenea, de la mai-mult-decât-prieteni. Imaginea e, unanim, a unui monstru, sacru în sus sau în jos, dar monstru sadea” (*ibidem*: 41).

Scriitura diaristică devoalează și relația de interdependență dintre scriitorul și cititorul Mircea Cărtărescu. Lectura este vitală pentru buna funcționare a motorului complicat al creației literare. Ideile, emoțiile livrești comunică și se aprind, ca niște focuri, unele din altele. Autorul mărturisește că are afinități electice cu Salinger și Kafka, că îi (re)citește cu interes și pasiune pe Dostoievski, Virginia Wolf, Joyce, Flaubert, Gogol, Musil, Arghezi, Blecher, Mircea Horia Simionescu. De asemenea, se reîntoarce periodic și temeinic la *Evangheliile din Noul Testament*. Spiritul analitic este apanajul permanent al experienței sale de lector profesionist, ale cărui interpretări și comentarii sunt vibrante și originale.

Discursul diaristic reflectă și relația vie a operei cărtăresciene cu cititorii, relație interactivă, care contravine prejudecăților curente ale receptării. Ea este remodelată și recreată de nevoile, căutările și interesele fiecăruia dintre aceștia. Implicați direct în actul creației, ei devin coautori:

„Scriitura nu este comunicare a unui mesaj care ar circula dinspre autor spre cititor. Ea este însăși vocea lecturii: *în text, numai cititorul vorbește*. [...] Din acest punct de vedere, scriitura este *activă*, căci acționează în interesul cititorului: ea nu e produsul unui autor, ci al unui *scriitor public*, un fel de notar care – la comanda instituției – trebuie nu să flateze gusturile clientului său, ci să întocmească, după dictarea acestuia, lista intereselor sale, operațiile prin care, într-o economie a dezvoltării, el administrează respectiva marfă: povestirea” (Barthes 1987: 165).

Puterea de seducție a romanului *Solenoid* acționează febril și empatic asupra unor lectori veritabili, precum Gabriel Liiceanu sau Liviu Cangeopol. Întrucât „psihicul fiecăruia dintre noi este departe de a fi unicat” (Edinger 2014: 12), aceștia validează, prin mărturiile lor, principiul vaselor comunicante care stă la temelia triadei scriitor – operă – cititor:

„Gabriel Liiceanu mi-a trimis ieri un text despre *Solenoid* al lui Liviu Cangeopol. [...] E un text excesiv, excesiv și febril, ca din partea unui destinatar adevărat, dibuit, în fine, între atâtea ținte false, al cărții mele. [...] Nici un scriitor, niciodată, n-a avut parte de un asemenea text scris despre o carte a lui, sau eu nu cunosc alt exemplu” (*ibidem*: 414).

Identitatea textuală a autorului postmodern este, fără îndoială, un construct complicat, autentic și inventat, deopotrivă. Autoficționalizarea este pericolul asumat de eul auctorial, de o manieră conștientă. Autoportretul acestuia se construiește printr-un dialog permanent al imaginii din discursul diaristic cu cea din oglinda operei literare. De fapt, cel mai adesea, acestea se suprapun și se identifică:

„Scrisul e o explorare a interiorității mele și o reinventare a ei. Nu e doar un act pasiv de descoperire a unor labirinturi interioare, a unei zone arhetipurilor, așa cum spunea Jung, ci este și un act terapeutic de recuperare de sine, o creație, o construire. [...] Nu m-am sfiit niciodată să mă schimb, să mă transform în sensul unui adevăr interior, căruia îi rămân mai fidel decât realității. Prefer să mă reconstruiesc perpetuu așa cum doresc eu să fiu” (*apud* Radu 2016).

## Concluzii

Jurnalul lui M. Cărtărescu relevă o conștiință creatoare ardentă, luminată de asumarea propriei vocații. Credința aproape mistică în literatură, responsabilitatea niciodată fisurată față de menirea care i-a fost încredințată, demnitatea și spiritul de sacrificiu pun între paranteze narcisismul, orgoliul și lamentațiile uneori exasperante ale omului care scrie. În ciuda tuturor tenebrelor, depresiilor, blocajelor și sfâșierilor interioare, acesta a reușit să se autodepășească și să îmbogățească patrimoniul culturii naționale cu opere remarcabile, precum *Levantul*, *Nostalgia*, *Travesti*, *Orbitor*, *Solenoid*, traduse și premiate în străinătate. Fără îndoială, merită aprecierea și gratitudinea noastră pentru izbânda de a fi eliberat literatura română de complexul minoratului și al provincialismului, alături de alți scriitori de prim rang valoric.

## Surse

Cărtărescu, Mircea, 2018, *Un om care scrie. Jurnal 2011-2017*, București, Humanitas.

## Referințe

- Béguin, Albert, 1998, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, traducere și prefață de Dumitru Țepeneag, București, Univers.
- Buzera, Ion, 2018, „Un proiect solenoidal”, *Mozaicul*, serie nouă, anul XX, nr. 5 (235).
- Barthes, Roland, 1987, *Romanul scriiturii*, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean Vasiliu, București, Univers.
- Edinger, Edward, 2014, *Ego și arhetip. Individuarea și funcția religioasă a psihicului*, traducere din limba engleză de Claudiu Pănculescu, București, Nemira.
- Lejeune, Philippe, 1975, *Le pact autobiographique*, Paris, Seuil.
- Mihăieș, Mircea, 2005, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Iași, Polirom.
- Mușat, Carmen, 2008, *Strategiile subversiunii. Descrierea și narațiunea în proza postmodernă*, București, Cartea Românească.
- Pătrășconiu, Cristian, 2018, „Jurnal. Un om care scrie – M. Cărtărescu”, *Banatul azi*, 12 mai.
- Radu, Dia, 2016, „Mircea Cărtărescu – Simt că fără scris, viața mea nu are sens”, *Formula AS*, Nr. 1200, <http://www.formula-as.ro/2016/1200/lumea-romaneasca-24/mircea-cartarescu> (consultat 19 ianuarie 2020).
- Sabato, Ernesto, 1995, *Între scris și sânge. Conversații cu Carlos Catania*, București, Universal Dalsi.
- Tarkovski, Andrei, 2015, *Sculptând în timp*, traducere de Raluca Rădulescu, București, Nemira.

# Despre constituirea și perpetuarea unui stigmat: *balcanismul*

Elena-Luminița Hrițcu

Universitatea „Ovidius” din Constanța

## 1. Introducere

În volumul *Orient și Occident: o istorie comparată a ideilor*, Hajime Nakamura demonstrează convergența spirituală a celor două arii culturale indicate în titlul lucrării, manifestată până la finele secolului al XIX-lea. Intelectualul nipon demonstrează invaliditatea dihotomiei Orient – Occident, recurgând la argumente de ordin religios și filosofic ce atestă similitudini incontestabile între formele de gândire din Apus și Răsărit. Un alt stereotip față de care autorul se raportează la modul polemic este considerarea Orientului și a Occidentului drept arii culturale, deci drept unități majore definite prin coerență și uniformitate culturală, idee care fundamentează concepția de factură dihotomică ce a ajuns să se impună în mentalul colectiv după o largă circulație în discursul politic, religios, cultural etc. (Nakamura 1999).

În pofida unor demersuri bine fundamentate precum cel amintit anterior, ideea că Occidentul – noțiune care desemnează atât Vestul Europei, cât și Statele Unite ale Americii – diferă esențial de Orientul constituit din teritoriile asiatice, continuă să beneficieze de o autoritate incontestabilă. Din conștientizarea acestui fapt au luat naștere concepte conexe, precum „orientalismul” și, achiziție recentă, reversul său, „occidentalismul”.<sup>1</sup> De multe ori identificat în mod eronat, din ignoranță, cu noțiunea de „orientalism” este fenomenul denumit *balcanism*, pe care ne propunem să îl investigăm în prezentul studiu.

---

<sup>1</sup> Una dintre ipotezele lucrării intitulată sugestiv *Occidentalismul. Războiul împotriva Occidentului. O scurtă istorie a urii față de Vest* vizează originea vest-europeană a discursului occidentalist, asimilat și reiterat cu fervoare de către anumite grupuri asiatice, precum musulmanii radicali ori naționaliștii extremiști chinezi. Principalul obiectiv al autorilor Ian Buruma și Avishai Margalit este analiza ansamblului de locuri comune care compun occidentalismul, adică „portretul dezumanizant pe care i-l fac Vestului adversarii lui” (Buruma și Margalit 2016: 14), cu finalitatea declarată a investigării originii culturale a acestora. Stereotipurile semnalate sunt, în linii mari, corupția, decadența, materialismul, individualismul, excesul de rațiune, secularizarea Occidentului. Din perspectivă orientalistă, metropola este un spațiu al desfrâului, unde spiritul tranzacțional asociat sexualității imorale se chintesențializează în imaginea prostituatelor. Un alt capăt de acuzare este asocierea democrației vest-europene cu absența spiritului de sacrificiu și eroism. Propensiunea către confort se traduce prin lașitate, decadență și lipsă a sentimentului de onoare. Gândirea occidentală, asociată mentalității burgheze, constituie o altă țintă a atacurilor celor aflați pe o poziție de ostilitate. Acestea i se reproșează raționalismul, scientismul și utilitarismul. Viziunea asupra modului de a gândi occidental își are originea în eroarea pe care vest-europenii au comis-o clamându-și preeminența, din acest punct de vedere, în raport cu Orientul. În partea finală a lucrării, Ian Buruma și Avishai Margalit atrag atenția asupra pericolului pe care îl reprezintă transformarea occidentalismului în ideologie politică, reiterându-se ipoteza contaminării reciproce cu idei nocive a Occidentului și a Orientului.

## 2. De la „orientalism” la „balcanism”

Explicitarea raportului dintre „balcanism” și „orientalism” reprezintă unul dintre obiectivele majore ale volumului *Balcanii și balcanismul* de Maria Todorova. Autoarea de origine bulgară afirmă că între cele două concepte există atât o relație de corespondență, cât și un raport de opoziție. Faptul că ambele noțiuni reprezintă concretizarea percepției occidentale asupra spațiului vizat – Balcanii, respectiv Orientul –, precum și acela că discursurile ce le sunt asociate constituie o sumă de stereotipuri, fiind efectul unei viziuni subiective asupra alterității susțin analogia celor doi termeni. Elementele care îi situează în opoziție sunt: „Concretețea istorică și geografică a Balcanilor [ce] se opune mai întâi naturii intangibile a Orientului” (Todorova 2000: 26), fapt din care derivă imaginea prozaică, preponderent negativă a spațiului definit prin concretețe și cea pozitivă, atractivă, a unui Orient utopic; absența, respectiv prezența unei moșteniri coloniale; religia – creștin-ortodoxă în Balcani și islamică în Orient. Concluzia autoarei: „Balcanismul a evoluat în mare măsură independent de orientalism și, în anumite aspecte, împotriva sau în pofida lui” (*ibidem*: 40).

Faptul că cele două concepte desemnând fenomene similare, deși aparent identice, sunt complementare, se explică prin rădăcinile lor comune. Dacă sursa discursului balcanist și orientalist este Occidentul așa cum îl cunoaștem astăzi – etalon al civilizației, expresie a modernității –, este interesant de urmărit modul în care s-a ajuns la neta demarcație dintre această zonă europeană care a devenit expresia superiorității, numindu-se simplu „Europa”, fără alți determinanți, și restul lumii – Balcanii primitivi și fatidici, respectiv Orientul inferior. Totodată, ne preocupă mecanismul de elaborare a percepțiilor asupra Celuilalt și rațiunile concrete ce au făcut din „balcanism” o noțiune cu implicații depreciative.

## 3. Ascensiunea Occidentului

Pentru cineva obișnuit cu actuala ierarhie a bătrânului continent, cu atât mai mult pentru un vest-european prezumțios, ar fi greu de crezut faptul că nu întotdeauna Occidentul a deținut supremația. Dar cercetarea fenomenului istoric o demonstrează cu asupra de măsură. Lucian Boia, de pildă, în esul *Sfârșitul Occidentului? Spre lumea de mâine*, urmărește ascensiunea acestei zone a Europei, ale cărei începuturi le plasează în jurul anului 1000. Până atunci, teritoriile din vestul continentului reprezentaseră un spațiu definit prin fragmentarism, consecință a disoluției Imperiului Roman de Apus. Înainte de a se produce transformarea esențială ce, cu timpul, va propulsa Occidentul în poziția de lider mondial, autoritatea era deținută de Bizanț, iar sudul continentului era mai civilizată decât nordul. Odată cu progresele din domeniul agricol, în secolele al XII-lea și al XIII-lea are loc o creștere demografică urmată de expansiunea către Estul exotic și îmbelșugat. Ceea ce a urmat a reprezentat confirmarea ascendentului pe care Vestul începuse să îl aibă asupra celorlalte părți cunoscute ale lumii, transformate treptat în colonii sau sfere de influență occidentale. Lucian Boia surprinde această realitate, fără menajamente:

„Occidentul s-ar fi detașat strict în urma Revoluției Industriale, mai precis abia spre mijlocul secolului al XIX-lea, absorbind seva unei lumi pe care tocmai o lua în stăpânire și profitând îndeosebi de exploatarea nemiloasă a coloniilor. Pe scurt, s-a îmbogățit pe seama altora” (Boia 2017: 39).

Din această succintă incursiune în istoria Occidentului devine limpede faptul că autoritatea economică, politică și culturală nu a reprezentat un dat firesc al Europei de Vest, ci este un rezultat al procesului de impunere a propriei valori, derulat pe parcursul mai multor secole. Această considerație se poate desprinde și din volumul *Ideea de Europa și evoluția conștiinței europene*, în care Alexandru Duțu arată cum „centrul de greutate al vieții politice și culturale de pe continent s-a deplasat continuu în decurs de două milenii” (Duțu 1999: 27), din Bizanț, în Italia Renașterii, apoi spre Spania, Franța, Anglia și Țările de Jos.

Așadar, sfârșitul Evului Mediu și Renașterea au determinat o transformare esențială în ordinea europeană. Odată cu dobândirea hegemoniei, Occidentul se erijează în etalon al civilizației, luându-și libertatea de a-i judeca pe ceilalți în funcție de propria condiție. Așa iau naștere rasismul ori discriminările de natură confesională și tot astfel se justifică etichetele puse ținuturilor și locuitorilor din Est.

Trebuie menționat faptul că târziu, abia spre finalul secolului al XVIII-lea, francezii au avut revelația existenței popoarelor balcanice, cu o fizionomie socială și culturală aparte în raport cu autoritatea politică din zonă, căreia îi era conferit, până la momentul respectiv, atributul de spațiu de demarcație pentru cele două continente, în absența operării vreunei discriminări în interiorul acestei presupuse unități. Diversitatea etnică a Balcanilor a fost un fenomen ignorat până la finele veacului al XVIII-lea, locuitorii provinciilor aflate sub stăpânire otomană fiind desemnați prin termenul, reprezentând denominația pentru posesorii hegemoniei – *otomani* – ori primind statutul de creștini turci. La începutul Secolului Luminilor, datorită atitudinii admirative a occidentalilor față de Antichitatea elenă, a cărei moștenire o căutau în urmașii contemporani ai vechii Elade, grecii devin obiect de studiu și ulterior polarizează atenția cercetătorilor prin situația lor actuală, aceea de popor subjugat. Treptat, conștientizarea problemei cu care se confruntau grecii a fost extinsă la nivelul întregii arii geografice și, odată cu aceasta, sunt descoperite și celelalte popoare balcanice. Diferențierea balcanicilor pe baza criteriului etnic s-a produs însă târziu în Vestul Europei, mult timp persistând eroarea identificării slavilor sud-dunăreni cu poporul grec, în virtutea identității confesionale din regiune.

În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, călătorii occidentali în Balcani – diplomați, militari, oameni de știință, comercianți ori turiști animați de spirit de aventură – își consemnează impresiile asupra unei lumi diferite de a lor, generând „clișeul unei regiuni deosebite de lumea care a realizat ‘civilizația’” (*ibidem*: 48). Iar imaginea aceasta depreciativă a sud-estului Europei, compusă din elemente precum sălbăticia și ignoranța, se justifică prin asocierea cu puterea dominantă, de asemenea redusă la o serie de prejudecăți: corupție, venalitate, declin, despotism, fanatism religios, spirit distructiv, barbarie. Înapoierea popoarelor creștine din Imperiul Otoman, opinează autorul sus-citat, este percepută de către occidentali drept o consecință a faptului că acestea nu beneficiaseră de „cuceririle Renașterii cu care se mândreau ei și care formau apanajul civilizației europene: imprimăriile, practica limbilor antice, academiile și universitățile, arhitectura clasică și arta construcției navale și a navigării” (Duțu 1985: 128).

În perioada ce a urmat descoperirii Balcanilor, două tipare de percepție s-au manifestat în discursul britanic și american, conform analizei efectuate de Maria Todorova. Pe de o parte, situația balcanicilor oprimați a generat empatie și o reacție de susținere, în acord cu o viziune iluministă, progresistă, burgheză. Pe de altă parte, a funcționat în egală măsură și modelul aristocratic, la baza căruia se afla un soi de solidaritate de castă, urmare a unui proces de identificare cu deținătorii puterii în Balcani.

#### 4. Stigmatul balcanic: apariție și consolidare

Poate că această atitudine de superioritate a occidentalilor în raport cu locuitorii sud-estului Europei, manifestată într-o primă etapă indirect, prin solidaritatea cu națiunea hegemonică, alături de perpetuarea ideii decăderii poporului grec, ai cărui membri nu mai aveau nimic din înfățișarea exterioară și manierele nobile ale strămoșilor antici, au constituit premisele a ceea ce avea să devină curând stigmatul balcanic. De fapt, rădăcinile stigmatizării trebuie căutate mai departe, în istoria relațiilor dintre Vest și Est. Așa cum afirmă Mark Mazower în *Balcanii: de la sfârșitul Bizanțului până azi*, există o tradiție îndelungată a stereotipurilor negative asupra regiunii sud-est europene, manifestată în gândirea occidentală, începuturile acesteia fiind reperabile în „tensiunea dintre creștinismul ortodox și cel catolic, care s-a cristalizat odată cu jefuirea Constantinopolului de către cruciați, în 1204” (Mazower 2019: 27). Imaginea pronunțat depreciativă asupra Balcanilor s-a constituit însă în decursul secolului ce a urmat descoperirii lor. Idei precum sălbăticia, primitivismul, acțiunile teroriste, viclenia, violența, cruzimea (ecou oriental) ajung să compună stereotipul balcanic în epoca antebelică. Tot acum, în secolul al XIX-lea, această zonă europeană este subsumată Orientului, fapt care îi accentuează statutul de alteritate în raport cu Vestul. La începutul veacului următor, evenimentul asasinării lui Franz Ferdinand, prințul moștenitor al tronului Imperiului Habsburgic, la Sarajevo, a făcut ca Balcanii să fie considerați „blestemați în conștiința europeană” (*ibidem*: 36). Pentru Maria Todorova, incidentul amintit constituie „marea crimă a Balcanilor, păcatul lor original”, care „a lăsat o marcă indelebilă asupra tuturor evaluărilor făcute acestei regiuni” (Todorova 2000: 188). Apoi, în timpul Primului Război Mondial, violența devine atributul balcanic dominant în discursul occidental, circumstanțe favorizante în acest sens fiind oferite de Războaiele Balcanice (1912-1913), în contextul cărora se constituie un alt termen conotat negativ, acela de *balcanizare*. În perioada interbelică, un nou element vine să consolideze imaginea depreciativă a Balcanilor, și anume amestecul rasial, căruia i se atribuie răspunderea pentru haosul și instabilitatea din regiune. După 1945, comunismul furnizează un alt motiv pentru demonizarea zonei, iar situația din Iugoslavia anilor '90 determină apariția mitului violenței endemice din zona muntoasă a acestei foste țări, violență perpetuată din timpuri arhaice și responsabilă de crearea unui etos războinic, ale cărui consecințe – atrocitățile comise – sunt supralicitețe în discursul balcanist și transformate într-o stare de fapt a întregului areal balcanic. Se poate remarca astfel cum iau naștere stereotipurile: dintr-un fapt izolat, tragedia iugoslavă se transformă într-un eveniment transnațional, prin generalizare, ajungând să impună cu deosebită forță prejudecata stării conflictuale și a violenței în discursul balcanist.

Faptul că atributul agresivității popoarelor balcanice funcționa deja ca un loc comun în perioada ce a urmat Primului Război Mondial este confirmat de afirmația lui Hermann Keyserling: „Spiritul Balcanilor este spiritul vrajbei eterne” (Keyserling 1993: 275). Conte-filosof german, exponent tipic al mentalității occidentale în privința raporturilor dintre popoarele europene, vehicula, în lucrarea sa din 1928, *Analiza spectrală a Europei*, o serie de preconcepții care au făcut carieră în discursul balcanist. Reținem ideea că Balcanii sunt „butoiul cu pulbere al Europei”, aprecierea privind ostilitatea permanentă dintre popoare și condiția lor beligerantă, constatarea stării de sălbăticia a unora dintre națiunile locuitoare în această regiune europeană, precum și *balcanizarea*, percepută ca un pericol pentru întreaga Europă. În contextul acestei viziuni impregnate de subiectivism și de urmele necenzurate ale unui complex de superioritate cu baze etnice, este de o perfectă coerență o considerație precum: „Noi, europenii, trebuie să fim recunoscători că există o peninsulă balcanică

modernă, personificată și vie, cimitir al culturilor antice, și să învățăm de la ea ce trebuie să evităm” (*ibidem*: 276).

Cartea lui Hermann Keyserling reprezintă doar o mostră a ceea ce înseamnă discursul balcanist, o sumă de clișee fabricate de politicieni, jurnaliști ori oameni de știință, care au pătruns, cu timpul, în mentalul colectiv. Potrivit lui Alexandru Duțu, în cunoașterea lumii și a Celuilalt se recurge la „gândirea clară”, dar și la „prefabricate”, „opinii gata făcute” (Duțu 1999: 64). Sus-menționatele stereotipuri sau locuri comune ce compun imaginea Balcanilor din perspectiva occidentală s-au dovedit extrem de durabile, iar explicația acestui fapt cu siguranță nu ține de registrul accidentalului.

Cum problematica balcanismului a devenit, în ultimele decenii, un câmp destul de fertil pentru cercetare, au fost formulate și considerații privind rațiunile care au asigurat persistența stigmatului balcanic. Finalul lucrării Mariei Todorova conține două sugestii în acest sens: potrivit autoarei, Balcanii reprezintă „un substitut facil pentru descărcarea emoțională pe care o oferea orientalismul, scutind Occidentul de acuzații de rasism, colonialism, eurocentrism și intoleranță creștină față de islam” (Todorova 2000: 294). Este un punct de vedere cât se poate de pertinent și simpla relectură a afirmației sus-citate aparținând lui Hermann Keyserling îi confirmă valabilitatea: „noi, europenii, trebuie să mulțumim providenței pentru existența Peninsulei Balcanice, care, deși parte a Europei, ne oferă exemple despre cum nu trebuie să fim” (Keyserling 1993: 276). Indiscutabil, nu i se poate imputa autorului intenția de discriminare confesională ori rasială, dat fiind faptul că se manifestă critic față de locuitorii unei regiuni europene, pe care, de altfel, o consideră esența întregului continent predispus la tensiuni, diferențieri, dezbinări. Or, tocmai apartenența la Europa, în virtutea factorului geografic, face din Balcani un debușeu al resentimentelor occidentale față de alteritate, sub paravanul criticii inofensive și lipsite de tendențiozitate.

## 5. Cauzele durabilității stereotipurilor balcanice

Al doilea aspect pe care îl subliniază în încheierea studiului său Maria Todorova este faptul că Balcanii au reprezentat și continuă să fie pretextul perfect pentru construirea unei imagini pozitive a Occidentului. Situându-se la polul opus în relație cu sud-estul european anatemitat, occidentalii își afirmă ritos preeminența în materie de progres ori civilizație. Rolul balcanicilor pentru vest-europeni este cel pe care îl au oamenii cărora le intuim inferioritatea morală ori intelectuală și a căror desconsiderare ne oferă nouă sentimentul propriei valori. Dar perpetuarea unor idei precum primitivismul ori caracterul conflictual al zonei are la bază o motivație mai pragmatică decât nevoia de a se pune pe sine într-o lumină favorabilă, prin dezavuarea Celuilalt:

„Perceperea ‘celuilalt’ se face în funcție de interesele și preocupările noastre: atunci când interesele sunt pur politice, ‘celălalt’ își dezvăluie prea puțin din intimitatea lui. Doar în momentul în care interesul se extinde spre aspectele culturale, imaginea se îmbogățește” (Duțu 1999: 66).

Tocmai aici trebuie căutată explicația pentru perseverența cu care cei care s-au autoproclamat „europeni” au aplicat un raționament reduționist în etichetarea Balcanilor: trebuia accentuat atributul ostilității și ideea sălbăticiei, pentru ca necesitatea intervenției permanente a puterilor vest-europene în această regiune să fie plauzibilă. Altfel spus, o stare

de fapt a Balcanilor – întârzierea dezvoltării la care a contribuit și seculara dominație otomană – alături de mult discutata violență pentru care, așa cum remarcă Maria Todorova, sud-est europeanii nu dețin întâietatea (autoarea ajunge la această concluzie comparând Războaiele Balcanice cu al Doilea Război Mondial și cu războiul din Vietnam), au fost idei supralicite, din rațiuni politice, în discursul balcanist. Pentru ca micile popoare creștine desprinse din Imperiul Otoman să rămână în zona de influență a puterilor europene, acestea din urmă au asigurat o constantă stare de instabilitate în ceea ce considerau a fi periferia sud-estică a Europei, alimentând / gestionând în favoarea proprie tensiunile interbalcanice.

O analiză lucidă a consecințelor funeste pe care intervenția occidentală le-a avut în Balcani este studiul lui Georges Corm, *Europa și Orientul. De la balcanizare la libanizare: istoria unei modernități neîmplinite*. Scopul declarat al autorului „este de a arăta de ce și cum modernitatea europeană a sfârtecat popoarele balcanice și cele din Orientul arab și turc” (Corm 1999: 25). Propunându-și să nu cadă în capcana partizanatului, Georges Corm își fixează ca obiectiv dezvăluirea evenimentelor istorice majore, orchestrate în Apusul Europei, care au generat situația defavorabilă din Balcani și din Orientul arab. Unul dintre capetele de acuzare în procesul pe care i-l intentează Occidentului este ipocrizia care se manifestă prin clamarea violenței din arealul balcanic, în condițiile ignorării conduitei proprii anterioare stadiului prezent, autoproclamat drept expresie a gradului înalt de civilizație și model de echilibru. Afirmățiile istoricului libanez, de o franchețe care ar ofensa orice membru al comunității vest-europene, clatină din temelii stigmatul balcanic:

„Aceasta din urmă (Europa apuseană – n.n., H.E.L.), în ajunul secolului XXI, n-a părut niciodată mai narcisistă și pătrunsă de strălucirea razelor sale și a moravurilor tihnite, ca și când războiul, fanatismul și dorința de putere nu ar fi fost în Europa decât un accident al istoriei, o întâmplare întrupată în monstrul hitlerist, din fericire zdrobit” (*ibidem*: 20).

Pentru a-și sprijini pe fapte concrete ipoteza privind întâietatea occidentală în privința acțiunilor definite prin truculență, ce invalidează stereotipul violenței balcanice, autorul face un inventar al conflictelor în care a fost implicată Europa de Vest, amintind: cele două conflagrații mondiale, războaiele de colonizare și decolonizare, teroarea din Revoluția Franceză, războaiele napoleoniene, fanatismul religios care i-a antrenat pe catolici și protestanți. Considerând că toate aceste evenimente și fenomene generatoare de suferință și moarte au constituit premise pentru definitivarea proceselor de modernizare și democratizare, Georges Corm confirmă una dintre ipotezele Mariei Todorova: Peninsula Balcanică este doar o reiterare a unui stadiu anterior, nicidecum îndepărtat, al Occidentului însuși:

„Disprețul pentru Balcani din discursul balcanist occidental nu și-a avut originea în natura sa subdezvoltată, primitivă. Această trăsătură din urmă era interesantă, exercitând chiar o atracție aproape romantică. Ceea ce Occidentul ura să vadă nu era imaginea sa primitivă, ci imaginea sa cu doar câteva generații în urmă” (Todorova 2000: 73).

Un alt argument în sprijinul ideii că situația din Balcani este o consecință a controlului exercitat de statele vest-europene vizează reacția acestora în contextul schimbării centrului de putere din zona răsăriteană. Georges Corm acuză Occidentul de indiferență față de soarta popoarelor sud-est europene, atitudine probată în situația declinului puterii otomane și a expansiunii Imperiului Țarist. Cum disoluția Semilunii ar fi favorizat ascensiunea influenței



ruse, periclitând interesele occidentale prin avântul pe care l-ar fi cunoscut ortodoxismul susținut de Moscova, puterile europene au făcut demersuri prin care s-a urmărit tergiversarea dispariției „Marelui Turc”. Nu doar aspectele de natură confesională au dictat imixtiunile occidentale în jocul de puteri din sud-estul Europei, ci și interese de ordin economic,<sup>1</sup> căci, așa cum subliniază Georges Corm,

„Anglia mai ales, cea mai mare putere maritimă a lumii în secolul al XIX-lea, s-a străduit să pună frână ambițiilor rusești și, deci, să protejeze Imperiul Otoman în agonie de o descompunere definitivă de care ar fi profitat în primul rând puterea maritimă rusă” (Corm 1999: 35).

Analizând jocul relațiilor dintre puterile europene, Rusia și Imperiul Otoman și conchizând asupra consecinței pe care acesta a avut-o asupra popoarelor din Balcani și din Orientul Mijlociu – și anume transformarea lor în victime ale conflictelor violente generate de rivalitățile dintre deținătorii hegemoniei – Georges Corm identifică un răspuns la întrebarea privind cauza profundă a situației din cele două regiuni ce constituie obiectul cercetării sale. Autorul demască „tranzacțiile meschine care au avut loc deasupra popoarelor din provinciile imperiului încă în viață” (*ibidem*: 47), identificând în demersurile occidentale sursa tensiunilor interbalcanice, transformate cu nonșalanță în stereotip:

„regiunea balcanică și Orientul Apropiat au devenit depozite de explozibil numai datorită (sic!) undelor de șoc ale conflictelor de putere și ale rivalităților ideologice europene care le însoțesc și care au putut penetra prin fisurile imperiilor rus, habsburgic și otoman” (*ibidem*: 60).

„Fisurile” pe care le identifică istoricul libanez sunt complexitatea de identități a locuitorilor imperiilor amintite, precum și precara centralizare (controlul insuficient al popoarelor integrate). În legătură cu aceste aspecte, autorul formulează argumentul forte în susținerea tezei sale. Pornind de la ideea caracterului multiethnic al Imperiului Otoman, ce implica o perfectă integrare în sistemul administrativ a populațiilor creștine supuse, în absența unor „excluderi sau marginalizări” (*ibidem*: 96), care s-a menținut și după dispariția puterii dominante, sub forma complexității etnice și confesionale, a cosmopolitismului numit depreciativ „mozaic” în Occident și considerat un factor al destabilizării politice, Georges Corm evidențiază incompatibilitatea dintre acest *statu-quo* cu veche tradiție în Orient și idealul statului-națiune, conceput ca parte integrantă a modernizării. În viziunea istoricului, principiul naționalităților „dezrădăcinează și suprimă pluralismul, complexitatea de identitate din cadrul colectivităților umane” (*ibidem*: 92). Or, tocmai aici trebuie identificată cauza animozităților din Balcani: în impunerea ideologiei naționaliste, care a facilitat apariția conceptului de „minoritate națională”, implicit a determinat o schimbare esențială în viziunea asupra membrilor minorităților etnice, deveniți, tot în această perioadă, expresie a *Celuilalt*. Prin această modificare de optică se explică ampla acțiune de persecutare și deznaționalizare

---

<sup>1</sup> Teoria intereselor de ordin economic ale occidentalilor în Balcani apare și la Maria Todorova, care evocă recomandarea baronului d'Estournelle de Constant, membru al comisiei internaționale ce a anchetat problematica celor două Războaie Balcanice, efectuată în cadrul raportului ce rezultă în urma anchetei, și anume aceea ca puterile occidentale să pună capăt exploatarea popoarelor balcanice în beneficiu propriu.

a diverselor grupuri etnice în Balcani, de pildă, a aromânilor din Macedonia, în perioada celor două Războaie Balcanice.

Sintetizând cele de mai sus, obținem următoarele idei-forță ale cărții lui Georges Corm: realitatea din Balcani este o consecință a imixtiunilor occidentale în politica statelor desprinse din fostul Imperiu Otoman, nicidecum o stare imanentă regiunii. Popoarele balcanice, victime ale rivalității dintre puterile cu interese în zonă, au aplicat în mod eronat principiile statului-națiune, acționând în defavoarea identității complexe constituite aici timp de secole. Astfel au apărut tensiunile interbalcanice care, alimentate de Europa însăși, au degenerat, provocând violențele ce au atras curând Balcanilor eticheta, devenită clișeu, de „butoi cu pulbere al Europei”. Susținute cu argumente de natură istorică, aceste considerații deschid o nouă perspectivă asupra „problemei balcanice”, constituită din refuzul de a privi doar suprafața fenomenului și de a condamna într-o deplină ignorare a rațiunilor complexe și adesea independente de voința popoarelor balcanice, care au constituit temelia trecutei și actualei stări de fapt. Lucrarea lui Georges Corm și studiul Mariei Todorova sunt atât de necesare luări de poziție într-o chestiune ce, în discursul intelectual vest-european, devenise o sumă de locuri comune. Stigmatul balcanic sau balcanismul înțeles ca discurs occidental depreciativ asupra Europei de Sud-Est, înjust constituit în baza unei percepții subiective și nu întotdeauna oneste a vest-europenilor care au privilegiul de a reprezenta alteritatea după bunul plac, în virtutea autorității politice și economice deținute, este deconstruit prin cercetările efectuate de autorii sus-menționați.

O viziune în multe privințe similară creionează Mark Mazower în studiul istoric pe care îl dedică Balcanilor. Interesant este faptul că acest autor, deși membru al comunității științifice occidentale, cea responsabilă într-o măsură semnificativă de perpetuarea discursului balcanist, dovedește o reală pătrundere a rațiunilor ce stau la baza situației din sud-estul Europei și intenția de a reconsidera imaginea Balcanilor, prin deconstruirea bine-cunoscutelor clișee. Unul dintre aceste locuri comune, și anume amestecul etnic responsabil de starea conflictuală ce generează instabilitatea politică, este analizat din perspectiva condițiilor care au favorizat tensiunile interbalcanice. Istoricul britanic nu contestă evidența – complexitatea etnică din Peninsula Balcanică, de tradiție seculară, și divergențele dintre aceste mici și tinere state, care au luat adesea forma confruntărilor sângeroase. Ceea ce respinge Mark Mazower este tratarea superficială a problemei, prin situarea celor două aspecte într-o relație de tip cauză-efect, în absența considerării adevăratelor motive care au generat climatul tensionat:

„De ce oare cocktailul politic a devenit atât de volatil în ultimele două secole? Schimbările provocate de apariția partidelor de masă, de industrializare, de conturarea noilor structuri statale, de alfabetizare sau de răspândirea tehnologiei s-ar putea dovedi la fel de importante ca presupusele adevăruri eterne despre fractura religioasă, rădăcinile țărănești și clivajul etnic. Am putea descoperi atunci că povestea pe care o spunem nu susține neapărat, cât mai degrabă subminează sentimentul superiorității europene. Căci, așa cum Europa a oferit Balcanilor categoriile prin care popoarele lor s-au definit, le-a oferit și armele ideologice – în primul rând sub forma naționalismului romantic modern – cu care să se autodistrugă” (Mazower 2019: 39).

Un alt subiect în legătură cu care autorul britanic dezvăluie convingeri nonconformiste este cel al rolului jucat de puterea otomană în Balcani. Netransformând convertirea la islam într-unul dintre obiectivele politicii aplicate în teritoriile cucerite și tolerând opțiunile de ordin confesional, Poarta a asigurat unitatea balcanică, întemeiată pe religia creștin-ortodoxă,

apărând implicit popoarele subjgate de ofensiva catolică. Nu același lucru se petrece după constituirea statelor naționale, când, la date succesive, popoarele balcanice își proclamă autocefalia, respingând autoritatea centrală a Patriarhiei de la Constantinopol. Astfel, „cea mai puternică, mai bogată și mai cunoscută instituție creștină din Imperiul Otoman fusese practic distrusă de apariția statelor naționale” (*ibidem*: 113). Mai invazivă decât în perioada stăpânirii otomane a fost și imixtiunea statului în existența membrilor clasei țărănești, respectiv a marilor puteri în afacerile statelor balcanice.

Toate aceste considerații conduc către o nouă interpretare a evenimentelor istorice din Balcani – integrarea în imperiul sultanilor și ieșirea din sfera de dominație otomană, odată cu schimbarea centrelor de putere din Europa de Sud-Est și cu înființarea statelor naționale. Mark Mazower dezvăluie eroarea considerării celui dintâi fapt istoric drept o catastrofă și a modernizării sub „protecția” occidentală drept un fenomen fast prin excelență. Ideea-clîșeu a violenței balcanice, abordată de Maria Todorova și reluată de Georges Corm, constituie subiectul epilogului lucrării lui Mark Mazower. În acest punct al expunerii, istoricul este mai ferm în opinii decât în orice altă secvență a cărții sale. Aplicând un raționament comparativ, asemenea autoarei de origine bulgară, Mark Mazower dezavuează stereotipul violenței ca atribut al lumii balcanice:

„La urma urmei, nici popoarele din Balcani, nici conducătorii lor nu sunt cei care au dat naștere Gulagului, lagărului de exterminare sau Terorii. Soldații Wehrmachtului – fără a mai menționa alte instituții naziste – au ucis mult mai mulți oameni în Balcani decât au pierdut din rândurile lor” (*ibidem*: 178-179).

Ceva mai departe, alte exemple (acțiunile cu baze rasiale din SUA anilor 1880-1920, lupta de clasă a muncitorilor, violența revoluționară din Apusul Europei) sunt utilizate pentru a ilustra ideea că actele de cruzime fac parte din istoria Occidentului (european sau american), surclasând dovezile de brutalitate din Balcani. La fel de elocvente i se par autorului datele statistice privind numărul deținuților, al suspectilor și al condamnaților executați, rata criminalității, violența pe fondul alcoolului și ura de rasă din Statele Unite ale Americii și sud-estul Europei.

Mark Mazower nu se limitează însă la simpla indicare a exemplelor de agresivitate care par a înclina balanța în defavoarea Occidentului. Merge mai departe, oferind explicații plauzibile privind perpetuarea stereotipului violenței balcanice. Astfel, evocă distincția între violența controlată, impersonală vehiculată în programul nazist, și excesele de cruzime individuale atribuite locuitorilor din Balcani, unde naziștii și alții identificau „o sete de sânge primitivă, tipică Orientului” (*ibidem*: 179). Războiul în sine, cel orchestrat de vest-europeni, furnizează aceeași percepție, de spectacol impersonal, ce se opune viziunii dinspre Balcani, aici violența fiind considerată „primitivă și nemodernă” (*ibidem*: 185).

Fixându-și ca principal obiectiv rediscutarea conceptului „Balcani”, în contextul unei gândiri epurate de idei prefabricate și al unei reale deschideri față de înțelegerea evenimentelor istorice și a circumstanțelor în care au evoluat popoarele din amintita regiune europeană, Mark Mazower își asigură un loc în galeria intelectualilor care servesc adevărul, revelându-l chiar și atunci când știu că înoată împotriva curentului. Demersul acestui autor este cu atât mai meritoriu, cu cât formarea sa în climatul ideologic vest-european ar fi putut reprezenta un considerabil obstacol în perceperea și livrarea obiectivă a realității.

## Concluzii

Fundamentată pe contribuțiile științifice ale unor cercetători de renume internațional, expunerea noastră este mai mult o prelucrare în manieră personală a unor idei pe care aceștia le-au vehiculat, prin care am urmărit mecanismul ce a generat stigmatul balcanic, rațiunile care au determinat perpetuarea stereotipurilor și cauzele reale ce stau la baza realităților negative din Balcani. La finalul acestor considerații, putem conchide asupra complexității ce caracterizează problematica „balcanismului”: fără a absolve de orice culpă statele europene creștine ce s-au aflat sub tutela Imperiului Otoman, este necesară o reconsiderare a elementelor care compun stigmatul balcanic, în sensul reevaluării rolului jucat de Vestul Europei în crearea și propagarea stereotipurilor, dar și în accentuarea unor deficiențe la această periferie a continentului.

## Referințe

- Boia, Lucian, 2017, *Sfârșitul Occidentului? Spre lumea de mâine*, București, Humanitas.
- Buruma, Ian & Avishai Margalit, 2016, *Occidentalismul. Războiul împotriva Occidentului. O scurtă istorie a urii față de Vest*, traducere de Anca Bărbulescu, București, Humanitas.
- Corm, Georges, 1999, *Europa și Orientul. De la balcanizare la libanizare: istoria unei modernități neîmplinite*, traducere de Ioana Rotund, Cluj-Napoca, Dacia.
- Duțu, Alexandru, 1999, *Ideea de Europa și evoluția conștiinței europene*, București, All Educational.
- Duțu, Alexandru, 1985, *Călătorii, imagini, constante*, București, Eminescu.
- Iorga, Nicolae, 1940, *Ce este Sud-Estul european*, Conferință ținută pentru Institutul Sud-Est European, București.
- Keyserling, Hermann, [1928] 1993, *Analiza spectrală a Europei*, traducere de Victor Durnea, Iași, Institutul European.
- Mazower, Mark, 2019, *Balcanii: de la sfârșitul Bizanțului până azi*, traducere de Tudor Călin Zarojanu, București, Humanitas.
- Nakamura, Hajime, 1999, *Orient și Occident: o istorie comparată a ideilor*, traducere de Dinu Luca, București, Humanitas.
- Olteanu, Antoaneta, 2004, *Homo balcanicus. Trăsături ale mentalității balcanice*, București, Paidea.
- Todorova, Maria, 2000, *Balcanii și balcanismul*, traducere de Mihaela Constantinescu și Sofia Oprescu, București, Humanitas.

# Identitate și alteritate în romanele lui Cătălin Dorian Florescu și ale lui Richard Wagner

Roxana Ilie

Universitatea din București, București

## 1. Introducere

În cadrul actualei mobilități teritoriale internaționale, abordarea optimă și eficientă a statutului de „străin” a devenit un aspect crucial al societății mondiale aflate în plină expansiune a globalizării. Experiențele interculturale ale unui individ pot exercita atât o influență pozitivă, cât și una negativă asupra formării identitare a acestuia. Este și aceasta o raportare la Alteritate, una din perspectiva băștinașului, a ghidului, adică a intermediarului cultural sau din poziția Terțului ca individ aflat la limita dintre două culturi, ce nu aparține cu adevărat niciuneia. Adoptarea unei atitudini interculturale adecvate în cadrul dialogului dintre culturi reclamă un comportament adaptat comunicării interumane ce se desfășoară în afara propriului cerc cultural.

Relațiile interpersonale din afara propriilor delimitări culturale au decăzut de-a lungul timpului din pricina dezvoltării și a promovării unor practici etnocentrice. Acest fapt necesită o mai bună înțelegere a mecanismelor de reconstruire a identității culturale într-un mediu străin (care poate fi și propriul mediu sociocultural ori unul complet nou).

## 2. Repere biografice

Sub comunism, situația unei minorități naționale pe teritoriul unei majorități identitare era una îngrată, căci cei ce aparțineau acesteia erau urmăriți cu mai multă atenție și persecutați. Membrii *Aktionsgruppe Banat*, grupare culturală a câtorva poeți cu origini germane din Banat, din care a făcut parte și Richard Wagner, încercau afirmarea identității prin strecurarea mesajelor ascunse în textele lor pentru a trece de cenzură; Wagner se simțea acasă în limba maternă, singura oază de apartenență identitară. În ciuda eforturilor inițiale de integrare socială, tinerii ce făceau parte din acest grup erau urmăriți, ceea ce îi arunca fără drept de apel în tabăra suspjecțiilor și posibililor opozanți, întocmai după cum apare într-o sesizare a Securității: „câțiva tineri români de naționalitate germană dintr-un oraș transilvănean”.

Germanitatea din identitatea sa culturală a fost neînterupt brutalizată prin nenumăratele percheziții, ascultarea telefoanelor, interdicția de a publica, iar ulterior, prin depunerea actelor de emigrare în ceea ce era atunci Republica Federală Germania; și-au asumat pierderea locului de muncă și persecutarea întregii familii de către autorități. (Re)Găsirea identității culturale nu poate fi invocată în cazul de față, căci aculturalitatea statutului său de român de naționalitate germană i-a adus stigmatul de „impur” atât pe

teritoriul țării est-europene în care s-a născut, cât și în Occidentul către care căuta să adere prin înfruntarea etichetei identitare de est-european într-o țară vest-europeană.

Nostalgia trecutului identitar est-european și încercarea de împăcare a căutării identitare conflictuale se regăsesc în proza sa, în care eroii, aplicând o metodă aproape autopsihanalică, dar făcând uz în mod inconștient de metoda *loci*, propusă de Cicero în *De Oratore* și postulată de către Quintilian în *Institutio Oratori* (Yates 1999: 3), încearcă parcurgerea, în aceeași ordine ori în mod invers, a locurilor, senzațiilor, trăirilor pierdute în trecut cu scopul obținerii unui *catharsis* sau a unei regăsiri identitare. În același mod propune și Cătălin Dorian Florescu anihilarea acestei traume a comunismului ce l-a însoțit încă de la fuga împreună cu părinții în Elveția, căci, dacă emigrarea lui Richard Wagner a fost una încuviințată de către autorități, la Florescu renunțarea la identitatea culturală cunoscută până în acel moment s-a produs subit.

### 3. Problematika identității

Sentimentul de identitate colectivă din care ia naștere și identitatea individuală se constituie pe baza memoriei colective a unui popor, o modalitate de a reactualiza ori de câte ori este nevoie o absență trecută prin intermediul istoriei, acel discurs de „reconstituire a urmelor celui alt” (Ricoeur 2004: 204), creator de locuri ale memoriei. Acesta poate fi manipulat cu ajutorul istoricilor pentru a servi o angajare politică, culturală spre crearea unei identități colective aparente, forțate, ce concordă cu viziunea clasei politice aflate la putere.

Pe de altă parte, sentimentul de apartenență la o anumită comunitate, care conduce la emergența identității de grup, îmbină elemente extrase din memoria colectivă sau macroistorie, reprezentative pentru fiecare individ în parte și în concordanță cu microistoria acestuia din urmă (Nora 1989: 17). În romanul *Drumul scurt spre casă* de Cătălin Dorian Florescu, Ovidiu, personajul principal, este torturat de sentimentele de vinovăție de a-și fi părăsit țara și poporul în momente de grea cumpănă, însă prin readucerea în prezent a amintirilor încearcă să recreeze acel sentiment uitat și trunchiat de apartenență la națiunea și cultura română, o identificare forțată ce va eșua, în ciuda strădaniilor. Această înfruntare a trecutului prin confruntarea cu locurile amintirii stocate în memorie îi apare ca o încercare de reparare a trădării identității sale de odinioară, de eliberare de sentimentul de încărcătură a trecutului care îi macină conștiința încă din clipa înstrăinării de inocența copilăriei, locuri ce acum apar deformate, irecognoscibile și care îi trezesc senzații contradictorii. Cătălin Dorian Florescu nu neagă că Ovidiu este un *alter ego*, iar acest periplu al personajului, atât prin propria microistorie, cât și prin microistoriile celor ce au ales să înfrunte trecutul comunist din prima linie pentru un viitor de libertate, reconstruind, pe această cale, bucățile din macroistorie la care a renunțat în momentul plecării, nu este altceva decât un mod greoi de a-și recompune identitatea pierdută din crâmpie de realitate rememorată și actuală.

Maseurul orb din romanul omonim al lui Cătălin Dorian Florescu este o metaforă pentru căutarea oarbă și disperată a identității, prin reconstituirea trecutului, a unei memorii și istorii colective. Așteptările sunt înșelate, iar căutarea se dovedește a fi infructuoasă, căci rememorarea ori interogarea unui trecut necunoscut adâncește incertitudinea și poate scoate la iveală amănunte indezirabile ce îngreunează cu atât mai mult procesul de regăsire identitară: „La câțiva kilometri de graniță, încă mă mai îndoiam că țara asta chiar exista. Prea multă vreme ea nu fusese decât închipuire și amintire, iar șoseaua care începea imediat după Szeged, ultimul oraș mare din Ungaria, era infinită” (Florescu 2007: 20). Aflată în proces de reînnoire și de transformare, societatea se cufundă într-o deritualizare, într-o minimalizare

către ștergerea importanței moștenirii ancestrale comune și a granițelor culturale și, odată cu acestea, și a memoriei colective (Nora 1989: 12). Astfel, memoria colectivă capătă periodic noi valențe și revalorizează întreaga existență comună a unei comunități, fluctuând mai mult sau mai puțin semnificativ de la o eră la alta. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Pierre Nora, nu poate fi vorba despre o amintire spontană în cazul unor *lieux de memoire*, căci memoria este organizată în mod conștient și voluntar, aspect ce s-ar extinde și asupra amintirilor. În mod cert rememorarea în cazul personajelor celor doi autori se face în mod voluntar, însă amintirile declanșate de confruntarea organizată apar complet inopinat, construind imagini și trăiri spontane ce servesc scopul rememorării, însă care pot diferi de rezultatul scontat inițial. Așadar, așteptările de reîntregire a peisajului identitar dorit nu concordă cu realitatea eșecului unei împăcări cu trecutul în ceea ce privește personajele lui Cătălin Dorian Florescu din romanele *Maseurul orb* și *Drumul scurt spre casă*.

Regimul totalitar comunist, din care personajele celor doi autori se zbat să scape, își are propriile instrumente de modelare cel puțin aparentă a unui întreg popor, iar aici vorbim despre *memoria manipulată* (Ricoeur 2004: 448), cu o istorie construită, adaptată, cu amintiri comune indicate și alterate pentru a fi pe potriva modelului politic și social promovat. De cealaltă parte, se află *memoria pură* (*ibidem*: 408), memoria ce îi aparține fiecărui individ în parte, memoria ancorată în realitatea veridică, nu în cea manipulată, memoria autentică ce reprezintă nucleul identitar uman, iar aici este vorba despre amintirile pe care personajele celor doi autori le cheamă în ajutor fără ingerințe exterioare. Căderea unui regim politic conduce, de cele mai multe ori, la necesitatea redefinirii memoriei colective manipulate, cât și a recreării istoriei adaptate. Și atunci cât de autentică este cultura unui popor și în ce măsură memoria colectivă este una reală?

Mai mult decât atât, problematica pertinentei unei culturi și a unei națiuni se pune și în contextul existenței unor mituri creatoare în conștiința colectivă, pe baza cărora este clădită fiecare națiune în parte. Potrivit caracteristicilor pe care Raoul Girardet le enumeră în *Mituri și mitologii politice*, unul dintre cele patru mituri ce definesc sau redefinesc nașterea și schimbarea unei națiuni este cel al *Salvatorului* (Girardet 1987: 63), care în cazul personajelor celor doi autori are rol dezbinator, căci salvarea nu este aflată în sânul națiunii-mamă, ci în brațele unei națiuni străine ce se arată primitoare, însă nu aducătoare de liniște identitară: „La șapte ani după ce plecasem în Țara Minunilor” (Florescu 2006: 276). Locul Salvatorului ca mit cultural de care se bucura în trecutul comunist dictatorul Nicolae Ceaușescu este luat acum de președintele noului spațiu cultural, ceea ce perturbă imaginea trecută asociată aceluiași teritoriu în viziunea eroului. Și atunci atât identitatea individuală, cât și cea colectivă nu ar putea fi privite cumva ca fiind constructe mentale, recompuse din peticele culturale și identitare autoatribuite, însă contând și pe intervenția alterității, depinzând atât de mobilitatea factorilor intrinseci, cât și a celor extrinseci?

*Vârsta de aur* (*ibidem* 1987: 97) este mitul ce își află și el împlinirea în afara granițelor țării din care personajele evadează; se poate spune, prin urmare, că asistăm la o dezintegrare a unei națiuni, în ciuda eforturilor și măsurilor disperate ale clasei politice conducătoare de a crea o legătură prin intermediul unei memorii colective manipulate, artificiale? Aceasta este cu adevărat artificială, căci acele locuri ale memoriei sunt inventate și valorizate potrivit necesității autorităților de a instaura o unitate națională fragilă și fictivă totodată. Opiniile reale cu privire la acțiunile regimului nu puteau fi exprimate, ci se căuta aderarea la o opinie colectivă utopică, ideală, prin preaslăvirea conducătorului suprem ca trimis al divinității pe pământ, ale cărui decizii nu pot fi puse sub semnul îndoielii. Prin acceptarea unei memorii colective date, indivizii își asumau faptul că atât identitatea colectivă, cât și cea individuală reprezentau un construct fals, o mască fericită a realității inexistente pe care emigranții o

repudiau și pe care personajele celor doi autori încearcă să o reconstruiască întru împăcarea trecutului cu vârtejul identitar prezent.

Regimul politic comunist căuta înăbușirea identității și a memoriei individuale, tinzând către reducerea indivizilor la o inexistență identitară. Bunicul Sandrei Horn, personajul principal din *Belige mich* de Richard Wagner, se numește Ypsilon Horn, iar aruncarea sa în anonim și importanța sa doar ca element al unei mulțimi și nimic mai mult este sugerată prin însuși numele său, fiindcă *Ypsilon* în limba germană înseamnă „y = i grec”, o literă folosită în cultura română pentru a desemna o persoană oarecare, al cărei nume ori a cărei identitate nu este cunoscută ori este insignifiantă. Identitatea, memoria și istoria colectivă erau prelucrate într-un uriaș laborator, reprezentând experimente ideologice și politice. Iar aici intervine următoarea întrebare: Cât de autentică este memoria colectivă, dacă aceasta fluctuează în funcție de necesitățile regimului aflat la putere?

Printre tehnicile memoriei se numără preponderența simțului vizual asupra tuturor celorlalte simțuri și antrenarea acestuia prin *metoda loci*, însă și prin asocierea percepțiilor de altă natură decât cea vizuală cu o imagine reprezentativă care să funcționeze drept stimul al amintirilor viitoare. Memoria este în mare parte dependentă de capacitatea de plasare în spațiu, căci acesta este simțul cu cea mai acută putere de stocare. De asemenea, așa cum această orientare în mediul înconjurător nu se realizează în mod haotic, și memoria dispune de mijloace de organizare a informației într-o ordine ce se ghidează după cea exterioară. Pe această cale, așa cum sugera Aristotel, se declanșează o reacție în lanț, precum un joc de domino, încolțirea unei amintiri devine factor ce stimulează apariția altora cu care aceasta a creat o legătură în trecut. Ceea ce le leagă sau, mai bine zis, ceea ce leagă stocarea unei trăiri în memorie de revenirea acesteia sub forma unei amintiri este o conexiune de tip emoțional. Fixarea unei imagini în memorie va avea o acuratețe cu atât mai mare, cu cât mediul în care aceasta ia naștere produce o mare încărcătură emoțională ori natura ei este una impresionantă prin imprevizibilitatea ei, fapt punctat și în *Rhetorica ad Herennium*. Iar aici ne referim nu doar la afectul de care vine însoțită trăirea în momentul stocării ei, ci și la ceea ce aceasta trezește în momentul revenirii ei în actualitate sub formă de amintire. Și atunci se pune întrebarea: care dintre cele două senzații / ipostaze ale unei trăiri poate fi considerată autentică? Cea a sentimentului trezit de situația originală ori cel apărut în momentul evocării? O imagine frumoasă, asociată cu senzația de fericire se poate transforma, odată cu trecerea timpului și survenirea unor schimbări, într-o amintire dureroasă.

Memoria (implicit amintirile) și istoria – de ce reprezintă aceste două concepte puncte cheie în formarea identitară ce se conturează ca urmare a unui contact intercultural și nu numai? Fiindcă memoria nu poate exista doar în stare pură, nealterată, ci reprezintă instrumentul principal de modelare a apartenenței identitare. De la Paul Ricoeur aflăm că amintirile nu ne aparțin doar nouă înșine, acestea au un posesor universal – societatea – ce operează selecția și ordonarea lor în funcție de necesitățile fiecărei națiuni în parte, însă și ale unei lumi aflate în plin proces de globalizare. Dar lucrurile nu stau chiar atât de simplu. Da, istoria este creatoare de locuri ale memoriei pe care le instituie bazându-se pe rezervorul colectiv al comunității pentru ca, prin acceptarea acesteia, indivizii să adere la identitatea colectivă impusă moral și social, atât prin apartenența culturală moștenită, cât și prin însușirea forțată a unui discurs ideologic autoritar și fără echivoc.

Având ca punct de plecare ideea de „locuri ale memoriei”, introdusă de către Pierre Nora, voi propune împărțirea lor în „locuri individuale ale memoriei” și „locuri colective ale memoriei”. Ceea ce este de remarcat aici este faptul că existența unora nu o exclude pe cea a celorlalte. De pildă, eroul lui Cătălin Dorian Florescu din romanul *Drumul scurt spre casă* tânjește după găsirea sentimentului de apartenență la spațiul cultural român, chinuit totodată



de o vină cumplită din pricina abandonării singurului lucru ce ar putea reprezenta un substitut identitar – târâmurile natale; cu cât forțează mai tare confruntarea cu trecutul, cu atât mai mult se îndepărtează de împăcarea cu acesta din urmă și vindecarea rănilor identitare.

Ce aduce nou modernitatea? Coexistența *id-entității* și a *alter-ității* în unul și același individ, supus schimbării permanente. Eroii celor doi autori eșuează în a fi moderni, în a avea o identitate mobilă și a-și identifica, accepta și îmbrățișa alteritatea. Noul îi înspăimântă, sunt oameni ai regimurilor totalitare, unde totul este controlat prin ordine, istorie și memorie manipulată, iar puterea este liantul dintre oameni, ce conduce la cunoaștere printr-o reacție de opoziție, potrivit lui Michel Foucault (1988: 9). Înfruntarea dușmanului inexistent îi derutează, absența acestuia declanșează o confuzie identitară, căci schimbarea îi nedumerește și îi determină să pună la îndoială veridicitatea propriilor percepții; până la urmă, locurile memoriei sunt singura dovadă irefutabilă că ceea ce ne înconjoară nu este doar fructul imaginației noastre. Pentru acest tip de personaje, căderea comunismului a reprezentat o traumă identitară, iar prin confruntarea analeptică cu o absență curentă se țintește către o parcurgere proleptică a etapelor schimbării, ale alterității. Așadar, în căutarea lor identitară retrospectivă, eroii celor doi autori parcurg spații ce funcționează ca *locuri* (ale memoriei, eventual) sau ca *ne-locuri* potrivit clasificării efectuate de Marc Augé (1994: 44).

Cum influențează prezența lor ori absența prezenței lor procesul de rememorare și identificarea cu un anumit tipar cultural, respectiv, identitar? În acest punct constatăm existența unei contradicții între opinia lui Frances Yates, care susține că amintirile cele mai clare sunt cele ieșite din comun, pe care un individ le păstrează din copilărie, pe când Aristotel atrage în mod inevitabil atenția asupra faptului că oamenii în etate ori cei foarte tineri se confruntă cu o memorie mai puțin fidelă. În acest caz, tindem să îi dăm dreptate lui Aristotel, în speță fiindcă acest aspect este admirabil ilustrat de către Cătălin Dorian Florescu în *Der kurze Weg nach Hause*, în care dimensiunile hiperbolizate ale copilului Ovidiu suferă schimbări dramatice, căpătând la maturitate contururi minimale. Aceste momente din istorie, rupte de aceasta și reactualizate prin rememorare, tulbură echilibrul către care se tinde prin aplicarea acestui procedeu. Cu toate acestea, este necesară existența unei delimitări precise între conceptele „memorie”, care doar stochează percepții și imagini, și „amintire”, ce implică sortarea, organizarea și actualizarea evenimentelor care aparțin trecutului.

În cazul lui Ovidiu, personajul principal din *Der kurze Weg nach Hause (Drumul scurt spre casă)*, produce dezorientare, imaginile copilăriei apar distorsionate, concepția identitară despre sine până în acel moment al călătoriei în România fluctuează, iese din granițele în care rămășițele memoriei colective anterioare o poziționaseră. Personajul se scoate pe sine din zona familiară în care se plasase din punct de vedere identitar, căutând doar o reafirmare a condiției sale identitare și o mulțumire cu imaginea construită până în momentul demarării călătoriei sale. El este confruntat cu imaginea Celuilalt, însă a unui Celuilalt intrinsec, o oglindă în care se reflectă conținuturi latente neștiute. Simțind că aparține mai degrabă țării adoptive, începe să se îndepărteze de partea de identitate culturală românească și să o perceapă ca pe un teritoriu străin din punct de vedere ideologic și valoric:

„Nu-mi trebuie prea mult ca să mă trezesc din nou la realitate, ca România, Elveția sau Europa să nu mai aibă nici o importanță pentru mine, ca oamenii de aici să-mi fie străini și purtarea, mișcările și vocile lor să mi se pară ca venite din altă lume: totul e străin, îndepărtat și lipsit de importanță” (Florescu 2006: 285).

Scos din sfera manipulării ideologice a imaginii de sine promovate de către comuniști, Ovidiu rățăcește pe urmele vremurilor pierdute în speranța unei tresăriri recognoscibile. Cei

pe care îi regăsește în ceea ce odinioară reprezentase căminul său îl întâmpină cu ospitalitate, confirmând, pe această cale, chiar unul dintre stereotipurile atribuite românilor, recunoscând acele indicii ce îi trădează trecutul identitar românesc. Prin urmare, heteroimaginea este mult mai ușor reperabilă, căci subiectivitatea nu își află locul în percepția unor necunoscuți. În acest caz, ne punem întrebarea, asemenea lui Lucian Boia (Boia 2000: 13), care dintre cele două imagini este cea veridică și dacă nu cumva una dintre acestea ori chiar ambele sunt produsul imaginației indivizilor? De fapt, cele două percepții nu pot fi socotite separat, acestea sunt fluctuante și, poate, divergente în funcție de filtrul valoric la care este supus comportamentul unui individ. Ceea ce mintea umană nu poate încadra într-un tipar deja existent devine un element, o instanță izolată, marginalizată, temută, ignorată ori, dimpotrivă, abordată cu frecvență.

Imaginea identitară a unui individ despre sine, precum și percepția celorlalți de-a lungul timpului este supusă unor modificări neprevăzute prin schimbările ce au loc în mentalul colectiv și individual. Distanțarea celor două spații culturale către care țintește Ovidiu nu este atinsă, căci confuzia se adâncește, iar sarcina autoimpusă devine imposibil de dus la bun sfârșit. În urma reînțoarcerii în țara de origine, găsește un spațiu schimbat nu doar din punct de vedere vizual, căci modernitatea Vestului s-a strecurat și pe fâgașele Estului, însă și cultural, prin revalorizarea punctelor de reper ancestrale și adaptarea lor la noile concepții ideologice ale capitalismului. Experiențele traumatice ale națiunii române, atât din perioada regimului comunist, cât mai ales din timpul luptei anticomuniste, îi lipsesc lui Ovidiu pentru o identificare identitară completă cu poporul lăsat în urmă. Memoria colectivă la care încearcă să accedă este pentru el incompletă, cu aspecte cărora nu reușește să le descopere valoarea simbolică și, implicit, abordarea subiectivă ce i-ar întregi peisajul identitar după care tânjește.

## Concluzii

La conturarea identității unui individ intervin nu doar experiențele individuale pe care le-a înmagazinat de-a lungul existenței sale, ci și ansamblul de experiențe comune, cu valoare simbolică și reprezentative la nivelul comunității din care face parte. Plecând de la o serie de predispoziții înnăscute, o moștenire ancestrală ce se manifestă prin intermediul arhetipurilor identificate de către Carl Gustav Jung și confruntându-se cu modificări uneori majore la nivelul conștiinței de sine colective și a memoriei colective, individul este nevoit să selecteze acele elemente ce îl definesc ca o entitate identitară neconflictuală și rezistentă la schimbări, lucru pe care eroii celor doi autori nu îl reușesc.

## Surse

- Florescu, Cătălin Dorian, 2006, *Drumul scurt spre casă*, traducere de Mariana Bărbulescu, Iași, Polirom.
- Florescu, Cătălin Dorian, 2007, *Maseurul orb*, traducere de Mariana Bărbulescu, prefață de Robert Șerban, Iași, Polirom.
- Wagner, Richard, 2010, *Belüge mich*, Berlin, Aufbau Verlag.

**Referințe**

- Augé, Marc, 1994, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, traducere din limba franceză de Michael Bischoff, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH.
- Boia, Lucian, 2000, *Pentru o istorie a imaginarului*, traducere din limba franceză de Tatiana Mochi, București, Humanitas.
- Boia, Lucian, 2011, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas.
- Foucault, Michel, 1988, *Technologies of the Self*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- Girardet, Raoul, 1987, *Mitos e mitologias políticas*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Nora, Pierre, 1989, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, 26, Spring, 7-24  
<http://www.jstor.org/stable/2928520> (consultat la 20.02.2019).
- Ricoeur, Paul, 2004, *Memory, History, Forgetting*, translated by Blamey, Kathleen and Pellauer, David, Chicago, London, The University of Chicago Press.
- Yates, Frances A., 1999, *The Art of Memory*, vol. III, London, Routledge.

# Istoria și literatura ca intertext în romanele lui Radu Aldulescu

Nelia Ioana (Copilu)  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

În cercetarea de față ne propunem să evidențiem intertextualitatea parodică în romanele lui Radu Aldulescu. Intertextele istoriei și ale ficțiunii își asumă un statut aparte în prelucrarea parodică a trecutului textual, al literaturii, încorporarea textuală a trecutului acționând ca o reliefare a istoricității. Istoria și literatura reprezintă principalele caracteristici ale ficțiunii postmoderne, și anume relația intertextuală cu „istoria ca text”, concept dezvoltat de Linda Hutcheon în *Poetica postmodernismului* (1988). Autoarea dedică un capitol distinct problematicii teoretico-procedurale și efectelor de ficționalizare specifice. Pe fondul aceleiași preocupări intense pentru scriitura în sine, autoarea prezintă trecutul ca pe o stratificare a discursurilor. Forma esențială de cunoaștere a istoriei trecute și a celei prezente se fundamentează pe discursul despre trecut: „prezentul, la fel ca și trecutul, este întotdeauna deja textualizat iremediabil pentru noi” (Hutcheon 2002: 246).

## 2. Istoria și literatura ca intertext

Conceptul de „intertextualitate”, introdus în semiotică de Julia Kristeva în 1967, reprezintă corelația textului cu alte texte pe care le absoarbe și le transformă în ansamblul aceleiași culturi literare. Kristeva (1969: 257) se referă la o transformare a codului discursiv în urma căreia fiecare text devine rezultatul asamblării unei secvențe extrase din diverse alte texte. În ceea ce privește conceptul în discuție, Bahtin (1970: 9) vorbește despre interacțiunea unor conștiințe individuale, cu gânduri, idei, experiențe anterioare, fiecare discurs fiind, la rândul său, traversat de alte discursuri.

O prezentare complexă a formelor de intertextualitate propune Gérard Genette în *Palimpsestes*, identificând mai multe procedee de transtextualitate care au fost adoptate cu succes în literatură.<sup>1</sup> Potrivit teoreticianului francez, obiectul poeziei nu trebuie să fie textul în singularitatea lui, ci transtextualitatea, adică „transcendența textuală a textului” sau tot ceea ce îl pune în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte. Orice text are în structura lui „o pluralitate de texte”, căci acesta este „absorbție și transformare a unui alt text, literar sau neliterar” din prezent sau trecut și „se construiește ca un mozaic de citate” (Genette 1982: 7). Genette clasifică „intertextualitatea” în cinci mari tipuri de relații transtextuale:

---

<sup>1</sup> „Cea mai complexă descriere a fenomenelor de intertextualitate ne-a dat-o Gérard Genette în *Palimpsestes*” (Pascu 2012: 111).

1. *Intertextualitatea*, ca relație de „coprezență a două sau mai multe texte”, se exprimă prin citat, plagiat și aluzie, fiind un enunț „a cărui înțelegere deplină presupune percepția unui raport între un text și un altul care se referă la anumite inflexiuni, altfel, inadmisibile” (Genette 1982: 8)

2. *Paratextualitatea*, ca relație mai puțin apropiată de text, este marcată prin titlu, subtitlu, postfețe prefețe etc.

3. *Metatextualitatea* se definește ca o relație de comentariu dintre texte fără ca acestea să fie identificate sau numite.

4. *Hipertextualitatea*, socotită de Genette ca „aspect universal al literarității” (Panaitescu 1984: 89), se regăsește sub forme ca: imitația, pastișa, parodia, transpoziție – ca fenomen de transformare a unui text anterior (hipotext) într-un text (hipertext).

5. *Arhitextualitatea* are ca trăsătură definitorie relația de apartenență la genul literar, la specie, fiind cea mai implicită relație transtextuală. Genette definește arhitextualitatea ca relație „pe tăcute”, având „o mențiune paratextuală” – poezii, eseuri („*Roman de la Rose*”) sau mențiuni ca subtitluri (*ibidem*: 11).

Impresionat de noile instrumente de lucru oferite de intertextualitate, R. Barthes a demonstrat perfectă lor funcționalitate în cadrul analizei textuale. După el, baza textului o reliefează deschiderea către alte texte, semne, coduri, textul fiind întruparea mai multor texte care și-au pierdut originea.

Intertextualitatea schimbă axele instanțelor narative, așa încât accentul va cădea în postmodernism pe cititor și pe text:

„intertextualitatea înlocuiește mult discutata relație autor – text cu una dintre cititor și text, relație care situează comprehensiunea în interiorul istoriei discursului însuși. O operă literară nu mai poate fi considerată originală; dacă ar fi, nu ar face nici un sens pentru cititorii ei. Este doar o parte a discursurilor precedente din care orice text își trage înțelesul și semnificațiile” (Hutcheon 2004: 126).

Intertextualitatea cunoaște concretizări diferite, în cele ce urmează fiind abordate trei dintre acestea:

„Citarea, care reprezintă detașarea unui enunț din spațiul textual în care se află și includerea sa în ansamblul altui discurs; parodia, care, constând în modificarea și remontarea unui text preexistent cu intenția de a produce anumite efecte comice, ironice și pastișa, care se bazează pe preluarea unor modele și structuri prestabilite și transportul lor în alte formațiuni verbale” (Cătănescu 2006: 224).

Citarea, ca modalitate de manifestare concretă a intertextualității, constă în intercalarea unui text într-un text-suport pentru a institui diferite relații cu acesta din urmă.

Parodia reprezintă un procedeu intertextual cu un grad de expresivitate mult mai mare decât citarea, valorificat de jurnaliști pentru calificarea persoanelor publice. Parodia începe de la o secvență textuală-model, anterioară enunțului parodiat, care este demontată și reconstruită. Acest construct nou folosește la prezentarea unei intenții comice, ludice, a celui care a produs textul.

Pastișa este un proces al intertextualității care se întemeiază pe preluarea mecanică a unui model textual. Această modalitate de expresie servește ca exprimare a atitudinii ironice, a unei intenții sarcastice sau a dezaprobării. Formarea textului-pastișă impune „o suită de condiții și de etape constitutive, care presupun, în esență, autonomia formală a unui gen de

discurs sau a unui idiosil pastișat, cu norme lingvistico-retorice bine definite, care permit, ca urmare a apariției repetitive, tratarea lor ca ticuri sau clișee stilistice” (*ibidem*: 228).

Roland Barthes (1994: 36) a definit intertextul ca „imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit”, făcând din intertextualitate adevărata condiție a textualității.

Implicațiile ideologice contradictorii ale parodiei o fac potrivită ca modalitate critică pentru postmodernism, el însuși paradoxal prin instaurarea conservatoare și, în același timp, subminarea radicală a convențiilor.

### 3. Intertextualitatea în romanele lui Radu Aldulescu

Intertextualitatea istoriei cu literatura este evidențiată în romanele lui Radu Aldulescu de o bună cunoaștere a vieții, a psihologiei umane, a literaturii. Autorul expune mai multe drame, subliniind micile destine ale oamenilor care supraviețuiesc luptei cu vicisitudinile vieții. Când a debutat în 1993, la aproape 40 de ani, cu un roman pe care nu a putut să-l publice până la Revoluție, *Sonată pentru acordeon*, Aldulescu venea dintr-o altă lume decât cea literară. A fost sportiv, a lucrat ca muncitor necalificat, dar în tot acest timp a scris. Dacă în acest roman de debut prezintă viața unei familii numeroase de lumpeni, întreținută de Gică cizmarul, cu o atmosferă aproape sufocantă a ultimului deceniu comunist, în *Amantul Colivăresei*, următorul roman publicat în 1996, prim planul trece de la familie, și anume familia Cafanu, cu tatăl nomenclaturist comunist, către Mite Cafanu, băiatul pe care acest tată nu-l ia în seamă și care crește înstrăinându-se de familie. Acestui personaj la un moment dat pare să-i meargă mai bine, ca apoi totul să se năruiască în jurul lui.

Literatura lui Aldulescu este una a devianței, a nelegiuțiilor, a periferiei. Am putea spune că își caută personajele undeva la marginea lumii – universul pe care noi refuzăm să-l vedem. Găsim în scrierile sale opoziția între două lumi: a celor care se descurcă și ies de fiecare dată din orice situație (nomenclaturiști, securiști etc.) și lumea lumpenilor, care sunt de cele mai multe ori osândiți.

Când ne referim la perspectiva narativă, putem remarca stilul indirect liber, care se mută de la un personaj la altul, iar toate aceste personaje vorbesc în diminutive, în clișee, în proverbe. Povestea lui Dimitrie-Mite Cafanu poate fi citită și ca propunere a unei căi de salvare, un mod de a trăi deasupra vremurilor. Structura personajului principal, Dimitrie Cafanu, este foarte bine lucrată și nu se modifică pe parcursul romanului. Provenit dintr-o familie cu statut social ridicat, tatăl ministru și mama profesoară de franceză, Mite își acceptă condiția de paria al societății, îmbrățișând-o ca pe un sistem imunitar care îl apără de toate neplăcerile perioadei comuniste. Deși este un roman de ficțiune, relatarea faptelor din timpul și după cutremurul din 1977 (din ultima parte) pare a fi destul de reală. Această carte ne uluiește prin anvergura desfășurării de personaje și întâmplări, căci în *Amantul Colivăresei* Radu Aldulescu reușește să combine trecutul și prezentul într-un tot insolit. Având în vedere această interpretare, exotismul capătă un nou sens: a fost interiorizat ca un complex neobișnuit de distanțe între tată și fiu, între generații diferite și mentalități, între persoane de origine țigănească cu statut social diferit și chiar între formele de identificare și denumire.

*Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare* prezintă personaje tridimensionale, gesturile și acțiunile lor fiind reliefate cu ușurință de autor. Romanul vorbește despre viața lui Aldulescu, prezentând și aventurile celor trei eroi de la Unitatea de Prefabricate și Confecții Metalice a Cooperativei Glina. Senzaționalul unor întâmplări nu anulează verosimilitatea lor și cu atât mai puțin logica internă a lumii explorate. Întâlnim povestea spusă și trăită de Relu Golea, un scriitor nepublicat, o poveste al cărei centru de gravitație îl

constituie evenimentele de la Timișoara, din decembrie 1989. Relu Golea, un antierou straniu, la vreo 35 de ani, muncitor prin uzine ceaușiste, locuiește într-o pivniță pe la Bariera Vergului. Împreună cu vărul său, Laur, un personaj irațional, se duc să se angajeze la o veche cunoștință de-a lui Relu, Andrei Ilieș, peste care Relu dăduse din întâmplare într-o zi. Cei trei pun la cale planul de a-l jefui pe patron și cu banii furați să ajungă în Timișoara, de unde o călăuză i-ar îndruma spre Occident – „ținutul de verdeață și răcoare”.

În *Cronicile genocidului*, Radu Aldulescu evocă societatea românească actuală, prezentată cu realism. Cartea expune mai multe drame, conturând destine mărunte, avându-l ca personaj central pe Robert Stan (zis Diavolul), în vârstă de 58 de ani. A văzut destule la viața lui complet nespectaculoasă, a practicat diferite meserii, cum ar fi cea de gropar sau paznic la magazinele noilor patroni. Elementul insolit îl constituie conviețuirea lui cu Andreea, o femeie cu peste 20 de ani mai tânără, suicidară, care are și un băiat, Andrei. Cuplul trăiește în mizerie, așa că cei doi se hotărăsc să vândă garsoniera din București a Andreei pentru a se stabili la Frăsineni, o localitate probabil fictivă, undeva la granița județelor Argeș și Vâlcea, oraș de provincie unde totul e mai accesibil. Acolo, un întreg lanț al cunoștințelor îl face pe Robert să reîntâlnească o fostă feblețe din anii 1970, care are la rândul ei mai multe fete, dintre care și Brândușa, de care se îndrăgostește. Este perioada de glorie a lui Robert, prins între două femei mult mai tinere. Dintre acestea, cea nou venită îl și angajează ca paznic la școala la care e director adjunctă. Brândușa și amantul ei tomnatic vor plăti însă pentru plăcerile interzise. Soțul femeii, Laurian Susanu, este autor de editoriale demolatoare și titular al rubricii *Cronicile genocidului* din gazeta numită ironic *Foaie argeșeană pentru minte și cuget*. Sunt drame de mahala lipsite de semnificații profunde, dominând o lume mărunță, care încearcă să supraviețuiască în lupta cu greutățile din primele două decenii postcomuniste.

*Proorocii Ierusalimului* – o carte în centrul căreia se află societatea românească contemporană, de la Epoca de Aur la democrația sălbatică. Un roman ambițios despre viața în postcomunism a românilor, despre încercările lor desperate de a scăpa de fantoma comunismului, un roman al falșilor profeți, într-o lume a desfrâului și a democrației sălbatice:

„Proorocii și preoții-s stricați! Chiar în Casa Mea le-am găsit răutatea – așa zice Domnul. De aceea calea lor va fi lunecoasă și întunecoasă. Vor fi împinși și vor cădea. Voi aduce nenorocirea peste ei. În proorocii Ierusalimului am văzut grozăvii mari. Sunt preacurvari, trăiesc în minciună, întăresc mâinile celor răi, așa că nici unul nu se va mai întoarce de la răutatea lui. Toți înaintea mea sunt ca Sodoma, iar locuitorii Ierusalimului ca Gomora...De aceea vorbește Domnul despre prooroci: iată îi voi hrăni cu pelin, și le voi da să bea ape otrăvite. Căci prin proorocii Ierusalimului s-a răspândit nelegiuirea în toată țara” (Aldulescu 2012: 57).

Emigranți români care încearcă să se îmbogățească peste noapte din afacerile cu copii, din traficul de carne vie între Europa de Est și Occident, indivizi care plătesc sume mari pentru o clipă de „relaxare” în „paradisul copiilor”, copii români cerșind prin gări și pe străzi, căutându-i pe nemți și francezi prin buzunare. Aceasta este lumea descrisă de Radu Aldulescu în *Proorocii Ierusalimului*, drama unor copii abuzați, victime și mai târziu ei înșiși călăi. După o lungă aventură în Occidentul desfrânat, Ierusalim, unul dintre personajele romanului, povestește întâmplările pariziene prin care a trecut în copilărie și adolescență. Personajele lui Aldulescu sunt niște luptători, niște vagabonzi, singuri și mereu răzvrățiți, puși să îndure cele mai mari umilințe. Folosind un limbaj dur, Radu Aldulescu spune lucrurilor pe nume, sincer și într-un mod original. *Proorocii Ierusalimului* – două capitale: „Parisul Luminilor” și „Bucureștiul cufundat în întuneric”, trafic de carne vie și prăbușirea coloșilor industriali,

concerte de pian pentru copiii abuzați și borcane cu murături pentru iarnă – acesta este fundalul pe care se proiectează două destine paralele: al lui Ierusalim și al lui Doru. Copilăria lui Ierusalim se încheie în lumea vicioasă a adulților, sub semnul unei ciudate pasiuni pentru un marchiz francez și pervers. Doru refuză să se maturizeze în lumea nouă care crește pe ruinele „revoluției furate”. Personajele și poveștile lor se intersectează în Valea Plângerii, unde doar cânta le mai poate salva. La un capăt avem exploatarea profesionistă a unor *enfants de la patrie*, lăcomia emigranților români profitând la maximum de căderea Cortinei de Fier (Edi Știreanu, „tăticul” și creierul întregii afaceri, plus asociatul lui, Valentin Burhuși, o „huidumă slinoasă” și descurcăreață); la celălalt, poftele unei vaste clientele, atrasă de „două ore de tandrețe și extaz în paradisul copilăriei”. La mijloc, în centrul scenei și al dramei, sunt cei trei copii (Ierusalim, Robert și Claudiu), ei înșiși stricați, corupți, abuzați care abuzează la rândul lor de alții, exploatați care își exploatează atuurile „îngerești”. Episoadele Sodomei contemporane sunt suculente epic și aproape toate copleșesc prin senzația de viață distorsionată pe care o creează.

Având un simț aparte pentru discursul carnavalesc, teoretizat de Mikhail Bakhtin, Aldulescu populează romanele cu o mulțime de voci individuale care conferă polifonie narațiunilor sale.

## Concluzii

Cărțile lui Aldulescu constituie oglinzi ale unei societăți în schimbare, dar și o căutare constantă a frumuseții esențiale și puterea de a supraviețui și de a simți libertatea în ultimii ani. Fresce sociale și dialoguri semnificative, care explorează vinovăția, frica și disperarea, sentimente care animă personajele în căutarea unei vieți mai bune atât în timpul comunismului, cât și după 1989. Scriitura lui Radu Aldulescu are o anumită maiestruțitate, nu neapărat din pricina complicării lucrurilor, ci mai degrabă din cauza preocupării de a nu spune totul, scriitorul alegând să dezvăluie treptat viața unui om prins între ceea ce a fost și ceea ce este.

## Surse

- Aldulescu, Radu, 2007, *Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare*, București, Cartea Românească.  
 Aldulescu, Radu, 2012, *Cronicile genocidului*, București, Cartea Românească.  
 Aldulescu, Radu, 2006, *Amantul Colivăresei*, București, Cartea Românească.  
 Aldulescu, Radu, 2012, *Proorocii Ierusalimului*, București, Polirom.

## Referințe

- Bahtin, Mihail, 1970, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, traducere de S. Recevski, București, Univers.  
 Barthes, Roland, 1994, *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Echinox.  
 Cvasnii Cătănescu, Maria, 2006, *Retică publicistică: de la paratext la text*, București, Editura Universității din București.



DEXonline. <http://dexonline.ro/surse>

Gennete, Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Hutcheon, Linda, 2004 [1988], *The Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, New York and London, Routledge.

Hutcheon, Linda, 2002, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan H. Popescu, București, Univers.

Hutcheon, Linda, 1997, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, București, Univers.

Kristeva, Julia. 1969, *Sémiotikè: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

Panaiteescu, Val, (coord.), 1984, *Terminologie poetică și retorică*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”.

Pascu, Florentina, 2012, *Postmodernismul. O exemplificare*, Craiova, Editura Aius.

# Timpurile trecutului și strategia narativă în *Ion* de Liviu Rebreanu

Gloria Laura Jercău (Ghidiceanu)  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

Ca tradiționalist care a urmat linia prozei secolului al XIX-lea, Liviu Rebreanu a creat în romanul *Ion* o lume românească în care și-a exercitat funcția de control și de regie. A dominat personajele, narând faptele obiectiv, la persoana a III-a. Acest realism a fost o aplicație epică a metodei balzaciene prin care naratorul impersonal vedea acțiunea cu ochi lucid.

Organizarea temporală a narațiunii faptelor plasează universul diegetic într-un timp istoric, prezentat de către Rebreanu în succesiunea celor două părți ale romanului său. Structura fundamentală a temporalității pare să fie foarte complexă, cu efecte compoziționale subtile. Multele personaje sunt construite ca niște persoane cu un limbaj specific, cărora li se dă ocazia să se exprime prin intermediul discursului direct. Romanul se constituie ca o îmbinare între timpurile trecutului, folosite în discursul naratorului, și timpul prezent, întrebuițat în discursul personajelor. Deși narațiunea este construită ca o înșiruire de evenimente inexplicabile și imprevizibile, totuși este gândită ca un proces încheiat. Cu toate aceste fapte românești spontane, naratorul inserează anumite semne ale predestinării, ajutându-și naratorul să întrezărească oarecum destinul dinainte stabilit al personajelor prin intermediul timpurilor gramaticale. Astfel, personajele nu dețin posibilitatea alegerii personale, deși li se permite să se exprime, însă în limitele unui control strict. Eroii românești au un punct de vedere asupra realității, dar sunt lipsiți „de o viață sufletească pe deplin autonomă” (Manolescu 2002: 170).

## 2. Timpurile trecutului

Dacă într-o narațiune realistă se poate omite circumscrierea spațială, sub nicio formă nu se poate renunța la categoria timpului, prin raportarea la prezent, trecut sau viitor. Dimensiunea temporală se reflectă foarte bine în discursul narativ. Opoziția între timpul istoriei, adică al structurii de adâncime, și timpul discursului presupune un timp al semnificatului și altul al semnificatului. Alfel spus, este folosit un timp pentru a povesti alt timp. Nu este deci surprinzător ca timpul de la nivelul discursului să fie linear, iar cel al istoriei să fie pluridimensional. Rebreanu oferă senzația că, într-un fel, descoperă istoria în timp ce este povestită. Aceasta este și o motivație plauzibilă a folosirii timpului prezent în foarte cunoscutul pasaj descriptiv al drumului de la începutul și sfârșitul romanului *Ion*: „Drumul *trece* prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă *se pierde* în șoseaua mare și fără început” (Rebreanu 1980: 420).

Pentru celelalte descrieri, naratorul preferă să utilizeze imperfectul: „În asfințit soarele *se mânia* și *împroșca* cu raze aprinse. Umbra Măgurii-Cocorilor *se întindea* peste sat până la picioarele crucii de la marginea drumului, pe care Hristos *stătea* neclintit ca un martor mut al tuturor tainelor” (*ibidem*: 378). De obicei, imperfectul creează în roman sentimentul de prelungire a duratei acțiunii exprimate prin verb până aproape de prezent și dă impresia de mișcare și dinamism: „Numai Savista-Oloaga, care *trăia* pe lângă casa lui George, *bufnea* și *se burzuluia* din ce în ce mai năstrușnică” (*ibidem*: 367). Imperfectul este un timp verbal utilizat pentru valoarea lui stilistică și are rolul de a provoca sentimentul de nostalgie:

„Totuși necunoscutul morții o *îngrozea* fără să-i dea seama. Priveliștea satului, cu hotarul încărcat de rod, cu pădurile tainice, cu căsuțele împrăștiate ca niște jucării printre pomii grădinilor, parcă-i *spuneau* că toate chinurile vieții sunt de o mie de ori mai ușor de îndurat ca taina înfricoșătoare a beznei în care te aruncă durerea morții. Voința ei *șovăia* în fața porții zăvorâte cu mistere [...]. Vremea însă *trecea* nepăsătoare peste frământările ei. Vara *se sfârșea* și lucrul câmpului *se îmbulzea*. Cu leagănul în spinare *suia* zilnic dealurile” (*ibidem*: 274).

Tudor Vianu remarcă faptul că „valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mișcarea, îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului” (Vianu 2010: 426). Prin intermediul acestui timp, scriitorul reușește să introducă cititorii în durata întâmplărilor trecute.

Timpul mai mult ca perfect are rolul intermediar de a face trecerea la adevăratul timp al narației care este perfectul simplu: „Copilul *rămăsese* pironit locului, cu ochii pofticioși la rachiu. Când se îndepărtă flăcăul, avu parcă o supărare” (Rebreanu 1980: 16). Prozatorul face din ce în ce mai puțin apel „la serviciile mai-mult-ca-perfectului” (Vianu 2010: 437) deoarece îl resimte ca pe o „formă prea greoaie și prea puțin expresivă” (*ibidem*: 421).

Modul indicativ face ca propozițiile care-l includ să fie percepute ca desemnând acțiuni care au avut loc cu adevărat (Dragoș 1981: 82). Rebreanu întrebuințează cu prisosință timpurile trecute ale modului indicativ atât în discursul său, cât și în cel al personajelor. El preferă perfectul simplu, „pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativ superioară” (Vianu 2010: 421). Acest timp verbal are calitatea de a surprinde reacțiile de moment, bruște ale personajelor sale, din punct de vedere fizic și psihic. Perfectul simplu este asociat cu adverbe care exprimă mișcarea, rapiditatea, promptitudinea:

„- Ba, *răspunse* femeia *repede*” (Rebreanu 1980: 37).

„Apoi opt ar mai fi, domnule notar! *Interveni brusc* Ion. [...]...dar întâlnind ochii batjocoritori ai notarului *se opri scurt*” (*ibidem*: 296).

„- Tâlharule, tâlharule, m-ai lăsat pe drumuri! *izbucni deodată* Vasile Baciu” (*ibidem*: 297).

Perfectul simplu este folosit pentru că acest timp verbal are capacitatea de a exprima direct acțiunile, gesturile și reacțiile personajelor: „Își *curmă* glasul brusc, întâlnind întristarea ce răsărise în ochii fetei. *Îi păru rău* că n-a tăcut și *vrău* s-o dreagă, făcând un pas ca să schimbe vorba. Florica însă nu-i mai *dădu răgaz* să înceapă și-i *zise* cu imputare” (*ibidem*: 47). Rebreanu combină imperfectul și perfectul simplu pentru accelerarea ritmului evenimentelor românești și pentru a schimba reacțiile personajelor.

„*Ieșiră* și *se abătură* la cârciuma Zimălei. Mai ales Vasile *simțea* o sete usturătoare care-i *răscolea* sângele... Cârciuma *era goală* căci afară viforâta fierbea mai mânioasă. *Băură* un răstimp tăcuți. Ion apoi, văzându-l tot nepotolit, *începu* să-i spuie să n-aibă nicio grijă că vor trăi împreună ca în rai. Vasile *ascultă* multă vreme, iscodindu-l însă neîncetat. În ochii ginerelui biruința *strălucea* atât de ațățătoare că, în curând, Vasile o *simți* pătrunzându-i în creieri și clătînându-i temeliile” (*ibidem*: 297).

Se observă clar cum imperfectul, ca timp verbal folosit pentru rezumarea acțiunii, cât și perfectul simplu, timp care introduce cititorul într-un moment concret, asemănător cu timpul prezent, sunt timpuri pe care Rebreanu le combină pentru a reda atât stări sufletești, cât și fapte românești: „Tocmai fiindcă *părea simpatic*, dăscălița îl *urî* mai mult, zicându-și că, după ce a scos pe Herdelea din pâine, acuma se mai și preface... Herdelea, ca un coleg mai bătrân, *încearcă* să glumească cu dânsul, deși în suflet *era zdrobit*” (*ibidem*: 298).

În construirea narațiunii, alături de imperfect și perfect simplu, naratorul se folosește și de perfectul compus, mai ales în evocarea trecutului personajelor. Pentru aceasta, perfectul compus este împletit cu imperfectul:

„Când *au murit* părinții Zenobiei, Glanetașu *stătea* tocmai în două porumbiști ciopârțite și în două vaci sterpe. Moartea bătrânilor iar i-*a* mai *ridicat* puțin deasupra nevoilor: vreo zece capete de vite, vreo cinci locuri bunișoare și casa cea nouă... Aceasta *au* și *vândut*-o îndată lui Iftode Condratu, ca să se mai ușureze de datorii” (*ibidem*: 42).

În discursul său narativ, Rebreanu combină și alternează descrieri, narații, analize, portrete și dialoguri prin care dezvăluie treptat caracterele personajelor. El nu intervine niciodată direct în analizarea și explicarea într-un mod discursiv a psihologiei; dimpotrivă, naratorul creionează numai atitudini și gesturi, în timp ce își lasă eroii să vorbească și să reacționeze în raport cu mediul și potrivit cu firea lor.

Aspectul poetic, de structură se evidențiază în *Ion* prin modalitatea în care începe și se termină romanul. Narațiunea începe degajat, prin discursul naratorului, care descrie la prezent drumul ce merge spre locul de desfășurare a evenimentelor. Descrierea este reluată apoi în finalul romanului, cu scopul de a da cărții circularitate (Iosifescu 1970: 347), tot prin discursul detașat al naratorului.

„Copitele cailor bocănesc aspru pe drumul bătătorit și roțile trăsorii uruie mereu, monoton-monoton ca însuși mersul vremii. Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început” (Rebreanu 1980: 420).

Istoriile românești, alături de vocea naratorului (prezent, deși încearcă o „obiectivare deplină”, imposibilă, de altfel), fixează cursul și fluctuațiile memoriei evenimentelor.

Timpul, modul, persoana, aspectul și viziunea fac trimitere, de asemenea, din punct de vedere pragmatic, la contextul operei literare. În gramatica tradițională, categoria timpului reprezintă o coordonată importantă, datorită imposibilității omiterii timpului din cadrul discursului narativ și raportării permanente a timpului la prezent, trecut sau viitor.

Gramatica generativă propune un model în care timpul funcționează pe două planuri în cadrul discursului narativ. Există un timp al istoriei, echivalent al structurii de adâncime a textului, și un timp al discursului, adică al structurii de suprafață. Timpul semnificatului și timpul semnificantului fac posibilă una dintre funcțiile narației, aceea că naratorul „se folosește de un timp pentru a povesti un alt timp” (Dragoș 1981: 128,129). Este evidentă linearitatea timpului de la nivelul discursului, cu o linie stabilită de sistemul limbii interpretate de autor. Celălalt timp, al istoriei, este pluridimensional, deci eliberat de asemenea constrângeri.

Timpurile verbale utilizate de narator exprimă diferite scene cu prelungiri temporale deosebite, narări sumare ale unor gesturi, derularea evenimentelor.

„Zorile priveau pe ferestrele sălei și balul nici gând să se sfârșească. Tinerii nu se mai săturau și bisau furtunos toate dansurile, înverșunându-se chiar să nu lase pe domnișoare să plece acasă... În dosul ușii dinspre grădină, Ion, cotoșmănit în suman, nu simțea nici frig, nici somn privind petrecerea domnilor. Mesele încărcate, muzica, frumusețea domnișoarelor, râsetele, chiar și sudorile dansatorilor îl mângâiau și-l întăritau neîncetat” (Rebreanu 1980: 127).

*Ion*, ca de altfel și celelalte romane ale lui Rebreanu, debutează cu o situație de criză în care eroul este supus unui acut proces psihologic. Zbuciumul interior între dorința de pământ și aceea de împlinire prin iubire este realizat prin combinarea timpurilor verbale ale trecutului din discursul naratorului.

„*Nu-i fusese dragă* Ana și nici acum *nu-și dădea seama* bine dacă *i-e dragă*. *Iubise* pe Florica și, de câte ori o *vedea* sau *își amintea* de ea, *simțea* că tot o mai *iubește*. *Purta* în suflet râsul ei cald, buzele ei pline și umede, obrajii ei fragezi ca piersica, ochii ei albaștri ca cerul de primăvară. Dar Florica *era* mai *săracă* decât dânsul, iar Ana *avea* locuri și case, și vite multe... *Îi asculta* glasul plângător și-l *cuprindea* mila, în același timp însă *se gândea* la Florica. Apoi deodată *tresări*, o *strânse* la piept, și fără să rostească vreo vorbă o *sărută* lung pe buze” (*ibidem*: 18).

Prin modalitatea în care evenimentele românești sunt prezentate se exprimă competența naratorului, care preferă să alterneze două posibilități; astfel, în *Ion* Rebreanu se folosește de reprezentare, care apare în vorbirea directă din discursul personajelor, dar mai ales de narare, care implică transpunerea faptelor în discursul său propriu. Îmbinarea acestor două procedee (panoramic și scenic) realizează aspectul obiectiv al limbajului, în care iscusința autorului constă în capacitatea de disimulare a propriei persoane în calitatea sa de emițător al unui discurs.

Competența narativă a lui Rebreanu face ca folosirea stilului indirect liber, care, de regulă, ține de funcția reflexivă a actanților, să nu conducă la subiectivizarea narației, ci la menținerea echilibrului obiectiv (Dragoș 1981: 134-135).

### 3. Strategia narativă

Romanul *Ion* are o desfășurare dramatică a evenimentelor ce se derulează sub bagheta naratorului auctorial. Acesta rezumă întâmplările prin utilizarea propriului registru verbal, iar când sintetizează discursul actorilor, transpune registrul lor verbal în propriul idiolect,

folosindu-se de timpurile gramaticale ale trecutului. Construcția romanului presupune și preferința pentru crearea legăturilor de comunicare dintre personaje.

În organizarea compoziției românești, naratorul folosește fabula și discursul. Rebreanu realizează organizarea fonetică, morfologică și sintactică a textului, pentru a determina ea singură segmentarea narativă a textului. Pe fundamentul acestei organizări narative se realizează relația dintre fabulă și discurs, adică dintre universul narat și proiecția acestuia într-o construcție textuală (Marcus 1986: 219).

Fabula, înțeleasă ca derulare a evenimentelor românești și a acțiunii personajelor, se împletește cu discursul. Amândouă sunt dominate de influența naratorului obiectiv, care narează la persoana a III-a faptele românești. Vocea naratorului nu numai că nu se pierde în romanul *Ion*, dar chiar lumile narate se organizează în prezența sa. Întregul discurs românesc este realizat în conformitate cu stilul romancierului, iar compoziția integrală a romanului este legată de organizarea succesivă a faptelor. Este evident aportul lui Rebreanu în realizarea strategiei narative cu privire la aspectul timpului: el ordonează extensiunea temporală a evenimentelor românești, ordinea, ritmul și motivarea acestora (Iosifescu 1970: 347). Atât această extensiune temporală a faptelor, cât și amplexarea timpului artistic în care se desfășoară acțiunea romanului, au dobândit o imensă diversitate. Ordinea în care se derulează evenimentele românești este planificată de către narator, care are funcția de a hotărî înșiruirea acestor evenimente, alternând planul țărănesc cu cel al familiei mic-burheze a lui Herdelea.

Prin modalitatea în care este structurat timpul în *Ion*, se poate distinge scopul urmărit: producerea unui efect de incertitudine. Pe de o parte, se alimentează un sentiment de irealitate a realului, iar pe de altă parte se hrănește sentimentul de realitate a irealului. Este oarecum un joc care îl cataloghează pe Rebreanu, mai degrabă, drept un scriitor baroc decât unul strict realist în acest domeniu al temporalității (Zaciu 1985: 194).

În evoluția personajelor, în general, și a lui Ion, în particular, Rebreanu evocă stările tensionate prin care trec și conferă diferite grade de importanță evenimentelor decisive. În *Ion*, sunt avute în vedere anumite situații asupra cărora se insistă pentru a reliefa ceva, iar alte evenimente sunt doar amintite, într-un fel fiind trecute cu vederea. Ca strateg al narațiunii, Rebreanu accentuează anumite evenimente românești atâta timp cât dețin un rol în desfășurarea povestirii și influențează structura internă a personajelor. Motivarea acțiunii personajelor ține de ritmul acestor evenimente. Întregul roman este realizat dintr-o perspectivă narativă obiectivă, detașată, care presupune că naratorul redă acțiunea românească dintr-un unghi exterior. Personajele sunt în conformitate cu ideea că inserarea imaginii umane în opera literară coincide cu apariția unor unități interne, reprezentate de structura personajelor (Anghelescu 1985: 15).

La Rebreanu, așa cum aprecia Călinescu, evenimentele „sunt pregătite în timpuri lungi și măsurate cu un efect epic considerabil”, ceea ce semnifică faptul că nu există altă certitudine în afara discursului prelucrat de romancier (Sasu 1978: 80-81).

Tudor Vianu concluziona că un anumit „timp verbal [...] nu evocă numai chipul în care evenimentele se succed, dar și acela în care se generează, ajutând astfel lucrării de adâncire a povestirii (Vianu 2010: 443).

## Concluzii

Strategia narativă a lui Liviu Rebreanu se poate observa în combinarea diferitelor elemente ale tramei narative, adică în organizarea compoziției românești. Pe fundamentul acestei organizări narative are loc relația dintre fabulă și discurs. Întregul discurs românesc este

realizat conform cu stilul romancierului, iar selectarea timpurilor verbale vizează cultul pentru concret. Compoziția integrală a romanului este legată de organizarea succesivă a faptelor, construite ca o înșiruire de evenimente inexplicabile și imprevizibile, gândite însă ca un proces încheiat.

Din punct de vedere pragmatic, timpul, modul, persoana, aspectul și viziunea fac trimitere la contextul operei literare. Deși, din unghiul tehnicilor folosite, Liviu Rebreanu păstrează metoda *telling*-ului, am remarcat totuși că naratorul adoptă uneori și tehnica prin care își lasă personajele să descrie ceea ce văd sau ceea ce simt, imbinând foarte armonios discursul naratorului cu cel al personajelor. Ca strateg literar, Rebreanu se înscrie în categoria scriitorilor care nu încep romanul dacă nu au hotărât deja și cum se va termina, așa că finalitatea este supralicită.

## Surse

Rebreanu, Liviu, 1980, *Ion*, București, Eminescu.

## Referințe

Anghelescu, Silviu, 1985, *Portretul literar*, București, Univers.

Dragoș, Elena, 1981, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.

Iosifescu, Silvian, 1970, *Construcție și lectură*, București, Univers.

Manolescu, Nicolae, 2002, *Arca lui Noe*, București, Editura 100+1 GRAMAR.

Marcus, Solomon, 1986, *Artă și știință*, București, Eminescu.

Sasu, Aurel, 1978, *Liviu Rebreanu*, București, Albatros.

Vianu, Tudor, 2010, *Arta prozatorilor români*, București, Orizonturi.

Zaciu, Mircea, 1985, *Liviu Rebreanu după un veac*, Cluj-Napoca, Dacia.

# Création lexicale et néologismes dans *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau

Roxana Mazurier (Gavrilă)  
Université de Craiova

## 1. Introduction

Dans *Les fleurs bleues* (1965), deux personnages appartenant à deux époques différentes – distantes de 700 ans au début du roman – rêvent l'un de l'autre, en dessinant une histoire personnelle qui s'entremêle et ponctue de grands événements de l'histoire de France. Lorsque l'un s'éveille, l'autre s'endort, en passant d'une « réalité » à une autre comme le jour passe dans la nuit, au point que l'on ne sait jamais si c'est Cidrolin qui rêve du duc d'Auge ou le duc d'Auge qui rêve de Cidrolin. L'histoire personnelle qui se mêle à l'histoire de France, racontées toutes les deux par deux personnages qui rêve l'un d'autre sans vraiment se souvenir l'un de l'autre. Tout semble les opposer à première vue : le premier est oisif, l'incarnation même de l'inactivité, tandis que le deuxième vit au rythme trépidant de ses aventures chevaleresques. Au fur et à mesure que l'on avance dans le roman, des traits communs surgissent : tout ce que représente Cidrolin trouve une réponse en miroir dans le duc d'Auge ; l'un habite une péniche appelée L'Arche, l'autre le château Larche, ils aiment tous deux les bons repas, les deux ont perdu leur femme en couches et sont pères de triplettes... C'est celui qui a parlé en dernier qui a raison, et Cidrolin, que le lecteur prend pour le personnage ancré dans la réalité, car plus proche chronologiquement, s'efface à la fin de l'histoire au profit du duc d'Auge, qui représentait jusque-là le passé et qui maintenant vient le rejoindre dans son époque, avant de s'en aller vers un monde idéal où l'Histoire n'est point et où poussent les fleurs bleues de l'innocence.

## 2. Le néo-français, élément de la conception du langage de Queneau

L'histoire de la langue française a connu plusieurs tentatives de reformer l'orthographe : hormis quelques menues modifications, telles que l'absence de tiret à certains nombres composés, le trait d'union qui remplace l'apostrophe etc. ces tentatives ont été des échecs. L'insuccès de telles reformes est sans doute dû à l'attachement des Français aux normes classiques du français écrit. De telle sorte qu'aujourd'hui on constate le retour des accents et signes diacritiques sur les majuscules, qui n'étaient jusque-là que recommandées par l'Académie française.

Raymond Queneau était-il un prophète du français contemporain ? Il s'est insurgé contre les règles du français écrit, qui étouffaient pour lui l'imaginaire dans la création littéraire. Il a tenté de réinventer le français, tant dans le vocabulaire que dans la syntaxe et l'orthographe, notant des phénomènes phonétiques à l'aide de plusieurs graphies. Il ne s'agit pas d'une actualisation de la langue, mais d'une préférence pour le phonique plutôt que pour



le graphique. Modifier les caractéristiques orthographiques et grammaticales d'une langue pour obtenir une orthographe phonétique, voici le langage rêvé de Raymond Queneau. Le néo-français qui se voulait une révolution dans la littérature au début du XXe siècle, n'eut pas le succès attendu, mais trouve aujourd'hui un écho dans la façon de communiquer de la nouvelle génération. La question du néo-français ne semble plus se poser avec l'apparition d'Internet, ainsi que du langage SMS des années 2000.

« Queneau soutient la thèse selon laquelle la France se trouve face à une 'crise du français' qui consiste en l'écart entre la norme du français écrit et le français parlé. Le moyen de sortir de cette misère est, selon lui, de faire une scission entre les deux idiomes et de créer une nouvelle forme écrite qui se réfère au français parlé » (Bröhl 2005: 20)

Réformer l'orthographe signifie transgresser les normes, abandonner l'orthographe officielle, à l'aide du graphisme et de l'humour pour introduire dans la langue des néologismes. L'univers lexical ainsi étendu est fait de tous les procédés de création : dérivation suffixale, préfixale, reduplication, nouvelles formes verbales, adjectivales ou adverbiales. Effets de style, mais nés d'un réel désir de reformer la langue française, les transcriptions phonétiques de Queneau nous transposent dans un univers nouveau, qui reste néanmoins baigné dans l'histoire et la culture française. Pour l'œuvre que nous avons étudiée, *Les fleurs bleues*, 700 ans d'histoire de France séparent le Duc d'Auge et Cidrolin et pourtant ils sont rapprochés par la créativité dans l'élaboration des noms propres et les jeux de mots puisant souvent dans les termes désuets. Une sorte d'actualisation des archaïsmes, qui est opérée en même temps que l'actualisation des classiques (les repas démesurés de Cidrolin qui continuent dans la réalité du duc d'Auge rappellent ceux de Pantagruel).

Il ne s'agit pas d'inventer une nouvelle langue, mais de contraindre les locuteurs à écrire comme ils entendent. Dans un désir de simplification, la langue ne garde plus que son aspect fonctionnel : écrire comme on parle, pour faire parler l'écriture. Queneau démonte la langue écrite pour la reconstruire, en exploitant les variations du français parlé : la variation se manifeste par utilisation de plusieurs registres de la langue parlée (familier, populaire et vulgaire). Ce langage expérimental et instable peut s'imposer uniquement si les locuteurs acceptent une transformation totale des trois axes : le lexique, la syntaxe et l'orthographe. Pour ce qui est du lexique, le néo-français implique une inventivité sans limites, avec des néologismes et des noms propres qui font état des transformations de la prononciation.

### 3. La création dans les noms propres

L'onomastique tient une place de choix chez Queneau : la fantaisie se mêle au désir de souligner une caractéristique, tout en recherchant l'effet comique. Le choix est fait attentivement, pour que le lecteur puisse identifier dans son imaginaire la place de chaque personnage, à défaut d'une description physique ou du caractère.

« Le nom propre est assurément la première réalité d'un personnage et sans doute la plus percutante. Le choix des signifiants qui le constituent est le reflet de la valeur de l'action qu'il est appelé à assumer dans le récit. Ce marqueur qui est le signifiant de la dénomination arrête l'imagination du lecteur sur un type

particulier d'actant qu'il peut reconstituer à partir des signaux qui sont mis à sa disposition » (Delbreil 2006 : 223).

La résonance des noms propres dans *Les fleurs bleues* renvoie au Moyen Âge d'une part, pour faire le lien entre l'époque (moderne) de Cidrolin et celle du Duc d'Auge et d'autre part pour un effet comique généré par la juxtaposition de deux termes. Ainsi *Pouscaillou*, actualisation de *pousse-cailloux*, formé vraisemblablement du verbe *pousser* à l'infinitif présent et du nom *Caillou*, terme vieilli qui désignait ironiquement les fantassins qui marchaient beaucoup à pied, nous renvoie à l'inutilité des actions du personnage et n'est pas sans rappeler des sonorités plus actuelles, comme *voyou* (« vagabond, vaurien ») ou « canaillou » (« coquin, espiègle »).

Le personnage appelé *ératépiste* n'acquiert un nom propre qu'au moment où il épousera Lamélie, la fille de Cidrolin : Cuveton. Nom formé phonétiquement par le procédé de l'antonomase à partir de la phrase *Cuve-t-on*, qui renvoie à l'idée de *cuver* (comme *cuver son vin*, terme familial qui signifie « s'endormir après s'être enivré ») mais également par un jeu de mots à *Couve-t-on* (qui ferait penser à l'état de Lamélie, qui *couve*, car elle « a peut-être un polichinelle au tiroir », qui attend donc un enfant).

De même, nous pouvons souligner cette création dans le nom propre, par l'emploi de l'article défini devant les noms de personne au singulier, dans le but de provoquer un effet de familiarité péjoratif. Ainsi devine-t-on facilement dans le prénom *Lamélie* l'appellation *L'Amélie*, comme dans *Lalix – L'Alix*. Le prénom *Russule*, désignant celle qui devient la deuxième épouse du duc d'Auge, fait penser à une anagramme (*L'Ursule*) et serait en fait l'écho de la nouvelle fiancée de Cidrolin, *Lalix*. Son nom est aussi un emprunt à la science qui étudie les végétaux :

« La russule, nous a appris la botanique, est un champignon rougeâtre. Russule est donc doublement bien nommée : d'une part, ses origines sylvestres expliquent sa parenté avec le champignon (son père était bûcheron) ; d'autre part elle se rallie à la famille des personnages marqués de rouge. Le duc d'Auge ne peut s'empêcher de rougir lorsqu'il la rencontre (...) » (Delbreil 2006: 42).

Pour son personnage clé, Queneau lui offre comme prénom la quintessence du roman-même : vraisemblablement, le nom *Cidrolin* est la transcription phonétique de *si drôle, hein ?* » qui exprime l'intention de l'auteur de faire rire tout en réinventant une nouvelle langue, basée sur la phonétique. Une autre explication du nom de Cidrolin pourrait être la juxtaposition de deux termes : *cidre* et *lin*, qui serait une boisson aussi improbable que « l'essence de fenouil » servie à l'eau plate (périphrase qui désigne le pastis) et qui renvoie avec ironie au penchant du personnage pour la boisson. Cidrolin a par ailleurs les mêmes sept prénoms que le duc d'Auge, mélange d'excentrique et de consonances médiévales, qui par acrostiche forment le prénom du duc (*Joachim*) comme pour mieux mêler les deux personnages, au point de se demander s'ils n'en font pas qu'un, en fin de compte. Que dire ensuite du nom porté par le duc, sinon que Auge est une métonymie utilisée à bon escient, car l'auge désigne un contenant et donc un objet qui pourrait renfermer du cidre ; ainsi le duc d'Auge referme en lui Cidrolin, qui rêve du duc d'Auge, qui rêve de Cidrolin... tout en évoquant tous les deux la Normandie si chère à Queneau.

Les noms des chevaux du duc d'Auge – un autre exemple de paires basées sur une relation de similitude et différences – *Démo / Sthène* et *Stèphe* sont des diminutifs de *Démosthène* et *Stéphane* et renvoient directement aux personnages historiques qui les ont

inspirés. Comme Démosthène qui parlait avec des cailloux dans sa bouche pour améliorer sa diction, Démo/Sthène est un cheval qui parle en mordant les mors, tandis que Stèphe, même s'il sait lui-aussi parler, a fait vœu de silence comme le Saint Stéphane.

Pour le seul personnage antipathique du roman, *Labal*, nous reconnaissons facilement dans ce palindrome la contraction de *la balance*, terme qui compte plusieurs homonymes qui servent à cerner le personnage. Gardien de camping, ensuite gardien d'immeuble, il est en fait le gardien de la conscience de Cidrolin et le persécute ; il ne rêve d'ailleurs jamais, comme pour garder Cidrolin ancré dans la réalité :

« D'ailleurs, Queneau ne considère pas seulement cet aspect parodique de nomination. Il fait attention aux différentes significations des noms. En argot, la balance signifie le mouchard et le concierge. Sous prétexte de garder l'immuable, le personnage de Balance semble se concentrer plutôt, sur les affaires et les gestes de Cidrolin » (Ouallet 2005 : 147-170)

Donner une connotation à des noms propres fait partie du désir de Queneau d'enrichir son univers lexical. Mais l'élaboration d'une nouvelle langue passe par le désir d'exploiter le français vivant parlé avec la création d'un lexique, d'une grammaire et d'une orthographe simplifiés.

#### 4. Les néologismes

Pour comprendre *Les fleurs bleues* faut se rapporter au l'*OuLiPo*, le groupe de création littéraire surréaliste où la créativité est mise à l'honneur. Le roman obéit aux règles et contraintes de cette littérature expérimentale, par sa construction mathématique et par l'emploi à foison des néologismes.

« À la fois phénomène naturel de la langue et de la communication, postulat sur le fonctionnement même d'une langue, processus qui ne laisse personne indifférent et implique même un jugement sur l'usage, le néologisme relève aussi de la réflexion philosophique sur le temps qui s'écoule » (Pruvost, Sablayrolles 2016 : 3).

Nous allons nous pencher dans les lignes suivantes sur quelques exemples de néologismes utilisés dans le roman. L'inventivité de Queneau va au-delà de la transformation de la langue, car il y rajoute toujours une pincée d'histoire et un grain d'humour. *On va encore prendre un chaud-froid de bouillon* (Queneau 1988 : 55) est un jeu de mots en référence à *Godefroy de Bouillon* (chevalier de la Première Croisade, descendant de Charlemagne) lorsque Le Duc d'Auge refuse de prendre part à une nouvelle croisade et qui fait penser à l'expression *souffler le chaud et le froid* : dire tout et son contraire, être pour et contre une idée ou un événement, en même temps.

La répétition d'un mot nouveau est utilisée comme moyen d'asseoir les fondements du néo-français. Nous retrouvons par exemple six fois l'occurrence *ératépiste* (*ibidem*: 80) ; par ce terme Queneau désigne le futur gendre de Cidrolin, qui travaille vraisemblablement à la RATP. Il s'agit ici d'un processus de formation néologique par la transcription phonétique d'un sigle : un « ératépiste » étant un employé de la RATP [Régie autonome des transports

parisiens] et l'ajout du suffixe *-iste*, caractéristique d'un métier ou d'une occupation (exemple : billettiste, choriste, trompettiste...).

Deux termes qui attirent particulièrement l'attention et sont présents tout au long du roman, *houature* et *château* (avec leur variante au pluriel) sont représentatifs des époques des deux personnages principaux, l'un étant symbole de la modernité (*voiture* transformé en néologisme par la réécriture de sa transcription phonétique) l'autre emblème des temps passés (*château*, utilisé en sa variation de prononciation angevine).

Queneau se dresse en véritable visionnaire d'une Europe multilingue, avec un dialogue dans une langue commune, mélange cocasse des langues principales et retranscrite phonétiquement pour le plus grand délice du lecteur (*ibidem*: 18-22) : *Esquiouze euss [...] mà wie sind lost. [...] Egarrirtes... lostes*, qui culmine avec *Vous ferchtéer l'iouropéen ?*. Non content d'inventer un nouveau verbe, à partir de l'allemand *verstehen* (qui signifie « comprendre ») il invente une nouvelle grammaire, en le conjuguant et en lui donnant une terminaison française. Ce n'est pas le seul exemple de création verbale : « Et comment nommades-vous ? », « Je préférons l'eau pure » (*ibidem*: 21) ou « Vous souffrîtes ? » (*ibidem*: 65) prouvent encore l'élasticité du néo-français qui transgresse toutes les règles grammaticales et se sert des lexèmes dans d'infinies combinaisons.

Pour nous rendre compte de la fécondité de l'esprit quenien dans cette recherche d'une langue nouvelle, voici ci-dessous quelques exemples de procédés de création utilisés dans *Les fleurs bleues* :

- la suffixation : « [humeur] *mélancolieuse* » (*ibidem*: 163) formé à partir du radical du mot *mélancolie*, auquel on a rajouté un suffixe qui fait penser à *furieuse*, *belliqueuse* etc. et laisse supposer un changement de sens ; *mélancolo* (*ibidem*: 50) pour une mélancolie qui n'est pas un état sérieux, car le suffixe fait penser à *gigolo* ou à *rigolo* ; ou encore *graffitomane*, pour désigner une personne qui fait des graffitti (*ibidem*: 240) tout en laissant supposer qu'elle a une atteinte psychologique;
- la concaténation : *standigne* (*ibidem*: 51), à partir des termes *standing* et *digne* et dont le sens serait de rendre la dignité à la société de consommation;
- la transcription phonétique : *céhéresses* (*ibidem*: 53) – de l'abréviation CRS (Compagnies républicaines de sécurité, corps spécialisé de la Police nationale en France), une féminisation qui nous fait presque penser à *déeses*;
- la crase : *Vsêtes gentil. Merci, msieu* (*ibidem*: 155), métoplasme consistant en la contraction de la dernière voyelle (ou syllabe) d'un mot avec la première voyelle (ou syllabe) d'un mot suivant pour souligner l'appartenance d'un personnage à la classe Populaire;
- le mot-valise : *ournipilant* (*ibidem*: 159), qui sous-entend l'expression *donner le tournis et horripilant*;
- la contrepèterie : *silentaire et solicieux* (*ibidem*: 160) – pour *silencieux et solitaire*.

Bien évidemment cette liste est très restreinte, car le roman entier est un florilège de création lexicale et témoin de cette volonté de l'auteur de figer à l'écrit une langue parlée.

## Conclusions

*Les fleurs bleues* se veut un roman comique, léger, mais il est écrit avec le plus grand sérieux. Il s'agit d'un texte complexe, qui se lit à plusieurs niveaux : philosophique, historique, linguistique. Nous avons pu constater la richesse d'une écriture novatrice qui est pourtant soumise aux contraintes oulipiennes. L'auteur se forge une langue qui abonde en néologismes et qui est à la hauteur de son imagination et de son immense culture. À la mesure du

personnage principal qui finit par rencontrer son alter-ego dans le dernier chapitre, ce pont entre deux époques fait également penser à la rencontre entre la langue classique et la langue moderne, la langue écrite et la langue parlée.

**Sources :**

Queneau, Raymond, 1988, *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, Coll. Folio.

**Références :**

Bröhl, Imke, 2005, *Le néo-français vu par la linguistique et dans les romans de Raymond Queneau*, Munich, GRIN Verlag.

Delbreil, Daniel (coord.), 2006, *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Ouallet, Yves (dir.), 2005, *Raymond Queneau. Le mystère des origines*. Nouvelle édition [en ligne]. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre <https://books.openedition.org/purh/6613?lang=fr> (consulté le 15 mai, 2020).

Sablayrolles, Jean-François et Pruvost, Jean, [2003]2019, *Les néologismes*, Paris, Presses Universitaires de France

# Elemente de intertextualitate în poezia Domnicăi Drumea

Maria Viviana Niță (Bobic)  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

Această cercetare schițează câteva aspecte ale poeziei feminine post-postmoderne, cu referire la Domnica Drumea. Am pornit de la câteva informații de ordin teoretic despre intertextualitate, conținute în studiile unor cercetători precum Graham Allen și Carmen Popescu. Elementele intertextualității au rolul de a asigura coerența textului, de a face simțită vocea creatorului, acest lucru întâmplându-se și în cazul poeziilor studiate, poezii incluse în volumele *Vocea și Not for sale*.

## 2. Poezia feminină post-postmodernă

Sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI oferă noi perspective de cunoaștere și de interpretare a poeziei în general, inclusiv a celei scrise de femei. Post-postmodernismul evită prejudecățile și încearcă descoperirea unor metode noi de cunoaștere sau autocunoaștere.

Despre poezia feminină s-a discutat mai puțin, mulți critici nefiind de acord cu diviziunea literaturii pe sexe. Chiar dacă sunt și voci feminine ce nu recunosc această discriminare, literatura feminină are totuși un caracter specific. Se discută în prezent despre caracteristici ale poeziei feminine conferite de înțelegerea propriului trup, a inconștientului feminin. Trăsături precum senzualitatea, sinceritatea brută sau curajul de a se dezvălui celorlalți vin ca urmare a asumării identității de gen.<sup>1</sup>

Poezia feminină are caracter confesiv, temele cel mai des întâlnite fiind încercarea eului liric de a-și descoperi sinele, instabilitatea psihică, iubirea ce face rău ființei, agresivitatea. Printr-un stil direct al descrierii și al re-scrierii feminității ce realizează importanța, tăria propriei personalități, puterea de a schimba mentalități – prin redimensionarea identității private – poezia feminină confesivă românească pare să devină o paradigmă (Moldoveanu 2014: 63).

Se poate observa cum o nostalgie a matriarhatului pare a dinamita creația poetelor; se poate discuta despre o viziune negativă, limitativă. Poetele de azi nu mai afișează cochetărie, pudoare, delicatețe angelică, iar suferința nu se materializează sub forma unui plâns dulce, ci a unui urlet furios. De asemenea, erosul ajunge să dea naștere ironiei, bațjocurei.

Deși este dificil să facem o departajare numită „poezie feminină” în literatura postmodernă, se poate observa candoarea, dorința de a recăpăta inocența, de a desființa frontierele. Începutul secolului XXI oferă noi modalități de a cunoaște și interpreta poezia în general, căci postmodernitatea evită prejudecățile (Popa 2007: 200).

---

<sup>1</sup> <http://revista-euphorion.ro/literatura-feminina-romaneasca-inceputurile/>

Poezia confesivă a fost ridiculizată, de-a lungul timpului, primind o serie de etichete. În ciuda actualizării imaginarului poetic și a contactului cu realitățile sociale, poezia feminină a fost considerată indecentă, insuficientă, ne semnificativă.

Feminismul, în patriarhat, este înțeles drept patologie, disprețul purtat bărbaților, pornografia, iar scriitoarea feminină pare a fi isterică, nebună, monstruoasă, indecentă, nedemnă, de neuit, un pericol pentru tradiția poporului român și pentru identitatea națională. Prejudecata cel mai des amintită, aceea a echivalenței dintre feminism și ura față de bărbați, se pare că a fost acceptată de către autoare.

Femeia părea a ocupa în poeziile poezilor un rol important, acela de muză, de Fecioară, însă aceste roluri o transformau într-un obiect, creau dependența, transformându-l pe poet într-un creator cuceritor, dominator (Iancu 2019: 18). În ciuda acestei stări de fapt, în literatura română vor apărea poete ce refuză supunerea, obiectificarea, imaginea unei ființe pure. Acestea refuză modelul literar moștenit și caută să dezvolte o literatură proprie, lipsită de condiționări, care să evidențieze diversitatea identităților, a creației (*ibidem*: 17).

Dacă am trece în revistă cele mai reprezentative modele de scriitură contemporană, acestea ar fi Mariana Marin și Angela Marinescu. Mariana Marin se face remarcată prin conștiința etică, precum și prin sensibilitatea maladivă, prin intransigența exasperată, trăsături ce se vor regăsi ulterior și în poezia Ruxandrei Novac. Angela Marinescu impresionează prin imaginarul *dark*, tandrețurile necruțătoare precum și prin temele predominante ale „subpoeziei“ sale: marginalitatea, boala, suferința, corporalitatea schingiuită, nihilismul.

Elena Vlădăreanu este o reprezentantă a poeziei feminine milenariste, care a impus o poezie a nevrozei, a ultragierii. Stilul acesteia îl regăsim și la poete precum Miruna Vlada sau Oana Cătălina Ninu. Alte nume marcante ale poeziei feminine douămiiste: Domnica Drumea (*Crize, Not for sale, Vocea*), Rita Chirian (*Sevraj, Casa fleacurilor*), Andra Rotaru (*Tribar*), Livia Ștefan (*Lolita32, Thanato Hotel*), Olga Ștefan (*Saturn, zeul și Charles Dickens*), Diana Geacăr (*Dar noi sîntem oameni obișnuți*), Ana Dragu (*Păzitoarea, Borderline*), Moni Stănilă (*Postoi parovoz. Confesiunile dogmatiste*), Teodora Coman, Gabi Eftimie (Komartin 2020).

### 3. Intertextualitate

Pentru poezii postmoderni, majoritatea informațiilor par a fi fost deja spuse, ei conștientizând faptul că în spatele vorbelor, ideilor, se află un alt text / alte texte. În acest context, intertextualitatea devine un principiu asumat, poetul alegând să-l integreze în propriul text. Teoreticienii intertextualității au constatat că textul, în general, se scrie pe baza altor texte. Se disting două procedee ale intertextualității folosite de poet: unul extern, ce are loc în momentul în care poetul face trimitere la alte texte, și unul intern, când va face trimiteri la propriul text (autocitare).

Postmodernismul descrie textul literar ca o realitate imanentă, autosuficientă, dar și ca loc al unui dialog intercultural, al raporturilor întreținute de text cu alte texte. Trăsăturile de bază ale textului postmodern sunt: intertextualitatea, impuritatea genurilor, lipsa unui subiect, procedee ce descentralizează, deconstruiesc (Grati 2011: 30). Despre arta postmodernă s-a scris că se îndepărtează de ceea ce înseamnă originalitate, lucru ce ar explica abordarea intertextuală. Astfel se încearcă reutilizarea unor informații ce merită să fie readuse în atenție (Graham 2006:11).

„Moștenirea” postmodernismului poate consta în modul în care post-postmoderniștii privesc înapoi spre postmodernism și își dramatizează rădăcinile în cadrul acestei mișcări.

Ceea ce îi caracterizează este dorința de a produce capodopere enciclopedice prin aluzii la strămoșii literari (Burn 2008: 19).

Conceptul de „intertextualitate” a fost introdus în semiotică de către Julia Kristeva în anul 1967. Aceasta îl descrie drept o relație a unui text, enunț cu alte texte pe care le înglobează, transformă.

Bahtin definea intertextualitatea / interdiscursivitatea ca reproducere a discursului celuilalt, a discursului străin, o caracteristică definitorie a intertextualității fiind asumarea și introproiectarea alterității. Se anulează ideea de singularitate, de autoritate în ceea ce privește textul, căci acum la baza acestuia se află o mulțime de voci, preluate din alte texte.

„Celălalt” este necesar subiectului în reflectarea, cunoașterea de sine și în construcția identității (Popescu 2016: 57). De aceea, Elena Ungureanu afirma despre acest concept următoarele: „Intertextualitatea nu mai este văzută ca un fenomen literar exotic, ci mai degrabă ca o parte din comunicarea de zi cu zi” (Ungureanu 2010: 174).

Intertextul descrie raportul existent între texte, relațiile de coprezență, de incluziune și de derivare a unui text din altul prin intermediul aluziei sau referinței punctuale, greu de deosebit, și absorbției unor modele (Popescu 2016: 54).

Prin *intertext* și *intertextualitate* se înțelege conexiune, relație, comunicare, context, chiar forma cuvântului *intertext* ducându-ne cu gândul la ideea de interferență și interfață. Rolul intertextului, ce funcționează ca o interfață în procesul comunicării (inter) literare, prin procedeele sale complexe: reluare, re-enunțare, reformulare, adaptare, citare, rescriere este de a conecta literaturii, culturii, contexte, persoane diferite (*ibidem*: 64). Intertextualitatea poate fi descrisă ca mulțimea felurilor în care textul nu își este autosuficient, ci se lasă invadat de alteritate (*ibidem*: 53).

Teoreticienii noțiunii de „intertextualitate” accentuează rolul autorului, cultura literară, referințele personale regăsindu-se în textul literar, însă aduc în prim plan și rolul receptorului, care dă dovadă de capacitatea de identificare și înțelegere a mărcilor intertextualității, atunci când citește. Textele sunt acum socotite ca fiind fără înțeles independent și lectura este un mod de a penetra sau (pătrunde) o serie de relații textuale. Pentru a înțelege textul trebuie să urmărim aceste relații, textul transformându-se în intertext (Roșcovan 2012: 90).

Tradiția teoretică occidentală aduce în prim plan conceptul de *mimesis*, subliniindu-se faptul că arta, ca imitație, nu trebuie să fie „servilă”, ci poate să dea naștere unor opere mai valoroase decât cele pe care le imită (Derrida 1997: 197). Acestui concept i se opune *metaficțiunea*. Transpunerea lumii în ficțiune pare a fi o acțiune naivă, limbajul fiind un mecanism autonom, mărginit. Textele ce subliniază materialitatea limbajului fac posibilă transformarea referinței în autoreferință (Burgass 1996: 243).

Există mai multe tipuri de intertextualitate: implicită și explicită, care se regăsește în structura de suprafață a textului, și face parte din poetica și retorica lui. Mijloacele folosite sunt citatul, aluzia, rescrierea, pastșa, parodia.

Citarea, exprimată în grade de extensie variabile, este o premisă a intertextualității prin intermediul cărora poezia poetelor optzeciste, în special, se referă la canonul autenticității care domină în epoca modernistă. Aluzia devine un mijloc de subtilizare a intertextualității cu urmări în recunoașterea tiparelor prozaice, (sin)tactice sau a idiostilurilor optzeciste (Păun 2009: 43).

Plagiatul constă în folosirea unui text nedeclarat, dar literal, problemele ridicate în acest caz fiind de natură etică și juridică, nu literară (Grati 2013:32). Acestea perturbă ideea de proprietate literară, acest raport purtând numele de plagiat, fiind vorba de neprecizarea sursei insertului decupat (David 2016: 32).



Parodia se deosebește de aluzie prin faptul că termenii incluși de ea sunt diferiți, unul fiind expus și batjocorit de celălalt.

Clișeul nu este un element ce ține de teoria intertextualității, dacă apare în sens restrâns; dacă însă este componentă a limbajului, o funcție a transparenței discursurilor, acesta se identifică cu intertextualitatea, devenind echivalentul unor citate fără ghilimele. (Popescu 2016: 49).

Intertextualitatea este una dintre formele prin care se manifestă eterogenitatea lingvistică, considerându-se că textul reprezintă o unitate eterogenă ce conține mai multe microtexte distincte. Ceea ce interesează în analiza lingvistică sunt mărcile intertextualității, indicii prezenței în text a unor elemente ce aparțin altor texte (*ibidem*: 59).

#### 4. Elemente de intertextualitate în poezia Domnicăi Drumea

În cazul poezilor postmoderni, libertatea de a cita este văzută ca o eliberare de sub povara „anxietății influenței” (Popescu 2010: 248). Acest lucru se reflectă și în poezia post-postmodernistă.

Corbul lui E.A. Poe este degradat, la Domnica Drumea<sup>1</sup> prin trimiterea la simbolismul ciorii, această pasăre fiind asociată cu moartea și cu autoscoopia. Poeta se descrie pe sine ca fiind o astfel de pasăre: „sunt un corb cu ochii scoși / ciugulesc din mine fără milă” (Drumea 2014: 2). Se aseamănă cu pasărea „mâncătoare de moarte” ce posedă spiritul celui răpus, se înfruptă din același loc, își caută spiritul, se luptă cu moartea.

Domnica Drumea preia de la Lucian Blaga metafora luminii (*Lumina, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*), păstrându-i întrutotul sensul: „ar fi atât de ușor/ dacă lumina ar veni”, fiind vorba, la fel ca la Blaga, despre cunoaștere.

În poezia *Undenied* (*ibidem*: 28) apare o structură similară celei întâlnite la Octavian Goga în poezia *Solus ero* („câmpuri de lumină”): „traversăm câmpuri golite de lumină”.

O structură metaforică a lui Nichita Stănescu din poezia *Salt* (Stănescu: 1953): „Da u pătura de aer la o parte” apare, simplificată însă, în poezia Domnicăi Drumea: „dai pătura la o parte”.

Metafora „cutie neagră” este preluată de către poetă de la Marin Sorescu (Sorescu, *Cutie neagră*, 2008: 49) și descrie, ca la Sorescu, inutilitatea: „sunt intactă /ca o cutie neagră” (Drumea 2014: 15).

În poezia \*\*\* („Dacă nu am dragoste, nimic nu am –”) se face trimitere la cele sfinte, prin amintirea celebrului îndemn din *Epistola întâia către Corinteni* a Sfântului Apostol Pavel: „iar dragoste nu am, nimic nu sunt”. Domnica Drumea subliniază starea de goliciune și face din ea un leitmotiv reluat în diferite forme:

„Dacă nu am dragoste, nimic nu am –  
ai rămas acolo, în lumina rece de neon,  
în spatele ușilor  
și eu singură, pe peron, privind

<sup>1</sup> Domnica Drumea (n. 1979), poetă și traducătoare, a absolvit Facultatea de Litere din București, secția Română-Engleză. În 2000 a înființat *Cenacul Litere 2000*, împreună cu fracturistul Marius Ianuș. Este prezentă în volumul colectiv *40238 Tescani*, apărut în 2000. Debutează în 2003, cu volumul *Crize*, distins cu premiul pentru debut al Asociației Scriitorilor din București. În 2009 publică volumul *Not for Sale*, iar în 2014 – *Vocea*.

cum vagoanele metroului trec unul  
 câte unul  
 ca anii care au trecut  
 de cînd m-ai luat  
 în brațe  
 pe niște scări  
 într-o noapte de vară –  
 fără dragoste nu sînt nimic  
 dacă nu am dragoste  
 nimic nu sînt –” (*ibidem*: 31)

Și în poezia *Puritate* (*ibidem*: 5) din volumul *Vocea* apar elemente ale intertextualității. Versul „o să mor cu inima uscată și bătrână” pare a fi un rezumat al ideii transmise în poezia *De ce-mi pierd uneori?*<sup>1</sup> de Traian Dorz, și anume aceea a amărăciunii pe care lipsa iubirii o poate lăsa. Se face referire la dragostea pentru divinitate:

„De ce-mi pierd uneori iubirea  
 și-mi plînge inima uscată,  
 - ori am nevoie iar de sete,  
 să nu uit apa niciodată?  
 De ce-mi lași uneori prea goală  
 divina inimii-ncăpere,  
 — ori am nevoie iar de-o moarte,  
 să gust mai dulce-o înviere? ”

De asemenea, apare o referire la „mână” (în poezia *În Grădina Ghetsemani* de Vasile Voiculescu, mâna era Dumnezeu Tatăl), la Domnicăi Drumea fiind o sinecdocă a consolării:

„citesc despre puritate  
 ea e singura care poate lua orice formă  
 și tot ea o poate distruge  
 la fel cum creierul meu  
 distruge apatic  
 orice comandă spre mână  
 pregătită  
 să mîngâie” (*ibidem*: 5)

În poezia \*\*\* (*ibidem*: 2) apare ideea exprimată de George Topârceanu în *Octombrie*, ideea unei frici resimțite în fața înfrigurării, a lipirii de lumină. De asemenea, se pune accent pe legătura dintre natură și sentimentele eului liric. Sentimentul de tristețe, de apăsare sufletească este ilustrat în poezia lui Topârceanu: „Mă uit mereu la barometru/ Și mă-nfior când scade-un pic. / Căci soarele e tot mai mic / În diametru” (Topârceanu). Aceleași stări, accentuate acum prin intermediul hiperbolei, sunt regăsite și în poezia Domnicăi Drumea:

„cu lentoarea unui inchizitor  
 soarele de octombrie taie fâșii din mine” (*ibidem*: 2)

---

<sup>1</sup> Poezie neintrodusă în album.

În volumul *Not for sale*, în poezia *Tatu* apare ideea unei existențe fără rost, a trecerii în neființă, lucru sugerat prin simbolul ceasului: „Ticăitul ceasului îmi dă fiori de gheață”. Această idee se găsește și în poezia lui Marin Sorescu, *Cu spatele*.

„mă uit  
nonstop la clipul tatu  
ticăitul ceasului  
îmi dă fiori  
de gheață” (Drumea 2009: 16)

Identificarea intertextualității la nivel ideatic este un proces dificil, ce implică ambiguitate și subiectivitate. Totuși, nivelul ideatic oferă cu adevărat libertatea interpretativă.

## Concluzii

Cercetarea de față a evidențiat caracteristici ale poeziei feminine post-postmoderne, în special sursele de inspirație, vocile ce au influențat-o – intertextualitatea în poezia Domnicăi Drumea. Se pot observa motive, idei literare preluate din poezia lui Bacovia, Blaga, Marin Sorescu și trimiteri la texte religioase. Nu doar prezența acestora interesează, ci și felul în care Domnica Drumea a reușit să le valorifice.

Poeta șochează prin lejeritatea cu care preia idei pe care le adaptează la propriile trăiri, astfel încât ceea ce transmite este valabil și pentru cititori. La orice pas, în ciuda acestor trimiteri, se simte marca ei subiectivă, fiind în continuare, vorba despre autenticitate.

## Surse

- Drumea, Domnica, 2003, *Crize*, București, Editura Vinea.  
Drumea, Domnica, 2009, *Not for sale*, București, Editura Cartea Românească.  
Drumea, Domnica, 2014, *Vocea*, București, Editura Charmides.

## Referințe

- Burgass, Catherine, 1996, „Reading against Theory. Mimesis and Metafiction in the Postmodern Novel”, în *Euresis, Bilan du poststructuralisme*, 1-2, 243-251.  
Burn, Stephen J., 2008, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, London, Continuum.  
Chiperi, Grigore, 2017, *Modele intertextuale în poezia română (cu aspecte didactice)*, Univ. de Stat din Tiraspol, Chișinău, 220-227.  
David, Emilia, 2016, *Poezia generației 80: Intertextualitate și... „performance”*, București, Editura MLR.  
Derrida, Jacques, 1997, *Diseminarea*, traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Univers Enciclopedic.  
Graham, Allen, 2006, *Intertextuality*, New York, Routledge.  
Grati, Aliona, 2013, *Fenomenul literar postmodernist* (Note de curs), Chișinău, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”.

- Iancu, Medeea (coord.), 2019, *Arta revendicării. Antologie de poezie feministă*, Editura pentru Literatură Feministă.
- Moldoveanu, Daniela, 2014, *Poezia confesivă feminină*, București, Editura Muzeul Literaturii Române.
- Pasco, Allan H., 1994, *Allusion: A Literary Graft*, Toronto, University of Toronto Press.
- Păun, Galaicu, Emilian, 2009, *Arme grăitoare*, București, Ed. Cartier, 40-45.
- Popa, Veronica, 2007, „Poezia tanără feminină, tendințe și orientări în contextul căutărilor moderne și postmoderne.”, *Intertext*, nr. 1-2, 197-201.
- Popescu, Carmen, 2010, „Formele și funcțiile citatului în poezia postmodernă românească”, *Limba română. Controverse, delimitări, noi ipoteze. Actele celui de al 9-lea colocviu al Catedrei de limba română*, București, vol. al II-lea („Pragmatică și stilistică”), București, Editura Universității, 243-251.
- Popescu, Carmen, 2016, *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului*, Craiova, Universitaria.
- Roșcovan, Nina, 2012, „Intertextualitate: Geneza și evoluția conceptului”, *Studia Universitatis*, 10 (60), 85-90.
- Ungureanu Elena, 2010, „Intertextualitatea și obiectivul unei gramatici dialogice”, *Buletin de Lingvistică*, 11, 170-175.
- <http://revista-euphorion.ro/literatura-feminina-romaneasca-inceputurile/> (consultat în 13.02.2020)
- Komartin, Claudiu, 2020, „Akasinga” (II), *Observator Cultural*, <https://www.observatorcultural.o/articol/akashinga-ii/> (consultat în 20.02.2020)

# ***Cartea Reghinei* de Ioana Nicolaie, o elegie a destinului purgatorial**

Liliana Păunescu

Colegiul Național Pedagogic „Ștefan Odobleja”, Drobeta-Turnu-Severin

## **1. Introducere**

Înainte de a fi romanul unei colectivități sau al unei epoci, *Cartea Reghinei* de Ioana Nicolaie e romanul unui personaj ce reiterează mitul lui Sisif. Prozatoarea notează cu precizie reacțiile fizice și psihice ale Reghinei, cu un realism impresionant al detaliului generator de semnificații. Reghina își scrutează trecutul cu durere, resemnare și iertare. Tonul cărții este elegiac. Boala, dezamăgirile, dezumanizarea lui Damian, violența, sentimentul acut al culpabilității privind moartea Valeriei, forțarea supraomenească de a rezista, iminența morții sunt mereu prezente. Reghina e conștientă de închisoarea-destin, de tragica neputință. Ea disecă evenimentele, le retrăiește intens.

Prozatoarea pătrunde în universul zbuciumat al Reghinei ca într-o altă lume, o lume a animismului și a suferinței acceptate pe deplin. Paralela prezent – trecut se obține prin alternarea dialogului cu monologul interior. Derularea febrilă a secvențelor amintește de tehnica decupajului cinematografic. Natura e descrisă pentru a contrapuncta emoții. Câinele e un adevărat tovarăș, o prezență caldă, care îi risipește frica și îi dă un oarecare echilibru.

Reghina trăiește într-o lume a rânduielilor aspre, o lume țesută pe coordonatele spațio-temporale ale statului comunist. Vorbele nespuse sunt mai importante decât cele enunțate. Reghina străbate simbolic drumul Golgotei din mitologia creștină. Ea își poartă osânda cu demnitate. Văralia e un topos, o scenă ce derulează avatarurile presiunii comuniste. Nota autoreferențială a șoaptelor e învăluită într-o hiperbolă a damnării. Versetele biblice, reverberate afectiv, ilustrează aspirația, raportarea organică, corporală, la un topos inițiativ. Fiecare durere e un rug viu: „Căci vreau să spun mai departe, viața mea e un fermoar nepotrivit, din care toate dau pe dinafară. Pun așadar dinte de lumină și dinte de întuneric, le trag unul după altul, cu tot mai mare greutate” (Nicolaie 2019: 30).

## **2. Spinii drumului**

Cronotopul *drum* are mai multe sensuri: „itinerariu turistic, drumul mătășii, drum inițiativ, introspecție sau cunoaștere de sine” (Popa 1972: 128). Reghina străbate un drum al destinului, alegoric, realist și fabulos, un drum către esența ființei. Drumul nu îndeplinește doar funcție referențială, e interiorizat, transformat într-o imagine mentală, cu funcție cathartică. „Alegerea drumului înseamnă alegerea drumului vieții, răscrucea însemna întotdeauna un punct crucial în viața omului folcloric, plecarea din casa părintească la drum și întoarcerea acasă constituie de obicei etape de vârstă” (Bahtin 1982: 335). Drumul este

chinuitor, potrivit. Rămâne inscripționat în carnea vieții. Copilăria Reghinei e sistemul de referință la care sunt raportate discret, în subtext evenimentele:

„Cu drumul acela doar un pic abrupt, în față, ce-o să faci, Reghină? mi-am auzit gândul. O să rămâi pe loc ca oricare fată? Sau o să tragi aer în piept și o să te avânți până la capăt? Poți s-o faci, panta care urmează e o nimica toată. Băiatul lui tata ești tu, măi, Reghină, sau o fricoasă” (Nicolaie 2019: 116).

E un drum al chinuitoarelor remușcări, pentru că alegerile făcute „în mod liber” (cum ar fi spus Sartre) s-au împlinit ca o fatalitate:

„Cum de-am nesocotit vorbele tatei și-am crezut c-o să birui urcușul? Iar mai apoi, spune, Bălan, de ce nu m-am mai putut împotrivi vreodată? Nici când a venit Damian să mă ceară și tata, cel dintâi, fără măcar să se uite la mine, a zis: - Da, cum să nu, cu mare bucurie!” (*ibidem*: 120).

Copilul este natura preconștientă și postconștientă a omului. Natura preconștientă e starea inconștientă a primei copilării, cea postconștientă e anticiparea teritoriilor morții: „Totul nu se mărginește la cerul indeterminat al conștiinței; el înglobează spațiul determinat și indeterminat al inconștientului” (Young, Kerényi 1974: 140).

Drumul ca predestinare intensifică momentele narațiunii. Firul subiacent al drumului prinde consistență prin acumulare de sugestii, presimțiri. Introspecția, analiza profundă a mobilurilor sufletești evidențiază vicisitudinile vieții. Reghina e conștientă de tragica neputință a femeii, printre cuvinte mustește amărăciunea:

„Și-am făcut șapte clase, că atâta m-au lăsat. Nu că nu s-ar fi putut, dar ce-i trebuie știință unei fete? Să-nvețe de-ale casei, țesutul, cusutul și torsul, să fie cuviincioasă, că mult câștig o să aibă-n viață, nu? [...] Deși dac-aș fi putut să-mi pun straițe de flăcău și să-mi văd de carte aș fi ales oricând asta. N-a fost ușor cu mine, nu, Reghină, fiindcă n-am vrut să rămân o simplă țărăncă” (Nicolaie 2019: 46).

Este drumul unei conștiințe dureros de lucide: „Fără conștiință – adică fără o minte dotată cu subiectivitate – nu ai cum să știi că ești, și cu atât mai puțin cine ești și ce gândești” (Damasio 2016: 16). *Cartea Reghinei* este expresia ființei oglindite în universul Văraliei și a verii de trei ani în cartea destinului. Fluxul de conștiință e o metodă eficientă de investigare a realului, depășind contemplarea sterilă a subiectivității. Realitatea recompusă din instantanee se reorganizează pentru a compune o lume. Intonațiile, nuanțele cuvintelor într-un lamento sfâșietor, dau senzația unui topos palpabil, concret, stereofonic:

„Noi, femeile, să nu ne gândim că nu ne așteaptă cea mai bună viață, unele poate o să nască prunci morți, pe altele o să le umple bărbații de sânge. Toate vor munci greu, din zori și până noaptea, noroc mare-ar fi ca, la răstimpuri, să simtă și bucuria. Restu-i pulbere și vânt” (Nicolaie 2019: 41).

O lume fantomatică devine palpabilă, iar cotidianul cel mai naturalist devine fantastic. Reflexiile, senzațiile, gândurile permit prezentarea concomitentă a atmosferei și a întregii realități înconjurătoare. „Memoria”, concept ce presupune deopotrivă simpla prezență a amintirii (*mnēmē*) și reamintirea (*anamnēsis*) (Ricoeur 2001: 62) este „depozitarea unor

timpuri pierdute de-a lungul timpului, dar niciodată uitate, iar recuperarea lor implică inevitabil, intervenția imaginarului (Mușat 2002: 154), e plâns neuzit în vrafuri de abur, arzând mocnit în flacăra amintirii, risipind taina jertfei de sine. Divinitatea percepută ca entitate transcendentă și ca voce interioară, exacerbează trăirile Reghinei. Drama se dezvăluie treptat, fiind desprinsă din noianul aparent dezorganizat al fluxului de conștiință. Subiectivitatea Reghinei reflectă realitatea obiectivă prin prisma emoțiilor particulare: agresiuni fizice, violențe verbale, pericole iminente. Drumul este semnul (pe)trecerii într-o lume a rânduielilor aspre. „Majoritatea încercărilor inițiatice implică o moarte ritualică urmată de o nouă înviere sau de o nouă naștere...Moartea inițiatcă înseamnă întotdeauna sfârșitul copilăriei, al ignoranței și al condiției profane” (Eliade 1959: 15).

Cuvintele Reghinei reprezintă un rechizitoriu amar împotriva marginalizării femeii, a prejudecăților stupide, a organizării sociale. Femeia e ostracizată de mentalitatea masculină. Destinul ei are rezonanța insidioasă a căderii:

„Reghinuță, apoi să știi că Damian ți-e bărbatul, zice tata. Știi tu vreo nevestă care să-și fi lăsat omul? Uneori poate-i mai rău, dar până acum a fost bine. Ai un soț vrednic, muncitor... Poate dacă s-ar duce la biserică s-ar mai schimba. N-ai altceva de făcut decât să te întorci în Văralia. Ai ales pân-ai cules. Asta ți-e soarta” (Nicolai 2019: 78).

Resemnarea Reghinei ilustrează ceea ce teoria modernă despre tragic definește ca anulare a tragicului prin resemnare sau prin obediență la limită (Liiceanu 1993).

### 3. O *Miorița* a surorii și a mamei

Dacă ochilor nu li-i dat s-o revadă, Reghina e asemenea mamei din *Miorița* lui Labiș, într-o căutare acută și continuă a Valeriei. Într-o explozie lăuntrică, rugul sufletesc reaprinde candela clipei carbonizate în trupul neperisabil al amintirii. Decorul acestei trăiri interioare reverberează claviatura de cristal a gândului îndoliat și suferința se perpetuează la nesfârșit. Neputința repetării actului hierofanic de readucere la viață a unei ființe moarte înalță o nouă Golgotă, o cruce a răstignirii, dincolo de grădinile raiului:

„Urletul nu mi s-a oprit nici mai târziu, când tata n-a mai putut îndura și-a luat calul brun de l-a dus departe în cel mai îndepărtat munte, ca să-l omoare. Dar nu i-a putut lua zilele cu mâna lui. Așa că l-a lăsat pe un povârniș ca să-l mănânce chiar în ziua aceea fiarele. Urletul n-a trecut nici așa, doar mi s-a tras în cel mai ascuns loc din piept, să nu-l știe nimeni, să nu-l audă străinii vreodată” (Nicolai 2019: 212).

Dispariția Valeriei pustiește sufletul Reghinei cu tragica arsură a inexorabilului. O multitudine de gânduri se învârt în gol, în jurul durerii provocate de moartea surorii și devin obsesive. Hăituită de amintiri, Reghina disecă evenimentele, retrăindu-le cu intensitate. Ea își percepe existența ca evidentă a unei vinovății:

„Urlând încontinuu, în tăcere, iartă-mă, soră a mea omorâtă la nici zece ani de-un cal, iartă-mă, iartă-mă, iartă-mă, cât pentru aproape șaptezecede de ani de viață, pe care acuși îi împlinesc, iartă-mă. Și poate-n tot acest timp, nu burți de vaci mi-au fost sălaș, ci numai o burtă uriașă, de cal brun, în mijlocul căreia e săpată o casă, în care stă sora

mea, Valeria, pe care-a trebuit mereu, oricât de mare-ar fi fost prețul plătit, s-o apăr, s-o păzesc, s-o țin lângă mine până când bubele s-or curăți singure de pe trup și o să fiu luată de pe movila unde-am ajuns să-mi scurm rânile cele mari și tămăduită, o să ne putem trage amândouă în locul unde nu mai este nici vină, nici oroare, nici lucru spus pe sfert, ci numai pace și pereți deschiși în lumină” (*ibidem*: 213-214).

Rememorarea are funcție pedepsitoare. Valeria și pruncul nezămislit sunt dorul viu ce revine în evocări fulgurante. Reghina vegetează, are inima uscată, încărcată de culpabilitatea involuntară, de suferința devoratoare. Durerea se dilată, se multiplică:

„O albiuță strălucitoare trece prin ușă, prin rochia făcută cheag și fânul uscat vălurind de căldură. Îl văd pe băiețel numai o clipă, e acolo, întreg, uite că-mi șoptește să-l iert. Ce fețișoară de păpușă are, ce mânuțe cât o surcea, ce piciorușe cât un fluier de acar! Mă fac întâi grăunțe, apoi pulbere de împrăștiat prin curte. Iar eu am în cap un singur lucru: să nu vadă nimeni!” (*ibidem*: 111).

#### 4. Dihotomia alb – negru

Albul, metafora unei vârste deschise tuturor opțiunilor, când virtualul nu se diferențiază de real, iar gândurile au în ele forța gravitației terestre, devine metafora suferinței purificatoare. În *Dicționar de simboluri*, 1993, Jean Chevalier și Alain Gheerbrand consideră albul culoarea morții, a doliului, a giulgiului, sugerând maladivitatea lumii, fiind culoarea predominantă din spitale. Albul e dezolare, stare de vid, în contrast cu negrul, care exprimă pasivitatea totală, fiind culoarea tenebrelor.

Destinul Reghinei e alcătuit din monotona alternanță alb – negru, culori antinomice, ce pendulează între bine și rău. Albul e resimțit ca un prezent evanescent ivit din tiparul ființei, e pustiul interior generat de pierderea Valeriei:

„*Albul* sapă drum în ceara cea mai grea, căci văzduhul s-a strâns tot, în doi bulbi mari, nespus de albaștri, care aveau să-i rămână Valeriei pe chip, în neasemuită înflorire, și când a ajuns la noi tata, înnebunit de urlatul care ieșea nestăvilat din mine” (Nicoleta 2019: 211- 212).

Albul este simbolul ontologic ce definește felul în care Reghina își percepe existența. Fiind trăire a unui sentiment și totodată meditație asupra lui, albul devine viziune, adevăr imanent cu impact dureros:

„De ce nu m-a izbit Brunul pe mine, de ce, Doamne? Că atunci Valeria nu s-ar mai fi făcut zână, ci ar fi rămas acolo, în cea mai frumoasă viață. Iar eu n-ar fi trebuit să merg târâș-grăpiș, prin tăvălugul acesta de vremi, slujnică de *alb* pentru totdeauna, nimic altceva, numai slujnică” (*ibidem*: 213).

Albul este un pretext pentru exprimarea unor trăiri ale ființei. Culoarea este inscripționată în carnea destinului, fiind presentimentul existențial, simbolul unui eu traumatizat. Albul exprimă un adevăr amar :



„Mă fac zână când cresc! mi-a zis acum doi ani, când abia intrase-n clasa întâi. [...] Pe când tu – și s-a întors spre mine – tu nu poți fi decât cel mult o slujnică! O slujnică de *alb*. Că zâna de roșu, de verde, de albastru și de toate culorile care există eu voi fi, nu altcineva” (*ibidem*: 204).

Albul este o metaforă de suflet, e accent al durerii abia întrezărit, e indicibilul lacrimii. Culoarea marchează trauma inimii de mamă. Farmecul diafan al fragilității albului încremenește în fiorul stingerii:

„Mă voi strânge cât o gălbenea, numai să mă primești acolo, în *albie*. [...] Iar pasărea cu aripi de curcubeu va crește cât să ne pună pe spinare și să ne ducă în sus, pe-amândoi, până acolo unde nu mai sunt vaci, nici spaimă, nici sânge care, uite, s-a sfârșit, nu mai iese din mine” (*ibidem*: 112).

Albul este crucea destinului, purtată fără mască tragică, fără aere de mucenic: „Era într-o țară o femeie care se numea Reghina [...]. Și femeia aceasta era mai neînsemnată decât toți, o slujitoare, o slujnică de *alb*, care ar fi putut fi în tot ceasul alungată” (*ibidem*: 214). Destinul se rescrie în esență ca un act: acela de a strânge șoaptele într-o ramă subțire de ceață, săvârșind un gest sacru, pentru ca, progresiv, din reverberația sa în necuprins, din beznă să se ivească lumina, din reziduurile suferinței să răsară purificat albul. Suferința e parte integrantă a profunzimii vieții.

## 5. *Mater dolorosa*

Familia a fost definită ca o „noțiune înconjurată de o zonă de penumbra” (Georgescu 1979: 112). Căsnicia Reghinei evoluează de la inconsistența verii de trei ani, la consistența infernului conjugal. Precum Ana lui Rebreanu, femeia este lipsită de afecțiune, împovărată de muncă, supusă tatălui și soțului, fiind o „mater dolorosa schingiuită și idiotizată” (Vianu 1971: 193-194). Încarcerată în temnița propriei căsnicii, rănilor se deschid agonice și revarsă dureri primite cu smerenie, fără nicio urmă de revoltă. Exponentă a unei generații, Reghina e, în același timp, o individualitate conturată, dar plânsul ei e lacrima tuturor femeilor a căror viață este ghidată după legi patriarhale. Este un adevăr, izbucnit brutal, ca o forță stihială. Reghina golește până la capăt cupa de ambrozie și de otrăvă a destinului. Tragismul ei este dat cu o mică aureolă de omenescul ființei. Psihologia umană „este într-un anumit fel determinată de împrejurările istorice corespunzătoare” (Young 1977: 470).

Conștiința Reghinei, *punct cronotopic*, se plasează concomitent înăuntrul și în afara spațiului și a timpului, căci „cu tragicul ne așezăm într-o zonă a ființei populate de existențe finite și conștiente. Situația tragică nu este compatibilă decât cu ființe conștiente, finite confruntate cu limita” (Liiceanu 1993: 48). Destinul tragic e luminat de forța iradiantă a confesiunii. Iubirea maternă este ilustrată în ipostaze sacrificiale și divine.

Trupul este un infern al suferinței, spațiu al reiterării caznelor, povara sisifică a destinului. Corpul este îngreunat peste măsură, e într-o stază în care temporalitatea nu mai curge. Trupul este posesorul unei plenitudini de euri, 12 copii născuți, doi pierduți, care se întrepătrund, coexistând în simultaneitate și sincronie:

„Trupul de 1000 de kg era izbit în fața bufetului de o mașină. Trupul era apoi curentat de un stâlp de înaltă tensiune. O parte a lui aproape se îneca într-o cascadă. Mâinile, multe, îi

erau rupte pe rând. Picioarele i se sfărâmau, șoldurile-i ieșeau din tâțâni de-a lungul femurului i se adăugau niște tije. Trupul prinde vânătăi pe alocuri. Uneori se-arăta suferind, fără putere, într-un geamăt continuu. Dar cel mai adesea urma vindecarea și veneau mereu niște zile mai bune” (Nicolai 2019: 215).

Augmentarea trupului, devenit gigant, ca mod de a percepe intensitatea emoțiilor vesperale, a trăirilor, este o regăsire de sine, posibilă numai prin alteritate. „Dacă corpul, acest înveliș nu ar exista, nici omul nu ar exista, existența omului fiind, așadar, corporală” (Le Breton 2002: 5). Copiii reprezintă lumea Reghinei, disociată în intermitențele inimii. Pe traiectoriile nadir – zenit, teluric – celest, iubirea maternă este smerenie și mântuire. Corpul este imaginat „precum un recipient ce ne conține” (Santarpia 2003: 5). Rugul inimii spiritualizează trupul, iubirea pentru copii e catharsis izbăvitor:

„Care-i degetul de care te poți lipsi? Care-i cotul ce-ți prisosește? De ce genunchi nu mai are nevoie omul? E vreun plămân care să nu folosească? Ce ficat poate fi lăsat liber să se ducă unde vrea? Și e vreo inimă care să doarmă dusă când așa, ca pe-a mea, o cuprinde-n ceasul acesta cea mai mare sfârșeală? Ce poți lua dintr-un corp de-o mie de kg? Câți copiii mei sunt inima, și plămâni, și creierul, și mușchii, și oasele, și ficatul, și sângele, și pielea, și rinichii, și firul de păr. Mă cutremur, fiecare-i un organ de care cum să te lipsești? Poate de-aceia nici nu mai am urmă de suflare” (Nicolai 2019: 90).

Reghina este o mamă autentică într-o lume de coșmar. Copiii nu au niciunul nume, sugerându-se universalitatea lor. Iubirea maternă este singura cale de a atinge revelații, de a se sustrage morții, de a transcende limitele condiției umane:

„Copil, în copil, și tot așa, până la doisprezece. Primul, cel mai iubit, cu bucele lui de tăciune. Al doilea, fetița foc și pară. Al treilea, leit pastorul, pe el îl pun lângă suflet, zice soacra. Și-i cere să-i țină de cald, tocmai când moare, fără munții ei, la bloc, într-un apartament înghețat. Al patrulea, o fată care numai ascultă. Al cincilea, măgureanul cel batjocurit că seamănă atât cu mama. Al șaselea, fata cu aur, în fiecare mișcare. Al șaptelea, negricioasa, care fuge desculță în rochița ei roșie, de catifea. Al optulea, fetița pe moarte, cea despre care mi s-a spus că nu va merge, că nu va vorbi, că ne-a venit drept pedeapsă. Băiatul meu, al nouălea, cel curentat. Îmi vin în minte ceilalți copii, uite-l pe-al zecelea, bun de-alinat, câtă singurătate. Și-al unsprezecelea, băiatul meu cu păr îngeresc. Și-al doisprezecelea, fetița pe care-a alăptat-o o femeie străină, căci eu am murit câteva zile” (*ibidem*: 29-32).

Trupul e rana înlăcrimată a copilăriei netrăite care acuză: „Cineva, în burta bătrână a vacii care mă ține, suspină. Și, deși paralizată de peste doi ani, poate că și plânge. Balta se face lac, e o apă nesfârșită, mă înecă. Oare cât mai este, copile, până când o să ne dai, lui și mie, iertarea?” (*ibidem*: 136). Maternitatea, soluție sisifică ce presupune noi sacrificii, tablourile de viață fruste, până la brutalitate, hiperreflexivitatea unei minți chinuite, chinurile, experiențele de viață trăite cu intensitate viscerală, amplifică tumultul sufletesc al unei existențe trudnice. Reghina e damnată să se zbată între bine și rău, între speranță și amăgire. Durerea sa este șoptită într-un lamento sfâșietor. Mântuirea se obține doar în momentul când ierți și ești iertat: „Iartă-mă, tată, că n-am fost băiat [...]. Iar dumitale, mama, îți zic că fetele nu aduc niciodată noroc” (*ibidem*: 118 ).

## 6. Vara veșniciei sale

Percepută atât ca realitate exterioară, cât și ca realitate interioară, vara de trei ani este o extensie a filigranului clipelor, a perpetuării viului imun la durere. Șoaptele, plânsul auzit dau consistență golului sufletesc. *Cartea Reghinei* strigă! Important e s-o ascuți! De la particular la general, e strigătul poetic al inimii de mamă. Reghina își trăiește drama în fața cititorilor, nu discursiv, ci prin montări permissive de realitate cinematografică. Monologul interior reflectă o realitate densă.

Vara de trei ani e aureolată de o lumină fluidă, cristalină, ivită de pretutindeni. Reghina descoperă sublimarea suferinței, în vara existenței sale, ce-și prelungește ecoul în sufletele cititorilor, deoarece „orice operă literară este orientată în afara ei, spre ascultătorul cititor și într-o anumită măsură îi anticipează reacțiile posibile” (Bahtin 1982: 489). Vara de trei ani e regenerare și întoarcere în sine, e făgăduința de plenitudine dincolo de granițele ființei, e panaceul existenței. Acel timp generos permite revelarea sacrului, dincolo de existența deșartă.

Aroma cozonacilor marchează momentul desprinderii. E un ritual scâldat în gusturi și mirosuri, purificat de esențe, toropit de dragoste. Vara de trei ani suspendă clipa-neant, fixând timpul într-un prezent etern. Inefabilul verii de trei ani, prins în taina irisului, rămâne proiectat în nemărginirea sufletului:

„- Am ajuns, dragii mei! a zis la sfârșit Reghina. De-acum vom fi mereu, laolaltă, în vara de trei ani.

Și i-a scos pe toți afară, în grădina care se umpluse de soarele ce n-avea să mai apună vreodată” (Nicolaie 2019: 219).

Timpul nu e reversibil, dar devine reversibil prin revelarea lui. Pendulând între real și conștiința propriei irealități cu libertate demiurgică, Reghina instituie un timp propriu, moment suprem de decantare și de purificare a destinului. Vara ce i-a înveșmântat ființa, a rămas mereu: vara veșniciei sale.

„Lirismul total, lirismul absolut este însuși destinul adus la gradul de autocunoaștere absolută. Niciodată acest lirism nu va lua formă în expresii detașate, ci fiecare expresie este bucată din tine. Din acest motiv, el nu este prezent decât în momente capitate, când stările pe care le exprimă se consumă deodată cu expresia. Sentimentul agoniei, fenomenul complex al muririi, când se manifestă, se și consumă. Este o suprapunere între act și realitate: căci actul nu mai este o manifestare a realității, ci realitatea însăși” (Cioran 1990: 88).

Ioana Nicolaie stăpânește clipa care înmărmurește sub irizările transparente ale verii de trei ani, ciopind în fibra ei chipul Reghinei.

## Concluzii

Bătăile de inimă lăsate în pagini fremătătoare smulg chipul Reghinei din efemeritatea clipei. Dincolo de istoria mare a vieții în comunism, de istoria mică a familiei, a Văraliei, e istoria Reghinei, cu ghimpii nenorocului, ai neputinței și ai neîmplinirii, o istorie ce absoarbe răni tulburătoare. Albul este puritatea tragică a existenței în ciuda condiției damnate. Reghina este

îngerul vinovat de dăruire, care își revarsă preaplinul în portalul deschis nemuririi sufletului. Vulturoaica, câinele Bălan și pruncii rarefiază ambianța tragică. Șoaptele dinăuntru, strecurate printre răni fierbinți, revarsă omenescul din carne și oase în cartea mântuirii, o carte deasupra căreia arde o sfâșietoare durere. *Cartea Reghinei* de Ioana Nicolaie este un roman al predestinării, al mărturisirii, al iubirii materne, al suferinței exacerbate, reflectate în oglinzile memoriei, în cadență de verset biblic.

După un edificiu matrimonial ridicat pe prejudecăți rurale, violența e în ordinea firii, într-o „lume ca dat în care ceva produce suferința și ceva îndură suferința” (Creția 2009: 23). Monologul interior, stilul indirect liber, fluxul conștiinței, discontinuitatea cronologică, juxtapunerea spațială, filozofia bergsoniană construită pe ideea unei durate trăite de conștiința individuală, durată cu valoare ontologică, folosirea în narațiune a unor tehnici cinematografice (*flash-back*, *travling*, schimbarea rapidă) înlănțuirea planurilor, rolul diegetic al descrierii, sustrag *Cartea Reghinei* de Ioana Nicolaie din rigorile timpului cronologic, impunându-i un destin propriu.

Reghina e situată în orice punct al spațiului și al timpului, concomitent aici și acolo, acum și atunci, aproape și departe, într-un puzzle viu, amestec sublim de lumini și umbre ce oglindesc holografic plenitudinea și dispersarea ființei. Spațiul devenirii Reghinei își concentrează liniile de forțe într-o litanie prelungită în noi, cititorii, ca un ecou de dincolo de viață, deoarece:

„Opera și lumea reprezentată în ea intră în lumea reală, îmbogățind-o, iar lumea reală intră în operă și în lumea reprezentată în ea, atât în procesul creării ei, cât și în procesul vieții ei ulterioare, în regenerarea continuă a operei prin receptarea creatoare a ascultătorilor cititori” (Bahtin 1982: 485).

Reghina poartă povara sisifică a destinului cu o atitudine mioritică de calm superior, de înțelegere a rosturilor și a legilor nescrise ale vieții și ale morții. Cititorii resimt un sentiment apăsător de neputință, un strigăt sfâșietor de clipe, marcat stilistic de șoapte. „Mila ca sentiment spontan este legată de sensibilitate, iar sensibilitatea ne deschide spre celălalt prin forța imaginației: cel ce nu își imaginează nimic este singur în mijlocul speciei umane” (Le Bihan 1999: 10). Vara de trei ani, prin vămile destinului, face din restul anilor o izbândă și o răscumpărare. Durerea și iertarea sunt bătăile inimii Reghinei, semne inexorabile ale destinului. Trăind în umbra morții, Reghina își reduce existența la un timp sublim, prin iertare. Acea vocație a comprehensiunii superioare transcende universul damnării, pentru a ancora pe țărnul mântuirii. Semn de înfrângere? Nu! Destin convertit în iubire! Reghina s-a strecurat deja în sufletele cititorilor. O regină cu suflet mare și puternic de o mie de carate, de care tuturor le este dor.

*Cartea Reghinei* este romanul îmbrățișării iubirii materne cu fãgãduința înveșnicirii în necuprindere, este panaceul durerilor multiple ce ostioiește setea de alb.

## Surse

Nicolaie, Ioana, 2019, *Cartea Reghinei*, București, Humanitas.

## Referințe

- Bahtin, Mihail, 1982, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, București, Humanitas.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, 1993, *Dicționar de simboluri*, vol. I-III, (traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, București, Artemis.
- Cioran, Emil, 1990, *Pe culmile disperării*, București, Humanitas.
- *Cinci cărți din biblie*, 2009, traduse și comentate de Petru Creția, București, Humanitas.
- Damasio, Antonio, 2016, *Sinele: construirea creierului conștient*, traducere de Doina Lică, București, Humanitas.
- Eliade, Mircea, 1959, *Initiation, rites, sociétés secretes*, Paris, Gallimard.
- Georgescu-Roegen, Nicolas, 1979, *Legea entropiei și procesul economic*, București, Editura Politică.
- Jung, Gustav, Carl, 1977, *Tipuri psihologice*, traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Humanitas.
- Jung, Gustav, Carl, Kerényi Károly, 1974, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot.
- Le Bihan, Christine, 1999, *Marile probleme ale eticii*, Iași, Institutul European.
- Le Breton, David, 2002, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere de Doina Lică, Timișoara, Amarcord.
- Liiceanu, Gabriel, 1993, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, ediția a II-a, București, Humanitas.
- Mușat, Carmen, 2002, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernistă românească*, Pitești, Paralela 45.
- Popa, Marian, 1972, *Călătoriile epocii romantice*, București, Univers.
- Ricœur, Paul, 2001, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Amarcord.
- Santarpia, Alfonso, 2003, „Le Cartografie corporee del Furioso”, *Arti Terapie*, 9 (11-12), 4-6.

# Zorica Lațcu (Maica Teodosia) – lirica religioasă sub aspect dogmatic

Dumitra-Daniela Popa (Apostu)  
Universitatea Transilvania, Brașov

## 1. Introducere

Poezia religioasă este o modalitate de comunicare a omului cu Dumnezeu și este temelia literaturii române: „prin aceasta s-au adus teme și motive lirice de mare sensibilitate artistică: viața, moartea, iubirea, durerea, jalea, bucuria, credința” (Pănăzan 2006: 30). Lirica religioasă este scrisă de bărbați în mare parte, dar urmașele Evei n-au ezitat să-și arate iubirea pentru Dumnezeu, pentru că femeia este dătătoare și putătoare de viață. Creațiile religioase scrise de mână femeiască sunt modele estetice prin tiparele mitice și simbolice. Maica Teodosia (Zorica Lațcu) este poeta monahie care a trăit sub semnul iubirii pentru Dumnezeu, a creat opere ce au îmbogățit „patrimoniul liricii noastre religioase cu texte de o rară frumusețe și armonie, de o sensibilitate peste limitele firii” (*ibidem*: 153). Creațiile sale sunt unice și au tematică mistică și dogmatică: „inspirația poezilor creștini are un caracter dualist. Dumnezeu are rolul de a provoca și dărui, iar poetul are rolul de a invoca și de a primi. În fața mesajului divin orice poet trăiește o stare de alternanță, trecând de la starea apofatică la starea catafatică” (Lațcu 2008: 260).

## 2. Lirica religioasă a Zoricăi Lațcu (Maica Teodosia)

Primele creații lirice din literatura noastră sunt religioase (cântările bisericești ale lui Filotei erau auzite la diferite sărbători). Primul poet al literaturii noastre religioase a fost Mitropolitul Dosoftei, personalitate a secolului al XVII-lea ce a zidit un limbaj cult. Lirica de acest gen se transpune ușor-ușor în cântări specifice neamului nostru, colindul fiind un astfel de exemplu, pentru ca în secolul al XIX-lea să îi aducă straie noi prin creațiile lui Grigore Alexandrescu, Mihai Eminescu. Secolul XX își lasă amprenta și în poezia de acest gen prin marile nume Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Radu Gyr, Ion Pillat și Nichifor Crainic.

Poeta Maica Teodosia și-a făcut loc printre atâtea talente masculine în plină perioadă a modernismului interbelic. Monahia Teodosia – Zorica Lațcu – s-a născut în prima lună de primăvară, la data de 17 martie 1917 în localitatea Mezötur din Ungaria, a crescut și s-a format în orașul Brașov, a urmat facultatea la Cluj, secția Filologie. Debutul literar s-a înfăptuit la revista *Gândirea*, volumele publicate antum sunt trei, anume: *Insula albă* (1944, Sibiu), *Osana Luminii* (1948, Cluj), *Poemele iubirii* (1949, Craiova). Poeta a mai scris și alte poezii, publicate postum.

După ce a luat contact cu anumite fețe bisericești, Zorica Lațcu intră în viața monahală la data de 5 mai 1948 la Mănăstirea Vladimirești; după șapte ani, a fost închisă alături de celelate maici ce au mărturisit numele Domnului în plin regim comunist. Se reîntoarce la

Vladimirești după o perioadă mai lungă în care a încercat să facă față sistemului ce se opunea bisericii, dar nu a renunțat vreodată la credința strămoșească. Prin cultura umanistă, Maica Teodosia a ajuns la purificarea sentimentului de iubire, de la uman la divin. Menirea operei religioase și crearea ei sunt în directă legătură cu divinul. Prezența lui Dumnezeu o ajută să compună un astfel de vers, mărturie este poezia *Din adânc*: „Din adânc a răsărit poemul... / Era plin de săruri amare, / Încâlcit cu ierburi de mare, / Plin de mâl și de scoici lucioase, / Cum ieșea din valurile furioase. // Dar în dimineța-nSORITĂ, / Întocmai ca o Afrodită, / A strălucit pe marginea eului meu [...]” (*ibidem*: 138).

Cel dintâi volum nu are amprentă religioasă, ci se remarcă o căutare a coordonatelor de acest gen, iar iubirea, principala temă, este lumească și misterioasă:

„Astăzi am fost la fântână. Era și Lamprissa cu mine. / Ea începuse să zică un cântec din vremuri bătrâne, / Despe zăpada târzie, când arde pe ramură floarea, / Despre o tufă-nflorită, pe care o scutură boarea. / Oare de unde-a venit străinul cu ochi de lumină? / Oare-a venit din Olimpul înalt, cu mireasmă divină?” (*ibidem*: 41).

Interogațiile finale par să anunțe iubirea dumnezeiască din volumul al treilea.

Volumul *Osana Luminii* face trecerea spre sacru prin mutarea traiectoriei spre ortodoxie și prin descoperirea coordonatelor poeziei sale – este un volum al regăsirii. Titlul analitic este o metaforă a rugii poetei prin care se aduce preamărie și slăvire lui Dumnezeu. Volumul conține poeme cu titluri sugestive pentru adevărul de credință și sunt considerate arte poetice: *Vinul*, *Veșmântul*, *Filă din acatist*, *Prohodire*, *Golgota*, *Fuga în Egipt*, *Pâine*, *Spovedanie*, *Duh*, *Apocalipsa*, *Iad*, *Crucile*, *Focul*, *Ectenie*, *Împărtășanie*, *Pocăință*. Cuvintele-titlu sunt simboluri religioase, fiecare face trimitere la un eveniment biblic sau arată atitudinea Maicii Domnului în cel mai greu moment al existenței sale, răstignirea Fiului:

„În tine doar durerea mai e vie, / Căci lacrimi nu mai ai, să plângi, Preabună. // În bezna mută fața ta-i lumină; / Pe ea nu-i scris doar chinul unei mume; / E toată răstignirea Lui deplină. / E toată suferința fără nume. // Că le-ai purtat în Fiul tău pe toate / Și-i Crucea Lui în ochii tăi răsfrântă. / Așa a vrut să zugrăvească, poate, / Un iconar, făptura ta preasfântă. // Și ca să bei și tu întreg paharul, / Pe frunte, peste lunga ta maramă, / În loc de spini, cu raze iconarul / A scris în răni durerea ta de mamă” (*ibidem*: 79).

Poemele din acest volum respectă normele clasice de versificație și sunt cultivate diferite specii religioase: acatist, ectenie sau epitalam. Poemul *Filă din acatist* este închinat Fecioarei Maria, iar eul creator își exprimă profunda recunoștință față de cea prin care a venit izbăvirea omenirii, față de cea prin care a venit Fiul Tatălui ce îl ajută pe om să se mântuiască:

„Bucură-te, leagăn alb de iasomie, / Către care-n roiuri fluturii coboară / Bucură-te, raza stelei din vecie, / Șipot care curge lin cu apă vie, / Bucură-te, Maică pururea Fecioară, / Dulcea mea, Marie, // Bucură-te, floare fără de prihană, / Albă ca argintul nopților de vară, [...] / Bucură-te, Maică pururea Fecioară, / Sfânta mea Marie” (*ibidem*: 73).

Figura Maicii Domnului este cântată și în volumul *Poemele iubirii*, notabil e că poeta îi dedică mai multe creații și în acest volum. Bucuria descoperirii lui Dumnezeu este prezentă

în două creații sonore din volumul *Osana Luminii*; poeziile au titluri metaforice – *Răpire* și *Focul*. Poemul *Răpire* are ca idee poetică centrală descoperirea lui Dumnezeu:

„Mergeam prin întuneric, undeva. / Făclie-aveam, gătită dinadins; / Dar iată că din umbră mi-o a stins / Și m-a luat de mână Cineva. [...] Când ne-am oprit, s-a-ntors privirea mea / Spre Cel ce mă duse. Și uimită, / Am cunoscut lumina nesfârșită, / Că toată, valuri, de la El venea” (*ibidem*: 99).

O altă specie literară cultivată de poeta Zorica Lațcu – maica Teodosia – este colindul ce vestește venirea pe lume a Mântuitorului:

„Lerui, Doamne, Ler, / Din înaltul Cer. / Cerne Maică, cerne, / Fulgii moi i-așterne, / Nimeni să nu-i vadă/ Urmă prin zăpadă. / Ce fiu va să nască. // [...] Din înaltul Cer, / Intră-n staul iată, / Maica Precurată; / În staul de vite, / Pe paie strujite. / Să nu se cunoască / Ce fiu va să nască. // Lerui, Doamne, Ler [...]” (*ibidem*: 85).

Cel de-al treilea volum este o dovadă a maturizării interioare și religioase a poetei. Tot volumul conține motive ce pun în evidență tema iubirii mistice dintre mirele – Iisus și mireasa – Biserica. Unirea celor doi prin nuntă este prezentată tot mistic în două creații *Iatac* și *Chemare*:

„Vino, Preaiubite-al meu, / Pe sub bolti de curcubeu, / Dă-mi aripi de Heruvim, / Mână-n mână să plutim, / În grădini de frumuseți, / Din eterne dimineți [...] Vino, preaiubita mea, / Pe sub punți de peruzea, / Cu lumini de foc ceresc / Haina să ți-o-mpodobesc. / Vin să calci pe drum de stea, / Și să-nveți ce-i dragostea [...]” (Lațcu 2008: 29).

Misticul este în coeziune cu tema iubirii, „iar unirea realizată prin dragoste îi dă sentimentul de regăsire, de revenire prin dragoste acasă” (Stăniloae 2002: 379). Poezia *Tăcere* arată debutul iubirii, o trăire ridicată la rang de taină:

„Cuvintele, pe care nu le-am spus, / Sunt tot atâtea trepte ce pogoară, / Cu sufletul tot mai adânc, m-am dus, / Pe treptele tăcerii, ca pe-o scară. // Ca-ntr-un cuprins de peșteră boltit, / M-am coborât în lumea nerostirii, / Și-n cutele de piatră i-am gătit, / Acolo-n fund, un ascunziș Iubirii. // [...] De-acolo, din limanul necuprins, / Din lumea fără mal a nerostirii, / Pe treptele tăcerii s-au prelins / Din ascunziș, luminile iubirii” (*ibidem*: 13).

Puiu Ioniță afirma că tăcerea este „experiența comuniunii cu el, nu e o dovadă a neputinței sau a sterilității, ci ambiția rodniciei și a împlinirii spirituale” (Ioniță 2014: 220).

### 3. Conotația dogmatică în lirica Zoricăi Lațcu (Monahia Teodosia)

Dogmatica este o ramură a teologiei în care sunt expuse dogmele unei confesiuni. Cuvântul *dogmă*, în sens teologic, este adevărul de credință descoperit de Dumnezeu, păstrat, formulat și propăvăduit de biserica credincioșilor spre mântuire. Printre atributele confesiunii ortodoxe amintim misterul, harul, viața, nevoița, evlavia și iubirea.



Spiritualitatea ortodoxismului stă în cuvântul despre Dumnezeu dar și în mister. Un exemplu pentru misterul indisolubil care învăluie existența este taina iubirii umane. Tocmai iubirea dovedește că orice om este o adâncire a misterului ce nu poate fi epuizată. Dacă iubirea ar fi epuizată, trecătoare, nu ar fi semnificativă, nu ar mai fi spirit. Spiritul este nepuizabil, iar iubirea este adevărată. Ortodoxismul a tratat misterul / misticul, cu tăcere, dar nu la modul ignorant, ci în mod admirativ și cu iubire nespusă față de minunile și creațiile lui Dumnezeu. Iubirea este o formă de cunoaștere a ortodoxismului, înțelegerea are legătură cu inima, iar gândirea este în strânsă legătură cu creierul. Misticismul în ortodoxism dă sens și finalitate dogmaticii, adică este întâlnirea, experimentarea vie și personală a lui Dumnezeu, apropierea dogmelor în cel mai evident mod, ființial. Viața în Dumnezeu este o cunoștință certă, precisă și organică a Binelui, identică cu Adevărul: calea, adevărul și viața.

Opera Zoricăi Lațcu este comentată de personalități ale Bisericii Ortodoxe; critica literară nu i-a acordat credit acestei unice poete creștine. Printre fețele bisericii ce s-au arătat interesate de opera maicii Teodosia sunt: Teofil Pârâianu, preotul Cornel Toma și Bartolomeu Anania. Încadrarea liricii maicii Teodosia în tradiționalism nu este tocmai justă, întrucât depășește limitele acestei mișcări, rămânând o poetă originală prin caracterul pur teologic.

## Concluzii

Lirica religioasă a maicii Teodosia este dovada iubirii ce ne-o poartă divinitatea. Unicitatea creațiilor sale se regăsește și la nivel teologic; până la apariția poetei, cunoaștem panteismul poeziei lui L. Blaga sau starea de tăgadă argheziană. În creația ei este prezentă atitudinea strict teologică, Dumnezeu intră în legătură cu omul, însă divinul nu se contopește cu umanul, nici nu e distant, ci comunică, reciprocitatea fiind evidentă.

Poeta este unică prin maniera de abordare a tematicii religioase, prin fidelitatea față de adevărul biblic ce-l înalță spiritual pe lector. Creațiile sale sunt roua ce îl apropie pe cititor de Dumnezeu, sunt resurse ce liniștesc sufletele omenilor zilelor de ieri, de azi și de mâine.

## Surse

Zorica, Lațcu, 2008, *Poezii*, București, Sophia.

## Referințe

- Boldea, Iulian, 2005, *Istoria didactică a poeziei românești*, București, Aula.
- Călinescu, George, 1941, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă.
- Crainic, Nichifor, 1940, *Nostalgia paradisului*, București, Cugetarea.
- Crohmălniceanu, Ovidiu, S., 2003, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Universalia.
- Ioniță, Puiu, 2014, *Poezia mistică românească*, Iași, Institutul European.
- Moldovan, Ilie, 1996, „Iubirea – Taina căsătoriei. Teologia iubirii”, *În Hristos și în Biserică*, vol. I, Alba Iulia, Reîntregirea.
- Stăniloae, Dumitru, 2002, *Ascetica și mistica Bisericii Ortodoxe*, București, IBMBOR.

# Dincolo de impersonalitatea modernistă: corelativul dialogic

Carmen Popescu  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

Îmi propun să arăt în acest articol în ce fel se redimensionează unele categorii aproape unanim acceptate ale poeziei moderniste (dintre care „impersonalitatea” deține un loc proeminent, în linia lui Stéphane Mallarmé și Thomas Stearns Eliot, în principal) în lumina interesului recent al teoriei literare pentru dimensiunea dialogică și pragmatică a discursului literar. Tema este importantă, pentru că ne obligă să observăm cum comunicarea și intersubiectivitatea acționează ca un complement necesar, dar și ca o compensație pentru transgresarea ego-ului în scriitură. Trimiterile vor fi cu precădere la Stéphane Mallarmé,<sup>1</sup> ca unul din inițiatorii acestei paradigme și ca scriitor foarte prezent în dialogul mereu deschis al exegezei, dar și al rescrierii, palimpsestului, intertextualității (Bilous 2006). Accentul va fi pus însă, în această cercetare, pe probleme teoretice și de receptare critică și mai puțin pe analize de text, urmând ca într-un studiu viitor să dezvolt problematica dialogismului intertextual modernist în conexiune cu artele poetice.

Poetica modernistă nu este lipsită de paradoxuri (Compagnon 1998) și aporii, după cum a observat Charles Taylor în *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity* (1989), atunci când investigăm raportul dialectic între sine și celălalt (identitate vs alteritate), subiectivitate vs intersubiectivitate. Dar tocmai recunoașterea acestor contradicții interne poate arunca o lumină nouă asupra problematicii comunicării literare:

„Arta secolului al XX-lea s-a orientat mai mult spre interior, a încercat să exploreze și chiar să celebreze subiectivitatea; a explorat noi adâncimi ale sentimentului, a pătruns în fluxul conștiinței, a dat naștere unor școli de artă pe bună dreptate numite ‘expresioniste’. Dar în același timp, în cele mai reușite forme ale ei a implicat adesea o descentrare a subiectului: o artă concepută în mod emfatic să nu fie exprimare de sine, o artă care mută centrul de interes asupra limbajului, sau asupra transmutației poetice înseși, sau care chiar dizolvă sinele așa cum a fost conceput de obicei în favoarea vreunei noi constelații” (Taylor 1989: 456).

---

<sup>1</sup> Impactul lui Mallarmé asupra evoluției poeziei moderne a fost crucial. Odată cu poemele *Eventails* ale lui Mallarmé (după 1880 și 1891), arată George Steiner, „conștiința limbajului și literatura occidentală intră într-o nouă fază. Poetul nu mai are sau nu mai aspiră la dreptul de posesiune nativ în casa cuvintelor. [...] Limba statornicită este un inamic. Poetul o găsește mizeră și plină de minciuni. Folosirea zilnică a făcut ca ea să devină perimată. Vechile metafore sunt inerte, iar energiile complet uscate. Este sarcina obligatorie a scriitorului, așa cum afirma Mallarmé despre Poe, ‘de a purifica limba tribului’ [...]” (Steiner 1983: 221).

Așadar, în măsura în care este descentrat, dizolvat sau negat, eul este în ultimă instanță și reconstituit, lărgit, diversificat și fortificat, prin apelul la fenomenologia alterității (individual-psihologice, colectiv-culturale). De aceea nu ar trebui să ne surprindă dacă cercetătorii percep depersonalizarea și depășirea sinelui îngust doar ca o etapă sau un aspect al individualismului modernist:

„[...] în vreme ce la Antici opera este concepută ca un microcosmos – ceea ce ne autorizează să gândim că există în afara ei, în macrocosmos, un criteriu obiectiv sau, mai mult, substanțial, al Frumosului – la Moderni opera nu a capătat semnificație decât prin referire la subiectivitate; la Contemporani ea devine expresia pură și simplă a individualității: stil cu totul particular ce nu se mai vrea în nimic oglindă a lumii, ci creație a *unei* lumi, o lume în care se mișcă artistul, lume în care ne este fără îndoială permis să intrăm, dar care nu ni se impune în niciun fel drept un univers *a priori* comun (Ferry 1997: 16-17).

Deconstruirea tel-quelist / poststructuralistă a eului auctorial nu poate fi baza autentică a unei teorii a comunicării literare dacă nu face decât să înlocuiască un idol prin altul, sacrificând ritualic, cum procedează Barthes, autorul, pentru a permite cititorului să se nască; în finalul articolului *La mort de l'auteur* (redactat în furtunosul, anarhicul an 1968), Barthes recunoștea, de fapt, că ceea ce propune el este o „inversare a mitului”: „nașterea cititorului trebuie să se plătească prin moartea Autorului” (Barthes 1984: 69). Deși diminuarea staturii Autorului ca instanță supremă a textului are destule argumente atrăgătoare în formularea criticului francez, este evident că nu poate exista comunicare autentică atunci când unuia dintre parametrii umani ai actului comunicativ i se neagă umanitatea. Mai multă valoare euristică are primatul teoretic al comunicării înseși, înțeleasă ca dominantă general-umană și ca esență a culturii:

„Elementele constitutive ale culturii și factorii comunicării au trăsături comune. Cultura este un ansamblu complex și extrem de diversificat de reprezentări și de obiecte organizate prin relații și valori: tradiții, norme, religii, arte. Transmiterea produselor gândirii în cadrul a numeroase generații, ca și difuzarea valorilor, precum și efectele comportamentelor rezultă din desfășurarea actelor de comunicare” (Caune 2000: 45).

O altă problemă pe care o ridică radicalismul lui Barthes este aceea că, prin atitudinea disprețuitoare față de „psihologia Eului” (1984: 65), nu îngăduie nici dezvoltarea unei științe a creativității sau a facerii opereii (*poiein*) de tipul celei propuse în anii 30 de Paul Valéry.

În poezie, care este un tip de discurs mult mai autoreferențial și enigmatic decât proza, funcția conativă a limbajului este totuși esențială, după cum a arătat Ecaterina Mihăilă în *Receptarea poetică*. Referindu-se la modificările funcțiilor lingvistice în forma mesajului poetic (referențială, metalingvistică și expresivă), autoarea subliniază că toate aceste metamorfoze ale parametrilor jakobsonieni „vizează, de fapt, în permanentă și destinatarul, modul în care subiectivitatea sa este atrasă în spațiul poetic” (Mihăilă 1980: 83). De aici rezultă că „și funcția conativă se modifică în mesajul poetic în sensul complexității, căci vizarea efectelor asupra destinatarului este scopul însuși al organizării mesajului” (*ibidem*). Lecția modernismului pentru teoria literară a fost tocmai aceea de a sublinia ceea ce Monica Spiridon numește „bidimensionalitatea literaturii, concretizată în caracterul deopotrivă *autonom* și *comunicativ* al textului” (s.a.) (Spiridon 1984: 95, subl. în text), dovedind că

autotelia și autoreferențialitatea nu aneantizează dialogismul imanent sau chiar „ontologic” al discursului.

Natura axiomatică a comunicării literare se reflectă și asupra poeziei moderniste și chiar avangardiste, în ciuda „energiilor de tănuire” investite în discurs, pentru a extrapola o expresie folosită de George Steiner cu referire la Mallarmé (Steiner 1983: 225-226). Problemele comunicării nu au devenit mai puțin importante, ci dimpotrivă, mai presante și mai dramatice în modernitate. Astfel încât chiar simularea absurdului poate fi un avertisment cu privire la criza alienării și a eroziunii comunităților organice, bazate pe coduri de inteligibilitate comune. În această perspectivă, nu există o corelație directă între dificultatea (sau chiar aparenta incomunicabilitate) modernistă și solipsism. Cu atât mai puțin poate fi admisă suprapunerea elitismului și a dispozițiilor hierofantice și sacerdotal-inițiatice peste o presupusă dezintegrare ontologică a persoanei. În termenii lui Roger Scruton,

„Chiar și oamenii moderni – mai ales ei – sunt conștienți că au un sine, un centru al ființei lor, chiar și ei încearcă să găsească legături cu alți sine din jur. Îi privim așadar pe ceilalți, *ca și cum* ar fi ființe libere, animate de un sine ori de un suflet, cu un suflet mai mult decât lumesc” (Scruton 2017: 102).

## 2. „Impersonalitatea”, un concept problematic

Impersonalitatea este o temă de mare interes pentru studiile moderniste pe plan internațional, de la *Personality and Impersonality: Lawrence, Woolf and Mann* de Daniel Albright (1978) la *The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound* de Maud Ellmann (1987) sau, recent, *Impersonality: Seven Essays* de Sharon Cameron (2007) și *Modernist Impersonalities: Affect, Authority and the Subject* de Rochelle Rives (2012). Trebuie amintită și dizertația doctorală din 2014 a lui Jack Baker, *The Impersonal Modes of Ezra Pound and Wallace Stevens*. Și acestea sunt, desigur, doar câteva exemple. Chiar din titlurile studiilor se poate observa că autorii studiați sunt unii din cei mai proeminenți scriitori moderniști, poeți și romancieri. Ramificațiile impersonalității în literatura de specialitate de limbă engleză dedicată modernismului nu coincid neapărat cu cele dezvoltate de cariera conceptului în literatura franceză, ci par să se fi dezvoltat (poate cu excepția lui T.S. Eliot), cumva independent. Dacă la Mallarmé și la urmașii lui (mai ales la Paul Valéry), impersonalitatea este o dimensiune a procesului creator și pare să aibă o anvergură cumva metafizică, pe lângă intuițiile psihologice, și ele remarcabile, la moderniștii anglo-americani este subliniat în egală măsură elementul socio-politic și identitar, astfel încât această noțiune-cheie este „deopotrivă o respingere a individualismului modern și un apel la găsirea unui sens mai autentic al termenului” (Rives 2012: 2). La poeta americană H.D., Rives identifică un adevărat „contract de impersonalitate” (*ibidem*: 47), ceea ce presupune străduința continuă de a obține obiectivitatea în scriitură.

Rochelle Rives a sesizat și tensiunile inerente conceptului, având în vedere că, în felul în care este folosită noțiunea, aceasta „promite”, „pe de o parte, eliberarea radicală” în raport cu „constrângerile sociale”, în timp ce, pe de altă parte, „întărește paradigmele autoritariste care adesea reproduc scenariul violente de invazie și control” (*ibidem*: 2). Moderniștii care recurg la energiile eliberatoare ale conceptului se plasează pe întreg spectrul politic, de la cei cu vederi mai democratice la cei cu înclinații conservatoare.

Contradicțiile<sup>1</sup> interne ale acestui termen polyvalent au fost conștientizate chiar de scriitorii care l-au promovat. Astfel, Rives îl citează pe Wyndham Lewis care, în *The Art of Being Ruled* (1926), vorbea despre „fuga de personalitate”, subliniind ideea că, atunci când oamenii sunt îndemnați să-și exprime personalitatea, ceea ce exprimă nu este de fapt personalitatea lor, ci a altcuiva, de regulă a unui grup, astfel încât se poate vorbi de „iluzia personalității ca vehicul al individualității” și, în același timp, despre „iluzia liberului arbitru și a participării democratice” (Rives 2012: 148). Consecința acestui mod de a gândi pare să fie cinismul și constatarea, deloc încurajatoare, că „impersonalitatea dezechilibrează categoriile elementare pe care le presupunem fundamentale pentru a preciza caracterul distinctiv al umanității” (Cameron 2007: viii).

Totuși nu aceasta este direcția pe care o va lua poetica impersonalității la toți autorii moderniști, începând chiar cu Mallarmé. Deși în ultimul timp exegeții au scos la lumină și dimensiunea implicit sau subiacent politică a ideologiei literare mallarméene, după cum voi arăta mai jos, miza poetului francez este în primul rând estetică. În opinia lui Maurice Blanchot, unul din cei mai prestigioși exegeți ai lui Mallarmé, dinspre „operă” vine o „exigență” care „cere de la scriitor ca el să-și piardă orice „natură”, orice caracteristică și, încetând să se raporteze la ceilalți și la el însuși prin decizia care îl face eu, să devină locul vid unde se anunță afirmația impersonală” (2007: 67).

Dar cât de nouă este accepția *poetică* a impersonalității? E necesar să ținem seama că istoria poeziei occidentale a cunoscut diverse moduri de a contesta proprietatea absolută a unui text de către „producătorul” său, atunci când acesta este înțeles ca un subiect „tare”, unic și unitar: începând cu viziunea antică a creativității și a inspirației ca supunere la influența și darurile Muzelor până la înlocuirea, de către Barthes a tradiționalei *auctoritas* auctoriale prin competențele pur tehnice ale unui simplu „scriptor” care „se naște odată cu textul lui” (Barthes 1984: 66). Când întâlnim, în textele primilor moderniști (care, în Franța, s-au desprins din generația simbolistă), numeroase referințe la necesitatea dezindividualizării sau a impersonalizării, nu trebuie să pierdem din vedere caracterul reactiv și polemic al acestor aserțiuni – un indiciu al raportării critice la dominantă subiectivității romantice: „Individualitatea subiectivă a romanticilor e încă o individualitate dependentă de exterior. Ea promovează dilatarea eului. Simbolistii vor descoperi necesitatea de a-l comprima” (Crăciun 2002: 314). Este vorba însă mai degrabă de comprimarea acelui eu fals, emfatic, promovat uneori de ideologia romantică. Totuși, această diminuare sau comprimare se petrece întotdeauna cu scopul pozitiv de a descoperi noi profunzimi ale individualității.

Într-o mare măsură, după cum am argumentat deja, așa-zisa „moarte a autorului”, un construct teoretic pe care îl datorăm lui Roland Barthes, trebuie corelată cu accentul modernist asupra depersonalizării. Celebrul reprezentant al „noii critici” franceze accentuează, în plus, importanța lui Mallarmé pentru configurarea acestei noi *forma mentis*:

„În Franța, Mallarmé a fost fără îndoială primul care a văzut și a prevăzut în toată amploarea sa necesitatea de a substitui limbajul însuși celui care până atunci era

<sup>1</sup> Maud Ellman (1978) a observat și ea că argumentele unui Eliot sau Pound, care criticau un presupus „cult al eului” practicat de scriitorii secolului al XIX-lea (ca Wordsworth sau Swinburne), sunt adesea auto-contradictorii; atunci când aceștia se luptă să elimine din scris semnele personalității, nu fac decât s-o reinstaue prin alte mijloace. La rândul ei, Sharon Cameron a subliniat ideea că impersonalitatea, văzută ca „o practică, o etică și un mod de reprezentare”, este „prin definiție contradictorie”, de vreme ce „este asumată de persoane” (2007: 7). Această contradicție are un efect negativ asupra persoanelor dispuse să „cedeze” unei „forțe care efacează ceea ce le individualizează” (*ibidem*: 12).

socotit a fi proprietarul lui; pentru el, ca și pentru noi, limbajul este cel care vorbește, și nu autorul; scrierea are loc prin intermediul unei impersonalități prealabile – pe care nu am putea nicio clipă să o confundăm cu obiectivitatea castratoare a romancierului realist – atingând acel punct în care numai limbajul acționează, ‘performează’, și nu ‘eu’: toată poetica lui Mallarmé constă în suprimarea autorului în favoarea scriiturii (ceea ce, după cum vom vedea, înseamnă a acorda locul cuvenit cititorului ” (Barthes 1984: 64-65).

Mallarmé a fost consacrat (dar și confiscat) ca un autor-cheie pentru epistema poststructuralistă (Kristeva 1974) și deconstrucționistă (Derrida 1967), care contestă unicitatea și coerența identitară a subiectului cunoscător și, implicit, a locutorului (sau a subiectului enunțiator). Ne aflăm însă acum într-o perioadă în care excesele poststructuralismului sunt denunțate și corijate, adesea, prin recursul la modele teoretice mai apte să sublinieze *adresivitatea* funciară, ontologică și pervazivă a literaturii, indiferent de curent, de genul literar sau de tipul de text. Premisele unui dialogism mai pronunțat se găsesc deja la Thomas Stearns Eliot în eseul *Tradition and the Individual Talent*, în care noțiunea „depersonalizării” în momentul creației este în mod explicit legată de ideea tradiției, a comunicării cu vocile poezilor canonici: „Progresul unui artist este un perpetuu sacrificiu de sine, o continuă renunțare la propria personalitate. Rămâne să definim acest proces de depersonalizare și legătura lui cu simțul tradiției. Tocmai prin această depersonalizare se poate spune că arta se apropie de condiția științei” (Eliot 1974: 25).

Irina Mavrodin (1998) a pus „impersonalizarea creatoare” în centrul investigației poetice; prin acest concept trebuie să înțelegem, în siajul lui Paul Valéry și al lui René Passeron, știința operei „pe cale de a se face”. Pentru un scriitor ca Gustave Flaubert, este vorba despre depășirea granițelor eului prin fuziunea cu obiectul pe care încearcă să-l capteze în scris. Este o experiență prin care „eul personal se aneantizează prin dispersiune” și care totuși are o funcție de „comunicare” echivalentă cu o „nuntire miraculoasă” (Mavrodin 1998: 91, 93). În cazul lui Marcel Proust, impersonalizarea se ipostaziază ca „raport sinestezic (de analogie) între spațiul existențial și cel scriptural” (*ibidem*: 94). În privința raportului între eul biografic și eul creator, este importantă observația că „opera, ca produs al unui eu ‘impersonal’, nu ar putea totuși exista fără suportul unui eu ‘personal’” (*ibidem*: 103). Uneori eul creator este numit și „eu mitic” (*ibidem*: 149). În opinia mea, acesta din urmă ar putea fi echivalat cu ipostaza orfică arhetipală cu care cei mai mulți poeți moderniști se identifică (cf. Austin 1970).

### 3. Importanța lui Mallarmé

Din argumentele teoreticienilor moderniști rezultă că depersonalizarea radicală este mai degrabă o iluzie sau o utopie: „Depersonalizarea în scris afectează viața personală a unui scriitor după metoda bumerangului: se întoarce și te forțează să simulezi auto-efasarea adoptându-i expresia culturală acceptabilă și participând astfel la o serie de mituri culturale” (Boym 1991: 68). Mai mult de atât, chiar și în cele mai ostentative modele impersonale ale creației, dialogismul inerent scriiturii (Bahtin 1982) este „la lucru”, fie pe axa deschiderii fatice și pragmatice spre cititor (în ciuda ermetismului semantic programatic, a încifrării), fie pe axa intertextuală a relației, mai mult sau mai puțin

armonioase, cu tradiția,<sup>1</sup> adesea întruchipată metonimic în figurile unor scriitori-modele, admirați sau refuzați, cu care discipolul emulează.<sup>2</sup> Epifaniile simbolștilor „mai austeri”, precum Rimbaud sau Mallarmé, sunt, susține Charles Taylor, semne ale unei dorințe puternice de a merge „dincolo de expresia de sine” (Taylor 1989: 427), spre un experimentalism deschis diverselor soluții artistice, în timp ce urmașul lor anglo-american T.S. Eliot, influențat fiind și de Hulme, va opta pentru (neo)clasicism, ca un model verificat de a dialoga cu canonul literaturii universale. Mallarmé avea un *parti-pris* neîndoelnic pentru poezia modernă, a „tinerilor”, prin care înțelegea, desigur, generația simbolștilor și proprii admiratori care îi frecventau salonul. Interesant, elogiul poeziei contemporane, care ia distanță și în raport cu tradiția hugoliană și cu „impecabilitatea și impasibilitatea parnasiană” (Mallarmé 1997: 271), este produsul sau reflexul cultural al unor schimbări sociale importante, pe care poetul nu pare să le respingă:

„Într-o societate fără stabilitate, fără unitate, nu poate fi creată vreo artă stabilă, vreo artă definitivă. Din această organizare socială neîncheiată, care explică în același timp neliniștea spiritelor, ia naștere neexplicata nevoie de individualitate al cărei reflex direct sunt manifestările literare prezente” (*ibidem*: 268-269).

Observația apare în *Asupra evoluției literare (Ancheta Jules Huret)*, care conține și alte referiri la importanța individualității și la nevoia de individualitate,<sup>3</sup> ceea ce aparent intră în contradicție cu exaltarea impersonalității: „[...] îmi repugnă tot ceea ce e profesoral aplicat literaturii, care, în ce-o privește, dimpotrivă, e cu totul individuală” (*ibidem*: 271). Desigur, individualitatea nu se confunda aici cu subiectivitatea sau cu *eul* ca entitate psihologică, ci trebuie înțeleasă mai degrabă ca o acută căutare a originalității, prin configurarea unui nou stil poetic. Faptul că fiecare poet înțelege diferit inovația este, după Mallarmé, tot o caracteristică a modernității:

„Asistăm în acest moment, mi-a spus, la un spectacol cu adevărat extraordinar, unic, în întreaga istorie a poeziei: fiecare poet ducându-se să cânte în colțul său la un flaut care e numai al lui, ariile care-i plac; pentru întâia oară, de la începuturi, poezii nu mai cântă în strană. Până acum, nu-i așa, erau necesare ca acompaniament marile orgi ale metrului oficial. Ei bine, s-a cântat prea mult la ele și au început să obosească” (*ibidem*: 268).

Există totuși și alte ocurențe ale termenului *individualitate*, care trimit în mod clar la lumea interioară a poetului. Astfel, într-o altă anchetă, răspunzând la o întrebare despre

<sup>1</sup> Tradiția însăși este un concept dialogic. Gerald L. Bruns, inspirat de Gadamer, face referire la „conceptul hermeneutic al tradiției ca o continuă conversație” și ca „inscripția, în irepresibilitatea și ireductibilitatea sa, a ceea ce nu poate fi ignorat sau ceea ce trebuie înfruntat” (Bruns 1991: 5, 12). În aceeași perspectivă dialogică, bazată, de data aceasta, pe Bahtin, face trimitere la *heteroglosia (plurilingvismul)* pe care o / îl putem identifica în conceptul gadamerian de „tradiție” (*ibidem*: 11).

<sup>2</sup> Am analizat deja (Popescu 2017) o serie de „omagii” intertextuale moderniste, începând chiar cu *Mormântul lui Edgar Poe* de Mallarmé.

<sup>3</sup> În *The Mind of Modernism*, James McFarlane a observat că tendința spre „individualizare” în cultura modernă a fost stimulată și de influența lui Max Stirner (inclusiv asupra lui Mallarmé), a cărui lucrare, *Der Einzige und sein Eigentum (Individul și proprietatea lui)*, publicată pentru prima oară în 1845, dar readusă în atenție de John Henry Mackay, a fost instrumentală în configurarea individualismului anarhist (McFarlane 1991: 76).

literatura scandinavă, Mallarmé observa că influența Nordului a fost mai degrabă exterioară, la nivel colectiv, dar că „poetul soarbe din Individualitatea lui, secretă și anterioară, mai mult decât circumstanțele, chiar exaltând-o pe aceasta din urmă, admirabile, venite de departe sau pur și simplu din exterior” (*ibidem*: 277).

O implicație foarte importantă a subminării moderniste a subiectivității creatoare este dată și de fascinația pentru procesele generatoare ale poemului, chiar și când acestea sunt văzute ca fiind cumva decuplate de persoana și personalitatea poetului. Din „echivalarea modernă a poeziei cu reflecția asupra poeziei” (Friedrich 1998: 93) rezultă „ponderea poeziei *metalingvistice*, ca expresie a funcției fatice și metalingvistice” (Parpală 2006: 122). Modernitatea este, după cum aprecia Roland Barthes în articolul *Literatură și meta-limbaj*, publicat inițial în 1959, epoca în care „literatura a început să simtă că e dublă: obiect și privire asupra lui în același timp, cuvânt și rostire a acestui cuvânt, literatură-obiect și meta-literatură” (Barthes 2006: 124). Prin discipolul lui Mallarmé, Valéry, autorul lui *Monsieur Teste*, a devenit limpede că este vorba chiar de un „drog” al „conștiinței” (Barthes 2017: 179). Aceasta ne duce cu gândul la diagnostice mai generale ale artei și culturii modernității, puse sub semnul dezumanizării (Ortega y Gasset 2000) sau al pierderii măsurii (Sedlmayr 2001).

Poetica mallarméană a impersonalității este relevantă chiar și pentru paradigma comunicării de masă, cu impactul copleșitor pe care aceasta poate s-o aibă asupra mentalității colective, a modului în care este înțeles frumosul literar și asupra culturii în general. Marshall McLuhan, cunoscutul specialist în istoria sistemelor și a mijloacelor de comunicare, sublinia rolul lui Mallarmé (alături de cel al lui James Joyce) în analiza consecințelor jurnalismului modern pentru mai marea democratizare a sferei publice, dar și pentru inevitabila pierdere a aurei de către cultura înaltă. În capitolul „Joyce, Mallarmé și presa” din *Mass-media și mediul invizibil*, cercetătorul canadian explora „metafizica existențialistă prezentă latent în estetica lui Mallarmé”, apreciind că acesta a fost:

„cel care a formulat rolul presei ca îndreptar al noii poezii impersonale de sugestie și aluzie. El și-a dat seama că evoluția reportajului modern și a multiplicării mecanice a mesajelor excludea retorica personală. Sosise vremea ca artistul să intervină într-un alt fel și să manevreze noile mijloace de comunicare prin reglarea precisă și delicată a relațiilor dintre cuvinte, obiecte și evenimente. Trebuia de-acum nu să se exprime, ci să elibereze viața cuprinsă în lucruri” (McLuhan 1997: 68).

Dacă este adevărat ce afirmă McLuhan, că presa, această „artă impersonală a juxtapunerii” este – în opinia lui Mallarmé – „revoluționară și democratică și în sensul că îi permite fiecărui cititor să fie un artist” (*ibidem*: 71), oare nu e verosimil și să punem pe seama acestei revelații tendința poetului de a face poezia cât mai dificilă sau mai greu accesibilă, necesitând inițiere? Nu neapărat pentru a ține la distanță plebea, ci pentru a menține specificitatea și unicitatea / ireductibilitatea poeziei; acest cult al operei de artă la moderniști este caracterizat de Bourdieu ca o formă de fetișism (Bourdieu 1995: 227).

Esteticul devine prin urmare un substitut de religie (Marchal 1988), parcă pentru a compensa pierderea credinței în creștinismul tradițional. Fascinația pentru impersonalitate poate fi pusă și pe seama influenței spiritualității orientale (hinduismul sau budismul, de pildă), dar și a filozofiei lui Hegel, în concepția căruia Spiritul universal se manifestă în istorie. Prin contrast, în creștinism divinitatea este văzută ca persoană sau *ipostas* (Vlachos 1999), ceea ce se reflectă, firesc, în calitatea de persoană a ființei umane, creată după chipul și asemănarea lui Dumnezeu. Ambiguitatea și evanescența epifaniilor moderniste s-ar putea justifica și prin acest regres către comunicarea cu *ceva* nedefinit și misterios, în timp ce



„comunicarea transpersonală” (Parpală 2017) proprie poeziei propriu-zis mistice sau religioase este abandonată, uitată sau ignorată.

Transgresarea limitelor eului poate duce la conștiința unei identități mai bogate, mai complexe, polifonice, în timp ce în alte situații se poate înregistra alienarea și fragmentarea sinelui. Acestea pot fi considerate extremele modernismului epifanic. Dar și în aceste din urmă situații experiența dizolvării este o epifanie (fie și negativă), corespunzătoare stadiului de lichefiere din alchimie (este cunoscută conexiunea pe care o făcea Carl Gustav Jung între psihologie și alchimie și importanța simbolică a acestei practici ezoterice în procesul de „individuație”). Aici se găsesc, de fapt, premisele „impersonalității” creatoare, articulate de către Mallarmé, care, referindu-se la lucrarea lui, *Igitur*, își descria experiența poetică din care aceasta s-a născut ca pe un fel de golire interioară, o pierdere a individualității:

„Am petrecut un an înspăimântător: Gândirea mea s-a gândit și a ajuns la o Concepție pură. Tot ceea ce, în schimb, a suferit ființa mea, în timpul acestei lungi agonii, este de nepovestit, dar, din fericire, sunt cu desăvârșire mort, iar regiunea cea mai impură unde Spiritul meu se poate aventura este Eternitatea. [...] până ce în sfârșit m-am regăsit într-o zi în fața oglinzii mele venețiene, așa cum mă uitasem pe mine însumi cu mai multe luni înainte. Mărturisesc, de altfel, dar numai ție, că am încă nevoie, atât de mari au fost umilințele triumfului meu, să mă privesc în această oglindă ca să gândesc că, dacă ea nu ar fi în fața mea pe masa la care îți scriu această scrisoare, aş redeveni Neant. Asta e ca să te învăț că eu sunt acum impersonal și nu mai sunt Stéphane pe care l-ai cunoscut – ci o aptitudine pe care o are Universul spiritual să se vadă și să se dezvolte prin ceea ce am fost cândva eu” (Mallarmé 1959: 240-242).

Experiența pare să fie negativă sau dureroasă; de fapt, e mistic-estetică, dacă putem spune așa, și, judecând după opera lăsată de poetul francez, deloc sterilizantă.<sup>1</sup> Am putea vedea momentul epifaniei creatoare ca pe un omolog *sui-generis* al katabazei pe care o presupune orice inițiere, deși poetul alege să o comunice în termeni foarte hegelieni (cf. Walzer 1963: 149-153). *Descensus ad inferos* în ordine poetică (și *poetică*) presupune o dizolvare temporară a subiectivității, prin identificarea, explicită sau implicită, cu actantul mitic orfic (în mitografia lui Orfeu, *coborârea în infern* este un episod-cheie). În viziunea lui Jung, „figurile” inconștientului colectiv sunt „impersonale”:

„Conceptul în mod esențial intuitiv al Sinelui cuprinde conștiința Eului, umbra, *anima* și inconștientul colectiv, într-o extindere nedeterminată. Ca totalitate, Sinele este o *coincidentia oppositorum*; de aceea el este luminos și întunecat și în același timp niciuna dintre cele două” (Jung 2005: 147).

În *Crise de vers*, poetul francez proclamă că „opera pură implică dispariția elocutorie a poetului, care cedează inițiativa cuvintelor, mobilizate prin ciocnirea inegalității lor” (Mallarmé 1997: 152). Este, fără îndoială, asceza necesară pentru apropierea de absolutul cvasi-mistic pe care îl caută poetul orfic. Dar studiile recente din domeniul analizei discursului și teoriei enunțării au arătat că mărcile subiectivității nu dispar definitiv din discurs, chiar dacă e vorba de o subiectivitate care se în-scenează în spațiul interstițial dintre

<sup>1</sup> „Mallarmé n-a încetat să urce deasupra orizontului poetic. Destinul lui de poet pur, de sacerdot ce-și ‘afișează bucuros incompetența în tot ce nu ține de absolut’, eroismul său temperat de ironie nu au încetat să seducă imaginațiile, iar opera sa, care părea sterilă, a dat roade” (Raymond 1970: 80).

cele trei instanțe delimitate de Dominique Maingueneau, „persoana, scriitorul, inscriptorul” (2007: 131). Tot Maingueneau observă că

„dispariția elocutorie a poetului” [la care] „visează Mallarmé nu este dată, ea se cucerește în text cu fiecare pas, confundându-se cu activitatea sa literară. Putem juca cu ethosul, însă nu-l putem aboli. Fie ca vrea sau nu, poemul mallarmean presupune un ton, un caracter, o corporalitate, fie chiar și evanescente” (*ibidem*: 250).

Similar, Arild Michel Bakken (*Textual Self-Branding: The Rhetorical Ethos in Mallarmé's Divagations*, 2011) argumentează că scriitorul francez avea de fapt o strategie conștientă de configurare a *ethos*-ului textual printr-o imagine auctorială eficientă din punct de vedere retoric și care „adaugă autoritate proiectului său social” (Bakken 2011: 1). Histrionismul (Meitinger 1987), manifestat prin figura simbolică a mimului sau a clovnului pedepsit (*Le pitre chatié*) întărește mai degrabă ideea modelării subiectivității prin identificarea cu o *persona*<sup>1</sup> cu rezonanță culturală decât să confirme o presupusă dizolvare a individualității sub imperiul impersonalității. În altă ordine de idei, este ironic că Mallarmé, care și-a dorit atât de mult să-și piardă identitatea în text, să evacueze din poezie tot ce e impur, începând chiar cu concretul propriei existențe, a reprezentat unul din obiectele de studiu ale fondatorului psihocriticii, Charles Mauron, care îi dedică un capitol substanțial în *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Mauron vorbește chiar despre „geneza eului creator”, operând cu distincția, astăzi curentă în teoria literară, între „eu social” și „eu creator” (Mauron 1996: 432).

Un indiciu indubitabil al angajamentului dialogic împărtășit de Mallarmé cu alți moderniști experimentalisti (mai puțin cu reprezentanții avangardei) se găsește în evocările de scriitori și pictori din „Câteva medalioane și portrete în picioare” din volumul *Divagații: Villiers de l'Isle-Adam, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Laurent Tailhade, Alfred Tennyson, Theodore de Banville, Edgar Poe, Whistler, Edouard Manet* (Mallarmé 1997: 66-93). Aceste portrete sunt creații tipic mallarméene, într-un stil alambicat și adesea abscons, similare poeziilor sale. Acest aspect nu schimbă orientarea comunicativă a textelor, al căror statut poate fi considerat acela al unor palimpseste intersubiective dar și intersemiotice (deoarece funcționează ca o interfață între imagine și text).

## Concluzii

Dialogismul este așadar corelativul sau complementul / pandantul impersonalității moderniste, dar și corectivul ei, atunci când aceasta riscă să sugereze prea mult echivalarea cu alienarea sau solipsismul. Argumentele din teoria și critica modernismului trimit la ideea că această poetică face tranziția perfectă de la sinele mitic (orfic) la sinele mai conștient dialogic pe care va miza postmodernismul. Nu este vorba, practic, despre dizolvarea eului, oricât de tranșante ar părea unele afirmații ale scriitorilor (dintre care Mallarmé a fost aici considerat un caz semnificativ), ci, dimpotrivă, despre revelarea complexității și a diversității lui interioare. Precizările sunt necesare, deoarece valențele comunicative ale discursului literar au fost cumva puse în paranteză în interpretările standard poststructuraliste, de tipul

<sup>1</sup> În două capitole substanțiale din *The Truth of Poetry. Tensions in Modernist Poetry since Baudelaire* (2007), Michael Hamburger a demonstrat cum pierderea identităților la poezii moderniști europeni este compensată prin căutarea măștilor și a identităților alternative.

articolului *Moartea autorului* a lui Barthes, care absolutizează procesul înlocuirii Autorului de către limbaj și (inter)textualitate.

Vulgata critică descrie de regulă stilistica modernistă prin categorii precum reflexivitate, autoreferențialitate, autotelie – și aceste trăsături sunt perfect justificate. Ceea ce poate să aducă în plus perspectiva dialogică este să accentueze adresivitatea funciară a discursului literar (și, pe aceeași axă, tranzitivitatea sau funcția conativă a limbajului), deci relația cu cititorii, și în același timp reconstrucția eului auctorial prin dialogul cu tradiția (intertextualitatea).

Dincolo de reputația de ermetism, obiectivul moderniştilor era acela de a face, prin depășirea contingentelor biografice ale eului empiric, o poezie universală, mai accesibilă alterității într-un mod esențial și autentic (dincolo de forma mesajului, care putea fi criptică sau apofatică), deci orientată spre comuniune spirituală, în sensul captării misterelor metafizice și energiei orfice a logosului – și aceasta într-o epocă de avânt al individualismului și secularismului. Această versiune orfică a impersonalității, care nu este o distrugere a eului, ci o aprofundare a identității prin identificare cu arhetipul, funcționează și ca o formă de rezistență la efectele dezumanizante și alienante ale modernizării. Acest lucru se poate vedea din cariera lui Mallarmé, care a fost un căutător al absolutului și al purității în poezie și care, în același timp, a fost foarte conștient de inevitabila cădere în desuetudine a acestor idealuri în contextul emergenței comunicării de masă și al democrației moderne.

## Surse

- Mallarmé, Stéphane, 1959, *Correspondance, 1862-1871*, publiée par Henri Mondor et J.P. Richard, Paris, Editions Gallimard.
- Mallarmé, Stéphane, 1997, *Divagații. Igitur. O lovitură de zaruri*, versiune în limba română de Ioana Diaconescu și Mihnea Moroianu, București, Editura Atlas.

## Referințe

- Albright, Daniel, 1978, *Personality and Impersonality: Lawrence, Woolf and Mann*, Chicago, University of Chicago Press.
- Austin, Lloyd J. James, 1970, "Mallarmé et le mythe d'Orphée", *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 22, 169-180.
- Bahtin, Mihail, 1982, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers.
- Baker, Jack, 2014, *The Impersonal Modes of Ezra Pound and Wallace Stevens*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/10773/>.
- Bakken, Arild Michel, 2011. "Textual Self-Branding: The Rhetorical Ethos in Mallarmé's *Divagations*." *Authorship*, 1 (1) (Fall). DOI: <http://dx.doi.org/10.21825/aj.v1i1.777>.
- Barthes, Roland, 1984, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil.
- Barthes, Roland, 2006, *Eseuri literare*, traducere din franceză de Iolanda Vasiliu, Chișinău, Editura Cartier.

- Barthes, Roland, 2017, *Neutrul. Note de curs la Collège de France 1977-1978*, text stabilit, adnotat și prezentat de Thomas Clerc, traducere de Alexandru Matei, București, Editura Univers.
- Bilous, Daniel (dir.), 2006, *Mallarmé, et après ? Fortunes d'une œuvre. Colloque de Tournon & Valence. 24-27 octobre 1998*, Paris, Editions Noesis, Collection Formules.
- Blanchot, Maurice, 2007, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Minerva.
- Bourdieu, Pierre, 1995, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, translated by Susan Emanuel, Stanford, California, Stanford University Press.
- Boym, Svetlana, 1991, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bruns, Gerald L., 1991, "What is Tradition", *New Literary History*, 22 (1), *Institutions of Interpretation* (Winter), 1-21, The Johns Hopkins University Press. <http://www.jstor.org/stable/469141>. Accessed: 16/03/2012.
- Cameron, Sharon, 2007, *Impersonality: Seven Essays*, Chicago, University of Chicago Press.
- Caune, Jean, 2000, *Cultură și comunicare*, traducere de Mădălina Bălășescu, București, Cartea Românească.
- Compagnon, Antoine, 1998, *Cele cinci paradoxuri ale modernității*, traducere și postfață de Rodica Baconsky, Cluj, Editura Echinox.
- Crăciun, Gheorghe, 2002, *Aisbergul poeziei moderne. Cu un Argument al autorul*. Postfață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45.
- Derrida, Jacques, 1967, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil.
- Eliot, Thomas Stearns, 1974, *Eseuri*, traducere de Petru Creția, București, Univers.
- Ellmann, Maud, 1987, *The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Ferry, Luc, 1997, *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, traducere din limba franceză de Cristina și Costin Popescu, București, Editura Meridiane.
- Friedrich, Hugo, 1998, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, în românește de Dieter Furhman, București, Univers, ediția a II-a.
- Hamburger, Michael, 2007, *The Truth of Poetry. Tensions in Modernist Poetry since Baudelaire*, London, Anvil Press Poetry.
- Jung, Carl Gustav, 2005, *Opere complete 14 / 1. Mysterium coniunctionis. Separarea și compunerea contrariilor psihice în alchimie*, traducere din limba germană de Dana Verescu, București, Editura Trei.
- Kristeva, Julia, 1974, *La révolution du langage littéraire*, Paris, Editions du Seuil.
- Maingueneau, Dominique, 2007, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefață de Mihaela Mîrțu, Iași, Institutul European.
- Marchal, Bertrand, 1988, *La religion de Mallarmé*, Paris, José Corti.
- Mauron, Charles, 1996, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Editions Albin Michel.
- Mavrodin, Irina, 1998, *Poetică și poetică*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, ediția a II-a.
- McFarlane, James, 1991, "The Mind of Modernism". *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane. With a new preface, London, Penguin Books, 71-93.
- McLuhan, Marshall, 1997, *Mediul este mesajul. Mass-media și mediul invizibil*, traducere de Mihai Moroiu, București, Editura Nemira.
- Meitinger, Serge, 1987, « Mallarmé, poète et histrion », *Romantisme*, 55, 91-102.

- Mihăilă, Ecaterina, 1980, *Receptarea poetică*, București, Editura Eminescu.
- Ortega y Gasset, José, 2000, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas.
- Parpală, Emilia, 2006, *Introducere în stilistică*, ediția a III-a, adăugită și revizuită, Craiova, Editura Universitaria.
- Parpală, Emilia, 2017, "Transpersonal poetic communication". *New Semiotics between Tradition and Innovation. Proceedings of the 12th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS / AIS)*, edited by Kristian Bankov *et al.* Sofia, New Bulgarian University, 2014, 16-20 September. Sofia, IASS Publications & NBU Publishing House. 173-182.
- Popescu, Carmen, 2017, "Intertextuality in Literary Comparisons. Arguments for a Dialogic / Communicational Reassessment", *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, edited by Anne Tomiche, Tome 3, Paris, Classiques Garnier, 287-303.
- Raymond, Marcel, 1970, *De la Baudelaire la suprarealism*, în românește de Leonid Dimov, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers.
- Rives, Rochelle, 2012, *Modernist Impersonalities: Affect, Authority, and the Subject*, New York, Palgrave Macmillan.
- Sedlmayr, Hans, 2001, *Depășirea măsurii (Arta plastică a secolelor XIX și XX ca simptom și simbol al vremurilor)*, traducere de Amelia Pavel, București, Editura Meridiane.
- Spiridon, Monica, 1984, *Despre „aparența” și „realitatea” literaturii*, București, Editura Univers.
- Steiner, George, 1983, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, traducere de Valentin Negoită și Ștefan Avădanei, prefață de Ștefan Avădanei, București, Editura Univers.
- Scruton, Roger, 2017, *Cultura modernă pe înțelesul oamenilor inteligenți*, traducere din engleză și note de Dragoș Dudu, București, Humanitas.
- Taylor, Charles, 1989, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Vlachos, Hierotheos, 1999, *The Person in the Orthodox Tradition*, translated by Esther Williams, Levia, Birth of the Theotokos Monastery.
- Walzer, Pierre-Olivier, 1963, *Essai sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Editions Pierre Seghers.

# Malformațiile ingineriei genetice

Alexandra-Oana Safta  
I.I.T.L. „G. Călinescu”, București  
Universitatea București

## 1. Introducere

Această cercetare este un studiu interdisciplinar ce abordează tema enunțată în titlu din multiple unghiuri. În acest sens, distopiile reținute spre exemplificare (*Minunata lume nouă* de Aldous Huxley și *Să nu mă părăsești* al premiului Nobel, Kazuo Ishiguro) dezvoltă subiectul printr-o îmbinare a aspectelor istorice, sociale, psihologice și etice. În același timp, va fi subliniată redundanța ce rezultă din punctele de convergență tematice și structurale, din șabloanele ce merg de la nivelul orizontului imaginativ până la vocabular.

Din punct de vedere psihologic, problema majoră pe care distopiile o aduc în prim-plan este criza de identitate, ca traumă provocată de intervențiile menite a eradica alteritatea, ceea ce le conferă scrierilor în cauză caracterul de studii de mentalitate. Termenul *malformație* este analizat la modul concret, dar și prin prisma sensului figurat, atâta timp cât malformația ține și de mentalitatea distructivă, de o deformare etică. Cele mai vizibile metode ce țintesc depersonalizarea sunt cele legate de transformările corporale. Cele două romane tratează o problemă majoră a societății industriale și postindustriale, intervenția bioingineriei asupra materialului genetic. Intervențiile intruzive nu se opresc la persoana concretă, ci ating și individul potențial, iar varietatea acestora merge de la chirurgia fizică și psihică la ingineria genetică, cu variații precum reproducerea umană asistată sau clonare, toate exemplificări ale modificării tradiționale a ceea ce reprezintă umanul.

## 2. Corpul și metamorfozele lui, mentalități recurente din Evul Mediu până în postmodernitate

În enumerarea practicilor și atitudinilor implicate în experimentarea pe om, Anne Marie Moulin pornește de la o evidență, și anume că aceasta este înscrisă în tradiția medicală. Studiul acesteia (Corbin, Courtine, Vigarello 2008: 47-67) inventariază abuzurile, temerile și fantezmele actorilor implicați în proces și identifică doi poli: agresorul (sub figura savantului nebun și lipsit de scrupule), respectiv victima, inclusă în categoria minorităților, fie că este vorba despre victime ale precarității financiare, fie de cele care dispun de un grad redus de independență. În ceea ce privește reglementările etice, mergând pe firul timpului, cercetătoarea amintește consimțământul avizat, menit să instaureze un echilibru în relațiile medic – bolnav, sub forma simetriei și a reciprocității. Astfel, o entitate evazivă, abstractă, precum încrederea, se vede înlocuită treptat de reglementări ce intră sub incidența legii. În epoca actuală, aplecarea tot mai pronunțată spre aspectele etice pe care le implică ingineria genetică se reflectă prin amploarea lucrărilor grupate sub titulatura de bioetică, disciplina

care problematizează moralitatea intervențiilor prin prisma impactului somatic și psihic, dar și punându-le în corelație cu mediul intrafamiliar sau dogmatica religioasă.

Corpul, realitate flexibilă, maleabilă, în concordanță cu fragmentarismul actualității și dificultatea individului de a-și mai compune narațiuni biografice continue, trece din regimul lui „a fi” în acela al lui „a avea”, indicând o dedublare ce se conjugă cu posesia. În societatea de consum, obsesia corporalului se reflectă și într-o responsabilizare crescută a individului, care antrenează eforturi constante pentru a se ralia unor standarde. O obsesie în care ascunde de fapt angoasa în fața bolii și a morții: „Îi apărăm de boli. Le echilibrăm în mod artificial secrețiile interne la un nivel juvenil. Nu permitem ca raportul magneziu – calciu din corpul lor să scadă sub cel de la treizeci de ani. Le facem transfuzii de sânge tânăr” (Huxley 2016: 108). În toate aceste practici de menținere a unei stări de sănătate perfecte pot fi identificate reminiscențe ale unor structuri antropologice ale imaginarului, precum mitul tinereții veșnice și iluzia nemuririi:

„Individul contemporan pare a fi fost prost echipat în fața inevitabilului; desacralizarea existenței, pierderea ritualurilor care inserau, în mod tradițional, evenimentele biologice (nașterea, moartea, diferitele etape ale vieții) în viața individului și a comunității, atenția excesivă cerută de corp ascund adevărul acestei relații: relația de proprietate a individului cu corpul său nu este definitivă, ci mai degrabă una de leasing” (Grünberg 2010: 17).

Evoluțiile artificiale, ca posibilități de transgresare a limitelor umane și perspectiva de *upgrade* a ființei umane, vor constitui elementul esențial al discursului transumanist. Cu scopuri nobile, pe care le identificăm și în romanele analizate, precum vindecarea oricărei decompensări și sporirea capacităților fizice și mentale, programul transumanismului poate fi însă cu ușurință răsturnat și citit într-o cheie distopică. Astfel, critica acerbă pe care i-o aduce bioetica denunță discrepanțele majore dintre ideal și realitate, incluse în apologia eliberării de orice constrângere a corporalului prin transferul și comuniunea om-mașină, și

„își exprimă îngrijorarea în legătură cu ‘dezumanizarea’ produsă de tehnologiile reformării corporale și identitare: degradarea ordinii natural-biologice contravine specificului, valorilor și aspirațiilor umane și poate coincide cu instituirea unei ordini bioteroriste, a crimelor împotriva umanității înseși” (Dinescu 2007: 171).

Pe direcția considerentelor enunțate anterior se înscriu și observațiile lui Arlene Klotzko, care încadrează credințele și preconcepțiile legate de clonarea reproductivă într-un sistem axiologic și un imaginar colectiv tributare, primul, asocierii vieții cu unicitatea și divinitatea, cel de-al doilea, teoriilor conspiraționiste legate de practici misterioase, laboratoare secrete și savanți excentrici. Toate acestea având drept rezultat perspectiva distopică reflectată și în romanele amintite:

„Clonele sunt considerate periculoase, distructive și chiar diabolice. Cei care le produc sunt considerați ireponsabili sau chiar mai rău. Cei care ar dori să se cloneze sunt priviți cu dispreț. Cu siguranță, moștenirea noastră literară și cinematografică colectivă a contribuit la crearea acestei imagini” (Klotzko 2004: 95).

Astfel, operele în cauză conțin o multitudine de imagini ale anormalului, ale creației însoțite de accidente, de prelucrări defectuoase ale materialului genetic. La Huxley, una

dintre figurile cele mai respingătoare prin amoralitate este cea a savantului euforic ce-și arogă rolul de creator, dispus oricând să exploateze știința în direcția anomaliilor genetice. Până și libertatea de a-și manifesta singularitatea, ieșirea din normă și fronda la adresa sistemelor sunt explicate tot ca dezechilibru chimic.

Transformările savante operate asupra individului de-a lungul secolului al XX-lea intră constant în vizorul literaturii distopice, în general ca o oglindă a unei involuții etice. Pentru Jean-Jacques Wunenburger, modul în care aceste intervenții se reflectă în genul literar amintit ar fi consecința unei mentalități lipsite de scrupule, ce se perpetuează încă de la gnosticismul medieval. O mentalitate care, în loc să reflecte evoluția, ar plasa abuzurile în zona bestialului:

„Ameliorarea progresivă a omului este socotită iluzorie; se impune o revoluție, omul trebuie să suporte o veritabilă ontoliză, o decon condiționare autentică: să-l despoie pe omul vechi spre a face loc unui om nou, acest lucru devine deviza gnosticului, pe care creatorul de utopie și-o va însuși fără dificultate” (Wunenburger 2001: 231).

Prin permeabilitatea față de istorie și gradul ridicat de verosimilitate, distopia și-a dovedit caracterul de profeție sumbră a realității, fie că ne referim la extremismul totalitarismelor sau la postumanismul timpurilor actuale. În acest sens, *motto*-ul ales pentru studiul de față („Ceea ce omul a legat, natura nu mai poate desface”) reflectă nu doar sisteme de valori radical deosebite față de normele bunului simț și ale moralei comune, ci pretenția totalitarismelor de a se situa deasupra legilor Naturii printr-o emanciparea față de realitate și instaurarea unor principii arbitrare care devin legi fără a fi supuse unui examen al validității. Odată cu răsturnarea ordinii ontologice, „ele purced să schimbe realitatea în conformitate cu pretențiile lor ideologice” (Arendt 2006: 580). Caracterul schizoid de care viziunea utopică dă dovadă prin intoleranța față de imperfecțiune a determinat apropierea acesteia de optica totalitaristă, fapt subliniat și de sintagmele folosite de Wunenburger, „extremismul utopic” și „mistica de epurare”: „O hăituire neostoită, nerăbdătoare și plină de ură a eterogenului, a alterității și a impurului pare să fie obiectivul exagerării utopice. Utopia este acea lucrare afectivă de nivelare a realului întru debarasarea de rău și de contingentă” (Wunenburger 2001: 216). Cercetătorul urmărește pe tot parcursul lucrării sale perpetuarea nucleului imaginativ în realitate și modul în care scheletul ficțional al utopiilor va fi transpus în concret, mai exact în țesătura statelor moderne. De altfel, teoreticienii au tras semnale de alarmă în ceea ce privește istoricizarea utopiei. Și în romanele menționate putem identifica o mulțime de realități sociale și istorice topite în nucleul ficțional. În acest sens, se pare că romanul lui Huxley a fost inspirat de vizita pe care romancierul o face în 1926 în Statele Unite, vizită marcată de impresia dezumanizării pe care i-o provoacă o emblemă a revoluției industriale – linia de producție și asamblare de la uzinele Ford. Totodată, scenariul complex al unui sistem reproductiv ce anticipează clonarea se află în corelație cu pregătirea științifică a prozatorului. În secolul următor, Ishiguro reia în romanul său tema clonării, care se presupune a fi trecut între timp din sfera posibilului în aceea a certitudinii. În ceea ce privește înfierarea celor două ideologii exponențiale pentru secolul XX, capitalismul și comunismul, există în romanul lui Huxley numeroase trimiteri transparente la industrializare, tehnofobie, consumerism, dar și la minusuri mai nuanțate precum superficialitatea limbajului printr-o simplificarea mutilantă a vocabularului și plierea pe un rețetar simplist adaptat doctrinei, oglindă a regresivității mentale și morale. Prozatorul denunță în repetate rânduri și industria spectacolului, pentru ostentativul și grotescul care-l însoțesc:



„Peste câteva minute se făcură mai multe duzini, formând un cerc larg de jur-împrejurul farului, holbându-se la el, răsând, pocnind din aparatele de fotografiat, aruncându-i (ca unei maimuțe) arahide, pachețele de gumă de mestecat cu hormoni sexuali, biscuiți *petit beurres* cu extract de multiglandular [...] Curioșii se strânseseră în jur flămânzi de senzații tari, împingându-se și călcându-se în picioare ca porcii la troacă” (Huxley 2016: 247-250).

Explicațiile pe care Wunenburger le găsește pentru excesele și derapajele utopice ca reflecție a extremismelor se învârt în jurul inadaptării, a incapacității individului modern de a funcționa fără protecția orizontului mitic, a libertății văzute ca o povară: „În acest fel, utopia va revela tulburări și crize ale societăților moderne care nu s-au priceput să desprindă o rețea de valori ce să permită indivizilor să trăiască scutiți de niște riscuri afective excesive” (Wunenburger 2001: 205). Fuga din realitate, nevoia de ficțiune vor creiona „o lume mincinoasă și coerentă, care este mai adecvată necesităților minții omenești decât realitatea însăși” (Arendt 2006: 438). Este minunata lume nouă imaginată de Huxley, în care fericirea devine un imperativ și se conjugă cu satisfacerea nevoilor elementare, primare. Angrenaj care funcționează ireproșabil, mecanismul monstruos pe care romancierul îl imaginează se vrea capabil să ofere iluzia siguranței printr-un consumerism maniacal, o duplicare nediferențiată a materialului genetic, deresponsabilizare în detrimentul liberului arbitru, distrugerea oricărei relații de atașament în sensul tradițional:

„Ce rost mai are adevărul, sau frumusețea, sau cunoașterea, când de jur-împrejurul tău explodează bombe bacteriologice? [...] Atunci s-au arătat oamenii dispuși să li se controleze până și poftele. Totul pentru o viață liniștită. Și de atunci încoace nu facem decât să controlăm. Bineînțeles că adevărul a avut de suferit. Dar fericirea a avut numai de câștigat” (Huxley 2016: 221).

Pe aceeași traiectorie, cea a deșrădăcinării spirituale, peste care se suprapun crizele sociale moderne (șomaj, războaie, dispariția sistemului de clase etc.), toate având drept consecință imediată sentimentele de insecuritate și spaimă, merge și Hannah Arendt în încercarea de a-și explica ardoarea cu care masele se cramponează de grup și de ideologii criminale. În viziunea cercetătoarei, spaima ontologică, cea care-i dictează individului refuzul arbitrariului, al accidentalului, îl determină să și investească în respectivele ideologii acordându-le prezumția de infailibilitate:

„Altfel spus, dacă este adevărat că masele sunt obsedate de dorința de a scăpa din realitate, fiindcă, în deșrădăcinarea lor esențială, nu mai pot accepta aspectele accidentale și de neînțeles ale realității, este deopotrivă adevărat că nevoia lor de ficțiune are anumite legături cu acele capacități ale minții omenești a cărei coerență structurală este superioară simplei întâmplări [...] ființele omenești au nevoie de transformare constantă a condițiilor haotice și accidentale într-un model al coerenței relative” (Arendt 2006: 437).

Orice ideologie apare pe un fond de nemulțumire, de insatisfacție, reflectând o criză, și acționează pe două direcții, ce se întrepătrund: exploatează latura emoțională a individului și reclamă o regândire a realității înconjurătoare. Este ceea ce se întâmplă în ambele distopii, prin *condiționare* – termen funest, care la Huxley acoperă mai multe paliere. Este, în primul

rând, locul concret, Sala de Predestinare Socială, unde destinul apare sub forma condiționărilor inoculate prin nevoi elementare, viscerele:

„Numai de la un Epsilon te poți aștepta să faci niște sacrificii de Epsilon, pentru simplul motiv că lui nu i se par a fi jertfe; ele constituie doar linia de minimă rezistență. Condiționarea unui Epsilon i-a trasat niște șine pe care trebuie să se deplaseze. Nu se poate opri; e predestinat. Chiar și după decantare, el se află tot într-o eprubetă – o eprubetă invizibilă de fixații infantile și embrionice” (Huxley 2016: 215).

Masa amorfă este în distopii o oglindă a multiplicării sinelui la scară universală și a regresiei pe scara umanității:

„Fețele lor (mai degrabă chipul lor repetat, căci nu aveau decât o singură față cu toții) se holbau ca niște mopși – toate numai nări și ochi spălăciți ieșiți din orbite. [...] Toți mergeau cu gura căscată. Toți guițau și sporovăiau în timp ce mergeau. [...] tot salonul viermuia de aceste ființe aidoma. Roiau printre paturi, se cățarau pe ele, umblau pe sub ele în patru labe, se zgâiau la televizoare, se strâmbau la pacienți” (*ibidem*: 95).

Masificarea, o prezență constantă în distopii, se conjugă cu schimbarea modelului familial clasic, căci familia își pierde atributele de celulă ocrotitoare. Copiii sunt concepuți în sisteme reproducătoare improvizate, crescuți în incubator – surrogat al mamei – și nu vor cunoaște niciodată organizarea familială, celula primară în care individul învață să funcționeze prin raportarea la celălalt. Propaganda neo-malthusiană apare reflectată în romanele amintite în multiple practici ce țin de intimitate: contracepția, disocierea sexualității și a reproducerii, a sexualității și a căsătoriei, încurajarea celibatului și a independenței femeii, necesare distrugerii familiei tradiționale. În urma inventarierii mai multor studii privind problematica genului și prin identificarea unor patternuri ce funcționează diferit în funcție de epocă și societate, Laura Grünberg concluzionează că „orice societate prescrie, pe baza sexului, comportamente și modalități de interacțiune socială pentru membrii săi” (Vlăsceanu 2010: 236). În societatea distopică din romanul lui Huxley, aceste prescrieri sociale intră în contradicție cu determinismul biologic, iar femeia apare privată de sex-rolul esențial, al procreării. Se poate observa că etichetările clasice arondate instituției maternității își pierd valabilitatea, căci din simbol al ocrotirii și iubirii, figura mamei fie e inexistentă, fie provoacă repulsie, fiind blamată pentru dereglările psihosomatice ale urmașilor.

Ruptura de familie înseamnă și dispariția spațiului intim, personal și, în cazul prozei lui Ishiguro, o nostalgie după viața obișnuită, cunoscută indirect. În locul căminelor familiale, clona ajunge să aprecieze spitalele unde au loc transplanturile, interioare ce devin lugubre prin paradoxul care oferă afectivitate unui spațiu destinat morții:

„Centrul în care se afla Ruth la ora respectivă e unul din preferatele mele și nu m-ar deranja deloc să sfârșesc și eu în locul acela. Rezervele bolnavilor sunt mici, dar foarte frumos aranjate și confortabile. Totul – pereții, podeaua – e pardosit cu o gresie strălucitor de albă, pe care cei de la centru o țin atât de curată, încât prima oară când intri aici mai că ai senzația că te afli într-o sală cu oglinzi” (Ishiguro 2011: 27).

Alături de partea vizibilă, de standardele și condiționările fizice, sistemul lucrează prin mesajele subliminale devenite ulterior *motto*-uri existențiale, conștient că dependențele trebuie impuse nu prin forță, ci prin controlul minții prin metode neopavloviene și

hipnopodie. În romanul lui Ishiguro, condiționarea se conjugă cu un destin implacabil și tragic, eroii fiind sortiți de la naștere să se sacrifice. Așa s-ar explica fenomenul schimbării formei de apartenență, prin care individul alege rolul de particulă într-un grup animat de ipotetic și abstract în detrimentul legăturilor primare, de sânge: „Singur – adică liber – omul este întotdeauna înfrânt. [...] Dar, dacă reușește să scape de propria lui identitate, dacă se poate contopi cu Partidul în așa fel încât să *fie* Partidul, atunci individul devine atot-puternic și nemuritor” (Arendt 2006: 232).

Pe fondul depresiv al sentimentului de a fi de prisos al „omului de masă” se vor instala convingeri ce vin în opoziție cu instinctele primare ale unui individ, precum cel de supraviețuire sau de autoconservare. Devalorizarea sinelui va antrena mentalitatea de victimă și predispoziția spre sacrificiu pe care le recheamă fanatismul totalitarist. „Omorul nu ucide decât un individ – și, la urma urmei, ce e un individ? [...] Putem face foarte ușor un individ nou – putem face câți vrem” (Huxley 2016: 144), proclamă un personaj din *Minunata lume nouă*, frază elocventă pentru glorificarea măsurilor abuzive. Sortiți unui final tragic, ca donatori de organe, eroii lui Ishiguro sunt condamnați la o moarte prematură. Inexplicabilă la prima vedere, incapacitatea lor de revoltă pare funciară, întipărită în materialul lor genetic, dar se dovedește în primul rând o consecință a declasării inoculate prin condiția lor existențială, aceea a unei minorități:

„O știm foarte bine. Modelele noastre au fost *ultimele scursuri umane*. Drogați, prostituate, alcoolici, vagabonzi. Poate și pușcăriași, dacă nu erau psihopați. [...] Dacă vrei să-ți cauți posibilul, dacă vrei s-o faci ca lumea, atunci trebuie să cauți în șanț. În pubele de gunoi. În wc-uri publice. Acolo vei găsi persoana după care am fost modelați cu toții” (Ishiguro 2011: 188).

### 3. Alteritatea inimaginabilă și anularea identității celuilalt

La nivel ideatic, condiționările pe care ființa umană le suportă în romanele amintite se înscriu pe linia ideologiei de rasă promovate de eugenie și aduc în discuție noțiunea de „alteritate”. Concept aflat în vizorul umaniștilor, preocupați de raportul dintre indivizi și comunitate, alteritatea este definită de obicei prin identificarea a trei ipostaze: alteritatea benefică (celălalt e privit ca un *alter-ego*), neutralitatea (oaspetele, ființa din depărtare) și conotații negative (rivalul, inamicul, potențial pericol). Dacă la Huxley discriminarea apare inoculată sub forma mesajelor hipnotice – „Ah, nu, mie nu-mi place să mă joc cu copiii Delta! Și Epsilonii sunt încă și mai răi! Sunt atât de proști, că nici nu știu să scrie ori să citească. Și, pe urmă sunt îmbrăcați în negru, care e o culoare nesuferită. Vai, ce tare mă bucur că eu sunt Beta!” (Huxley 2016: 30), la Ishiguro putem identifica o aspirație a victimei spre simplă recunoaștere a umanității:

„Cel mai important a fost că am demonstrat lumii întregi că dacă elevii sunt crescuți într-un cadru uman și cultivat, pot să ajungă la fel de sensibili și de inteligenți ca orice ființă umană obișnuită. Înainte de asta, toate clonele – sau *elevii*, cum preferam cu toții să vă numim – existau exclusiv în scopuri pur medicale. Atunci, după război, când a început totul, asta erați în ochii majorității oamenilor. Niște entități nedefinite, crescute în eprubete” (Ishiguro 2011: 293).

O proiecție a celuiilalt ce poate fi văzută ca rezultat a ceea ce Ruxandra Cesereanu numește conștiință „rea”, care îi culpabilizează pe ceilalți prin prisma naturii lor, fiind marcată de un complex de superioritate: „Cel mai grav și periculos lucru este acela că celuiilalt nu i se recunoaște același grad de umanitate cu eu – noi” (Cesereanu 2004: 17-18). Toți cei care apreciază aspectele pozitive ale alterității subliniază necesitatea celuiilalt ca oglindă, văzând în el contrapondera indispensabilă pentru autodefinirea individuală sau de grup. La Ishiguro, oglinda respectivă este proiectată să reflecte, odată cu conștientizarea, oroarea și – implicit – alteritatea radicală, de neconceput, inasimilabilă:

„Așa că aștepți – chiar dacă nu știi asta – momentul în care vei afla că ești într-adevăr diferit de ei, că acolo, afară, există oameni ca Madame, care nu te urăsc și nici nu doresc să-ți facă vreun rău, dar care, cu toate astea nu se pot abține să nu tremure din toate încheieturile doar gândindu-se la tine – la cum și de ce ai fost adus pe lume – care sunt cuprinși de spaima cea mai pură la ideea că mâna ta s-ar putea atinge din întâmplare de mâna lor. Prima dată când te zărești prin ochii unei astfel de persoane, te cuprinde o sudoare rece. E ca și cum ai merge pe lângă o oglindă pe lângă care ai trecut în fiecare zi din viața ta și, brusc, ea îți arată altceva, o imagine stranie, care te pune pe gânduri” (Ishiguro 2011: 47).

Tinerii-clone pornesc în căutarea modelelor după care au fost duplicați cu nostalgia găsirii unei origini și, implicit, a sinelui. Totodată, speranța lor ar fi că gradul de asemănare cu progenitorul le-ar putea oferi o ipoteză în privința viitorului până în momentul deznodământului inexorabil: „Cu toate acestea, fiecare dintre noi credea, într-o măsură mai mică sau mai mare, că dacă ai vedea persoana după care ai fost copiat, ai înțelege mai bine cine ești în adâncul sufletului și, poate, ai vedea – măcar parțial – cum urmează să fie viața ta” (*ibidem*: 158). Similitudinea existențială, în sensul copierii destinului modelului, este de altfel una dintre controversile majore pe care le dezvoltă mentalul colectiv în privința clonării. Dacă partizanii elogiază posibilitățile curative și un aport major în cercetare, detractorii denunță instrumentalizarea ființei umane, predispozițiile induse de moștenirea genetică în direcția bolilor degenerative sau pierderea unicității prin identificarea cu modelul. Arlene Klotzko încearcă să demonteze aceste riscuri majore plasate în centrul preocupărilor bioeticii, dar perspectiva ei este una naiv optimistă, cu nuanțe utopice:

„Majoritatea bolilor sunt rezultatul acțiunilor intricate dintre gene și între gene, mediul și stilul de viață. Argumentul lipsei biologice a viitorului liber este pur și simplu eronat. Ce se poate spune însă despre dimensiunea psihologică? Ar simți o clonă că destinul ei este limitat de alegerile și comportamentul progenitorului său? Nu, nu cred, cel puțin nu mai mult decât ar face-o copiii născuți prin metoda clasică” (Klotzko 2004: 102)

## Concluzii

Deși scrise la o distanță temporală considerabilă, cele două romane supuse analizei se înrudesesc prin prisma orizontului imaginativ și a perspectivei distopice din jurul unei problematice stringente: transformările radicale pe care le suportă ființa umană și individul posibil. Dezastre genetice, uniformizarea și devalorizarea umanului, respingerea și frica de creatura identificabilă cu artificialul, încălcarea drepturilor umane fundamentale sunt câteva

dintre pericolele ce alcătuiesc o listă redundantă în imaginarul literar al romancierilor preocupați de impactul tehnologiilor revoluționare asupra corporalului și mentalului uman.

### Surse

- Huxley, Aldous, 2016, *Minunata lume nouă*, traducere de Suzana și Andrei Bantaș, Iași, Polirom.  
Ishiguro, Kazuo, 2011, *Să nu mă părăsești*, traducere de Vali Florescu, Iași, Polirom.

### Referințe

- Arendt, Hannah, 2006, *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Humanitas.  
Cesereanu, Ruxandra, 2004, *Fărâme, cioburi, așchii dintr-o Curte a Miracolelor*, Cluj-Napoca, Limes.  
Corbin, Alain; Courtine, Jean Jacques; Vigarello, Georges, 2008-2009, *Istoria corpului*, vol. 3, traducere de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi, București, Art.  
Dinescu, Lucia Simona, 2007, *Corpul în imaginarul virtual*, Iași, Polirom.  
Grünberg, Laura (coord.), 2010, *Introducere în sociologia corpului*, Iași, Polirom.  
Klotzko, Arlene Judith, 2004, *O clonă pentru fiecare? Știința și etica clonării*, traducere de Oana Moldovan, București, All.  
Vlăsceanu, Lazăr (coord.), 2010, *Manual de sociologie*, Iași, Polirom.  
Wunenburger, Jean-Jaques, 2001, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Cluj-Napoca, Dacia.

# „Poezia pură” – un concept modern într-o lume postmodernă

Mariana-Dumitra Sandu  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

Între abatele Henry Brémond, membru al Academiei Franceze, și ziaristul Paul Souday s-a iscat o ceartă în 24 octombrie 1925, pornind de la definiția poeziei.<sup>1</sup> Totuși, problema este destul de actuală și nerezolvată, în sensul că a provocat discuții nu doar în secolul al XIX-lea, ci și tot secolul al XX-lea și, iată, începutul secolului al XXI-lea. Adesea se găsesc referiri, idei și răspunsuri din și pentru poezia franceză modernă, dar problema nu rămâne un simplu episod din istoria literaturii franceze. A fost tratată și de criticii noștri literari.

Discuția a pornit de la o definiție „căzută întâmplător din pana lui Paul Valéry în *Variété* și ridicată la valoare de doctrină de abatele Brémond” (Lovinescu 1981: 342) care, după un lung șir de lămuriri polemice, identifică poezia cu rugăciunea și susține că o stare pur poetică e una și aceeași cu starea mistică. Cred că, atunci când Brémond vorbește despre poezia pură, el nu vrea să definească un gen sau un stil literar, ci o stare interioară specifică sufletului, aceea din care ia naștere expresia pe care teoria literară o numește poetică. După concepția lui Brémond, tot ceea ce se adresează rațiunii, imaginației sensibilității noastre, tot ceea ce poetul vrea să exprime și exprimă într-adevăr este impur, cu alte cuvinte, tot ce se raportează la rațiune și se traduce prin gramatică, pură fiind numai expresia, tehnica subtilă și răbdătoare, inconștientă de cele mai multe ori, care orchestrează resursele muzicale ale limbii. Un literat, Paul Tuffran, i-a scris lui Brémond că poezia nu-l impresionează decât atunci când seriile pe care ea le desfășoară, serii de idei, de sentimente, de imagini, rămân deschise. Probabil că poezia are puterea specială de a ne lăsa sufletul sub impresia că ar putea continua nemărginit ceea ce i se oferă în forme inevitabil mărginite.

Poetul Fagus, bun prieten de idei cu Brémond, numește poezia o metamatematică; fără însă ca înțelesul raporturilor poetice să devină precis față de raporturile matematice, așa cum și poetul nostru, Ion Barbu, mărturisește că există o relație între matematică și poezie: „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolistică pentru reprezentarea formelor posibile de existență, întrucât există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos

---

<sup>1</sup> Paul Zarifopol relatează în *Poezia pură* cum „între părintele Brémond, membru al Academiei Franceze, și ziaristul Paul Souday s-a iscat ceartă, toamna trecută, de la definiția poeziei. Pentru obicinuita lectură publică înaintea celor cinci secții ale Institutului, preotul literat a ales să vorbească despre *poezia pură*, și în cuvântarea lui avusese mai ales grijă să dea a înțelege că poezia nu se poate defini. Tocmai acest lucru pare să fi supărat mai mult pe Paul Souday. Probabil, ca francez de veche observanță și ca ziarist, el nu rabdă obscuritatea, oricât ar fi de prestigioasă, și s-a necăjit rău când Brémond a spus că poezia n-are a face cu rațiunea. Souday s-a grăbit să înțeleagă – și aici pare că a fost nedrept – că Brémond considera poezia ca un fel de divagație absolut certată cu mintea sănătoasă. Se poate zice și aceasta despre poezie, dar în cazul special nu se zisese” (Zarifopol 1971: 123).

unde se întâlnește cu poezia”.<sup>1</sup> Poezia este considerată o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, Ion Barbu n-a părăsit niciodată domeniul divin al geometriei.

Un moment important în dezvoltarea poeziei europene în secolul al XIX-lea a fost reprezentat de lirica lui Charles Baudelaire. Antinaturalismul, accentul pus pe dezvoltarea unui limbaj din ce în ce mai pur și mai controlat au fost trăsături care au marcat lirica sfârșitului de secol al XIX-lea și început de secol al XX-lea, în special în ceea ce se numește „poezie pură”.

Pe lângă formele clasice, poeți precum Stéphane Mallarmé, Ezra Pound sau T.S. Eliot dezvoltă versul alb sau liber bazat pe ritmul interior al limbajului. Prin urmare, poezia devine adesea ermetică, dificilă. Mallarmé vorbește despre evocarea obiectului tăcut doar prin mijloace aluzive, niciodată directe, iar Jean Moréas, teoreticianul simbolismului, face elogiul vocabulelor nepoluate. Sinestezia este frecvent folosită mai ales de simbolisti și indică nevoia poeziei de a se elibera de constrângerile reprezentării prin limbaj și de a migra spre abstracția ce va domina în bună măsură arta secolului al XX-lea, împreună cu muzica și arta plastică.

Paul Valéry afirma: „Socotesc că esența Poeziei este, după natura spiritelor, fie de valoare nulă, fie de o importanță infinită: ceea ce o face egală cu Dumnezeu însuși” (Valéry 1988: 568). Valéry a încercat să clarifice problema „poeziei pure” prin identificarea unor elemente recunoscutibile, pe care le numește „poetice”, atât de distincte de cele ale limbajului „insensibil” prin care se poate constitui o întreagă operă, versificată sau nu, care dă impresia unui sistem complet de raporturi „reciproce” între ideile, imaginile noastre și mijloacele noastre de expresie, sistem care corespunde în mod particular creării unei stări emotive (*ibidem*: 688-689). De asemenea, el susținea că poezia este întotdeauna un efort pentru a ne apropia de o stare pur ideală și că ceea ce numim „poem” se compune din fragmente de poezie pură inserate în materia unui discurs, numind ca fiind un foarte pur element de poezie un vers foarte frumos (*ibidem*: 688).

Autorul se întreba dacă „în loc de *poezie pură* nu ar fi mai bine să se spună *poezie absolută*, prin care să înțelegem sensul unei căutări a efectelor rezultate din relațiile cuvintelor sau din relațiile rezonanțelor cuvintelor între ele, lucru care sugerează o *explorare a întregului domeniu al sensibilității care este guvernat de limbaj* (s.a.) (*ibidem*: 688). În continuare este comparat „ceea ce îi este dat poetului și ceea ce îi este dat muzicianului” (*ibidem*: 688), cel din urmă fiind fericit, după părerea lui Valéry. Concluzia la care ajungea criticul este că nu există poezie pură datorită limbajului pragmatic, obișnuințelor și formelor logice, dezordinii, iraționalității întâlnite în vocabular, dar se poate concepe ușor că noțiunea unei astfel de stări ideale sau imaginare care este importantă pentru a aprecia orice poezie observabilă, concepția poeziei pure fiind cea a unui tip inaccesibil, a unei limite ideale a dorințelor, a eforturilor și puterilor poetului...

Părerea mea este că, deși Valéry vorbea despre o poezie în esență independentă, prin raportarea pe care o face la muzică arată că, de fapt, depinde și ea de *ceva* și cred că tocmai de aceea ajunge în finalul studiului despre poetică să concluzioneze că nu există *poezie pură*.

T.S. Eliot susținea că, datorită dezvoltării conștiinței limbajului, cititorul poate avea două preocupări legate de poezie ca atare și de felul în care aceasta este spusă: cititorul devine conștient de stil. Acest proces de evoluție a conștiinței limbii are ca țel poezia pură:

---

<sup>1</sup> Debutul său artistic a fost declanșat de un pariu cu Tudor Vianu. Plecați într-o excursie la Giurgiu în timpul liceului, Dan Barbilian îi promitea lui Tudor Vianu că va scrie un caiet de poezii, argumentând că spiritul artistic se află în fiecare. Din acest „pariu”, Dan Barbilian și-a descoperit talentul și iubirea pentru poezie. Dan Barbilian spunea că poezia și geometria sunt complementare în viața sa: acolo unde geometria devine rigidă, poezia îi oferă orizont spre cunoaștere și imaginație (Wikipedia).

„socotesc că poezia este poezie atâta vreme cât păstrează o oarecare ‘impuritate’ în acest sens: adică atâta vreme cât subiectul e prețuit pentru el însuși. Abatele Brémond, dacă l-am înțeles bine, susține că ‘la poesie pure’ este un element indispensabil pentru a face ca poezia să fie poezie, dar că nici o poezie nu poate consta doar din ‘la poesie pure’. Ceea ce s-a întâmplat în cazul lui Valéry este însă o schimbare de atitudine față de subiect. Trebuie să avem grijă să nu spunem că subiectul devine ‘mai puțin important’. Este mai curând vorba despre o astfel de importanță: subiectul e important ca ‘mijloc’; ‘scopul’ este poemul. Subiectul e făcut pentru poezie, nu poezia pentru subiect. O poezie poate folosi mai multe subiecte combinându-le într-un anume fel; și ar putea fi fără rost să întrebăm: ‘Care e subiectul poeziei?’ Din unirea mai multor subiecte nu apare alt subiect, ci un poem” (Eliot 2013: 433).

Potrivit lui Eliot, Valéry a fost „poetul cu cea mai clară conștiință de sine” (Eliot 2013: 433), la care se adaugă extremul lui scepticism. El a adus la expresia lor deplină două idei a căror origine se găsește la E. A. Poe, și anume faptul că „o poezie nu trebuie să urmărească altceva decât pe ea însăși” și compunerea poeziei, actul creației trebuie să fie lucid și eliberat. Poetul trebuie să se observe pe sine însuși în timpul procesului de compoziție, fapt care duce la concluzia că actul compoziției este mai interesant decât poezia care rezultă din el.

În ceea ce privește „puritatea” poeziei lui Poe, ea este departe de a fi pură în sensul „purității limbii”. T.S. Eliot era de părere că, dacă prin puritate înțelegem „la poesie pure”, atunci ea este la îndemâna lui Poe și, potrivit lui Eliot, subiectul contează prea puțin, tratarea lui e totul. Louis Bolle, în studiul său despre Valéry se întreba: „de ce să nu considerăm ca operă de artă procesul de creație a unei opere de artă?”<sup>1</sup>. Eliot consideră că germele poeziei pure se găsește la Poe și a dat roade în opera lui Valéry.

## 2. Receptarea poeziei pure în modernism și neomodernism

Eugen Lovinescu afirma că: „în orice poezie, dincolo de înțelesul literal, adică dincolo de idei, de sentimente, există o realitate poetică iradiantă, misterioasă, numită *poezie pură*. Pentru a se produce, emoția poetică anticipează uneori sensul, cunoașterea totului, sau ce se desprinde chiar din nonsens, cum se întâmplă adesea în poezia populară; ea se manifestă sub forma unui „curent” dezlănțuit fără motive vizibile din anumite împerecheri de sonorități” (Lovinescu 1981: 344). Criticul considera că din încercarea abatelui Brémond trebuie să reținem că, în afară de elementul rațional, idei, sentimente, gradația lor tehnică, elocvență, în poezie mai există și un element irațional ce transformă o asociație logică de cuvinte într-un vers emoțional, prin descărcarea unui fluid irezistibil care ar constitui „poezia pură”. Tot Lovinescu ne îndeamnă să reținem lupta legitimă și necesară pentru diferențierea poeziei și expresiei poetice de proză și de expresia logică, de intelectualism (*ibidem*: 345).

Consider că Lovinescu, prin activitatea Cenaclului *Sburătorul*, a contribuit la evoluția poeziei române de la epic la liric, încercând să fixeze conceptul unei poezii pure, inefabile,

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot îl menționa în eseu *De la Poe la Valéry* (1948) pe Louis Bolle, care, „în admirabilul său studiu despre Valéry, observă pe bună dreptate: ‘Acest narcisism intelectual nu-i e străin poetului, chiar dacă nu explică în întregime opera lui: de ce să nu considerăm ca operă de artă procesul de creație a unei opere de artă?’” (Eliot 2013: 435).



muzicale, care, după ce a parcurs romantismul și simbolismul, se adâncește în stările de conștiință profunde, neorganizate, inexprimabile altfel decât prin sugestie. De altfel, chiar autorul mărturisește că unul din punctele de orientare în evaluarea *Istoriei literaturii române contemporane* a fost principiul ideal al „poeziei pure” (*ibidem*: 360).

Pompiliu Costantinescu afirma, referitor la „poezia pură”, că în anii '20 era în plin triumf: „lirismul s-a refugiat în *poezia pură*; s-a concentrat în esențe spirituale, contrastând violent cu tot ce l-ar face să aibă contingențe cu romanul” (Constantinescu 1977: 9). Disocierea contemporană dintre proză și poezie a mers până la diferențe de natură, nu numai la simple deosebiri formale; tehnica lirică s-a complicat pentru a se elibera de tehnica epică”. George Călinescu afirma, în *Curs de poezie* (1939):

„Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvânt nici o idee poetică. Atunci când zicem *idee poetică*, am putea fi înțeleși greșit. S-ar putea crede că poezia trebuie să aibă un cuprins inteligibil, noțional [...] orice poezie, întrucât există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizațiune, în care părțile se supun întregului. [...] Voim să afirmăm deocamdată că o poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general. Unde nu e sens nu e poezie” (s.a.) (Călinescu 1990: 10).

Iată că și Călinescu, asemenea lui Paul Valéry, asocia conceptul de „poezie” cu muzica și este de părere că „poezia trebuie să cadă din când în când într-o verbalitate pură pentru a se atrage atențiunea asupra ritualității ei. A exagera însă în acest sens înseamnă a fugi de orice structură, ceea ce ne duce la dicteul suprarealist” (*ibidem*: 53). Concluzia la care ajunge criticul este că „poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente” (*ibidem*: 64) Opinia mea este că G. Călinescu duce mai departe principiul lui Titu Maiorescu, înțelegând prin *poezie pură* autonomia esteticului și a poeticului și imanența literaturii.

Dinu Pillat, în *O constelație a poeziei române moderne*, vorbind în spirit modernist despre poezie și înțelegerea ei, se referea la următoarele fraze ale lui Tudor Arghezi: „Poezia, înainte de a fi măsurată cu unitatea vorbă, există ca o vapoare ideală care-și face loc printre gânduri, printre dureri și bucurii, învelindu-le și amestecându-le. Adesea pare un element de sine stătător și poate rătăci singură fără împerechere cu sufletul amorf” (Pillat 1974: 43). Despre Arghezi se poate afirma că a eliberat / a autonomizat poezia inclusiv de taxonomia modernității, nu în mod programatic, ci prin detașarea poetică pe care a practicat-o, prin violentarea purismului modernist.

Revenind la Dinu Pillat, prin antologia lui a reușit să reunească o serie de texte poetice și să le dubleze cu texte critice referitoare la poezii selectați. Părerea mea este că autorul a încercat să surprindă în cel mai înalt grad senzația mării poezii și să indice nivelul european atins de unii poeți români din perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale.

Dumitru Micu, în *Modernismul românesc*, a reluat tezele lovinesciene și a susținut că „poezie mare este aceea care, cu indiferent ce limbaj, merge la înseși sursele lirismului: poezia vibrațiilor intense, a intuițiilor fundamentale” (Micu1985: 8).

### 3. „Poezia pură” – concept modern într-o lume postmodernă

Ion Bogdan Lefter recunoștea, în *Recapitularea modernității*, că nu a făcut decât o schiță a „contradicțiilor” modernismului, actualizând părerile criticilor enumerați mai sus. „Întreaga problematică trebuie reluată și rediscutată critic, din perspectiva unui model global al literaturii noastre interbelice – și, iarăși, nu doar interbelice. Disjuncțiile, polemicile, confuziile conceptuale din epocă se cuvin (re)examinare și depășite” (Lefter 2000: 48).

Neomodernismul și postmodernismul au tendința de a se raporta la fondul estetic interbelic, dar folosesc metode, instrumente și strategii literare diferite.

Postmodernistul Alexandru Mușina este de părere că abatele Brémond nu știa nimic despre poezie și afirmă că poezia este un gen eminent impur (Mușina 2008: 41), deoarece materialul poeziei are întotdeauna un „conținut” propriu, astfel încât integrarea lui în macrosens este mereu parțială. Poezia tinde să se obiectualizeze, să se exprime pe sine însăși, să devină „opacă”, așa cum Jakobson afirmă că poezia devine „autoreferențială”. Scopul, chiar și al celei mai ermetice poezii este opus: să comunice un mesaj, un obiect poetic din afara sa. Un alt argument adus de Mușina se referă la faptul că „dintre cele trei genuri „clasice”, lirica e cea mai „impură”, exprimă mai direct impulsurile subliminale, cu rădăcini în biologic, idee preluată de la Propp. De asemenea, face referire la „rigoare”, la știința „fabricării” poeziei și la înrudirea dintre matematică și poezie și afirmă că, în diacronie, poezia se relevă a fi de o „incongruență” tematică și chiar retorică întru totul stupefiantă (*ibidem*: 42). Concluzia la care ajunge Alexandru Mușina este:

„poezia e reacția (‘rezolvată’ în planul expresiei) a ‘cărni’ împotriva ‘timpului’. O reacție de spaimă atât de viscerală, încât impuritatea ei ne-a obligat să căutăm ‘numitorul comun’ al poeziei în direcția opusă. Poezia e animalul care ia cunoștință de existența morții înainte de a-și fi construit redutele culturii, civilizației, obișnuințelor etc. De aceea, poezia este (toți simțim asta), arta ‘originară’, de neînlocuit, atât timp cât nu putem renunța la trup. E arta cea mai impură în punctul ei de plecare și rămâne să ne întrebăm dacă e altfel în punctul de sosire. Cu tot efortul său de a purifica această reacție inițială ce o generează, poezia, și orice mare poet sunt – la un prim contact –, cinici’, ‘scârboși’, ‘vulgari’, ‘insuportabili’” (*ibidem*: 42).

### Concluzii

*Poezia pură* este complexă: prin limbajul aluziv, complicat și prin refuzul constant al descrierii. Poate adesea intimida cititorul neavizat, pentru că abandonează reprezentarea directă, concentrându-se asupra limbajului și asupra relației cititorului cu realitatea. Emoția, o constantă în lirica romantică, este și ea absentă; în schimb, predomină experimentul, cu rolul de a sonda posibile legături cu alte arte precum muzica, pictura sau sculptura.

Astfel, poezia pură se încadrează în proiectul reflexiv al modernismului, menit să reexamineze natura și relevanța creației artistice și să descopere o nouă modalitate de exprimare a emoțiilor și se continuă în neomodernism și postmodernism. Poezia pură se manifestă impur în serii de cuvinte care reprezintă asociații deschise. Tudor Arghezi a găsit „cuvinte potrivite” pentru exprimarea cu „meșteșug” a ceea ce înseamnă poezia pură: „Câtă vreme vor exista forțe poetice, versul va fi menținut: dacă se vor pierde înseamnă că POEZIA PURĂ s-a pierdut, ca multe din ce a fost pe vremuri nobil și fără prihană. Poezia unui vers adânc nu va putea fi niciodată înlocuită de poezia frazei” (Arghezi 1904).

## Referințe

- Anghelescu, Mircea, 1982, *Scriitori și curente*, București, Eminescu.
- Arghezi, Tudor 1904, „Vers și poezie”, *Linia dreaptă*, 1 martie.
- Bote, Lidia, 1968, „Prefață”, *Antologia poeziei simboliste românești*, București, Editura pentru Literatură.
- Bote, Lidia, 1966, *Simbolismul românesc*, București, Editura pentru Literatură.
- Călinescu, George, 1971, *Universul poeziei*, București, Minerva.
- Călinescu, George, 1982, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Minerva.
- Călinescu, George, 1990, *Pagini de estetică*, antologie îngrijită de Doina Rodina Hanu, București, Albatros.
- Călinescu, Matei, 1995, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, Avangardă, Decadență, Kitsch, Postmodernism*, traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, București, Univers.
- Costantinescu, Pompiliu, 1977, *Romanul românesc interbelic*, București, Minerva.
- Crăciun, Gheorghe, 2002, *Aisbergul poeziei moderne*, cu *Argument* al autorului și *Postfață* de Mircea Martin, Pitești / București / Brașov / Cluj Napoca, Paralela 45.
- Densușianu, Ovid, 1905, „Puriștii noștri în artă”, *Viața nouă*, vol I.
- Eliot, Thomas Stearns, 2013, *Eseuri alese: critica literară*, traducere de Petru Creția, Virgil Stanciu, București, Humanitas Fiction.
- Lefter, Ion Bogdan, 2000, *Recapitularea modernității*, București, Paralela 45.
- Lovinescu, Eugen, 1981, *Istoria literaturii române contemporane*, III, București, Minerva.
- Micu, Dumitru, 1985, „Ce este modernismul?”, *România literară*, 18 (28), joi 11 iulie.
- Mușina, Alexandru, 2008, *Poezia: teze, ipoteze, explorări*, Brașov, Aula.
- Pillat, Dinu, 1974, *O constelație a poeziei române moderne*, București, Cartea Românească.
- Valéry, Paul, 1988, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, traducere de Ștefan Aug. Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, ediție îngrijită și prefațată de Ștefan Aug. Doinaș, București, Univers.
- Zarifopol, Paul, 1971, *Pentru arta literară*, ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, București, Minerva.
- \*\*\*, 1972, *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Nasta Mihail și Sorin Alexandrescu, București, Univers.
- \*\*\*, 1996, *Poezia simbolistă românească*, antologie, introducere, dosare critice, comentarii și note bibliografice de Rodica, Zafiu, București, Humanitas.
- [https://ro.wikipedia.org/wiki/Ion\\_Barbu](https://ro.wikipedia.org/wiki/Ion_Barbu)

# Les écrivains roumains dans la diaspora de France à l'époque du communisme. Crise de la double identité

Ana-Maria Stănilă  
Universitatea din Craiova

## 1. Introduction

Cette étude met en lumière la crise de la double identité des écrivains roumains qui ont vécu en France pendant l'époque communiste. Pourquoi en France? Parce que la France a représenté l'un des espaces de refuge pour les intellectuels roumains pendant cette époque-là. Le vocable *diaspora* désigne leur dispersion à travers le monde français mais aussi l'ensemble des membres de cette communauté. Beaucoup d'intellectuels roumains y ont trouvé refuge, des écrivains très doués choisissant l'exil parce que, dans leur pays natal, c'était presque impossible de s'exprimer librement, même du point de vue artistique.

Arrivés en France, ressortissant d'une société communiste autoritaire, les écrivains roumains allaient se confronter avec un triple exil : géographique, social et juridique, auquel s'ajoutait celui de leur formation intellectuelle, l'exil culturel, renforcé par la double identité : roumaine-française. Ainsi, l'expérience exilique a été la source de leurs créations littéraires qui caractérisent la manière de penser de ces écrivains qui forment un groupe aux typologies communes. Ces typologies se rapportent aussi à leurs œuvres qui ressentent la condition de l'exil mais sans éprouver un manque identitaire total. C'est pour cela qu'on parle de leur identité bipolaire dont les composantes se complètent réciproquement sans s'excluant l'une l'autre. C'est une question de coexistence spirituelle et d'acceptation. Ils espèrent trouver, dans leur pays adoptif, la liberté d'expression dont ils étaient privés en Roumanie.

## 2. Contexte politique

*L'âge d'or* („Epoca de aur”) – dénomination communiste du régime de Ceausescu – et la réalité proprement-dite étaient deux notions contradictoires qui représentaient, à vrai titre, un oxymoron de la société. La doctrine du système communiste roumain ne respectait plus celle du marxisme et du socialisme, ayant ses propres caractéristiques. Elle gardait l'opposition au capitalisme et était loin d'être basée sur le principe de la gestion commune des biens du peuple. Le pouvoir suprême appartenait au président de la république, c'est-à-dire, à Ceausescu qui gouvernait par la terreur.

L'État jouissait de toute puissance ce qui conduisait à la disparition de l'individualité et de la liberté d'expression. Toute la société devait subir les injustices du régime sans pouvoir protester et même, sans pouvoir se défendre. Parfois, on fabriquait des preuves contre ceux qui avaient le courage d'en parler ou de s'y opposer. Alors, la police politique communiste, représentée par les services de la sécurité d'état, intervenait et les « infracteurs », les « ennemis du peuple » étaient emprisonnés et on leur appliquait des

tortures et même on les tuait. Devant tant d'horreurs c'était presque impossible pour les intellectuels roumains de survivre dans leur pays natal.

### 3. Contexte socioculturel

Le régime de Ceausescu pratiquait aussi la censure sur l'information. Les personnalités scientifiques ne pouvaient sortir en dehors de la Roumanie pour participer, à l'étranger, à des conférences, à des travaux où ils puissent exposer leurs idées. C'était aussi très difficile pour les écrivains de se réunir dans des associations ou des sociétés littéraires où débattre des thèmes, des problèmes liés à leur statut.

Comme la plupart de la société, beaucoup d'intellectuels roumains se montraient méfiants envers le communisme, étant orientés plus vers la culture occidentale. Il existait alors deux catégories : ceux qui rejetaient totalement les idéologies communistes et ceux qui ont collaboré avec la Sécurité, « les intellectuels collaborateurs », pour pouvoir bénéficier des positions sociales dominantes ou pour pouvoir continuer leur travail scientifique.

« Par conviction, chantage ou intérêt, de nombreux intellectuels roumains ont adhéré aux structures institutionnelles du régime de Ceausescu. En espérant l'érosion idéologique du communisme par son ingrédient national, la plupart de ces intellectuels ont sincèrement cru en leur émancipation politique par la culture » (Dobrilă 2007: 417).

Toutefois, après la chute du communisme, l'opinion publique blâmait les scientifiques informateurs de la sécurité : « La libération de l'accès aux dossiers de l'ancienne Sécurité et les politiques de lustration ont interpellé la mémoire de la résistance anticommuniste qui a légitimé l'ascension publique de certains intellectuels » (Stan, Turcescu 2006: 72).

### 4. Les écrivains diasporiques

Devant une telle perspective, c'était presque impossible, pour les écrivains de la première catégorie, de « vivre » du point de vue intellectuel en Roumanie, en guettant du coin de l'œil le monde culturel occidental, avec l'envie de voir leur pays libéré à la tyrannie communiste. C'est donc dans la durée que les exilés doivent désormais envisager l'exil et leur lutte contre le communisme (Behring 2001: 29).

L'émigration à l'Ouest de l'Europe connaît son sommet durant les années '70 et '80. À noter que le départ des intellectuels roumains à l'étranger n'avait pas, comme premier but, de raisons économiques, c'était une émigration plutôt « politique ».

Ces hommes de lettres se sont formés intellectuellement en Roumanie et ont décidé de s'établir en France ou ailleurs parce que leur pays les a rejetés et on a refusé d'accepter leurs créations, vues comme une écriture de la résistance contre le régime. Ils ont même été interdits par la censure roumaine. Ils décident alors de s'installer en France, en tant qu'exilés ou réfugiés politiques, où ils continuent d'écrire en goûtant pleinement la liberté d'expression dont ils étaient privés en Roumanie. On les découvre dans l'intimité de leurs logements en écrivant pour faire découvrir aux étrangers les lieux roumains qui portent leurs souvenirs, traçant ainsi des liens littéraires entre réalité et histoire.

On peut déduire qu'au début, ils ne sont pas à l'aise se retrouvant dans un contexte social et culturel qu'ils ne connaissent pas et dont les moyens ils ne maîtrisent pas. Ils doivent se forger dans cet aller-retour d'eux aux autres et se construire une nouvelle vie, une vie qu'ils vont nourrir en créant et en pensant. À quoi ? À leur vie passée, présente et future, aux conséquences de leurs décisions et pourquoi pas, au retour au pays natal.

#### 4.1. La littérature des écrivains roumains de France

Les écrivains roumains de l'exil ont éprouvé, dans leurs créations, un fort sentiment anticommuniste. Ils n'ont pas fait une description détaillée des cruautés du régime, mais ils ont voulu attirer l'attention sur ce que leurs confrères ont subi et subissaient encore. Ils ont créé des personnages dont l'état d'esprit, dont l'éducation refusait les injustices du communisme typique roumain, des personnages qui se méfiaient du régime.

Pour les écrivains roumains établis en France c'était difficile de réussir et de s'imposer. C'est pour cela que leurs œuvres littéraires visaient à dépasser l'idée de «périphériques» de la culture française. Par un travail assidu et doués du talent, ces intellectuels, bien qu'exilés, essaient de s'intégrer dans ce monde adoptif mais, en même temps, ils maintiennent un lien avec le pays d'origine, une relation qu'ils ne peuvent rompre aisément, parce qu'ils ne réussissent se détacher totalement de leurs racines. Pour certains d'entre eux, ce lien de dépendance et d'influence réciproque était bénéfique, pour d'autres, bien qu'invisible, a représenté un handicap. C'est une des raisons pour lesquelles, une fois la situation de leur pays changée, ils ne pensent qu'au retour. Pourquoi ? Parce que l'exil devient une condition exilique, tout comme d'autres conditions qui sont devenues catégories marginalisées : être noir, être juif, être musulman parmi les orthodoxes, n'ayant qu'apparemment les mêmes droits que les autres.

Les œuvres des exilés représentaient la vraie nation roumaine et la loyauté, la fierté d'appartenir à cette nation dont les traditions, les coutumes sont uniques au monde. Leurs créateurs tentent de toucher aussi le public français représentant leur lutte contre la censure communiste. Ces exilés utilisent la littérature pour influencer la nation qui les accueille étant, en même temps, influencés, dans leurs créations, par celle-ci.

Leurs personnages, en grande partie, sont issus de la Roumanie ou sont définis par la quête de l'identité tout comme un adolescent qui est en quête d'audace dans sa voie vers la vie d'adulte. Parmi les écrivains roumains de la diaspora française on peut citer :

- Monica Lovinescu, après avoir quitté la Roumanie en 1947 elle continue d'écrire à Paris sous les pseudonymes Monique Saint-Come ou Claude Pascal ;
- Dumitru Tsepeneag, établi aussi à Paris, l'un des animateurs de l'exil littéraire roumain ;
- Constantin Cișanu, prisonnier politique, quitte la Roumanie pour la France en 1967;
- Maria Maïlat, exilée en France pendant l'époque communiste de Ceausescu, en août 1986, commence la première partie de son roman *La cuisse de Kafka* avec la phrase: « La gymnastique est un sport d'exil» (Maïlat 2003: 13) ;
- Oana Orlea, dont le nom réel est Maria-Ioana Cantacuzino, a vécu en France à partir des années '80 et a publié plusieurs livres sur le « goulag roumain » ;
- Liliana Lazăr, vit aujourd'hui au sud de la France, créatrice du roman *Terre des affranchis* où elle présente la ville de Slobozia: « Une bonne demi-heure de marche

dans les bois est nécessaire pour arriver à [...] Slobozia » (Lazăr 2003: 11) avec des personnages issus de la société communiste.

#### 4.2. La crise de la double identité

Les créations des auteurs d'expression française originaires de la Roumanie ressentent la condition de l'exil mais elles n'éprouvent pas un manque identitaire total ; c'est pour cela qu'on parle d'une double identité roumaine-française dont les composantes se complètent réciproquement sans s'excluant l'une l'autre. C'est une question de coexistence et d'acceptation. De cette double identité surgit, toutefois, une sorte de crise.

D'une part, ils sont fiers d'être roumains, se vantent avec l'histoire de leur peuple et luttent pour la liberté de tous les roumains, étant leur voix à l'extérieur et transmettant au monde leur cri désespéré. D'autre part, il est difficile de renoncer « aux vêtements roumains » pour pouvoir goûter le succès social et publique dans le pays adoptif et pour se définir le contour de leur nouvelle identité tout en renonçant à la typologie originelle : « L'écrivain diasporique [...] est considéré avec suspicion, et doit justifier et excuser sa vision fragmentée d'un pays perdu, qui l'oblige à retrouver le passé dans les miroirs brisés, dont certains fragments ont été irrémédiablement perdus » (Rushdie 2007: 139).

On constate, qu'au début, les écrivains roumains exilés en France ne représentaient pas une communauté homogène, les relations interpersonnelles devenant assez faibles à l'étranger causées par leur déracinement. C'est pour cela qu'ils produisent une littérature d'immigration, fruit du désir de donner à voir la richesse intellectuelle de notre peuple, et en même temps, réaction au processus d'assimilation, processus qui déclenche leur crise identitaire : attachement au détachement- un dilemme qui n'a pas de résolution mais de compromis « il n'y a pas d'exil, il y a des exilés » (Ulici 1996: 5).

Alors, ils décident de s'emparer de ce compromis : raisonner en roumain et écrire dans la langue du pays adoptif, ayant comme point commun le fait qu'ils « publient directement en français et pour qui la migration et la résidence en France ont (ou ont eu) une influence déterminante sur leur création et leur carrière littéraire » (*ibidem*: 10). Tous ces écrivains se sont réinventés du point de vue de leur hypostase identitaire et cette perception initiatique renouvelle leur écriture : « Les littératures diasporiques sont l'expression d'une migration ontologique et le lieu d'articulation d'altérités fondées sur le métissage culturel, la négociation permanente d'une identité où tout se joue dans l'entre-deux, de l'affirmation d'une différence à l'appropriation d'une culture dominante » (Duboin 2013: 7).

#### Conclusion

Cet article retrace et établit les étapes et les conjonctures qui ont contribué à l'exil des écrivains roumains en France pendant l'époque communiste de Ceausescu. On a chronologiquement présenté leur parcours commençant avec le contexte politique qui caractérisait le régime totalitaire de ces temps-là, l'impossibilité de vivre dans le contexte socioculturel qui a déclenché leur désir de quitter la Roumanie et de s'installer en France pour se réunir avec des « frères » et des « sœurs » qui pensaient et réagissaient comme eux.

Réalisant qu'ils ne sont pas seuls, qu'il y a d'autres exilés qui ressentaient la trame du réfugié, ils ont essayé de dresser leur destin et de faire ce qu'ils savaient le mieux : écrire. Les œuvres de l'exil caractérisent la crise de leur double identité utilisant la littérature comme une sorte de révolte contre le communisme.

Les écrivains roumains d'expression française, à côté de leurs frères exilés de l'Afrique, des Antilles, du Maghreb ont contribué à l'enrichissement de la culture de France. La langue française va emprunter des courts exemples stylistiques venus du roumain.

On dirait que l'exil figure comme unique solution aux problèmes politiques des pays de l'est de l'Europe pendant une période où changent les rapports que l'État communiste entretient avec la société. Les écrivains, ayant l'écrit comme arme, deviennent, à l'étranger, la porte-parole de leurs compatriotes qui n'ont pas pu quitter la Roumanie se sentant responsables de dévoiler le véritable visage de la République communiste.

## Références

- Behring, Eva, 2001, *Écrivains roumains en exil, 1945-1989*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Dobrilă, Constantin, 2007, « L'intelligentsia roumaine dans le postcommunisme », *Ethnologie française*, 3 (37), 417-422, <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-3-page-417.htm>, (consulté le 24 décembre 2019).
- Duboin, Corinne, 2013, *Repenser la diversité : le sujet diasporique*, Saint-André, Océan Éditions, 7-17.
- Lazăr, Liliana, 2003, *Terre des affranchis*, Montfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions.
- Mailat, Maria, 2003, *La cuisse de Kafka*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- Rushdie, Salman, 2007, *L'Écriture transportée*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.
- Stan, Lavinia, Turcescu, Lucian, 2006, *Religion and Politics in Post-Communist Romania*, Oxford, Oxford University Press.
- Ulici, Laurențiu, 1996, *Écrivains roumains au-delà des frontières du pays*, București, Fundația Luceafărul.



# Ipostaze feminine emblematice în proza Martei Petreu

Viorica Stăvaru

Colegiul Național Pedagogic „Ștefan Odobleja”, Drobeta Turnu-Severin

## 1. Introducere

Formată în cadrul grupării literare *Echinox*, într-o atmosferă intelectuală de profundă emulație, Marta Petreu surprinde ulterior printr-o largă paletă de preocupări: este scriitoare, profesor de istoria filosofiei românești la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj Napoca, redactor-șef, din 1990, al revistei literare *Apostrof*, fiind mereu prezentă, pe piața românească de carte, cu volume de poezie și de proză, eseistică, memorialistică, interviuri etc.

Ca scriitoare, după debutul editorial din 1981, cu volumul de versuri *Aduceți verbele*, Marta Petreu publică în ritm susținut alte cărți de texte lirice, pentru ca în anul 2011 să surprindă lumea literară cu romanul *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* – o carte complexă, polifonică, veritabilă cronică de familie și totodată tablou al satului ardelenesc din perioada comunistă și postdecembristă. Deși nu sunt foarte multe recenzii și cronicile de întâmpinare (din păcate, romanul ar fi meritat mai multă atenție în acest sens), în fiecare dintre ele a fost semnalată, pe drept cuvânt, legătura cu tragismul poemelor din *Scara lui Iacob* sau *Asta nu e viața mea*, volume în care e vizibilă fragilitatea ființei umane, a femeii în raport cu statutul ei, cu avatarurile suferite în timp etc.

Acest prim roman al Martei Petreu aduce, în galeria personajelor feminine memorabile, o femeie puternică, un personaj de mare forță – Maria Vălean, o țărăncă dintr-o localitate din Transilvania. Neîmplinită în iubire și în căsnicie, ea devine treptat simbolul mamei care-și blestemă odraslele, al soției exigente și neiertătoare, care nu ezită să se bucure fățiș de nefericirea fiecărui membru al familiei, socotindu-i vinovați de propria nefericire.

În al doilea roman, *Supa de la miezul nopții*, publicat în 2017, scriitoarea aduce în prim-plan alte figuri feminine emblematice: Pauline – femeia cochetă, frivolă și adulterină; Colette – femeia senzuală; Maria (Miki) – soția devotată, dispusă la sacrificii, inclusiv la propria depersonalizare; Lucreția – țărăncă puternic înrădăcinată în regulile tradiționale (în linia Mariei Vălean, din romanul anterior). Dincolo de această interesantă galerie de personaje feminine, cu adevărat emblematică este Todora, femeia-artist, vulnerabilă în iubire și în căsnicie, care își descoperă treptat interioritatea și își recâștigă astfel, în urma unui dureros proces anamnetic, identitatea pierdută.

## 2. Mame și fiice. Trădare și blestem

Primul roman al Martei Petreu, respectiv *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, apare în 2011 și reprezintă un eveniment editorial de excepție. Primește, în acest sens, distincții importante: premiul *Cartea anului 2011*, acordat de revista *România literară* cu sprijinul Fundației *Anonimul*, precum și premiul *Cea mai bună carte de ficțiune a anului 2011* în cadrul Galei

Industriei de Carte din România. De asemenea, este nominalizat la *Premiile Radio România Cultural*, categoria *Proză* pentru anul 2011. În 2012, romanul *Martei Petreu* este cartea laureată la *Festivalul primului roman din Chambery*, Franța.

În revistele literare și pe platformele culturale apar comentarii și etichetări elogioase: „unul dintre cele mai originale și mai pregnante romane românești din ultimii ani” (Cristea-Enache 2011); „unul dintre cele mai bune romane postdecembriste” (Default 2014).

Cu toate acestea, cartea nu s-a bucurat, la momentul respectiv, credem noi, de o receptare pe măsura valorii sale estetice. În parte, probabil și pentru că scriitoarea clujeană este percepută mai degrabă ca poetă, iar debutul în proză, deși extrem de promițător, e privit cu circumspecție, ca și cum ar fi un fenomen izolat. În 2017, când Marta Petreu publică *Supa de la miezul nopții*, al doilea roman al său, receptarea ei pe acest palier este mult mai spectaculoasă, am putea spune. Recenziile sunt numeroase, interesul criticilor literari și al cititorilor atinge alte cote. Marta Petreu confirmă astfel anumite așteptări, iar legătura cu primul său roman, la nivelul problematicii și al relațiilor de familie, este observată imediat:

„Autoarea își focalizează noul roman pe aceleași obsesii majore, evocate cu realism crud: gelozia, boala ce otrăvește iubirea, forța malefică prin care sunt evocate relațiile cuplului; mama, în viziune sumbră, generată de iubirea/ura/admirația fiicei, copilul vitreg al familiei” (Elvireanu 2018).

Scriitoarea însăși, într-un interviu acordat ziarului *Adevărul*, în iulie 2019, face mărturisiri despre legătura dintre cele două romane, dar mai cu seamă despre travaliul redactării și despre substratul autobiografic:

„Primul roman l-am scris dintr-o răsufare, în șase săptămâni, pe urmă am făcut numai corecturi și adăugiri. Dar la al doilea am rescris textul de vreo douăzeci de ori, de fiecare dată de la început, pentru că nu-mi ieșea. Aveam materia, dar nu aveam forma. Mi-a luat șase ani [...]. E viața familiei mele. Iar construcția unui monument funerar se vede că nu-mi ia mult timp” (Stan 2019).

Ultima afirmație se referă la scrierea primului roman, la cele șase săptămâni în care cartea pare să se coaguleze „dintr-o răsufare”, sub un soi de dicteu automat sau, mai bine zis, ca o confesiune izvorâtă dintr-o conștiință tulburată de amintiri dureroase, o confesiune cu efect exorcizant-terapeutic: „Romanul e scris pentru autolectură, în scopuri personale, fiind un admirabil roman de vindecare, de purificare, de autocatharsis” (Malomfălean 2014).

Romanul debutează cu înmormântarea Mariei Vălean (născută Sucurtădean), într-o zi ploioasă, la Cutca, în Transilvania. Naratoarea este Tabita, fiica mezină, din perspectiva căreia se realizează anamneza personajului principal al cărții, dar și saga familiei în care mai mulți membri au parte de morți extrem de violente. Accente de roman textualist apar de mai multe ori pe parcursul cărții, când Tabita își anunță mama că scrie o carte despre ei. Tabita e îngrozită și fascinată de propria mamă, în iubirea pentru ea se amestecă diverse atitudini și sentimente, contradictorii, pulsatile, astfel încât Maria, adevărata protagonistă, devine un personaj complex, demn de o tragedie antică. În oglinda subiectivă a propriei fiice, Maria Vălean (Mamica, Mica) fusese născută pentru bucurie și lumină, pentru fericire:

„Mica nu semăna cu nimeni. A fost o fetiță frumoasă, drăcoasă, cu ochii numai lumină. În puținele fotografii de familie sepia, pe hârtie grunjoasă, care s-au păstrat

din anii treizeci, ochii ei de fetiță strălucesc atât de tare încât, oriunde este ea așezată, devine centrul fotografiei” (Petreu 2011: 20).

Sunt premisele unei învingătoare, ale unei tinere care se distinge printre celelalte din generația ei, ca un magnet care atrage, fără doar și poate, prin simpla ei existență, toate ființele din jur: „Subțire și mlădioasă, înălțuță, cu vorba iute și aprigă, stârnea în jur un vârtej continuu” (*ibidem*: 20). Maria se naște într-o familie țărănească tradițională; este al patrulea și ultimul copil al unei familii făloase de țărani mijlocași (*ibidem*: 21), fiica lui Indrei Sucurtădean, om falnic și admirat / respectat de ceilalți săteni, și al Anei din Șomcuta, „femeie mărunță și harnică!”, văduvă de război. Își cresc toți cei patru copii în buna rânduială a vieții rurale și în spiritul iehovist, de care fiica mezină, Maria, se va dezice ulterior. Fata e de la început un spirit vesel și liber. Îi place cartea (în cele șapte clase va avea mereu coronită de premiantă), dar părinții nu o lasă mai departe la liceu, ci la o școală de gospodărie (Surorile Maicii Domnului din Cluj), pentru a deprinde învățăturile necesare unei viitoare neveste (gospodină și mamă), după rânduiala vremii. Maria se îmbracă tradițional, după moda ungurească din Transilvania, cu rochie lungă, cu laibăr, strânsă sub sâni, cămașă albă cu mâneci bufante, iar părul și-l împletește în două cozi groase. Are, în ținuta ei de tânără fată, o notă care o distinge de celelalte: „Era elegantă pentru o țărăncă, iar ținuta ei, cu spatele drept și capul ridicat, gata de a privi pe oricine în ochi, îi sublinia semeția” (*ibidem*: 27).

Cum ajunge un astfel de om să-și blesteme mama, sora, bărbatul și copiii, repetând de nenumărate ori teribilele propoziții prin care-și neagă propria naștere: „Mai bine nu m-aș fi născut! Mai bine nu mă făcea mama!” (*ibidem*: 29). Care e prima trădare, prima durere care declanșează înăsprirea sufletească? Secundându-și în permanență mama, Tabita reconstituie procesul acestei transformări:

„Eu știu de multă vreme că, din tot ce-a așteptat, n-a primit nimic, că așteptările ei au fost, toate, nu numai dezamăgite, ci de-a binelea înșelate, că n-a avut vis care să nu-i fi fost spart și nici gesturi care să nu se întoarcă, într-un sfârșit, împotriva ei. Că ajunsese să urle de durere și de ură, să-și cuprindă în același blestem mama, sora, bărbatul și tustrei copiii” (*ibidem*: 29).

Prima și cea mai cumplită trădare e cea din dragoste. Maria îl iubește pe Niculae al lui Chirica, pentru care se botează la greco-catolici în timpul școlii la maici, deoarece tânărul aparține acestei religii. Ca și ea, Niculae e vesel, cu simțul umorului, însă o înșală destul de repede cu Verjenia, verișoara și prietena ei cea mai bună. Cea care o înștiințează pe Maria de trădarea iubitului e Marta, sora „hamnișe”, ciudoasă pe frumusețea celei mici, iar frații îi interzic să mai iasă la porțiță, seara, cu Niculae Chirica.

A doua trădare derivă din cea dintâi, când Verjenia fuge cu Niculae, se mărită cu el și-i face un copil. Înnebunită de furie, Maria îl acceptă, la douăzeci de ani, pe Agustin Vălean (Ticu), cel plăcut de părinții și de frații ei, care o curtase pe fată, în tăcere, răbdător, încă din vremea când aceasta se întâlnea cu Chirica. Comparându-l cu Niculae, băiat sărac, dar vesel și cu o voce nemaipomenită pentru cântat, Maria nu îl place: „Pentru Maria însă, Agustin, cu ochii lui albaștri, era un bărbat înalt și arătos, deși cam uscat pentru gustul ei. Dar care nu știa să rădă” (*ibidem*: 66).

Însăși existența lui Agustin i se pare o trădare. Transferă asupra lui vina că a fost părăsită de celălalt. Se mărită cu el din furie și disperare, după ce Verjenia naște un fecior. Încearcă să-și iubească soțul tăcut și serios, a cărui dragoste o incomodează: așază masa așa cum a învățat la călugărițe, punând uneori, sub șervet, mici daruri, la care el nu e niciodată

receptiv. Semnele ei de atenție nu par să-l sensibilizeze, ba chiar îl irită; nu doar că nu vrea sau nu știe să vină în întâmpinarea soției lui, dar o îndeamnă răstit „să renunțe la ifosele de doamnă” (*ibidem*: 76). Începe astfel un lung și răscolitor război conjugal, un Armagedon terifiant, deoarece se răsfrânge permanent nu doar asupra celor doi soți incapabili să se cunoască suficient, ci și asupra celor trei copii (Tinu, Ana, Tabita) și a nepoților pe care-i vor avea de la aceștia. Agustin o gelozeste permanent, știind că încă îl mai iubește pe celălalt, a cărui prezență le otrăvește nemeritat căsnicia. Bănuielile lui, repetate, acuzația de infidelitate, duc la înstrăinare și la ură: „Avea soarta bărbaților îndrăgostiți care au pus mâna, prin cine știe ce manevre, pe o femeie peste puterile lor, pe care o tem și o gelozesc permanent, otrăvindu-i și otrăvindu-și viața” (*ibidem*: 77).

În *Apocalipsă*, Câmpia Armagedonului este un loc simbolic, care găzduiește bătălia dintre Dumnezeu și Antihrist. În romanul Martei Petreu, metafora biblică se referă atât la secta *Martorii lui Iehova* (unde merge, la întruniri, Agustin și alte rude, încercând să-și determine soția și fiica mezină să îl urmeze), cât și la acest război conjugal tarat de izbucniri și de blesteme îngrozitoare: „Biografică și cutremurătoare, povestea pe care o spune Tabita e chiar a unei apocalipse în sens restrâns, a unei apocalipse domestice” (Default 2014).

Blestemele Mariei, rostite apăsător, stau de fiecare dată sub semnul cumplit al aceluia repetat „Să n-aveți parte de ce vi-i drag”, care desemnează propria frustrare, propria neîmplinire în dragoste. Blestemele mamei atrag morțile „în sânge” ale celorlalți membri ai familiei, până la spița nepoților. Menajul lui Agustin și al Mariei „va sta mereu sub semnul răzbunării și al frustrării” (*ibidem* 2014) și va genera alte războaie: între Ticu și Tabita, pe tema religiei; între Mica și Tinu; între Mica și Tabita, războaie care evidențiază atât profunzimea neîmplinirii în dragoste și în căsnicie, cât și ipostaza mamei castratoare, a cărei suferință pălește în fața orgoliului, dar care atinge dimensiuni cosmice, înstăpânindu-se treptat pe tot universul care a conspirat la nefericirea ei. Drama ei de aici se naște, din încredințarea că i s-a furat nemeritat dreptul la fericire. A încercat să își iubească soțul rânduit de soartă, dar nimeni nu i-a ajutat să comunice. Ea – fire veselă, el – taciturn și gelos. Mama și sora Marta nu-i stau aproape, nu o ajută, Marta fiind dintru început preferata mamei. Lipsită de sprijinul rudelor de sânge și mai ales de afecțiunea maternă, de compasiunea genitoarei, Maria se înstrăinează de propria ființă, de soț și de copii. Când a născut primul copil, Agustin nici măcar nu l-a luat în brațe. Se străduiește să țină gospodăria, gătește, spală, calcă, dar certurile și lipsa unei comunicări reale, oneste, îi tocesc răbdarea, o înrăiesc și blestemele ei se întetesc asupra întregului neam: „Sub asprimea vieții de familie, bunele ei maniere însușite la Călugărițe și acasă se scuturaseră ca o vâruială făcută de mântuială” (Petreu 2011: 84).

Furios din cauza refuzului ei de a trece la iehovism, dar și temându-se că îi va fi infidelă cu iubitul dintâi, Agustin o lasă însărcinată cu Tabita, „copil al pedepsei și al răzbunării”, pe care i-l face „ca să aibă ce crește” (*ibidem*: 86). Închisă în frustrările ei, Maria își crește cu asprime ultima fiică, fără să răspundă vreodată nevoii de afecțiune a fetei. Când aceasta se îmbolnăvește de scarlatină, o lasă singură în spital și o avertizează că nu are voie să plângă niciodată, pentru nimeni și pentru nimic în lume. Referitor la acest aspect, peste ani, mamă ea însăși, Tabita reflectează asupra felului în care a fost crescută: „Sentimentele nu trebuie arătate, așa ne-a învățat Mica – și ne-a crescut verticali ca lemnele și fără dreptul la lacrimi cu martori. Poate că după credința ei nimeni pe lume nu e destul de bun încât să merite să plângem, ea și noi, după el. Ea însăși plângea mai des de mânie și de ciudă. Am văzut-o plângând: plângea teribil, dintr-o deznădejde fără fund...” (*ibidem*: 15).

Acest plâns „teribil” este la fel de expresiv ca și râsul din copilărie și adolescență; deși contrastante, ele au în comun, ca manifestare, aceeași forță lăuntrică, aceeași notă distinctă a unei ființe care iese din serie, ca pata de ulei deasupra apei. Dar nu e un plâns eliberator, din

nefericire, ci doar ruperea intempestivă a unui zăgaz sufletesc. Maria plânge doar atunci când autocontrolul nu e gestionat suficient. Altfel, ambii soți se închid în carapacea nefastă a tăcerii, după cum remarcă însăși Tabita: „Aveau amândoi o colosală putere de a tăcea. El prin fire, ea, prin durere și mândrie. Prin ambiție” (*ibidem*: 76).

Din cauză că soțul a trecut la pocăiți, comunitatea rurală îi marginalizează, nu mai sunt invitați nicăieri, ceea ce duce și mai mult la înrăirea femeii deja nefericite. Pentru că ea însăși nu a fost încurajată să urmeze liceul, deși îi plăcuse școala, Maria îi interzice Anei, fiica cea mare, să facă liceul și să devină „doamnă”, amenințând-o cu teribilul blestem „Trăsni-te-ar Dumnezeu să te trăsnească!” Tabitei îi rupe adesea cărțile, deși fata o surprinde uneori citind cu voluptate: în femeia înrăită apare brusc copila voioasă de odinioară...

Copiii cuplului disfuncțional sunt răsfățați și ajutați de unchi și de mătuși, în timp ce, în familie, relațiile cu proprii părinți sunt aproape întotdeauna conflictuale. Istoria năvălește brusc, la fel ca în *Moromeții* lui Marin Preda, satul e supus colectivizării forțate, se divizează, iar conflictele sociale și de altă natură, existente deja, se acutizează. Blestemele Mariei încep să-și atingă ținta: Agustin moare „în sânge”, accidental, cu o rangă înfipțită în inimă, dar nu înainte ca Tabita să afle, de la propria mamă, care-i deconspiră, cu satisfacție grosieră, că nu a fost un copil dorit, ci rodul unei răzbunări de tată. Tabita se lamentează cu același refren al mamei, adresat tatălui de data aceasta: „De ce m-ai făcut? Mai bine nu m-ai fi făcut”!

Nici după moartea soțului Maria nu-și găsește liniștea. Împreună cu Tinu, fiul, dărâamă casa cea veche și ridică alta, dar și casa nouă stă sub blestem, căci mama și fiul se ceartă îngrozitor, Armaghedonul conjugal își mută centrul de greutate în relația genitoarei cu propriul fiu, cu fetele, cu ea însăși. În ciuda unei aparente înfloriri (are tot soiul de proiecte, este energică etc.), Maria e un veritabil butoi cu pulbere. Vrea să vândă tot, să nu lase copiilor nicio moștenire. Dar ei și-o asumă ca părinte, o îngrijesc, o iubesc, o tolerează.

Cititorul are senzația, uneori, că victimele Mariei dezvoltă o nesănătoasă afecțiune pentru torționarul lor, un sindrom pe care psihiatria îl descrie ca o dependență compulsivă de cel care te sechestrează. De fapt, așa cum semnaleză Tabita, pe Maria o salvează, în cele din urmă, „o tărie misterioasă, pe care avut-o, în ciuda labilității ei sufletești, în ciuda sufletului ei larg, ca o voce de cântăreață wagneriană. Poate capacitatea pe care nu o au mulți de a trăi într-o mare singurătate lăuntrică” (*ibidem*: 136). Dar e o singurătate în care se plămădesc demonii lăuntrici. Și blestemele. O singurătate nocivă, cutremurătoare. Mitul mamei care se sacrifică pe sine pentru copii, așa cum s-a construit el în literatura lumii, e dinamitat din interior, cu o forță narativă teribilă:

„Romanul Martei Petreu abordează, fără pic de sfială, relațiile tumultuoase, complicate, uneori reci și distante, din cadrul familiei rurale. Narațiunea se învârte în jurul Mamei, dar fiica, Tabita Vălean, este cea care realizează radiografia familiei. Romanul ia forma unei confesiuni, vocea e când feroasă, când empatică, dar mereu lucidă și, pornind de la moartea mamei, reface traseul unor răni și al unor legături familiale cel puțin complicate” (Wincentowicz 2014).

### 3. Iubiri tarate vs iubirile compensatorii. Femeia-artist

În cele două romane, dar și în multe dintre poemele sale, Marta Petreu analizează condiția femeii-victimă a propriilor iluzii despre iubire și despre căsnicie. Într-o astfel de ecuație, bărbatul este adesea un ins egoist, dominator, posesiv, chiar violent. Este radiografia familiei românești tradiționale, în care te măriți cu cine trebuie, chiar dacă nu este omul potrivit pentru

tine, regulă valabilă în special pentru căsătoriile din mediul rural. Iubirea, atâta câtă este, se transformă într-o adicție periculoasă, pentru că duce la depersonalizarea femeii. Ea suportă să fie umilită, bătută, ironizată, bănuită de infidelitate, ridiculizată. Puterea ei se naște din această structură de victimă care rezistă la atacurile agresorului ei, găsind în cele din urmă soluția de a evada dintr-o relație nocivă.

În *Supa de la miezul nopții*, roman publicat la șase ani distanță de primul, Marta Petreu analizează aceeași problematică a cuplului disfuncțional, deplasând însă acțiunea în mediul urban și gândind o structură narativă în straturi, o construcție polifonică în care monologurile personajelor-naratori se juxtapon și se luminează, se explică reciproc. Avem astfel analiza în oglindă a aceluiasi cuplu, în sensul că ne parvin, contrapunctic, perspectiva femeii și a bărbatului asupra acelorași scene-cheie din relația lor. Marcu, Pauline și Todora sunt, pe rând, personaje și voci narrative; avem, așadar, confesiunile a două femei despre căsătoria cu același bărbat. Două femei diferite ca viziune, ca structură, dar care trăiesc, succesiv, calvarul căsniciei cu un bărbat gelos și violent, pentru care femeia nu este altceva decât un accesoriu frumos și, eventual, un sac de box atunci când situația o impune.

Legătura cu primul roman este evidentă, așa cum observă Sonia Elvireanu, analizând „obsesiile majore” ale prozatoarei, în special gelozia care „otrăvește iubirea”: „Cuplurile Marcu – Pauline, Marcu – Todora repetă, în alt timp și în alt loc, calvarul trăit de părinții Tabitei din primul roman” (Elvireanu 2018).

Trei femei și același bărbat, trei căsnicii care se destramă după ani în care fiecare dintre aceste femei trăiește un adevărat infern conjugal. Maria (Miki), Pauline și Todora. Accidental, Nan și Ildiko. Ele cad pradă aceluiasi Don Juan, bărbat arătos și dominator, perseverent, care obține întotdeauna ceea ce își dorește. În fapt, Marcu e un parvenit narcisist, care își depășește condiția rurală, dar nu își rafinează niciodată caracterul și manierele:

„Eu mi-am dorit lucruri simple: să trăiesc, să iubesc, să fiu iubit, să am copii, să merg vara în concediu, să citesc, să ies cu prietenii, să lucrez într-un domeniu pe măsura pregătirii. Am vrut să fiu un domn. N-am vrut să fiu țaran, ca tata” (Petreu 2017: 28).

Marcu face o obsesie pentru Pauline Mocanu din Brăila, fiică de oier, o parvenită narcisistă și ea, studentă la Medicină, frumoasă, „o fășneată subțirică”, cu o clăie de păr roșu, rujată strident. O cucerește, se însoară cu ea. E determinat, posesiv, gelos. Chiar violent. Se ceartă cu Pauline încă din noaptea nunții, căci femeia este o cochetă prin excelență, flirtând sub nasul bărbatului și sfidându-l. Ca și Agustin Vălean din romanul anterior, Marcu vrea un copil de la Pauline, crezând astfel că legătura va deveni indestructibilă. Din nou, un copil e dorit din alte motive decât cele firești. Marcu e obișnuit ca o femeie să i se dedice total, așa cum îl învățase Miki, prima soție, ipostaza femeii devotate, supuse, cu vocație sacrificială: „Maria n-avea nici un fel de pretenții, dacă avea un ban, îmi cumpăra mie ceva” (*ibidem*: 15).

Când și această a doua căsnicie eșuează (Pauline emigrează în Belgia, căsătorindu-se cu Etienne, dar obsedată permanent de ideea că Marcu i-a distrus viața – iubirea tarată), bărbatul își întinde tentaculele spre Todora, în care o caută obsesiv pe Pauline.

Todora reprezintă fata din mediul rural, studentă la Arte Plastice, o pictoriță de talent, inocentă și idealistă, dominată de tot felul de frici și de amintiri amestecate. Dintre toate prezențele feminine din carte, Todora este personajul care captează toată atenția: „Se poate observa cu ușurință cum Todora se impune, romanul e, în principal, povestea ei, multiplicată prin apariția și dispariția celorlalte personaje masculine și feminine, în tangajul imagistic și scenic” (Constantinovici 2018).

Capitole întregi devoalează traseul sinuos al Todorei, femeia-artist care ajunge să-și contemple, inițial pasivă, propria depersonalizare în raport cu soțul violent, care o bate, o jignește, îi taie hainele și o izolează de lume. Crescută într-o familie țărănească tradițională, fata i se supune, căci așa a fost învățată acasă, să fie ascultătoare și să creadă că bărbatul are întâietate în toate. Când o cunoaște Marcu, Todora trăia o scurtă idilă cu Claudiu, care se dovedește gay, o iubire tarată, care îi subminează fetei încrederea în forța ei de seducție.

Căsătoria prematură cu Marcu, abuzurile și violențele, par să o anuleze. Când, peste ani, Pauline i se confesează, Todora înțelege tiparul bărbatului care a căutat-o în ea pe cealaltă, care i-a furat tinerețea fără s-o iubească; înțelege că e captivă într-o căsnicie falsă, periculoasă. Învăță treptat să se redescopere, atât prin artă, cât și prin iubirile compensatorii pentru Roman și Manfred, artiști ei înșiși, capabili de tandrețe și devoțiune. Aceste avataruri sunt surprinse și de Nicolae Manolescu, într-o cronică de întâmpinare din *România literară*:

„În Todora o recunoaștem pe poeta însăși din *Cartea mâinii* și mai ales din *Apocalipsa după Marta*: același amestec de frustrare și de furie îndreptate nu numai contra altora, dar îndeosebi contra ei însăși, de orgoliu și umilință, de spirit liber și de adicție, de senzualitate și frigidity, veritabil ghem de contradicții pe care nici poeta, nici naratoarea din romane nu reușește să-l dezlege” (Manolescu 2018).

Scenele în care umilirea Todorei atinge cote maxime sunt greu de lecturat: loviturile, tăierea hainelor cu foarfeca, învinuirile de infidelitate, jignirile de față cu musafirii, apelative precum „curviștină”, „stricată”, „nevropată”; când femeia fuge la părinți, o recuperează și violențele se repetă, încât depersonalizarea Todorei pare ireversibilă: „Am fost șleampătă toată studentia [...]. Și am învățat să mă gândesc la mine ca la omul invizibil, credeam că nimeni nu mă vede” (Petreu 2017: 93). Analizându-și alegerile, mai cu seamă nunta cu Marcu, Todora realizează că parcă a fost locuită de altă persoană:

„Am fost năucă, nici măcar nu mi-am dat seama ce fac. Numai peste ani mi-am dat seama ce fac. Numai peste ani mi-am dat seama că m-a intimidat, că eram ca paralizată de vinovăție și spaimă. Că am fost confuză și amnezică...” (*ibidem*: 71).

Autoscopia e unul dintre pașii spre recuperarea identității. Neputând să găsească sprijin real în familia ei (părinții o compătimesc, dar relația tinerei femei cu aceștia nu a fost întotdeauna bună), Todora se refugiază în artă, pictând cu furie, exorcizându-și pe pânză suferința și demonii: „Vezi tu, Marc, eu nu desenez că vreau, eu desenez pentru că imaginile se zbat pe dinăuntru, mi se îmbulzesc în cap, parcă ar avea aripi, ca fluturii. Și e musai să le scot afară” (*ibidem*: 90).

Dintre tablouri, unul anume atrage atenția, ipostaziind însăși existența și calvarul Todorei: „o pădure de sânziene gigantice, iar în prim-plan o femeie trântită în iarbă, cu un bărbat între picioare. Chipul ei exprimă teamă, schimonosire, iar bărbatul e dispărut până la brâu în femeia asta splendidă și în dureri” (*ibidem*: 197).

Despre Manfred, Todora vorbește cu recunoștință: „El a făcut dragoste cu mine ca și cum ar fi vrut să mă vindece de tot ce m-a înspăimântat vreodată. El m-a făcut să mă descopăr ca femeie” (*ibidem*: 194).

Peste tot acest calvar stăruie, obsesiv, o scenă din copilăria Todorei, pe care mama, Lucreția, o povestește adesea, scenă cu caracter premonitoriu: fetița se juca în curte, cu o păpușă căreia îi cresc aripi, iar mama se speriasse, crezând că un înger malefic îi răpește copila. Va fi fiind îngerul păzitor sau demonul conjugal de mai târziu? Poate că și unul, și celălalt, disputându-și permanent, de-a lungul romanului, ființa fragilă a tinerei femei: „Avem de-a face cu o prezență feminină care trăiește și se exprimă asemenea unei eroine din teatrul antic, ca o damnată, aflată sub o stranie pedeapsă divină” (Ghițeanu 2018). Atât de insuportabil devine tot acest război conjugal, încât femeia pregătește răzburarea din final, o supă otrăvită, care să extermină răul din viața ei: „Planul ei eșuează, însă destinul o răzbună prin accidentul neașteptat al lui Marcu” (Elvireanu 2018).

Todora nu are, poate, complexitatea protagonistei din primul roman, forța acesteia în a-și asuma destinul și a nu dezerta, dar se impune ca o prezență feminină notabilă.

## Concluzii

Marta Petreu este, fără îndoială, o scriitoare proteică; ea surprinde, de-a lungul întregii sale activități cultural-artistice, prin multiple preocupări și realizări, prin implicarea în diverse proiecte de grup și individuale, de la conducerea unei reviste literare prestigioase și până la publicarea unor cărți de referință.

Ca prozatoare, Marta Petreu debutează în forță, cu un roman coagulat în jurul unui personaj care se înscrie în galeria femeilor puternice din literatura română, în tradiția scriitorilor Ioan Slavici și Mihail Sadoveanu, realizat însă cu mijloace artistice și tehnici literare moderne.

În lucrarea noastră am surprins câteva ipostaze feminine emblematice pentru proza Martei Petreu, subliniind atât conjunctura social-politică în care evoluează personajele, relațiile la nivel familial și social, cât și trăsăturile lor definitorii. Cele două romane configurează și radiografiază în același timp imaginea familiei, disfuncționalitățile în cuplu, „războiul” conjugal și consecințele sale asupra femeii din societatea românească postbelică.

## Surse

Petreu, Marta, 2011, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, Iași, Polirom.

Petreu, Marta, 2017, *Supă de la miezul nopții*, Iași, Polirom.

## Referințe

Cristea-Enache, Daniel, 2011, *Total war (II)*, recenzie în *Observator Cultural*, nr. 595/7 octombrie 2011 (consultat la 26 decembrie 2019).

Default, Site, 2014, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului – un roman de excepție*, Bookaholic.ro / 30 iulie 2014 (consultat 8 ianuarie 2020).



- Elvireanu, Sonia, 2018, *Supa de la miezul nopții de Marta Petreu*, cronică literară în *Viața românească*, ediția 3 / 2018, [www.viataromaneasca.eu](http://www.viataromaneasca.eu) (consultat 17 decembrie 2019).
- Stan, Medeea, 2019, *Dacă aș fi publicat sub pseudonim masculin, probabil că volumele mele ar fi fost primite mai puțin violent*, interviu cu scriitoarea Marta Petreu, <https://adevarul.ro-cultura-cărți> (consultat 26 decembrie 2019).
- Malomfălean, Laurențiu, 2011, *Apocalipsa după Mica*, <https://ro.scribd.com> (consultat 17 decembrie 2019).
- Wincentowicz, Sonia, 2014, *Supa de la miezul nopții*, recenzie, <https://www.cartepedia.ro> (consultat 8 ianuarie 2020)
- Constantinovici, Simona, 2018, *Malometrul și garoafele din grădină*, cronică în revista *Arca*, nr. 1-2-3 / 2018, pag 10, [www.uniuneascritorilorarad.ro](http://www.uniuneascritorilorarad.ro), (consultat 26 decembrie 2019).
- Manolescu, Nicolae, 2018, *Apocalipsa după Marta*, cronică literară în *România literară*, nr. 1-2 / 2018, pag. 3 (consultată 17 decembrie 2019).
- Ghițeanu, Serenela, 2018, *Capriciile îngerului*, recenzie în *Revista 22*: <https://revista22.ro>, 6 februarie 2018 (consultat 26 decembrie 2019).

# Dialogul intercultural în *Șapte ani în Tibet* de Heinrich Harrer. O analiză imagologică

Marinică Șchiopu  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere: colonialismul generator de interculturalitate

Imperiile coloniale europene au conturat istoria umanității în ultima jumătate de mileniu, începând cu mijlocul secolului al XV-lea și până la mijlocul celui de-al XX-lea. Englezii, francezii, nemții, spaniolii, portughezii, olandezii, belgienii și italienii au revendicat posesiuni pe toate celelalte continente. Aceste puteri coloniale, care reprezentau mai puțin de 2% din suprafața Terrei, au reușit să subjuge întreg globul pământesc. Astfel, colonialismul occidental a fost responsabil de expedierea europenilor în toate zonele locuibile ale planetei, unde au diseminat creștinismul, legile, limbile, instituțiile, tehnologia și valorile specific europene. Această expansiune economică, politică și culturală a remodelat culturi și societăți noneuropene cu care coloniștii au avut un contact prelungit. Istoria și specificul colonialismului occidental constituie încă un subiect controversat. Aceste aspecte nu reprezintă un capitol închis și uitat pentru contemporaneitate, ci rămân subiecte fascinante, deschise pentru interpretare și dezbateră.

Guy Bajoit a definit „colonia” astfel: „o ‘colonie’ este un ‘teritoriu străin’ (îndepărtat sau apropiat, rareori neocupat, cel mai adesea locuit de o populație numită ‘indigenă’ sau ‘autohtonă’) asupra căruia un stat (numit ‘metropolă’) își exercită (prin administrare directă sau indirectă) hegemonia” (Bajoit 2005: 129). Colonialismul<sup>1</sup> poate fi considerat o monedă ale cărei două fețe reprezintă atât aspectele negative implicate de această activitate, cât și progresul generat în urma sa. Pe lângă exploatarea coloniștilor și a resurselor existente pe teritoriile acestora, coloniștii au contribuit la modernizarea coloniilor în special prin dezvoltarea infrastructurii și implementarea sistemului educațional occidental (nu neapărat spre beneficiul populațiilor colonizate, ci spre facilitarea exploatării eficiente a acestora și a teritoriilor lor); astfel, aspectele pozitive menționate ar putea fi considerate măsuri gândite tot pentru binele coloniștilor.

Contactul dintre cele două entități angrenate în procesul de colonizare a generat dialog intercultural; astfel, atât colonizatorii, cât și colonizații au fost antrenați în schimburi culturale la diverse niveluri. Viețile a trei sferturi dintre contemporanii noștri, la nivel mondial, „au fost modelate de experiența colonialismului”<sup>2</sup> (Ashcroft *et al.* 2002: 1). Globalizarea a fost

---

<sup>1</sup>Ania Loomba a evidențiat omiterea / eliminarea populației băștinașe din definiția acestui concept în *Oxford English Dictionary*: „Această definiție, foarte remarcabilă, evită orice referire la orice altă populație în afară de colonizatori, la oamenii care s-ar putea să fi locuit în locurile în care au fost stabilite colonii. Astfel, goleşte cuvântul *colonialism* de orice implicație a vreunei întâlniri între populații, a vreunei cuceriri sau dominații” (t.n.) (Loomba 1998: 1-2).

<sup>2</sup> Citatele în traducerea autorului, Marinică Tiberiu Șchiopu.

favorizată de activitatea colonială prin permearea granițelor diverselor comunități umane și o conștientizare mai profundă a unității speciei umane în diversitatea culturală creată de-a lungul mileniilor, făcându-ne capabili să întrezărim „conturul unei alte identități structurale a comunităților umane: cea cosmopolită” (Ghiță 2018: 115).

Thomas Benjamin, în *Prefața* la *Encyclopedia of Western Colonialism* (vol. I), a delimitat conceptele „imperialism” și „colonialism” (întrucât sunt considerate adesea interșanjabile), definindu-le astfel:

„Imperialismul’ poate fi definit ca dominarea și guvernarea exercitată de un stat asupra altuia, ale cărui teritoriu și populație se află dincolo de granițele metropolei imperiale. [...] ‘Colonialismul’ se referă la procesele, politicile și ideologiile utilizate de metropolă pentru a cuceri, governa și exploata economic coloniile” (Benjamin 2007: XIV – XV).

În apariția și expansiunea Imperiului Britanic, cel mai mare din istoria universală, un rol important a fost jucat de Compania Indiilor de Est, care nu a reprezentat „numai o entitate comercială, ci a devenit treptat o parte din ce în ce mai puternică a structurii politice în India” (*ibidem*: 370). Începând cu secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, britanicii au profitat de declinul guvernării mogulilor și au instaurat treptat dominația engleză asupra teritoriilor indiene. India a reprezentat una dintre cele mai productive colonii britanice, fiind numită *Perla Coroanei Britanice*.

Primul Război Mondial a marcat sfârșitul unor imperii coloniale, dar altele au continuat până după Cel de-al doilea Război Mondial. Explorarea coloniilor și a fostelor colonii s-a extins până spre finalul secolului trecut. Seamus Deane, în „Introducere” la *Nationalism, Colonialism, and Literature*, afirmă că „în forma sa cea mai acută, colonialismul este un proces de deposedare radicală” (Eagleton *et al.* 1990: 10). Pe acest fundal istoric și cultural a apărut și cartea lui Heinrich Harrer, *Șapte ani în Tibet*.

În continuare voi analiza narațiunea autobiografică *Șapte ani în Tibet* sub aspect naratologic, imagologic și intercultural, cu accent pe identificarea componentelor dialogului intercultural Orient – Occident.

## **2. Șapte ani în Tibet – o nouă incursiune occidentală în Orient**

Cartea lui Harrer<sup>1</sup> detaliază aventurile autorului, un alpinist austriac, în India colonială și în Tibet în perioada Celui de-al Doilea Război Mondial. Protagonistul a pornit într-o expediție de explorare a vârfului Nanga Parbat în 1939, împreună cu alți alpiniști germani. Odată cu izbucnirea războiului, nemții au fost închiși într-un lagăr din India de către englezi, care încă dominau subcontinentul indian. După unele tentative de evadare eșuate, Harrer reușește să scape și, împreună cu Aufschnaiter și Kopp (alți doi conaționali), trece fraudulos granița din India în Tibet. Tribulațiile actanților amintesc de emoțiile trăite de exploratoarea Alexandra David-Néel în timpul călătoriei sale incognito prin Tibet în 1924. Asemenea franțuzoaicei, care s-a deghizat în *naljorpa* („pelerin cerșetor” în tibetană) pentru a nu fi recunoscută ca *philing* („străin” în tibetană), și austrieicii și-au colorat pielea pentru a fi mai închisă. După o serie lungă de peripeții, Harrer și Aufschnaiter ajung în Lhasa, unde sunt bine primiți și, în

<sup>1</sup>*Șapte ani în Tibet* a fost publicată prima dată în 1952 în limba germană, iar în 1953 și 1954 a fost publicată în Marea Britanie și SUA, în limba engleză. Cartea a fost tradusă în peste 50 de limbi.

scurt timp, sunt cunoscuți de întreaga aristocrație tibetană. Harrer se împrietenește cu tânărul Dalai Lama, inițindu-l în tainele tehnologiei și ale civilizației occidentale. Cartea se încheie cu Invazia chineză și autoexilul lui Dalai Lama în India în 1959. Ocuparea Tibetului de către chinezi a fost „justificată” de comuniștii de la Pekin prin acțiunea „de a elibera Taiwanul, Hainanul și Tibetul de sub stăpânirea imperialiștilor britanici și americani” (van Schaik 2016: 184). Schaik puncta următorul aspect referitor la prezența străinilor în Tibet, dovedind falsitatea argumentelor invocate de comuniștii chinezi la invadarea Acoperișului lumii:

„În realitate, la vremea respectivă nu exista niciun american în Tibet, iar Robert Ford era singurul britanic, în afară de agentul comercial de la Lhasa, Hugh Richardson, care urma să plece în august, pentru a fi înlocuit de un reprezentant al Indiei independente. Tot la Lhasa se aflau doi refugiați austrieci, Peter Aufschnaiter și Heinrich Harrer, care, mai târziu, avea să scrie bestsellerul *Șapte ani în Tibet*” (*ibidem*).

Perspectiva narativă în *Șapte ani în Tibet* este autodiegetică, iar peritextul este reprezentat de o scurtă prefață și un epilog. Textul constituie o amplă analepsă. Cartea lui Harrer este valoroasă nu doar sub aspect literar, ci și pentru abundența detaliilor de topografie, botanică, zoologică și antropologică:

„mai renumit este muntele sfânt Kailas, înalt de 6700 de metri. El se înalță, singuratic, în frumusețea sa maiestuoasă, fiind izolat de restul masivului Himalaya. La vederea lui tibetaniilor noștri se aruncară la pământ murmurând rugăciuni. Pentru budiști și hindustani muntele acesta reprezintă lăcașul zeilor; suprema lor dorință este să poată face măcar o dată în viață un pelerinaj până acolo. Credincioșii parcurg adeseori mii de kilometri, mulți fac drumul prosternându-se încontinuu și sunt ani întregi pe drum. În timpul acesta trăiesc din pomană, sperând că vor fi răsplătiți pentru pelerinaj printr-o reîncarnare superioară în viața următoare” (Harrer 2013: 53-54).

Autorul a întâlnit și o parte a familiei lui Dalai Lama, conturând scurte prosopografii și etopei ale acestora. Atât mama lui Kundün, cât și tatăl, sunt caracterizați în termeni apreciativi; ei stabilesc o relație amicală cu cei doi refugiați încă de la prima întâlnire. Cu ocazia acestei întâlniri cordiale austriecei află detalii lingvistice despre apelativele liderului spiritual și temporal al tibetanilor:

„Ni se spune că denumirea ‘Dalai Lama’ nu este deloc folosită de tibetani. Ea provine din mongolă și înseamnă ‘ocean întins’. Dalai Lama este numit de obicei ‘Gyalpo Rimpoche’, ceea ce ar însemna aproximativ ‘rege prețuit’. Părinții și frații folosesc o formulă mai intimă când vorbesc despre tânărul zeu-rege, și anume ‘Kundün’, ceea ce ar însemna în traducere ‘prezent’” (*ibidem*: 149).

Sub aspect imagologic, autorul utilizează o serie de imagini-stereotip, situând în antiteză europenii și asiaticii: „Am rămas și noi pe poziție cu aceeași încăpățănare. În lunile petrecute în Tibet începuserăm să cunoaștem mentalitatea asiaticilor și știam că nu trebuie să cedezi” (*ibidem*: 59). Imaginile constituite la un popor despre alte națiuni au un rol major în plan internațional, deoarece „împregnează fluxurile informaționale mondiale, formând un adevărat portret-robot (portret-imagine) al fiecărei comunități umane” (Chiciudean și Halic 2003: 36). Aceste imagini ale Tibetului au avut un rol crucial în conturarea unei panorame a

Țării zăpezilor, la apariția cărții analizate, pentru cititorii occidentali. Contactele interculturale permează trama cărții, iar dialogul intercultural este adesea ocazionat de ospețe:

„A doua zi slujitorii ne aduseră din partea celor doi *Bönpo* – așa sunt numiți în Tibet toți domnii mari – o invitație la masa de prânz. Ne-au servit o delicioasă mâncare chinezească, din paste făinoase! Păream probabil foarte lihniiți, căci ni s-au pus cantități uriașe în farfurie. Și insistau să ne mai servim chiar și când nu mai puteam înghiți nicio îmbucătură; am aflat cu această ocazie că în Asia buna-cuviință impune să termini de mâncat înainte să fii complet sătul. Pe noi ne-a impresionat abilitatea cu care mânuiau bețișoarele; admirația noastră a atins culmea când am văzut că reușesc să înfișă bețișorul în fiecare bob de orez. Această supraveghere reciprocă mări buna dispoziție, așa că hohotele de râs nu conteneau nici de o parte, nici de cealaltă” (Harrer 2013: 59).

Deși în *Prefață* afirmase că „deoarece nu am experiență de scriitor, mă voi limita să expun faptele nude” (*ibidem*: 7), austriacul dovedește aptitudini literare evidente în descrierile cu care întregeste tabloul Tibetului de la mijlocul secolului trecut și în nararea unor evenimente, observând și redând cu acuratețe reacții și sentimente:

„Timpul trecea – eram deja de mai multe luni la Lhasa – și toate aspectele inedite ale vieții ne fascinau zi de zi. Aproape uitai că mai există și îndeletniciri cotidiene. Se apropia toamna, cel mai frumos anotimp la Lhasa. Florile din grădini – multe dintre ele rezultatul muncii mele! – străluceau în toată splendoarea, în timp ce frunzele copacilor începeau să îngălbenească. Fructe găseai din belșug: piersici, mere, struguri din provinciile sudice; dovlecei și roșii splendide erau oferite spre vânzare în piețe, iar nobilii își organizau acum marile sindrofii, deoarece anotimpul abundă în delicatose de toate felurile” (*ibidem*: 224).

„Când începu filmul, se simți fericit că instalația funcționa și nu conținea laudele la adresa mea. În timp ce stăteam împreună în camera de proiectare, urmărind filmul prin ferestrele din perete, se bucura de tot ce vedea și auzea, luându-mi de repetate ori mâinile în ale sale și strângându-mi-le agitat” (*ibidem*: 311).

Literaritatea<sup>1</sup> textului rezidă, în mare măsură, în firul epic al desfășurării gradate a acțiunii. Narațiunea *Șapte ani în Tibet* poate fi încadrată cu ușurință în categoria romanelor de călătorie; generată de jurnalele și materialele redactate în timpul experienței indo-tibetane a autorului, cartea se detașează vizibil de stilul pur memorialistic și se aglutinează în jurul temei călătoriei. De asemenea, în text sunt inserate pe alocuri și referințe intertextuale, de exemplu, autorul face referire la mantra lui Chenrezig, *Aum mani padme hum*, sau la tragedia shakespeariană *Romeo și Julieta*.

În amplul său periplu prin Tibet, Harrer a avut timpul necesar pentru observații interculturale care uneori merg până la detalii ale unor practici religioase: „Acești călugări suflă în scoici mari, scoțând sunete vibrante, al căror efect seamănă cu cel produs de sunetul clopotelor bisericilor de la noi [...]” (*ibidem*: 160).

<sup>1</sup> În *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Penguin) se afirmă că „literaritatea este îndeaproape asociată cu ceea ce este cunoscut drept defamiliarizare: ambele concepte subliniind faptul că trăsăturile definiției ale unei opere literare rezidă în forma acesteia” (Cuddon 1998: 465).

Harrer a avut meritul de a fi oferit detalii despre evenimente foarte importante din istoria poporului tibetan, spre exemplu dragostea tibetanilor pentru conducătorul lor temporal și spiritual, Dalai Lama, pe care au manifestat-o când acesta a plecat deghizat din Palatul Norbulingka pentru a nu fi ucis de invadatorii chinezi:

„Bombardamentul pornit de chinezi era uimitor de precis. La început au circumscris, cu o serie de obuze, perimetrul suprafeței. După care a urmat o pauză. Proximul inel de obuze era mai apropiat de centru. Au continuat în felul acesta, cercul devenind tot mai strâns, până când au făcut totul una cu pământul. Distrugerea înainta sistematic, dinspre exterior spre interior, cu pauze intermitente, pentru a-i da lui Dalai Lama răgazul să iasă afară. Voiau să-l constrângă să se predea chinezilor. În timpul acestui foc de artilerie care a durat ore întregi, niciunul din cei cincisprezece mii de tibetani nu-și părăsi locul liber ales din fața palatului. Mulți au fost omorâți în ziua aceea. Alții au alergat în clădirea ruinată pentru a mai salva ceva din odorele sfinte. Zidul viu de oameni a continuat să rămână în jurul palatului și în noaptea de 19 spre 20 martie. Vestea despre fuga lui Dalai Lama s-a răspândit abia în 20 martie, spre prânz” (*ibidem*: 367).

Popularizarea civilizației și culturii tibetane în Vest s-a intensificat odată cu publicarea cărții lui Heinrich Harrer. Autorul s-a bucurat de aprecierea lui Dalai Lama, cu care a continuat relația de prietenie începută în Tibet și în afara granițelor Țării leului de zăpadă. Relatările lui Harrer le continuă pe cele ale Alexandrei David-Néel, oferind informații despre istoria postbelică a Tibetului și anexarea acestuia la Republica Socialistă Chineză. Dacă franțuzoaica a fost interesată mai ales de filosofia Mahāyāna și misticismul tibetan, exploratorul austriac a descris cu precădere societatea tibetană, nivelul ei de dezvoltare și mediul natural al Acoperișului lumii. Narațiunea *Șapte ani în Tibet* poate fi încadrată cu ușurință în categoria romanelor de călătorie; generată de jurnalele și materialele redactate în timpul experienței indo-tibetane a autorului, cartea se detașează vizibil de stilul pur memorialistic și se aglutinează în jurul temei călătoriei.

## Concluzii

*Șapte ani în Tibet* constituie o lucrare *sine qua non* pentru orice pasionat de Orient, în general, și de Tibet, în special. Carte care tratează civilizația tibetană sub numeroase aspecte, opera lui Harrer proiectează imaginea Tibetului autoizolat, pe fundalul Celui de-al Doilea Război Mondial. Bestsellerul lui Harrer a fost generat de experiențele dintr-o etapă dificilă a vieții alpinistului și scriitorului austriac, dar a marcat studiile de tibetologie de la jumătatea secolului trecut încoace. Harrer a sosit într-o societate feudală în care clerul exercita aproape integral guvernarea și a părăsit-o în pragul unor transformări care s-au dovedit dramatice pentru poporul tibetan și filosofia Mahāyāna de factură tibetană. Complexitatea cărții se datorează intereselor vaste ale autorului, care a reușit să aglutineze în jurul poveștii evadării lui din lagărul britanic din India informații și detalii despre cultura tibetană, conferind textului un caracter enciclopedic, adițional literarității sale.

## Surse

Harrer, Heinrich, 2013, *Șapte ani în Tibet*, traducere de Sanda Munteanu, Iași, Polirom.

## Referințe

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, 2002, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge.
- Bajoit, Guy, 2005, „Colonialism”, în *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Gilles Ferréol și Guy Jucquois (coord.), traducere de Nadia Farcaș, Iași, Polirom, 129-140.
- Chiciudean, Ion, Bogdan-Alexandru Halic, 2003, *Imagologie. Imagologie istorică*, București, Comunicare.ro.
- Cuddon, John, 1998, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London, Penguin Books.
- Eagleton, Terry, Fredric Jameson and Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press.
- Ghiță, Cătălin, 2018, *Coliba din mijlocul palatului. Frica și marile idei*, București, Cartea Românească.
- Loomba, Ania, 1998, *Colonialism / Postcolonialism*, London & New York, Routledge.
- Thomas, Benjamin (ed.), 2007, *Encyclopedia of Western Colonialism* (vol. I), New York, Thomson Gale.
- Van Schaik, Sam, 2016, *O istorie a Tibetului*, traducere de Ovidiu-Gheorghe Ruța, Iași, Polirom.

# **Analiza discursului în relatările autobiografice din *Strada Latină Nr. 8* (interviu cu Irina Sturdza Pop)**

Niculina Iuliana Vîrtej

Școala de Studii Avansate a Academiei Române

Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti” București

## **1. Introducere**

În paginile de față ne vom ocupa de interviul cu Irina Sturdza, din volumul *Strada Latină nr. 8*, care ilustrează un aspect al istoriei sociale moderne. *Strada Latină nr. 8* redă efortul cultural la sate ca intervenție modernizatoare. În această lucrare, autorii interviuează o serie de membri ai echipei lui Gusti (scriitori, poeți, critici, esești), iar interviurile sunt o propunere de a reconstrui prin fragmente de viață lumea Școlii gustiene.

În prima parte a volumului, amintirile vorbitorilor introduc cititorul în practica voluntariatului din anii '30. Aceste interviuri subliniază concurența dintre autorități și Mișcarea Legionară, în intenția de a atrage tineretul. A doua parte a volumului încearcă să redea modernizarea satului prin implicarea tineretului universitar. Sub îndrumarea lui Dimitrie Gusti a fost elaborată *Legea Serviciului Social*, promulgată de Carol al II-lea în 1938. Mărturisirile ilustrează schimbarea strategiei de modernizare a satului.

## **2. Tipuri de acte de vorbire: locuționare, ilocuționare, perlocuționare**

Actul social este considerat experiență, iar cel care o trăiește este un individ activ. Conform *Dicționarului enciclopedic de pragmatică*, o astfel de experiență este act spontan: „spontaneitatea corespunzând faptului că individul este sursa însăși a experienței”. Un act social implică doi indivizi diferiți: unul care este la originea acestuia și un beneficiar (Reboul, Moeschler 1999: 37). În comunicare, locutorii nu fac schimb de fraze; ei schimbă enunțuri. Un enunț este produsul enunțării unei fraze. Interviul cu Irina Pop Sturdza este bogat în acte reprezentative (asertive), ca în exemplul următor:

„- Așa este, părinții au fost contra. Dar pe mine mă interesa tot ce ținea de biologie. Și nu m-a mai interesat biologia pură, ci am făcut legătura totuși cu pământul și cu biologia aplicată.” (I.P.S., SL8: 257).

Actele reprezentative (asertive) sunt acele acte al căror obiectiv este angajarea Enunțiatorului, în grade diverse, față de adevărul propoziției exprimate. Acestea sunt, de regulă, narațiuni care descriu o situație, o stare de fapt, spun o poveste. Se remarcă angajarea Enunțiatorului față de adevărul aserțiunii.

Analizând mărturisirea Irinei Pop Sturdza, se constată că actele directive nu sunt clar exprimate. Actele comisive sunt acte care exprimă angajarea Enunțiatorului de a realiza o



anumită acțiune; sunt acte care îl vizează pe Enunțiator. Se caracterizează prin orientarea dinspre cuvinte spre realitate, la fel ca actele directive. Conținutul propozițional este însă reprezentat de acțiunea viitoare a Enunțiatorului, iar atitudinea exprimată este intenția Enunțiatorului. Exemplele de mai jos sunt concludente în acest sens:

„- Ai să vezi că ne spune ce trebuie să facem” (*ibidem*: 260).

„- Pentru că au încercat să bage în capul nostru – ai să vezi acolo” (*ibidem*: 262).

Vorbitorii își exprimă atitudinea față de o situație viitoare posibilă, printr-un act comisiv (*Ai să vezi*), impunând un orizont de expectații de veridicitate a căruia nu se îndoiește.

Actele expresive sunt acele acte prin care se exprimă atitudinea Enunțiatorului, particularizată de condiția de sinceritate, față de starea de lucruri specificată de conținutul propozițional. Se presupune adevărul propoziției emise. Aceste acte exprimă o gamă largă de atitudini. Conținutul propozițional atribuie o proprietate fie Enunțiatorului, fie Enunțiatului, fie obiectul discuției. Dăm mai jos câteva exemple:

„- Mi s-a părut asta o nedreptate atât de oribilă!” (*ibidem*: 258).

„- De-altfel a murit în pușcărie, săracul” (*ibidem*: 263).

O altă categorie a actelor de limbaj este cea a actelor declarative. Nu am întâlnit în textul studiat acte declarative.

### 3. Conectori

Dintre diversele accepțiuni și școli de gândire contemporane, teza se axează pe lucrarea Ariadnei Ștefănescu, de la care am preluat discuția teoretică privitoare la conectori.

În interviul Irinei Pop Sturdza, anumiți conectori pragmatici (dar, doar, pentru că) au întrebuințări în care legăturile pe care aceștia le realizează nu privesc conținuturile, ci actele de enunțare. Astfel, în exemplu, legătura cu *dar* nu subliniază faptul că părinții au fost contra, ci dorința de a spune că biologia aplicată era tot ceea ce o interesa. Exemplele de mai jos sunt sugestive în acest sens:

„- Da. Dar nu era scopul ăsta în sine. Mă interesa biologia aplicată. Biologia propriu zisă, adică științele vieții” (*ibidem*: 257).

„- Nu, aveam destul de mulți. Dar eram puține fete, eram numai trei fete din vreo patruzeci și ceva de studenți” (*ibidem*: 258).

„- Am avut profesori foarte buni, într-adevăr. L-am avut pe Ionescu-Sisești, Traian Săvulescu, pe Drăcea la silvicultură. Nu-i mai țiu minte acum pe toți, dar în orice caz, profesori buni am avut” (*ibidem*: 258).

Faptele pragmatice țin de inferență. Mărturisirea Irinei Pop declanșează inferențe pragmatice dependente de cunoștințele interlocutorului. Exemplificăm câteva: „Erau puține fete; erau mulți băieți; Au avut profesori foarte buni; Ionescu-Sisești, Traian Săvulescu, Drăcea erau profesori; Drăcea era profesor la silvicultură”.

Conectorii participă la condițiile de adevăr ale enunțului, fie prin stabilirea acestora, fie prin implicarea condițiilor de adevăr. Exemplificăm aici rolul pe care îl are conectorul *sigur* în stabilirea condițiilor de adevăr:

„- Sigur că era realizabil în anumită măsură, de exemplu în măsura medicală. Dispensare de sat era absolut indispensabil să se facă. Asta este sigur” (*ibidem*: 264).

În interviul cu Irina Pop Sturdza există un sistem implicit de organizare a conversației, care operează local, care asigură tranziția dintre cei doi locutori. După cum se știe, „acest sistem are două componente: una definește anumite caracteristici de structură ale intervențiilor dintr-o conversație, iar cealaltă – regulile accesului la cuvânt” (Ionescu-Ruxăndoiu 1999: 44).

În structura intervențiilor sunt incluse elemente care fac predictibilă încheierea lor și posibilitatea transferului rolului de Enunțiator. Această funcție poate fi îndeplinită de unități lingvistice: cuvinte, construcții, forme morfologice. Exemplele de mai jos sunt concludente în acest sens:

„Neamțu, ai dreptate, Neamțu a venit. Ai dreptate” (*ibidem*: 267).

„Nu ții minte să fi fost alte personalități mai mari. A fost Cancicov, care a fost ministru de finanțe, nu mai ții minte” (*ibidem*: 263).

„Au fost, au fost” (*ibidem*: 261).

Selectarea Enunțiatorului următor se realizează prin mijloace directe; anumite acte verbale: întrebări, solicitări, oferte, a căror expresie lingvistică include termeni sau formule de adresare, care îndeplinesc o astfel de funcție. Exemplificăm mai jos:

„Ai să vezi că ne spune ce trebuie să facem” (*ibidem*: 260).

„Ai să vorbești cu Nicolae Tănăsescu și el cred că a avut preoți în echipă” (*ibidem*: 261).

În exemplele date se remarcă întreruperile determinate de anticiparea finalului intervenției în curs. Locutorul produce semnale de încheiere lipsite de conținut informațional, pentru că acestea creează impresia că enunțul său este încheiat. Dăm mai jos câteva exemple:

„- După ce v-ați întors...

- Ne-am întors în '45, în aprilie” (*ibidem*: 268).

„- (...) tot nu mi-am adus aminte cum îl cheamă pe muzicantul ăsta... Constantin Bugeanu” (*ibidem*: 262).

În interiorul conversației apar pauze cu durate diferite atât în interiorul unei intervenții, cât și după încheierea acesteia. Aceste pauze aparțin Enunțiatorului și reflectă procese psihologice. Un exemplu concludent este: „tâmpenii din astea. / Râde / Pe urmă după-masă aveam o oră de odihnă și după aia program liber” (*ibidem*: 262).

Vorbitorul „înscenează” gama de atitudini comunicate (mulțumire) la nivelul literal prin diferiți indicatori. Dacă nu ar fi fost explicația metatextuală din paranteză (râde), nu am fi știut că e un act expresiv și, poate, l-am fi considerat un act asertiv. Prin urmare, didascaliele au un rol important în analiza discursului.

O tehnică de selectare a rolului de Enunțiator o constituie „perechile de adiacență” (Ionescu-Ruxăndoiu 1999: 50). Un exemplu este:

„- Gusti n-a fost?

- Nu.

- Nici Golopenția?
- Golopenția a fost. Dar Gusti nu știu de ce n-a fost. Că de invitat sigur a fost invitat” (*ibidem*: 267).

Acestea sunt enunțuri consecutive, întrebare-răspuns, produse de locutori diferiți, ordonate ca o succesiune de părți și structurate astfel încât prima parte solicită o anumită parte a doua. Enunțurile-răspuns ale Irinei Pop sunt caracterizate de simplitatea formulării acceptării. Dăm câteva exemple:

- „- Dar la comuniști?
- Da” (*ibidem*: 263).
- „- La urma urmei era explicabil.
- Da. Era just” (*ibidem*: 255).

Refuzul presupune crearea unor formule complicate de elaborare a enunțurilor-răspuns și un cumul de motive.

#### 4. Politețea

Există situații în mărturisirea Irinei Pop Sturdza care reflectă faptul că organizarea preferențială nu caracterizează situația dintre două intervenții succesive, ci poate avea consecințe asupra structurii unei singure intervenții. Locutorul realizează corectarea chiar în enunțul care include eroarea. Un exemplu în acest sens este:

- „- Preoți nu au fost la echipele dumneavoastră?
- La noi nu erau preoți, dar cred că au fost și preoți. Ai să vorbești cu Niculae Tănăsescu și el cred că a avut preoți în echipă” (*ibidem*: 261).

În exemplul de mai sus, efectul negației nu privește propoziția negată, ci posibilitatea însăși de a o afirma. Astfel, locutorul neagă existența preoților în echipele din care a făcut parte, dar nu neagă existența lor în alte echipe. Există chiar posibilitatea de a susține existența lor într-o aserțiune pe care o consideră ca insuficientă.

Se consideră că o pauză a interlocutorului poate avea funcția de a semnaliza Enunțiatorului o problemă și de a-l invita să inițieze autocorectarea. Este o urmare a corectării de către alții a unei intervenții anterioare. Acest tip de corectare implică prezența unor modalități de atenuare în enunțurile prin care se realizează: cred că. Însă, în cazul Irinei Pop nu credem că este vorba de autocorectare, ci, mai degrabă, de formulări politicoase, prin care vorbitoarea nu vrea să-și impună punctul de vedere, nu vrea să confere enunțului un caracter absolut. Dimpotrivă, consideră că afirmațiile sale sunt amendabile, relative. Exemplificăm:

- „- Gusti nu plecase de acolo?
- Cred că a rămas Gusti. Apoi a venit Golopenția” (*ibidem*: 266).

Aparent, corectarea se realizează în forme consacrate, prin repetarea porțiunii de corectat. În acest sens, un exemplu este:

- „- Imaginea era în afara partidelor? Nu se făcea legătură între legionari și ei?

- Complet în afara partidelor. Nu se făcea niciun fel de legătură” (*ibidem*: 259).

Intervievata se prezintă drept o cunosătoare a tot ceea ce se leagă de comunitatea din care face parte. În mărturisirea Irinei Pop se recunosc modalități de organizare a întregului ansamblu de schimburi verbale, care constituie o conversație complexă: secvență inițială, secvență de bază (principală) și secvență finală. Vorbitorii își conduc cu abilitate interlocutorul spre ratificarea temei pe care intenționează să o abordeze. Aparența este că introducerea temei reprezintă rezultatul unui act de solicitare din partea celui care realizează interviul. În mod obișnuit, acest lucru implică un act directiv. Un exemplu concludent în acest sens este:

„La un moment dat a început să apară pe tablă dimineața când soseam: ‘Raluca, nu mai veni’, ‘Raluca, ai să pleci cu picioarele înainte’, ‘Raluca, nu ai voie să urmezi Agronomia’ și tot felul de insulte la adresa ei. (...) Și ea s-a dus să se plângă la rector, și rectorul a spus că nu are încotro, pentru că la Agronomie există numerus clausus” (*ibidem*: 258).

Finalul are funcție de intensificare și constatare.

Comunicarea este interacțiune socială și se realizează dacă enunțurile sunt integrate unui schimb – unitate minimală a interacțiunii sociale. Schimbările care alcătuiesc o frază pot fi coordonate prin înlănțuire sau prin reciprocitate. Coordonarea prin înlănțuire presupune cumuli de informații legate de aceeași temă. Dăm mai jos un exemplu:

„- Gusti n-a fost?

- Nu.

- Nici Golopenția?

- Golopenția a fost. Dar Gusti nu știu de ce n-a fost” (*ibidem*: 267).

Coordonarea prin reciprocitate presupune furnizarea de către locutori a aceluiași tip de informații; rezultatul unui schimb precedent este reluat prin reciprocitate. Un exemplu concludent în acest sens este:

„- Și după aceea?

- După aceea aveam orele de curs, era o plimbare în oraș.

- În fiecare zi?

- În fiecare zi, încolonate și cu cântece patriotice” (*ibidem*: 262).

Se observă structura simetrică a ambelor răspunsuri, care încep prin reluarea în ecou a ambelor întrebări.

Conceptul de „politețe”, din perspectivă pragmatică, depășește sfera înțelegerii curente a termenului. În mod obișnuit, a fi politicos înseamnă a respecta anumite norme de comportament care funcționează prin tradiție într-o comunitate. În accepțiune pragmatică, „a fi politicos înseamnă a ține în permanență seama de celălalt, a avea sentimentul unei responsabilități față de interlocutor în tot cursul interacțiunii verbale” (Ionescu-Ruxăndoiu 1999: 107). Se cuvine să remarcăm că, în interviul cu Irina Pop, există în permanență tendința de adaptare la interlocutor, de a răspunde întrebărilor adresate. Din perspectivă pragmatică, este o dovadă de politețe să nu faci divagații față de întrebările puse de interlocutor, să răspunzi scurt și la obiect întrebărilor puse de acesta.

## Concluzii

Pe parcursul analizei s-a observat existența unui sistem implicit de organizare a conversației, care operează local, care asigură tranziția dintre cei doi locutori. În analiza discursului didascalile au un rol important. Enunțurile-răspuns ale Irinei Pop sunt caracterizate de simplitatea cu care este formulată acceptarea. S-au recunoscut modalități de organizare a întregului ansamblu de schimburi verbal: vorbitoarea are în permanență tendința de adaptare la interlocutor, de a răspunde întrebărilor adresate. Vorbirea directă alternează cu vorbirea indirectă, ceea ce este o particularitate a oralității.

În mărturisirea Irinei Pop nu credem că este vorba de autocorectare, ci de atenuare, de formulări politicoase, prin care vorbitoarea nu vrea să-și impună punctul de vedere, nu vrea să confere enunțului un caracter absolut.

În discursul Irinei Sturdza s-ar putea remarca o anumită prevalență a mentalității, nu atât a strategiilor, care justifică formele politeții pozitive, concretizată prin încercarea de a-și asuma codul interlocutorului.

## Surse

Rostas Zoltan, 2009, *Strada Latină nr. 8*, București, Curtea Veche.

## Referințe

- Austin, J. L., 2003, *Cum să faci lucruri cu vorbe* [How to do things with words, Oxford, Clarendon Press, 1962], traducere de Sorana Corneanu, Pitești, Paralela 45.
- Bidu-Vrânceanu, Angela, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxândoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană-Dindelegan, 1997, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Științifică.
- Charaudeau, Patrick, 2000, *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique*. Paris, Hachette.
- Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Seuil.
- Ducrot, Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire*. Paris, Hermann.
- Ducrot, Oswald, 1984, *Le dire et le dit*. Paris, Minuit.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean Marie, 1996, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, București, Babel.
- Herseni, Traian, 1975, *Sociologia limbii*, București, Editura Științifică.
- Grice, Herbert Paul, 1991, *Studies in the Way of Words*, Harvard U.P., Cambridge Mass.
- Ionescu Ruxândoiu, Liliana, Dumitru Chițoran, 1975, *Sociolingvistica. Orientări actuale*, București, Editura Didactică și Pedagogică.
- Ionescu Ruxândoiu, Liliana, 1987, „Strategii ale politeții în textul literar; implicații pentru cultivarea exprimării orale a elevilor”, *LL*, vol. IV, 514-518.
- Ionescu Ruxândoiu, Liliana, 1991, *Narațiune și dialog în proza românească*, București, Editura Academiei.
- Ionescu Ruxândoiu, Liliana, 1995, ediția a II-a 1999, *Conversația. Structuri și strategii*. București, All.

- Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, 2003, *Limbaj și comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică*, București, All.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1980, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1990, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin.
- Măgureanu, Anca, 2008, *La structure dialogique du discours*, București, Editura Universității din București.
- Reboul, Anne, Moeschler, Jacques, 1999, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, traducere și coordonare de Carmen Vlad, Liana Pop, Cluj-Napoca, Echinox.
- Reboul, Anne, Moeschler, Jacques, 2001, *Pragmatica azi*, traducere de Liana Pop, Cluj-Napoca, Echinox.
- Roventă-Frumușani, Daniela, 2004, *Analiza discursului. Ipoteze și ipostaze*, București, Tritonic.
- Ștefănescu Ariadna, 2007, *Conectori pragmatici*, București, Editura Universității din București.

## **Partea a II-a. Polifonii discursive**





# La cyberculture et le cyberspace – impact sur notre existence

Anda Alupoaei (Ilina)  
Universitatea din Craiova

## 1. Introduction

En quelques décennies, internet a révolutionné les domaines de la communication, du travail, de l'enseignement et la façon de se divertir. Il est intervenu dans la vie quotidienne de milliards de personnes. Dès le début, plusieurs chercheurs se sont demandés sur l'usage problématique d'internet. Quelle est la limite au-delà de laquelle l'usage d'internet devient-il dangereux ? Dans cet article on va essayer de définir quelques aspects négatifs soulevés par l'usage inapproprié de ce nouveau mirage de la modernité : le cyberspace.

« La réalité virtuelle est une méthodologie née de l'informatique, de l'optique et de la robotique. [...] Elle ajoute un espace qui se superpose au réel sans jamais interférer avec lui. [...] La réalité virtuelle est, au sens étymologique du terme, utopique : elle est en effet un non lieu, elle propose un voyage dans nulle part » (Jolivald 1995 : 3).

C'est l'informaticien américain Jaron Lanier qui aurait introduit le terme de « réalité virtuelle – fenêtre ouverte sur un monde imaginaire ». Le mot *cyberspace* renvoie, d'après le Petit Robert, à un « ensemble de données numérisées constituant un univers d'information et un milieu de communication, lié à l'interconnexion mondiale des ordinateurs. Il est dérivé de la contraction des mots anglais *cybernétique* et *espace*. Il s'agit de l'espace qui mène l'information. *Cyberspace* et *internet* sont synonymes. L'interconnexion mondiale des ordinateurs facilite l'apparition de l'espace virtuel et des communautés virtuelles. L'existence du cyberspace abolit ou diminue les inconvénients du temps et de l'effort, mais aussi des coûts. Mais, en réalité, l'impact de cette nouvelle forme de culture sur l'existence humaine est plus grand. De nombreux études parlent plutôt des désavantages que des avantages de la croissance communicative à support informatique.

Les avantages d'internet sont évidents : il est un très bon outil de recherche et de découverte du monde entier, de divertissement, de communication. On peut faire des visites virtuelles, du commerce électronique. Cependant, les désavantages sont de plus en plus visibles à travers le temps. Ce sont les chercheurs américains qui se sont le plus penchés vers l'étude de l'influence négative de l'internet sur l'homme, mais notamment sur les enfants et les adolescents. L'addiction entraînée par internet est réelle et empêche les personnes de développer des relations réelles. Les relations virtuelles peuvent aussi faire oublier des pratiques saines comme, par exemple, la lecture. Dans cette analyse on va se pencher sur quelques inconvénients causés par le cyberspace.

## 2. L'éducation des mentalités et des comportements

Plusieurs auteurs (Brenner 1997 ; Caplan 2010 ; Young 1998 ; 2004 ; Kraut 1998) sont convaincus de ce que l'usage excessif d'internet cause un sentiment d'anxiété sociale, de détresse et des problèmes d'ordre psychologique, social ou professionnel. Le temps passé devant l'ordinateur n'est pas une simple habitude ou un moyen inoffensif de s'informer. On passe quelques heures par jours dans l'espace virtuel, on se repose, on apprend des nouvelles et ensuite on revient à ses activités du réel.

Le cyberspace est si présent dans la vie de l'homme moderne qu'il reconstruit la réalité. À vrai dire, le monde sans internet n'était pas tel que nous le voyons aujourd'hui. La communication et les relations entre les hommes se sont modifiées. Avec internet, qui sert plutôt à informer qu'à communiquer, l'aspect relationnel est effacé. Le psychiatre Serge Tisseron affirme que le rapport à soi, aux autres et la perception du réel ont changé. Les sites de socialisation apportent beaucoup de déceptions<sup>1</sup>.

### 2. 1. Le cyberspace comme moyen d'expérience

Les recherches dans le domaine de l'éducation montrent que les enfants ont besoin du milieu familial pour apprendre à parler, à comprendre la réalité, à penser et à sentir. L'expérience de l'espace et du temps réel, de même que la connaissance à travers le toucher ont un rôle fondamental. L'enfant doit être actif et il doit s'impliquer dans les jeux de son âge avec les autres enfants pour développer son imagination. Devant l'ordinateur, l'enfant et l'homme en général ne peut pas réjouir de l'expérience normale du langage, de la stimulation dialogique, de la pensée et de la réflexion offertes par le milieu humain.

Ainsi le cyberspace empêche l'imagination créative et mène à la passivité. « L'interaction active avec le monde réel, tant au niveau physique du toucher qu'au niveau psychologique de la réflexion et de l'imagination contribue au développement sain et normal du cortex » (Gheorge 2006 : 36). L'expérience doit être personnelle, parce que le virtuel n'offre pas une expérience réelle de l'espace, du temps et des distances. Dans le monde virtuel, ceux-ci sont seulement « suggérés ou simulés » (*ibidem* : 37). Lorsque les enfants sont stimulés de l'extérieur, lorsqu'ils n'ont plus le temps de penser, de réfléchir, de parler à eux-mêmes, est-il possible que le rythme de la vie contemporaine conduise à l'apparition de changements structuraux dans l'esprit de la nouvelle génération ? « Est-il possible que les jeunes gens qui passent une bonne partie de la journée devant l'ordinateur aient le cerveau différemment développé face aux autres jeunes qui s'impliquent dans des activités physiques, interpersonnelles et cognitives ? » (Healy 1990: 55).

De telle sorte, les habitudes formées par la répétition influencent la perception mentale de la réalité. C'est pourquoi l'expérience doit être interactive.

### 2. 2. L'effet de la cultivation de l'esprit

La cultivation virtuelle présente une signification spéciale. Par exemple, les films représentent pour les adolescents des écoles où ils apprennent les bonnes manières ou bien comment s'habiller et se coiffer pour acquérir le succès désiré dans la vie sociale. En même temps, les

---

<sup>1</sup> 7% de la communication est réalisée par les mots ; 38% est réalisée par le timbre vocal, le volume, l'intonation, le rythme de la voix ; 55% par le langage du corps : gestes, mimique (*Feuille d'If*, 19, décembre 2009).

types de relations et d'actions qu'on rencontre régulièrement dans l'espace virtuel créent la conception sur la réalité que les gens construisent en eux-mêmes, en résultant un milieu culturel qui n'est qu'un monde symbolique et illusoire. Les gens mènent deux vies parallèles. Malgré la diversité des faits proposés par internet, qui donne l'impression de vie réelle, les traits généraux sont les mêmes : les mêmes préoccupations, les mêmes buts ou désirs, les mêmes moyens de gérer les conflits et la vie en général. Il s'agit de toute une série de stéréotypes que les visiteurs du cyberspace s'approprient sans s'en rendre compte.

Le journaliste Damien Dubuc écrit que « 75% des étudiants français interrogés sont pendus à leur smartphone dès le réveil ». « Le corps sécrète d'importantes quantités de dopamine dès lors que le cerveau s'attend à une récompense. L'introduction de la variabilité multiplie l'effet, créant un état de chasse frénétique, qui inhibe les zones du cerveau associées au jugement et à la raison tout en activant celles associées au désir et à l'exercice de la volonté » (*Le Monde* de 18 octobre 2017).

### **2. 3. La liberté du choix**

La cyberculture est souvent confondue avec la liberté que les parents veulent offrir aux enfants pour que ceux-ci définissent leur personnalité. Ainsi les parents renoncent-ils volontairement à l'autorité de formateurs de leurs enfants. Pourtant, la liberté est valable là où il y a la capacité de comprendre et de décider. C'est pourquoi la cyberculture destinée à tous peut nuire aux enfants curieux qui se laissent séduire par des images ou des informations qui ne leur sont pas nécessaires. Par exemple, l'implication des enfants et des adolescents dans les cyberrelations présente un grand péril. En effet, il y a un grand nombre d'activités à caractère sexuel en ligne. Dans leur livre *Internet : usage problématique et usage approprié*, les psychologues Marie-Anne Sergerie et Jacques Lajoie affirment :

« Bien que de grands chercheurs contemporains en psychologie considèrent l'exploration comme un trait positif (comme David Berlyne, Eleanor Gibson, Donald Hebb, Seymour Papert ou Jean Piaget), la recherche d'information peut amener des difficultés dont l'infobésité qui fait référence à l'incapacité à retirer les connaissances et les informations pertinentes d'une grande masse de renseignements ». (docplayer.fr)

### **3. Les problèmes d'attention et d'apprentissage**

Il y a une interaction entre l'utilisateur et l'ordinateur, ce qui donne à l'internaute l'impression d'avoir un certain pouvoir sur le monde virtuel. On peut donner des ordres au système informatique. L'ordinateur et l'utilisateur forment ainsi un circuit fermé. L'utilisateur regarde l'écran et bouge un peu les doigts pour des heures entières, tout en oubliant de la vie personnelle, des besoins et des obligations quotidiennes. L'espace où l'on vit pendant ces heures est purement mental. Quel serait l'âge approprié pour commencer à utiliser ce type d'activité ? Le théoricien américain des médias Neil Postman a attiré l'attention sur le fait que cette modalité de transmettre l'information précipite le développement des enfants et des adolescents. Les expériences et les idées des adultes sont transmises aux enfants et ceux-ci commencent à agir de la sorte. Le docteur en bioéthique et biophysicien roumain Virgiliu Gheorghe définit l'ordinateur comme « une poussette mentale » (Gheorghe 2006 : 452).

### 3. 1. La baisse du niveau d'intelligence et des performances intellectuelles

Les enseignants ont signalé des changements dans la conduite des enfants, comme le refus d'accepter l'échec et le recours à la violence pour ne pas vouloir accepter la part de réalité qui dérange. Certains agresseurs se font même filmer par des collègues. De plus, l'incapacité d'apprendre est une affection qui atteint de plus en plus les enfants des pays développés. Les élèves ont des problèmes avec la mémoire ou lorsqu'il s'agit d'écouter attentivement une exposition simple ou une succession de données. De même, ils ne peuvent pas lire des informations qu'ils considèrent ennuyeuses. « Les déficiences d'apprentissage représentent dans la plupart des cas des difficultés d'écouter et de comprendre une présentation orale, d'exprimer ses idées, de lire et de présenter oralement un matériel verbal » (Healy 1990 : 142). Le cyberspace cultive notamment le visuel que l'auditif. Le cerveau s'habitue pourtant à se baser sur des images que sur des sons. « Les sons touchent la raison mais ils se perdent, semblant être vagues, avant d'être analysés » (ibidem: 45). Les élèves souffrent de l'incapacité d'écouter attentivement pendant les classes. En outre, ils se trouvent aussi dans l'incapacité de lire des livres classiques, sans images. Il est évident que, de nos jours, les enfants lisent moins que ceux des générations passées. Le déclin de l'intérêt pour la lecture est causé sans doute par internet. Les enfants et les adolescents préfèrent surfer sur internet, parler avec leurs amis, ce qui est très reposant et attirant et ne demande aucun effort.

Au contraire, la lecture suppose avoir du temps pour réfléchir, de la patience pour décoder les significations. La lecture libère l'imagination, qui doit construire le sens des événements lus. En ce qui concerne le cyberspace, le processus imaginatif est bloqué parce que l'information reçue par l'intermédiaire de l'internet est traitée différemment, elle est obtenue sans effort. Dans la société moderne, dans les conditions créées par et pour le monde artificiel en béton et asphalte, au fond de la disparition des traditions orales et de l'effacement des relations interpersonnelles, la lecture joue un rôle important dans le développement de l'individu. Les informations qu'on trouve sur internet sont exhaustives, ils amènent le monde à nos pieds. Mais, en même temps, on constate que les élèves sont de plus en plus superficiels. Ils se trouvent souvent dans l'impossibilité de faire des connexions, d'organiser les connaissances et de tirer des conclusions.

Au lieu d'être provoqués à penser, à persévérer, à lutter pour gagner des mérites réels, les enfants de nos jours sont éduqués à attendre que le monde et ses sens se révèlent à eux sans rien faire.

### 3. 2. L'importance de l'imagination

L'imagination joue un rôle essentiel pour le bon fonctionnement de la raison, aidant à approfondir le pouvoir de la réflexion personnelle. Les professeurs ont remarqué aux dernières générations d'élèves une baisse significative du potentiel créatif et imaginatif. Au fur et à mesure qu'on s'habitue aux images reçues de l'extérieur, on devient incapable de créer les propres images. On a observé que les enfants qui écoutent ou lisent un conte ont la capacité de continuer, d'enrichir ou même de recréer le conte. Au contraire, après avoir regardé des films ou des dessins animés, les enfants retiennent plutôt la mimique des personnages et d'autres détails, au détriment de l'essentiel.

De même, le problème de l'ADHD est attribué à l'impact de la technologie moderne sur l'esprit humain. Les enfants changent trop vite le centre de leur attention. La crise de l'enseignement est liée en bonne mesure à ce fait. Les professeurs ne savent plus quoi faire pour capter et maintenir l'attention des élèves hyperactifs. Cette hyperactivité est la cause

principale du manque de contrôle dont les élèves font souvent preuve. Ce fait les rapproche du comportement antisocial. Les élèves ont même le désir de se soustraire aux classes et de surfer sans cesse sur internet au lieu d'écouter le professeur. Ils ne peuvent pas écouter et suivre une activité, participer au dialogue ou attendre son tour à parler. Une cause serait le style de vivre sédentaire, le manque d'activité physique et l'expérience attirante offerte par le cyberspace.

#### **4. La cyberdépendance**

Ce sujet a créé une controverse dans la sphère médicale. Kimberly Young est le premier psychologue qui a parlé d'une addiction à internet, en 1996, et qui s'est impliqué dans le traitement de cette déviation comportementale. Un autre psychologue américain, Ivan K. Goldberg compare la dépendance à internet avec la dépendance aux jeux d'argent et considère que, par l'attachement à internet, on évite les problèmes de la vie quotidienne. En 1995, Ivan Goldberg a formulé un nouveau syntagme lié à l'addiction à internet : Internet Addiction Disorder (IAD).

Les personnes susceptibles d'être affectées par la dépendance d'internet sont immatures de point de vue affectif et ont un sentiment de non-valeur personnelle. Il y a des gens qui évitent, en passant le temps dans le monde virtuel, la malheureuse expérience de la solitude, de la tristesse et des pensées négatives. Les personnes agitées, seules et menant une vie désordonnée s'attachent à internet pour se soustraire aux soucis, pour se sentir moins agitées, moins seules et plus équilibrées du point de vue émotionnel et psychique. Mais, une fois achevée l'activité sur internet, les problèmes reviennent au premier plan. Comme il est plus facile de fuir devant ses problèmes que d'y chercher des solutions et de les affronter, les malheurs de la vie peuvent mener à l'apparition de la cyberdépendance.

Le spécialiste français Romain Cally affirme que « sur le web, la compulsion apparaît lorsque l'internaute ne juge plus son comportement normal, mais ne peut pour autant éviter de se connecter. Si l'individu ne faisait pas cette action, son anxiété en deviendrait difficilement soutenable, voire insupportable » (Cally 2012: 60). L'internet est ressenti comme un anesthésique spirituel. À tous les problèmes on ajoute les remords d'avoir perdu le temps. En réalité, l'attachement à internet cache aussi le désir d'oublier le manque de sens ressenti à cause du temps perdu dans l'espace virtuel. On pourrait assister à une « épidémie du XXIe siècle » (Christakis 2010 : 61). Par exemple, la dépendance au jeu vidéo est associée à des troubles anxieux, au déficit de l'attention, à l'hyperactivité et aux phobies sociales. Pourtant, la cyberdépendance n'est pas officiellement inscrite parmi les maladies à caractère psychopathologique ; elle peut être analysée comme les dépendances aux drogues, à l'alcool ou au tabac. La méthode la plus efficace est la prévention du mal usage de l'internet et elle doit viser notamment les enfants et les adolescents.

##### **4.1. La cyberculture offre une détente immédiate**

Les gens subissent un grand stress quotidien et il est attirant de recourir à ce type d'évasion. Mais la tension intérieure revient, ce qui conduit l'homme à revenir lui aussi à l'internet merveilleux qui semble remplir et animer l'esprit d'émotions positives. On développe de cette manière une inertie physique et psychologique.

Les relations sociales réelles ne doivent jamais être remplacées complètement par celles virtuelles. Les élèves ont développé une habitude les dernières années, celle du jeu

vidéo en ligne. Chaque joueur choisit un avatar<sup>1</sup>, un alter ego virtuel, qui vit des expériences irréelles qui ne se passeraient jamais dans la réalité. Cette incarnation virtuelle sert à définir ce que l'utilisateur rêve d'être. Quant aux médias sociaux, il arrive souvent que les avatars ne représentent pas l'image réelle de l'utilisateur, mais ils reflètent « une image différente et idéalisée » (Turkle 2011: 153) de celui-ci.

#### 4.2. La passivité et l'incapacité d'agir en dehors d'internet

B.J. Fogg, le fondateur du laboratoire des technologies persuasives de l'université de Stanford, déclare que « les ordinateurs ou les interfaces peuvent être conçus de sorte à orienter le comportement. Pour hacker le cerveau, il suffit de miser sur les instincts, les habitudes et les biais cognitifs des utilisateurs. » (*Le Monde*, 18 octobre 2017).

Dans son livre *Enfants et adolescents face au numérique – comment les protéger et les éduquer*, le psychologue clinicien et psychothérapeute français Jean-Charles Nayebi avertit que l'internet et le téléphone mobile mettent en péril le système éducatif. Les parents et les enseignants sont confrontés à de nouveaux défis. De nos jours, certains considèrent que la famille est moins importante que le réseau d'amis virtuels. Le psychiatre Serge Tisseron analyse les bouleversements apportés par le virtuel. Les mirages des écrans cachent la dématérialisation des relations humaines, des rencontres et des objets. Les règles et les stratégies du virtuel font que le passage au réel soit difficile. Après deux heures passées dans l'espace virtuel, les gens peuvent se sentir sans l'énergie et la disposition d'entreprendre n'importe quelle activité qui demande de l'effort. C'est pourquoi il est plus facile de continuer l'activité sur internet.

### Conclusions

En guise de conclusion, il faut retenir que le problème n'est pas internet en soi ou son utilisation proprement dite, mais la façon dont l'individu l'utilise. La réalité virtuelle n'est pas matérielle, palpable, mais ses effets sont réels. Le cyberspace fait partie de la vie de l'homme moderne et il peut être extrêmement utile. C'est l'excès qui mène aux problèmes. Il faut apprendre à maîtriser l'internet et la technologie en général et il est nécessaire de réduire le temps passé chaque jour devant l'écran.

La possibilité offerte par le cyberspace et par la cyberculture, à savoir celle de regarder le monde entier par la fenêtre de l'écran, confère à internet un pouvoir d'attraction extraordinaire. On croit que c'est le monde idéal et nous tous y sommes invités. Mais rien ne peut remplacer la participation à la vie réelle. Les qualités personnelles les plus humaines et les plus recherchées, comme l'amour et la patience, ne peuvent pas être vécues et acquises dans l'espace virtuel, mais en communiquant de façon interactive avec les autres.

---

<sup>1</sup> L'avatar désigne, en informatique, la représentation d'un internaute, sous forme 2D (sur les forums) ou 3D (dans les jeux vidéo). Il représente la personne qui l'a créé. Sur un chat, le mot désigne aussi l'image utilisée pour s'identifier.

## Références

- Brenner, V., 1997, "Psychology of Computer Use : XLVII. Parameters of Internet Use, Abuse and Addiction: The First 90 Days of the Internet Usage Survey", *Psychological Reports*, 80, 879-882.
- Cally, Romain, 2012, « Internet marketing surconsommation et addictions comportementales », *Le Journal des psychologues*, <http://www.fichier-pdf.fr>
- Caplan, S.E., 2010, "Theory of Measurement of Generalized Problematic Internet Use: A Two-step Approach", *Computers in Human Behavior*, 1089-1097, <http://www.scielo.br>
- Christakis, Dimitri A., 2010, "Internet Addiction: a 21st Century Epidemic?", *BMC Medicine*, 8 (1), 18 octobre.
- Gheorghe, V., 2006, *Efectele televiziunii asupra minții umane*, București, Prodromos.
- Healy, Jane M., 1990, *Endangered Minds*, New York, Touchstone.
- Jolival, Bernard, 1995, *La réalité virtuelle*, Paris, PUF (coll. « *Que sais-je?* »).
- Kraut, R., Patterson, M., Lundmark, V., Kiesler, S., Mukophadhyay, T., Scherlis, W., 1998, "Internet Paradox: A social Technology that Reduces Social Involvement and Psychological Well-being?" *American Psychologist*, 53 (9), 1017-1031, <http://www.scielo.br>.
- Le Monde*, éd. de 18 octobre 2017. <http://www.lemonde.fr>.
- Nayebi, Jean-Charles, 2010. *Enfants et adolescents face au numérique*, Paris, Odile Jacob.
- Sergerie, MarieAnne et Lajoie, Jacques, 2007, « Internet : usage problématique et usage approprié », *Revue québécoise de psychologie*, 28 (2), [docplayer.fr](http://docplayer.fr).
- Tisseron, Serge, 2009, « Virtuel, mon amour : penser, aimer, souffrir, à l'ère des nouvelles technologies », *Feuille d'If*, Paris, 19 de décembre, [ifbelgique.be](http://ifbelgique.be).
- Turkle, Sherry, 2011. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York, Basic Books.
- Young, K.S., 1998, "Internet Addiction: a New Clinical Phenomenon and its Consequences", *Cyberpsychology & Behavior*, 1(3), 237-244, <http://www.scielo.br>.
- Young, K.S., 2004, "Internet Addiction: The Emergence of a New Clinical Disorder", *American Behavioral Scientist*, 48 (4), 402-415, <http://www.scielo.br>.
- \*\*\* Petit Robert (le), 1993, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, rédaction dirigée par Alain Rey et Josette Rey-Debove, Dictionnaires Le Robert, Paris, Nouvelle édition, 1993. (LPR).
- \*\*\* *Le Trésor de la Langue Française, Conception et réalisation informatiques*, Jacques Dendien, <http://atilf.inalfr.fr>, Version du 10/12/2002 (LTLF)

# Toponime provenite din apelative ce denumesc îndeletniciri ale localnicilor din Câmpia Blahniței

Diana Loredana Arbănași

Colegiul Național Pedagogic „Ștefan Odobleja”, Drobeta-Turnu Severin

## 1. Introducere

Câmpia Blahniței reprezintă zona de sud-est a județului Mehedinți, cuprinzând aproximativ o treime din suprafața acestuia. Parte integrantă a Câmpiei Române, Câmpia Blahniței este alcătuită dintr-un „complex de câmpuri, de terase și de lunci, rezultat al acțiunii lacustre, fluviatile și eoliene” (Coteț 1957: 13). Încă din zorii istoriei, din epipaleolitic, întâlnim în Câmpia Blahniței urme de conviețuire umană. Descoperirile arheologice au scos la iveală faptul că zona a fost permanent locuită în toate epocile istorice.

În zona de câmpie, țăranul a contat pe produsele obținute lucrând pământul. Așadar, agricultura a reprezentat ocupația fundamentală a locuitorilor din câmpie. Ocupații elementare au fost: pescuitul (în lunca Dunării), creșterea animalelor, apicultura, viticultura și pomicultura. Li se adaugă unele meșteșuguri tradiționale precum: cizmăria, cojocăria, croitoria, fierăria, dulgheria și morăritul. Sunt pe cale de dispariție mai multe meșteșuguri autohtone precum cusutul și țesutul.

În funcție de poziția geografică, dar și de necesitățile comunității, oamenii au dezvoltat o serie de îndeletniciri care se desfășoară în afara unui spațiu delimitat, cât și ocupații executate în interiorul unor locuințe sau în spații protejate (de interior). Se observă că anumite îndeletniciri au o mare rezistență în timp, fiind practicate și în zilele noastre, pe când altele au dispărut, devenind prea greu de executat. De asemenea, în confruntarea cu timpul, anumite toponime și-au păstrat obiectul denumit, pe când altele denumesc cu totul altceva.

## 2. Toponime care vizează îndeletniciri ale localnicilor provenite din apelative

a) ÎNDELETNICIRI DESFĂȘURATE ÎN INTERIORUL UNUI SPAȚIU ÎNCHIS (PROTEJAT): *beci*, *bocșe*, *bordei*, *cocină*, *crâșmă*, *han*, *moară*, *ogradă*, *pivniță*, *prăvălie*, *pătul*, *porcăreață*, *porcărie*, *zootehnie*, *grajd* etc.

**beci**: „pivniță”: Beciu Po; „loc”: *Beciu Zarafului*, „deal”.

**bocșă**: „locul unde se fac cărbuni din lemn, prin ardere” (*DELR*, litera *B*, p. 120). Sinonime în zona cercetată: *cărbunar*, *cărbunărie*.

**cocină**: *Cocinile* PMi, Vr „loc unde au fost cândva crescătorii de porci”.

**grajd**: „Construcție, încăpere, special amenajată pentru adăpostirea animalelor domestice mari” (*DEX*).

**han**: „local cu ospătarie unde se pot adăposti peste noapte drumeții (cu caii și cu căruțele lor)” (*DEX*).



**moară:** „Instalație special amenajată pentru măcinarea cerealelor; clădire, construcție prevăzută cu asemenea instalație” (DEX).

**ogradă:** „curte, bățatură”; „Grădină cu pomi fructiferi; livadă; curte boierească” (DEX).

**pățul:** „construcție din lănteți, șipci sau nuiele care servește la păstrarea porumbului în știuleți”. Apelativul, foarte cunoscut, este întâlnit rar în poziție toponimică.

**pivniță:** „încăpere sau grup de încăperi subterane, zidite de obicei dedesubtul unei clădiri și destinate păstrării unor materiale (lemne, cărbuni etc.) sau unor produse alimentare; beci” (DEX). În *pivnița (pimnița)* din valea mehedințeană a Dunării se păstrează de obicei vinul, conservele pentru iarnă și alimentele. Entopicul este puternic concurat de sinonimul *beci*, ambele cu impact toponimic redus.

**prăvălie:** „Loc în care se vând diferite mărfuri; magazin” (DEX).

**porcăreățu:** „loc amenajat pentru adăpostirea și îngrijirea porcilor”.

**porcărie:** „amenajare din lemne sau cu ziduri acoperită pentru adăpostirea și creșterea porcilor”.

**zootehnie:** „spațiu amenajat și dotat pentru creșterea animalelor”.

b) ÎNDELETNICIRILE DE EXTERIOR: *adăpător, arătură, arie, băcie, blană, blidărie, boteală, boliră, canton, carieră, cărămidă, ceair, claie, clin, colț, comună, curea, fânează, foișor, grădină, izlaz, litră, livadă, loc, lot, maiag, obleagă, obor, ochean, ogor, parte, pământ, pășune, pescărie, pârci, plaț, pogon, punct, robinet, sat, saia, saivan, stână, strajă, stupină, tablă, târg, teasc, teren, trâmbă, taină, varniță, vărzărie, vie, zăcătoare, zăgaz, zootehnie.*

**adăpător:** „izvor amenajat pentru băut apă sau pentru adăpatul vitelor”, „vad de adăpat vitele” (DELR, litera A, p. 78); „locul unde se adapă vitele” (DA).

**arătură:** „Câmp cultivat, țarină” (DA, DEX); „Pământ arat; țarină; loc; pământ arabil” (DELR, litera A, p. 88).

**aria:** „loc neted și bățătorit pe care se treieră bucatele” (DA); „Locul unde se treieră grânele sau se așează recolta câmpului” (Porucic, *Lexiconul*, p. 51); „bucată de pământ mică unde țăranul plantează legume” – entopicul funcționează în majoritatea localităților din arealul cercetat; „loc șes, pe deal sau pe munte; terasă, platou” – sens dezvoltat prin metaforă (Loșonți, *Toponime*, p. 189).

**băcia:** *Băcia* Gg „apă stătătoare”.

**blană:** „moșie; tarla”: *Blana* P Ma „loc cu bălți” (vezi *infra: Blana*).

**boteală:** „Loc de odihnă pentru oi” (DELR, litera B, p. 221). Apelativul vine de la verbul *a se boti* „din cauza căldurii, oile se îngrămădesc, băgându-și capul una sub alta” + suf. *-eală*.

**botiră:** IA „loc unde se strâng oile la umbră”. Sinonime: *badoc, boteală*. Entopicul, cu impact toponimic, nu mai este înregistrat în alte zone ale țării.

**canton:** *Cantonu* Gr, Iv „casa pădurarului”; ~ *lu Albulescu* Bu; ~ *lu Bratu* Bu, NB; ~ *lu Colă* Bu; ~ *lu Corâci* Bu, NB; ~ *lu Coviță Gogoloiu* Bu; ~ *lu Gogoloiu* Bu, NB; ~ *lu Mîcu* Ro; ~ *lu Moldoveanu* Bu, NB; ~ *lu Ogiolan* Ro; ~ *lu Puțică* Ro; ~ *lu Stuparu* Bu, NB; ~ *lu Tunsoiu* Ro; ~ *Nou B Mi*; ~ *Roșu* Rg; ~ *Vechi* (~ *Veichi*) B Mi, Rg.

**carieră:** *Cariera* Ib, JV, Or Ma, Sa; *Cariera de Piatră* Rg; ~ *din Dealu Țiganului* Rg; ~ *din Scăpau* Cu; ~ *din Vericioara* Rg; ~ *Gospodaru* Sc; ~ *lu Antonie* Ci; ~ *lu Cojoc* Rg; ~ *lu Ion al Bâdii* Au; ~ *lu Mololoi* Op; ~ *lu Tâcu* Ci; ~ *Nisipu Roșu* Rg; ~ *Pătrașcu* Sc.

**cărămidă:** *Cărămida* Ib „fântână”, „vale”.

**claie:** „grămadă conică de fân”: *Claia Molii* Al; *Clăi* Op.

**clin:** *Clinu* OC, Pr, Ro „teren arabil; suprafață de teren în formă de triunghi mărginită pe două laturi de drum”; ~ *Dosului* Gr; ~ *lu Bălăceanu* RO; ~ *lu Borau* Or Ma; ~ *lu Costache* Iz; ~ *lu Cuță* Gr; ~ *lu Goangă* Op; ~ *lu Mitran* O Ma; ~ *lu Zăpuc* Iz; ~ *Popii* Ib.

**colț:** *Colțu Bălciului* Dv; ~ *de la Costin a lu Nae a lu Puiu* Sa; ~ *de la Neaua* Dv; ~ *de la Pătrânjei* Or Ma; ~ *de la Țandără* Or Ma; ~ *Izâmșii* OC; ~ *lu Babaliu* Ge; ~ *lu Badea* Dv; ~ *lu Cățăl* Dr, SNP; ~ *lu Mărin Ciucă* Ge; ~ *lu Mircea Barbu* Ge; ~ *lu Zamă* Sa; ~ *Pădurii* GM; ~ *Popii* Go; ~ *Repede* De; ~ *Șchiopanilor* Ge; ~ *Teișului* Bă; ~ *Viei* Rg.

**curea:** „fâșie lungă și îngustă de pământ” (*DEX*). Entopicul provine, prin metaforă, de la curea „cingătoare, brâu”.

**comună:** „tarla, suprafață de teren dat în proprietate țăranilor la 1864, care se muncea în comun”: *Comuna Do* „tarla”.

**fâneată:** „suprafață de teren, de regulă, pe văi, destinată cultivării fânului; fânaț; pajiște”.

**foisor:** „construcție înaltă și îngustă folosită ca loc de supraveghere a unei întinderi mai mari de teren; loc de pază, de strajă; caraulă” (vezi și Jordan 1963: 259).

**grădină:** „Suprafață de teren arabil, de obicei îngrădită, pe care se cultivă legume, flori sau pomi fructiferi” (*DEX*). Entopicul este folosit frecvent în mediul rural: „Lucrez în grădină. Legumele sunt din grădină. Merg la grădină (dacă aceasta este mai departe de casă)”.

**izlaz:** „imaș, pășune”. Vezi *supra: Izlaz*.

**litră:** „sfert de pogon, adică 1250 m<sup>2</sup>”. Termenul este frecvent în limbajul rural, fiind o unitate de măsură agrară, sensul nefiind înregistrat de *DEX*, deși apelativul are o vechime considerabilă în limbă. În zona cercetată, întâlnim ipostazele: *o litră și trei litre (trilitre)*, în funcție toponimică: *Litrele* Al, GM, Ib „tarla cu teren arabil parcelată în câte *o litră* – 1250 m<sup>2</sup>”. In *Litre* Ib „tarla cu teren arabil”. *Trilitre* Ib „tarla cu parcele de trei sferturi de pogon – 3750 m<sup>2</sup>, suprafețe acordate țăranilor de Cuza”. Impactul sintagmei entopice este redus. In *(La) Trilitre* Ib „teren arabil”.

**livadă:** „Suprafață de teren plantată cu pomi fructiferi”; „Întindere de pământ pe care se lasă să crească iarba pentru cosit sau pentru pășunat” (*DEX*). Pentru impactul toponimic al entopicului *livadă (livadie)*, vezi *supra: livadă*.

**loc:** „reper; suprafață de teren în proprietatea cuiva” (Sens neînregistrat de *DEX*). Entopicul *loc*, cu sensul „suprafață de teren în proprietatea cuiva” este frecvent utilizat în zona cercetată. Numărul foarte mare de *locuri* „terenuri agricole” dintr-o comunitate rurală face ca entopicul să nu aibă impact toponimic sau să-l întâlnim rar în această ipostază.

*Locu Bumbisei* VM „teren local”; ~ *de la Brănoanea* Bis „teren arabil”; ~ *Felegiei* Vd; ~ *lu Bumbea* De; ~ *lu Chițu* Cv, De; ~ *lu Ciocan* De; ~ *lu Mândrei* Cl; ~ *lu Pavel* De; ~ *lu Pierde-Vară* Cl; ~ *Nisipos* Pl; ~ *Poamelor* Cn.

*Locurile Ieblănicenilor* FM, FN, Ol, O Ma, P Ma, P Mi, Po M, Sg; ~ *Orevicenilor* Ib, Ol; ~ *Pădinenilor* Ib, PMi, Sl; ~ *Stinicenilor* Ib, P Ma; ~ *Slășomenilor* P Ma, Pe.

**lot:** „Fiecare dintre porțiunile în care a fost împărțit un teren sau o pădure; parcelă” (*DEX*). Pentru cei din Câmpia Blahniței, *lotul* este o suprafață de teren arabil de cel puțin un hectar. *Lotu al Bătrân* IA; ~ *Bălușii* Sl; ~ *Bisericii* Cl, Op; ~ *lu Barbu Mirea* Sl; ~ *lu Belu* Sl; ~ *lu Băcleşanu* Sl; ~ *lu Boceanu* Sl; ~ *lu Călin Panduru* Sl; ~ *lu Călugăru* Ib; ~ *lu Ciuhurezu* Sl; ~ *lu Cizmaru* Sl; ~ *lu Coandă* Sl; ~ *lu Constantin Vișan* Sl; ~ *lu Cornilescu* Sl; ~ *lu Dănilă* Sl; ~ *lu Dolof* Sl; ~ *lu Floarea Baros* Sl; ~ *lu Ilie al Badii* Sl; ~ *lu Ion Ianoș* Sl; ~ *lu Măciucă* Sl; ~ *lu Mărin Stan Mira* Sl; ~ *lu Mărinaiche al lu Mărin Arbănaș* Ib; ~ *lu Mășinistu* Sl; ~ *lu Melache* Sl; ~ *lu Mică Țiganu* Sl; ~ *lu Oman* Vn; ~ *lu Putere* Sl; ~ *lu Răduță* Cl; ~ *lu Serafim Sârmulescu* Sl; ~ *lu Spătaru* Sl; ~ *lu Trică al Popii* Sl; ~ *lu Țică* Sl; ~ *lu Ursan* Dr; ~ *lu Vasilache al Zimții* Sl; ~ *Notarului* BV; ~ *Spitalului* Rg; ~ *Școlii* Op, Sl. *Loturile* Cl, Ib, Iz

„trâmbă, tablă de teren arabil împărțită în loturi”; ~ *Arbănășeștilor* Ib; ~ *din Vale* Cu; ~ *Gogoșenilor* Bi; ~ *Invalizilor* Op; ~ *Mari* Cz, Pl; ~ *Mici* Bi, Pl.

**maiaș (măiaș):** „prăjină lungă, care indică hotarul despărțitor a două proprietăți” (*DLR*); „foișor, punct de observație” (*Anchetele DELR*). Sunt sensurile cu care este perceput *măiașu* în Câmpia Blahniței.

**obleagă:** „teren nelucrat; pârlăoagă”. *Obleaga Adâncă* Cl; ~ *Cărbunăria Mare* Cl; ~ *Cărbunăria Mică* Cl; ~ *cu Beșicuți* Cl; ~ *cu Coricovi* Cl; ~ *cu Lupu al Mort* Cl; ~ *cu Nuci* Cl; ~ *cu Peri* Cl; ~ *cu Pârâu* Cl; ~ *cu Plopi* Cl; ~ *cu Salcâmi* Cl; ~ *cu Tecari* Cl; ~ *de la Canton* Cl; ~ *Fața Spânzurată* Cl; ~ *Făsulite* Cl; ~ *Foața* Cl; ~ *Ienichești* Cl; ~ *lu Căpățână* Cl; ~ *lu Gagiu* Cl; ~ *lu Ilie* Cl; ~ *lu Mutu* Cl; ~ *lu Pescaru* Cl; ~ *lu Stoian Pă;* ~ *lu Stoican* Cl; ~ *lu Țoană* Cl; ~ *lu Văgâi* Cl; ~ *Mare* Cl; ~ *Mică* Cl; ~ *Pisloianilor* Cl; ~ *Rotundă* Cl; ~ *Viilor Părăsite* Pă. *Oblegiu* Bis „platou pe deal”. Este un singular refăcut după pluralul *oblegi*. *Oblegile* (dar și *Oblegi*) Al „pășune”.

**Obor:** „țarc; pășune împrejmuită”. *Oboru Bâlcuiului* Cl „țarc pentru animalele aduse spre vânzare”; *Oboru de Vacii* Bis „loc îngrădit pentru vaci”.

**ocean:** „poiană; ochi de apă”. *Oceanu* Ci „pășune”. Entopicul nu mai este recunoscut.

**ogor:** „Bucată de pământ cultivată sau cultivabilă; țarină; câmp semănat cu același fel de plante (de obicei cereale); lan; teren agricol; proprietate agricolă; teren arabil lăsat nelucrat și necultivat, folosit ca pășune timp de un an, în scopul de a obține în anii următori recolte mai bogate; pârlăoagă; arătură care se face cu mult înainte de lucrările de însămânțare” (*DEX*).

Actualmente, prin *ogor* se înțelege „arătură de toamnă pentru a fi însămânțată primăvara”. Entopicul este întâlnit rar cu impact toponimic.

**parte:** „bucată dintr-o moșie”. Deși cunoscut, apelativul *parte* este întâlnit rar în poziție toponimică.

**pământ:** „teren în proprietate; tarla; moșie”.

**pășune:** „imaș, izlaz”. În zona cercetată funcționează sinonimul lui *pășune*, *izlaz*, de aceea întâlnim puține toponime formate de la apelativul *pășune*.

**pescărie:** „locul unde se ține peștele prins pentru vânzare”; „locul unde stă personalul care se ocupă cu îngrijirea și vânzarea peștelui din bălțile administrate”.

**pârți:** „bucată foarte mică de teren”. Termenul este cunoscut cu sens depreciativ („Un pârți de loc, de plaț, de teren etc.”). Apelativul, cu sensul discutat aici sau cu alte sensuri cunoscute în popor, nu este înregistrat în *DEX*. Ca entopic, nu l-am întâlnit în literatura de specialitate.

**plaț:** „suprafață de teren din interiorul unei localități, destinată construcției unei gospodării”. Au impact toponimic doar *plăturile* virane, fără construcții. *Plațu Bisericii* Cu, Cu M, Mg, NB, SNP; ~ *Casandrii* Cu M; ~ *Fântâni de la GoreArbănaș* Ib; ~ *lu Abagiu* SNP; ~ *lu Băloi* Au; ~ *lu Bechet* SNP; ~ *lu Bombonel* Mg; ~ *lu Burduf* SNP; ~ *lu Chioga* Au; ~ *lu Chivu* NB; ~ *lu Ciof* NB; ~ *lu Crețu* Cu M; ~ *lu Dăneasa* NB; ~ *lu Frumosu* Au; ~ *lu Fusaru* SNP; ~ *lu Giambașu* SNP; ~ *lu Iacob* Mg; ~ *lu Ispas* Ho; ~ *lu Joagăr* SNP; ~ *lu Marinescu* Au; ~ *lu Moga* NB; ~ *lu Oaie* SNP; ~ *lu Rădulețu* Cu M; ~ *lu Rogojină* Cu M; ~ *lu Strinoiu* NB; ~ *lu Tican* NB; ~ *lu Verbuncu* Cu M; ~ *lu Veveriță* SNP; ~ *Popii* NB, Ro; ~ *Școlii* Mg, SNP; ~ *Truganii* SNP.

**pogon:** „unitate de măsură agrară = 5000 m<sup>2</sup>; o jumătate de hectar”. Entopicul este activ în limbajul din valea Dunării, în Mehedinți, lipsit însă de impact toponimic pentru forma de singular.

**punct:** „loc, reper local, zonă”. *Punctul Calu* Gv; ~ *Mișa lu Cocoșatu* Sc „suprafață de teren determinată; zonă”.

**robinet:** „dispozitiv pentru închiderea și deschiderea apei de pe o conductă”. *Robinetu* Bb „izvor amenajat cu dispozitiv de închiderea și deschiderea apei”.

**sad:** „Plantație de pomi fructiferi; livadă” (*DEX*); „loc cultivat” (*DLR*). *Sadurile* Cv „teren arabil”.

**saia:** „Adăpost (improvizat) pentru vite, în special pentru oi” (*DEX*). *Saielile* JV „baltă între Grindu lu Drugă și Capu Dealului”; Bă „teren arabil”; Gg „baltă”. *Saielile lu Petru* SI „hotar”.

**saivan:** „adăpost pentru oi”. *Saivâne* Gr „reper local”.

**stână:** „așezare păstorească de vară, la munte sau în afara satului, unde se adăpostesc oile și ciobanii și unde se prepară produsele din laptele oilor” (*DEX*).

În arealul cercetat, fiind zonă de câmpie, așezările păstorești nu sunt stabile, nepăstrându-și locul de la un an la altul, de aceea apelativul *stână* are impact toponimic foarte redus. *Stâna lu Duță* Bu; *Stâna lu Mardale* Bu „așezare păstorească de vară”; *Stâna lu Rotaru* Bu „teren arabil”.

**strajă:** „Loc unde stă un paznic; post de veghe” (*DEX*). Apelativul *strajă* are impact toponimic redus în zonă, deși este bine cunoscut localnicilor; de regulă aceasta nu are loc fix, aflându-se mereu în mișcare. *Straja de Corlățel* Cl „punct trigonometric”. *Straja din Deal* Cl „loc de strajă”. *Streja* Hi „fost loc de pază; reper local”.

**stupină:** „prisacă, stupărie”. *Stupina Stăiculeștiilor* Bis „reper local”.

**tablă:** „tarla; teren arabil cuprins între două drumuri vecine, paralele”. Entopicul este rar întâlnit în funcție toponimică. Are sinonimele: *blană*, *moșie*, *tarla*, *trâmbă*. *Tabla Jienarilor* JM „tarla”.

**târg:** „Loc amenajat pentru vânzarea diferitelor mărfuri și a animalelor”. *Târgu Bălăciței* Bă „târg săptămânal”; *Târgu Corlățelului* Cl; *Târgu Cujmirului* Cu; *Târgu din Izlaz* IJ „târg săptămânal”; *Târgu Gruii* Gr „târg săptămânal”; *Târgu Pătulelor* Pă; *Târgu Vânjului* VM „târg duminical”.

**teasc:** „Presă manuală cu ajutorul căreia se strivesc strugurii, semințele plantelor oleaginoase etc. pentru a se obține mustul, uleiul; Capcană pentru anumite animale” (*DEX*). *Teascu* Bis „deal cu pădure; pârâu”. Asistăm la resemantizarea toponimului în urma dispariției și necunoașterii sensului denotatului.

**teren:** „suprafață agricolă; punct”. Deși cunoscut localnicilor, apelativul *teren(u)* are impact toponimic redus.

**trâmbă:** „tarla”: *Trâmba Cărăboaicii* Ib; ~ *Gutuilor*Ib; ~ *Foișorului* Ib.

**țarină:** „Câmp cultivat, ogor, arătură” (*DEX*): „Câmp cultivat de lângă sat” (Porucic, *Lexiconul*, p. 81). Sensul surprins de Porucic se potrivește pentru *țarina* din Câmpia Blahniței. Pentru sensurile apelativului, vezi Ioniță, *Nume*, p. 141-143. *Țarina* Dv, Gr, Op „parte de sat”; Bt, De, Dr, Pă „câmp cultivat lângă sat”. *Țarina Chițu* Hi „câmp cultivat lângă sat”. *Țarina Gruii* Gr, Pl „câmp cultivat la marginea satului”; *Țarina Scăpău* Op. *Țarină* (In ~, La ~) Cu, IA, Li, Op „teren arabil”. *Țarini* (Țărini) De „teren arabil lângă sat”.

**varniță:** „groapă unde se stinge varul”. Apelativul este cunoscut, dar nu reprezintă reperi pentru a fi pus în funcție toponimică. *Varnița* B Ma „reper local”.

**vărzărie:** „teren cultivat cu varză”; <varză + suf. colectiv -ărie. Vezi *supra: varză*.

**vie:** Vezi *supra: vie*.

**zăcătoare:** „loc unde stau vitele la umbră”; „staniște”.

**zăgaz:** „Stăvilar, baraj” (*DEX*).

**zootehnie:** „spațiu amenajat și dotat pentru creșterea animalelor”. Vezi *supra:zootehnie*.

### 3. Toponime compuse în care determinatul autoponimic provine dintr-un apelativ ce reprezintă o meserie (nume de agent)

*Balta Lăcraului* De; *Balta Lăutarului* Gg; *Balta Pândarului* B Mi; *Balta Zădarului* B Mi;  
*Bunarul Popii* IA;  
*Balta Muscatului* Lv; ~ *Pândarului* De, JM, Vj; ~ *Popii* Bt, B Ma, Bv, DM, Gg, Gr, Tg;  
 ~ *Zăarului* B Mi;  
*Coasta Popii* Mg, Pu; *Coasta Țăranului* Do;  
*Coșul Pescarului* Dn;  
*Crâng(u) Popii* VM;  
*Dealul Porcăreșului* Ol;  
*Dosu Popii* P Mi;  
*Eleșteu lu Berbecaru* Sg, *Popii* Bis;  
*Eleșteulu Fieraru* VM; ~ *Popilor* Re;  
*Fântâna Căprăreștiilor* Op; ~ *de la Popa* Au; ~ *de la Zarăfu* Cu; ~ *Învățătoresei* BV; ~  
*Lăcătușului* Pă; ~ *lu Ciubotaru* Pl; ~ *lu Cojocaru* Bu, HB; ~ *lu Cojocaru* Pă; ~ *lu Ciobanu* Vi;  
 ~ *lu Lăcătușu* Dn; ~ *lu Mestecău* Gr, Pl; ~ *Pădurarului* Pă; ~ *Popii* Al, Bb, Gr; ~ *Primarului*  
 Pă; ~ *Untăreștiilor* FN; ~ *Vârzanilor* Pl;  
*Goriu lu Văcaru* Cv;  
*Grindul lu Găinaru* Bi; ~ *Popii* Pl, Țg;  
*Iazul Bușarului* Re; *Iazul Deogarului* Op;  
*Iazu lu Dăogaru* Țg;  
*Izvoru Popii* Cu;  
*Livada Cătării* Lv, ~ *Fierarului* Ci;  
*Locu Călugărului* Bis; *Locu Mășinistrului* Dn;  
*Malu lu Sămădoiu* Op, ~ *la Matinii Popii* Bă;  
*Moara Căzănarului* Ia;  
*Nucu lu Pescaru* Cl, *Popii* De; *La nucii Popiilor* Br, Iv; ~ *lu Dascălu* OC;  
*Obleaga Pescarului* Bis<sub>2</sub>;  
*Pădurea Lăcătușu* Du; ~ *lu Gospodaru* Os M, ~ *Notarului* Pd G;  
*Plațu lui Fusaru* Bă;  
*Plopu lu Grânaru* De; *Salcia (Salcă) Haiduciilor* Vr;  
*Podu Vârzarului* Hb;  
*Poiana lu Pescaru* Bu, ~ *Șefului* Bis;  
*Râul Broșcarilor* Li;  
*Revenicu Popii* Pl;  
*Salca lui Toboșaru* Sg;  
*Terenu Cooperativei* Rg „teren arabil”;  
*Tufanu lu Căpraru* Vi, *Tufanii lu Cojocaru* PG;  
*Ulița Pâslarului* Ia; *Ulița Portarului* VM;  
*Valea lui Ciurel* Tg; *Valea lui Fuiorea* Dv;  
*Valea lui Huruiala* VM; *Valea lui Salcău* VM; *Valea lui Tiutiuc* Gr;  
*Via lu Pescaru* Cl, ~ *lu Militaru* Bu, Dr, NB;  
*Zăcătoarea Vacilor* Pu; *Zăcătoarea Vitelor* Ho;  
*Zăgaza* Gg „pârâu”; *Zăgoazele* Gg „baltă”;

#### 4. Uzanța actuală a toponimelor ce vizează îndeletniciri ale localnicilor

Din punctul de vedere al rezistenței în timp, toponimele ce fac trimitere la îndeletnicirile localnicilor se pot clasifica astfel:

a) TOPONIME PROVENITE DE LA APELATIVE AFLATE ÎN UZUL LIMBII ACTUALE, CE AU RĂMAS ÎN MARE MAJORITATE: *adăpător, arătură, arie, băcie, beci, blană, canton, carieră, cărămidă, claie, clin, cocină, colț, comună, livadă, loc, lot, moară etc.*

b) TOPONIME PROVENITE DE LA APELATIVE IEȘITE DIN UZ, AVÂND CARACTER ARHAIC: *bechet, bocșă, botiră, ceair, maieg, sad, saia, trâmbă, varniță, zăcătoare, zăgaz etc.*

c) TOPONIME PRIMARE, CE PĂSTREAZĂ SEMNIFICAȚIA APELATIVULUI: *adăpător, arie, beci, claie, clin, cocină, comună, crășmă, fâneață, foișor, grajd, grădină, hău, ogor, stână, strajă, stupină, târg, tarla, teren, țarină etc.*

d) TOPONIME SECUNDARE, PROVENITE PRIN TRANSFER TOPONIMIC DE LA CELE PRIMARE:

*arăturile* Bi „pichet de graniță pe malul Dunării”

*băcia* Gg „apă stătătoare”.

*bechet* Cv „deal”

*bocșă* Do „loc arabil pe creastă”

*bordei* Cv „insulă pe dunăre”

*cărămidă* Ia „fântână, vale”

*maieg* B Ma „baltă” și în Gv „deal”

*morile* G.M „fost sat”

*oceanu* Ci „pășune”; ogradă ba „teren arabil” și „teren cu vie” – Pr.

*pățul* Pă „denumire de sat” provenind de la o „construcție unde se păstrează porumbul”.

Întrucât toponimele inițiale au avut caracter vremelnic, s-au pierdut în timp, dar de la ele și-au luat numele locurile din apropierea lor.

#### Concluzii

Varietatea formelor de relief, diversitatea solului, necesitățile vieții și poziția geografică au permis locuitorilor din Câmpia Blahniței să dezvolte numeroase îndeletniciri. De-a lungul timpului s-a dovedit că aceste ocupații au căpătat rezistență, devenind nume de locuri. Clasificarea toponimelor ce vizează îndeletnicirile localnicilor din Câmpia Blahniței cuprinde trei grupe:

a) toponime provenite de la apelative ce denumesc îndeletnicirile desfășurate în incinta unui spațiu protejat sau îndeletniciri de exterior;

b) toponime compuse, în care determinatul antroponimic provine dintr-un apelativ nume de agent;

c) toponime cu rezistență temporală în ceea ce privește uzul limbii actuale și păstrarea semnificației apelativului.

Diversitatea toponimiei din Câmpia Blahniței provine nu doar din influența antroponimică sau a formelor de relief (oiconimică, hidronimică), ci și din practicarea unor îndeletniciri specifice ansamblului de mediu și de viață.

## Referințe

- Arbănași, Marius, 2008, *Din toponimia Mehedințiului. Stratificare genetică*, Drobeta-Turnu Severin, Editura ȘTEF.
- Bolocan, Gheorghe, 1993, „Introducere”, *Dicționar toponimic român – Oltenia*, vol. I, Craiova, Editura Universitaria.
- Bolocan, Gheorghe, Șodolescu-Silvestru, Elena, 1995, „Dicționarul entopic al limbii române (DELR)”. Litera A, *SCO*, 1, 67-101. Litera B – în *SCO*, 1, 179-240.
- Candrea, Ion Aurel, 1936, *Onomastică română – cu privire specială la onomastica Olteniei (curs)*, București, Editura Universității din București.
- Coteț, Petre, 1957, *Câmpia Dunării*, București, Editura Științifică.
- Frățilă, Vasile, 1993, *Contribuții lingvistice*, Timișoara, Editura de Vest.
- Giuglea, George, 1910, „Schiță din toponimia românească”, *Anuar de geografie și antropogeografie*, I.
- Iordan, Iorgu, 1963, *Toponimia românească*, București, Editura Academiei.
- Pajură, C., 1947, *Dicționar geografic, istoric și topografic al județului Mehedinți*, Drobeta-Turnu Severin.
- Roman, Ileana, Rățoi, Tudor, 2003, *Dicționarul enciclopedic al județului Mehedinți (DEJM)*, Drobeta-Turnu Severin, Editura PRIER.
- Loșontî, Dumitru, 2000, *Toponime românești care descriu forme de relief*, Cluj, Editura Clusium.

## Sigle

- DA Academia Română, *Dicționarul limbii române*, București, Editura Academiei.
- DEX *Dicționarul explicativ al limbii române*, 1975, București, Editura Academiei.
- DEXI Dima Eugenia, 2007, *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*, Chișinău, Editura ARC; GUNIVAS.
- DLR – *Dicționarul limbii române*, tom VI-XII, 1965-1994, București, Editura Academiei.
- DTB Frățilă Vasile, Goicu Viorica, Suflețel Rodica, 1984-1994, *Dicționarul toponimic al Banatului*, I-VII (A-O), Timișoara, Editura Universității din Timișoara.
- DTRO Bolocan, Gheorghe, 1993, *Dicționarul toponimic român – Oltenia*, Craiova, Editura Universitaria.

## Localități anchetate

- comuna Bălăcița, sat Bălăcița – Bă; sat Dóbra – Do; sat Gvárdenița – Gv.
- comuna Băcleș, sat Pétra – Pe; Pódu Grósului – Pd G.
- comuna Brâniștea, sat Brâniștea – Br; sat Goanța – Go.
- comuna Buríla Máre, sat Buríla Máre – B Ma; sat Crívina – Cv; sat Izvóru Frumós – I F; sat Țigănași – Țg; sat Vrancea – Vc.
- comuna Corlățel, sat Corlățel – Cl; Válea Ánilor – V A.
- comuna Cujmír, sat Cujmír – Cu; sat Auróra - Au; sat Cujmíru Mic – C M.
- comuna Dârvári, sat Dârvári – Dv; sat Gémeni – Ge.

- comuna Devesél, sat Devesél – De; sat Batóți – Bt; sat Bistréțu – Bi; sat Chilía – Ch; sat Dúnărea Mică – D M; sat Miléni – Mi; sat Scăpău – Sc; sat Tismána – Ti.
- comuna Gârla Máre, sat Gârla Máre – G M.
- comuna Gogóșu, sat Gogóșu – Gg; sat BáltaVérde – B V; sat BurílaMică – B Mi; sat Óstrovu Máre – Os
- comuna Grúia, sat Grúia – Gr; sat Izvoárele – Iv; sat PoiánaGrúii – P G
- comuna Hinóva, sat Hinóva – Hi; sat Bístrița – Bis; sat Cârjéi – Cj; sat Óstrovu Córbului – Os C
- comuna Jiána, sat Jiána – Ji; sat Cioroboréni – Ci; sat Dăncéu – Dn; sat Jiána Máre – J M; sat JiánaVéche – J V
- comuna Livézile, sat Livézile – Lv; sat Izvóru Anéștilor – I A; sat Izvorálu de Jos – I J; sat Petriș – Pt; sat Sat Náu – S N L; sat Válea Izvóruului – V I
- comuna Obârșia de Câmp, sat Obârșia de Câmp – O C; sat Izímșă – Iz.
- comuna Oprișór, sat Oprișór – Op; sat Prisăceá – Pr.
- comuna Pădina Máre, sat Pădina Máre – P Ma; sat Bibăn – Bb; sat Iáblănița – Ib; sat Olteánca – Ol; sat Pădina Mică – P Mi; sat Slășoma – Sl.
- comuna Pătúlele, sat Pătúlele – Pă; sat Viáșu – Vi.
- comuna Poróina Máre, sat Poróina Máre – Po M; sat Fântána Máre – F M; sat Fântánile Négre – F N; sat Stignița – Sg; sat Șípote – Și.
- comuna Prístol, sat Prístol – Pl; sat Cózia – Cz.
- comuna Punghína, sat Punghína – Pu; sat Cearáng – Cg; sat Dríncea –Dr; sat Récea – Re; sat Sátu Náu – S N P; sat Măguréle – Mg.
- comuna Rógova, sat Rógova – Rg; sat Poroinița – Po.
- comuna Sálcia, sat Sálcia – Sa.
- comuna Vânători, sat Vânători – Vn; sat Roșiori – Ro.
- comuna Vânju Máre, sat Vânju Máre – V M; sat Búcura – Bu; sat Nicoláe Bălcéscu – N B; sat Orévița Máre – Or Ma; sat Orévița Mică – Or Mi; sat Traián – Tr.
- comuna Vânjulét, sat Vânjulét – Vj; sat Hotărâni – Ho:
- comuna Vlădáia, sat Vlădáia – Vd; sat Almájél – Al; sat Ștircovița – Șt; sat Scoríla – Sr.



# **L'exemple dans les manuels de FLE véhiculés en Roumanie vs l'exemple dans les manuels de FLM en France**

Florina Maria Cruceru (Purcaru)  
Université de Craiova

## **1. Introduction**

Les programmes d'étude et les manuels représentent un outil indispensable pour l'enseignement d'une langue étrangère.

Le pivot fondamental de cette recherche est l'exemple. Cet élément essentiel de l'apprentissage est rencontré dans tous les manuels de français. La présente étude s'appuie sur une comparaison entre l'exemple utilisé dans les manuels de FLE et l'exemple employé dans les manuels de FLM. Nous essayons de découvrir les différences et les ressemblances que les auteurs de ces manuels emploient dans la construction du discours. Nous ferons aussi une comparaison entre l'exemple grammatical et l'exemple littéraire. On peut observer que dans le discours grammatical, l'exemple est employé seulement pour soutenir une règle tandis que dans le discours littéraire, il est utilisé pour éduquer les bénéficiaires. Autrement dit, les étudiants peuvent déduire seuls l'exemple littéraire, contrairement à l'exemple grammatical qui est visible. Les notions clés que notre étude prend en compte sont : FLM, FLE, le manuel scolaire, le discours et l'exemple. On fait une brève analyse du corpus qui se focalise sur deux manuels de langue française, utilisés actuellement en France et en Roumanie appartenant à de différentes maisons d'édition, en distinguant la modalité d'élaboration du discours des manuels spécifique pour chaque auteur.

## **2. L'analyse du corpus**

La prémisses de travail admet l'analyse de deux manuels de lycée pour reconnaître les catégories de textes et de discours, pour finalement étudier l'exemple employé dans ces textes/discours. Nous analyserons deux manuels : l'un de français langue étrangère et l'autre de français langue maternelle. Tous les deux manuels s'adressent aux élèves de la dixième. Le manuel de FLM est publié sous l'égide de la Maison d'Édition Didier, intitulé *Connexions 2*, paru en 2004 et le deuxième est un manuel de FLE de la Maison d'Édition *Humanitas Educational*, publié en 2011.

Les manuels scolaires comptent des textes représentatifs pour mettre en évidence le facteur principal du discours, c'est-à-dire l'exemple. Dans les pages qui suivent, nous ferons une analyse sur deux volets. Au commencement, on fait une présentation du contenu de deux manuels : FLM / FLE, puis on continue avec une analyse de l'exemple dans les deux manuels. Le but est d'identifier les différences et les ressemblances quant à l'emploi de l'exemple dans les deux manuels.

### 3. La présentation du contenu de deux manuels : FLM / FLE

Dans le manuel *Connexions*, on peut observer le respect des objectifs du *Cadre Européen Commun de Référence* pour les langues en ce qui concerne la démarche d'enseignement / apprentissage. Les compétences de communication présentent un certain équilibre dans la manière d'emploi. Il y a une organisation évidente qui respecte les conventions. On remarque une systématisation des contenus réalisée à l'aide des tableaux synoptiques. Chaque élément de langue est étudié profondément. La richesse et la variété des documents sonores et auditifs peuvent être aperçues à chaque pas. L'évaluation se réalise sous multiples formes : test sommatif, bilans d'autoévaluation.

Le manuel *Connexions 2* présente sur les premières pages un tableau des contenus qui nous donne le nombre des unités et la structure de chaque unité. Nous pouvons observer à un premier coup d'oeil qu'il y a quatre modules et chaque module contient 3 unités, c'est-à-dire il y a 12 unités. La première leçon de chaque unité commence avec un texte soit écrit soit auditif, qui se trouve sur le CD qui accompagne le manuel. Puis il y a des exercices de vocabulaire, de lexique, de conversation et de grammaire. Il y a aussi une leçon sur l'art et la culture française.

Dans le manuel *Humanitas*, on peut remarquer une introduction qui fait la liaison entre les sujets abordés et le programme officiel national. Au début du manuel, il y a une brève révision sur la France qui contient une fiche d'identité. Quant au contenu du manuel, on observe la présence d'huit unités didactiques, chacun ayant une structure bien établie : une page qui contient le nombre et le titre de l'unité, les objectifs, une petite poésie ou des images représentatives pour le sujet de l'unité et finalement la question du jour qui ouvre la porte vers le nouvel univers. Après cette page d'ouverture, il y a une page qui nous aide à découvrir un texte et à approfondir la lecture par des exercices. On continue avec une leçon de vocabulaire et communication qui couvre deux pages, il y a aussi des textes de culture et de civilisation qui mettent l'accent sur la production orale ou écrite. Les actes de langage sont présents dans chaque unité. La grammaire occupe une grande partie de l'unité. À la fin de chaque unité il y a une leçon facultative intitulée *En +*.

### 4. L'analyse de l'exemple dans les deux manuels

Pour une meilleure compréhension de l'exemple, nous essayons de définir cette notion qui se trouve au centre de notre étude. L'exemple est communément perçu comme « Personne, action, activité qui peut être proposée comme modèle à imiter ». (*Trésor de la Langue française Informatisé*).

L'affirmation faite par Jean Pierre Cuq représente un point de départ qui nous aide à découvrir l'importance de l'exemple : « L'enseignant se sert souvent d'exemples comme de petits corpus, notamment en grammaire, pour que les apprenants trouvent la règle jusqu'alors inconnue grâce à leur esprit logique dans une demande inductive » (Cuq 2003: 94).

À partir de cette affirmation, nous allons analyser quelques exemples grammaticaux qu'on trouve dans les deux manuels. Dans les leçons de grammaire, l'exemple est employé comme support. On analysera une leçon de grammaire sur les emplois du subjonctif qui se trouve à la page 81 dans le manuel *Connexions* et à la page 72 dans le manuel *Humanitas*. Nous ferons une comparaison en ce qui concerne les informations données et les exemples appliqués. Dans le manuel de FLM, il y a peu d'exemples, la théorie de l'emploi du subjonctif présent est simplifiée. On peut observer seulement quelques exemples des verbes irréguliers

au subjonctif. Au contraire, dans le manuel de FLE, la théorie s'étend sur une page entière et elle est soutenue avec des exemples concrets qui aident les élèves à comprendre le mécanisme d'emploi du subjonctif. Toutes les difficultés d'acquisition sont expliquées.

Une autre leçon de grammaire que nous allons analyser, c'est le pronom possessif. Nous ferons aussi un parallèle entre les deux manuels en ayant comme point d'appui deux leçons qui se trouvent à la page 15 dans le manuel *Connexions 2* et à la page 52 dans le manuel *Humanitas*.

Dans le manuel de FLM, la leçon de grammaire sur les pronoms possessifs est très petite. Les apprenants n'ont pas d'exemples concrets avec l'emploi, on peut observer seulement un tableau et deux exercices. Quant au manuel de FLE, on peut observer que la leçon commence avec la définition du pronom possessif, puis il y a un exemple (Ton chien-le tien), un tableau synoptique qui explique la différence entre les adjectifs possessifs et les pronoms possessifs.

En analysant les images ci-dessus, on peut affirmer qu'il y a plusieurs types d'exemples : l'exemple glosé, la méthode traditionnelle basée sur l'ordre définition-exemple et la phrase-exemple. « L'expression exemple-glosé traduit du moins le mécanisme essentiel : l'explication du sens se réalise d'abord par l'intermédiaire de l'exemple » (Lehmann 1993 : 67) tandis que « la phrase-exemple est utilisée pour montrer les conditions d'emploi du mot » (*ibidem*: 68).

#### **4.1. Les différences entre les manuels : FLM / FLE**

Dans le manuel de FLM, il y a des textes auditifs qui se trouvent sur le CD, la grammaire est brièvement exploitée. On peut observer seulement 3-4 exercices pour chaque leçon de grammaire. Il y a beaucoup d'information et peu d'exercices, les exemples étant presque inexistant dans certaines leçons.

À la différence de ce manuel, dans celui de FLE, il y a seulement des textes écrits. La grammaire est présentée en détail, il y a beaucoup d'exercices qui aident les apprenants à comprendre mieux les règles. Certains exercices donnent des exemples pour que les élèves aient un point de départ. La fréquence des exemples aide les apprenants à découvrir le secret de la résolution.

#### **4.2. Les ressemblances entre les manuels : FLM / FLE**

Dans les manuels FLM et FLE, les unités ont la même structure : texte littéraire ou non littéraire, exercices de vocabulaire et communication, grammaire, culture et civilisation française. On emploie l'exemple pour soutenir les règles de grammaire et il aide à une meilleure compréhension.

#### **4.3. Comparaison FLM et FLE**

Du point de vue pédagogique, on peut parler d'une structure différente en ce qui concerne les deux manuels. En d'autres termes, le manuel de Didier compte douze unités et à la fin de chaque unité on trouve un test, avec un total de 192 pages tandis que le manuel de FLE comprend huit unités et seulement deux Bilans, ayant 112 pages. On peut observer le respect des programmes d'étude parce que chaque partie des manuels vise l'apprentissage des notions de grammaire, vocabulaire, communication et civilisation.

Les apprenants roumains ont un privilège quant à la structure du manuel de FLE parce qu'ils peuvent découvrir les objectifs à partir de la page d'ouverture de chaque unité. Dans le manuel de FLM, les objectifs sont présentés au début du livre sous la forme d'un tableau synoptique qui détaille la structure de chaque unité.

On peut aussi remarquer la présence des thèmes de culture et civilisation françaises qui aident les élèves à connaître des modèles à imiter. Par exemple, ils peuvent découvrir des héros de la solidarité, de la sagesse, du bonheur. Ici, on parle de la présence de l'exemple littéraire qui peut être déduit.

## Conclusions

En guise de conclusion, la langue française occupe sans doute une place primordiale dans le développement intellectuel des apprenants. Soit qu'on parle de français langue maternelle, soit qu'on parle de français langue étrangère, l'exemple reste le pilône principal dans le discours didactique. Cette étude met en évidence le rôle de l'exemple dans le contexte scolaire. Nous avons réalisé une analyse comparative entre deux manuels de français qui s'adressaient à des apprenants roumains et français. Nous avons aussi établi les différences et les ressemblances entre ces deux types d'outils didactiques.

## Sources

Mariana Popa, Angela Soare, 2001, *Limba franceză, LI*, București, Humanitas Educațional.  
Régine Mérieux, Yves Loiseau, 2004, *Méthode de français, Connexions 2*, Paris, Didier.

## Références

Cuq, Jean-Pierre, 2003, *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, CLE International.  
Lehmann, Alise, 1993, « L'exemple et la définition dans les dictionnaires pour enfants », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*. Pour une didactique des activités lexicales à l'école, 8, 67-68.  
*TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF – CNRS & Université de Lorraine. (consulté le 24 janvier 2020).

# Anacolutul: o abordare retorico-sintactică

Ionela Mihaela Dănciug

Universitatea „Alexandru Iona Cuza”, Iași

## 1. Introducere

Lucrarea de față analizează funcționarea limbajului sub aspectul fenomenului de discontinuitate. Obiectivul central este reprezentat de modul în care este perceput, analizat și înregistrat anacolutul. Pentru a evidenția modalitatea de întrebuițare a anacolutului la nivelul discursului am utilizat metode și mijloace proprii lingvisticii. La baza acestor mijloace și metode utilizate au stat două corpusuri de limbă română vorbită actuală nedialectală: Luminița Hoartă Cărăușu, *Corpus de limbă română vorbită actuală nedialectală* și Laurenția Dascălu Jinga, *Corpus de română vorbită (CORV), eșantioane*; am utilizat și opere ale scriitorilor români, cu ajutorul cărora am studiat din perspectivă sintactică și retorică specificul anacolutului în comunicarea verbală și scrisă.

Atunci când vorbim despre discontinuitate, în mod involuntar se dezvoltă și noțiunea de „structură”, prin care se înțelege un întreg care se alcătuiește din minimum două elemente componente înscrise într-o relație determinată. Prin termenul *structură* se înțelege un morfem, un cuvânt, o sintagmă, o propoziție, o frază, un text sau un fragment, cu alte cuvinte unitățile de la diferite niveluri lingvistice, cum ar fi cel morfematic, lexematic, sintactic și textual. În acest caz, un enunț cu structură anacolitică are „o configurație sintactico-semantică globală neunitară, segmentată” (Merlan 1998:59).

Aceste corpusuri de limbă română vorbită actuală nedialectală reprezintă transcrierea, după convenții specifice, a diverselor tipuri de interacțiune verbală care exemplifică variate contexte de enunțare. Aceste contexte corespund diferitelor tipuri de discurs, din punct de vedere funcțional: discurs oral, discurs religios, discurs mediatic, cu variantele discurs radiofonic, publicitar, televizual.

## 2. Preliminarii teoretice

Din punct de vedere teoretic, anacolutul provine din limba franceză, dar își are originea în grecescul *anakoluthon*, care înseamnă „întrerupere, discontinuitate, lipsit de..., „fără urmare”, fiind folosit în lingvistică cu referire la structura unui enunț, mai exact modul de construire sintactică al acestuia. O definiție lingvistică este dată în *Gramatica limbii române*: „anacolutul este un fenomen sintactic de discontinuitate în construcția propoziției sau a frazei, o deviere de la normele sintaxei literare, specifică limbii populare și familiare, mai ales variantei orale” (GLR 2005: 745).

Această variație a fenomenului limbă vorbită – limbă scrisă ne permite să înregistrăm anacolutul cu o dublă valoare: pe de o parte sintactică, atunci când ne raportăm la comunicarea orală, iar pe de altă parte retorică, atunci când vorbim despre comunicarea

scrisă. În urma cercetărilor, am constatat că apariția anacolutului este cauzată de mai mulți factori. În cadrul comunicării orale, acesta este declanșat în mod involuntar de starea emotivă și afectivă a locutorului, dar și de lipsa planificării prealabile a structurii enunțului: starea și atitudinea locutorului, goluri de memorie, oboseală, nesiguranță, intervențiile colocutorului, având ca urmare pierderea controlului vorbitorului asupra ansamblului organizării sintactice a enunțului, neglijența în exprimare, neatenția formulării enunțurilor – acest lucru ducând la dezacorduri între forma, conținutul cuvintelor și lungimea enunțului.

Cauza apariției anacolutului a fost explicată și de Ion Coteanu, care afirma că „anacolutul se datorează mai multor cauze, în primul rând, caracterului oral al construcțiilor sintactice, faptului că expunerea o dată începută trebuie continuată, chiar dacă tiparul nu a fost, din capul locului, cel mai bun” (Coteanu 1973: 94-95). Aceeași părere a împărtășit-o și Eleonora Zamșa, care a definit anacolutul ca „o deficiență în formularea unui enunț, frecventă, mai ales, în comunicarea orală”, afirmând că „vorbitorul, fiind emoționat, obosit grăbit, neatent sau ignorant, uită tiparul după care și-a început enunțul și îl continuă după alt tipar” (Zamșa 1989: 17). Dacă vorbim în schimb despre limba scrisă, trebuie să ne raportăm la gradul de expresivitate pe care autorul dorește să-l ofere textului. Întreruperea construcției sintactice este, în general, rezultatul elaborării enunțului, fiind uneori intenționată, în vederea reproducerii cât mai fidele a vorbirii populare, cu scopul obținerii unor efecte stilistice. Cu alte cuvinte, în limba scrisă, anacolutul este folosit exclusiv în mod expresiv sau pentru o caracterizare veridică a vorbirii personajului.

### 3. Anacolutul, între procedeu al discontinuității și figură a limbajului

Dintre diversele accepțiuni și școli de gândire contemporane, cercetarea de față se va axa pe lucrarea Luminiței Hoarță Cărăușu, de la care am preluat toate exemplele privitoare la apariția anacolutului în limba vorbită. În organizarea tipurilor de anacolut m-am folosit de clasificarea realizată de Floarea Pirtea (2011: 12).

Fie exemplul: „Vă pot spune dintr-un STUdiu↑ al unei comisii prezidențiale pe problematica socială↓ + că femeile din mediu’ rural↑ + este categoria socială<MARC cea mai oropsită↓ MARC>cea mai fără șanse” (Hoarță Cărăușu 2013: 324). În această situație, apariția anacolutului este declanșată de faptul că predicatul enunțului este la singular, în timp ce subiectul „femeile” se află la plural. Anacolutul cazului are în vedere abandonarea cazului nominativ și acuzativ în favoarea altui caz. Acest tip de anacolut se explică prin tendința spontană de a începe fraza sau propoziția cu cazul nominativ – subiect, dar se continuă cu alt caz, transformând astfel subiectul în complement:

„polarul ↑ + se dădeau niște friște ↑ + niște niște ↑ + într-un fel de pahar ți se dădea frișcă. +++ frișca aia afară mi se părea rea ↑ + rece ↑ + urâtă. + când o MÂNCAI ↑ + era de-o bunătate unică. +++ de-atunci ↑ + [simt că și dansul e la fel.” (*ibidem*: 244).

Situația pronomelui *care* în limba vorbită poate fi valorificată prin preluarea unor exemple din limbajul elevilor, al emisiunilor de televiziune, ori din discuții particulare : „+++ în general corpu’ nu e ceva la care acorzi atenție ↓ ++ iar cultura pentru așa ceva în spațiu’ nostru ↑ + e departe de a fi una definită. ++ cum adică AXE ale corpului?” (*ibidem*: 251). Anacolutul din acest exemplu ar putea fi evitat dacă pronumele ar fi înlocuit cu o altă formă pronominală.

Anacolutul poate fi identificat și la nivelul acordului sintactic, ca în exemplul:

„domnu’: Băsescu↑ cu domnu’ Geoană↑ + au: înTORS↓ la o politizare fără preceDENT↑ din păcate↓ <R tocmai în acest an două mii nouă R>↓ iar în planul acțiunii practice↑ concrete↑ + un președinte↑ + care voi fi↑ + deasupra↑ + acestor interese partizane↓ ++ cu un prim-ministru↑ + independENT↓ + pe care îl cunoașteți↓ + știți cine va fi↓ ++ acțiunea convergentă↑ a acestor doi oameni politici↑ + cu rol atât de important în<MARC stat↓” (*ibidem*:273).

Subiectul, care este la persoana a III-a, singular, nu se acordă cu predicatul, la persoana I-a, singular. În exemplul următor, locutorul a avut intenția de a utiliza adjectivul pronominal demonstrative *acesta*, aflat în dezacord cu substantivul de genul feminin, *problema*:

„în ↑ ++ foarte mult m-a ↑ ++ m-a ↑ +++ mâncat acest ↑ + această problemă ↑ + ++ acuma ca să ↑ + ca să ↑ + spun așa ↑ + tot așa ex abrupt și foarte repede↑ + este NU. + adică poți să nu treci prin classic” (*ibidem*: 244).

Analiza și interpretarea acestor exemple se situează la nivelul relațiilor sintactice, dar și pragmatice. Un locutor are tendința de a valorifica și de a interveni asupra discursului în mod spontan, ceea ce duce la pierderea controlului asupra enunțului și la apariția anacolutului. Interpretarea anacolutului ca figură a limbajului ne impune să identificăm fenomenul la nivelul limbii literare, atunci când acesta este folosit exclusiv de autor în scop expresiv și pentru a evidenția în mod persuasiv trăsăturile personajelor. Ca figură de stil, anacolutul a primit mai multe interpretări. Face parte din sfera largă a figurilor de construcție, după clasificarea realizată de Pierre Fontanier sau se găsește în cadrul figurilor care prevăd abaterile logice și gramaticale, după tipologia lui Gh. N. Dragomirescu.

În limba scrisă, anacolutul cazului nominativ se evidențiază prin izolarea subiectului gramatical de restul enunțului, ceea ce duce la intercalarea altor construcții de tipul subordonatelor sau formelor gerunziale: „iară cine va umbla și nu va izbândi nimic, acela, să știe că i se va tăia capul” (Ispirescu 2012: 102).

O categorie aparte a anacolutului este cel multiplu, utilizat de Ion Luca Caragiale cu scopul de a sancționa incoerența în gândire, incultura și snobismul personajelor sale:

„Cu ocazia aledzerii, neicușorule, cu ocazia aledzerii; știi, m-a combătut opoziția și acolo, și dincolo, și dincolo... și rămăsesem mă-nțeledzi fără coledzi... și așa am venit pentru aledzere” (Caragiale 2002: 81).

Raportul sintactic realizat între subordonată și regentă este suspendat în cazul anacolutului sintactic, deoarece construcția cu care începe fraza este uitată, fiind intercalată o propoziție subordonată, iar fraza este continuată cu o altă construcție: „Moșneagul, când a văzut-o, i s-au umplut ochii de lacrimi” (Creangă 2014: 75).

Având în vedere cele expuse anterior, putem susține că stilul presupune alegerea cuvintelor și a construcțiilor care scapă gramaticii. De aceea, trebuie să nu ometem că valorile stilistice nu pot fi determinate cu ajutorul gramaticii, ci se formează și se definesc după reguli proprii. Gramatica și lingvistica definesc în adevăr conținutul fenomenului expresiv, iar structura gramaticală oferă posibilitatea vorbitorilor să se exprime frumos și artistic. Dacă avem în vedere distincția act lingvistic scris – act lingvistic oral, putem observa că, în cazul primei situații, vorbim despre o intervenție voită a emițătorului care îi transmite destinatarului așa cum dorește forma finală a mesajului, pe când în cea de-a doua situație, textul are caracter

improvizat, ajungând la receptor în „stare brută” (Vulpe 1980: 31). Receptorul are posibilitatea de a lua parte pe viu la întregul proces de elaborare al textului.

## Concluzii

Din cele expuse reiese că scopul principal al anacolutilui este, pe de o parte, de a însoți discursul locutorului în limba vorbită, iar pe de altă parte, de a spori expresivitatea construcțiilor în limba literară. Prin această dublă interpretare a anacolutilui am evidențiat ponderea acestuia la nivelul celor două tipuri de discurs, dar și influența pe care o are asupra actelor de limbaj. Nu se poate vorbi despre o analiză comparativă între cele două tipuri de comunicări: în cazul primei categorii, vorbim despre materialul brut al vorbitorului, fără nici o revenire asupra lui, pe când în comunicarea scrisă se analizează intenția voluntară a autorului de a folosi anacolutul în scopul sporirii expresivității textului.

## Surse

- Hoarță Cărăușu, Luminița, 2013, *Corpus de limbă română vorbită actuală nedialectală*, Iași, Editura Universității „Alexandru Iona Cuza”.
- Dascălu Jinga, Laurenția, 2002, *Corpus de română vorbită (CORV), eșantioane*, București, Editura Oscar Print.

## Referințe

- Caragiale, Luca, Ion, 2002, *Schițe, nuvele, teatru*, București, Editura Muntenia.
- Coteanu, Ion, 1973, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Creangă, Ion, 2014, *Povești și povestiri*, București, Editura Prestige.
- Dragomirescu, Gheorghe, N., 1995, *Dicționarul figurilor de stil: terminologia fundamentală a analizei textului poetic*, București, Editura Științifică.
- Fontanier, Pierre, 1977, *Figurile limbajului*, traducere de Constantinescu Antonia, București, Editura Univers.
- GLR, 2005, *Gramatica Limbii Române, II, Enunțul*, București, Editura Academiei, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”.
- Ispirescu, Petre, 2012, *Basmе*, București, Editura Steaua Nordului.
- Pirtea, Floarea, 1991, *Anacolutul în limba vorbită și scrisă*, Drobeta-Turnu Severin, Editura Ștef.
- Magheru, Paul, 2011, *Noțiuni de stil și compoziție*, București, Editura Coresi.
- Merlan, Aurelia, 1998, *Sintaxa și semantica – pragmatica limbii române vorbite. Discontinuitatea*, Iași, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza.
- Vulpe, Magdalena, 1980, *Subordonarea în frază în daco-română*, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Zamșa, Eleonora, 1989, „Accidente sintactice: anacolutul”, *Limba și literatura română*, 3, București.



# Învățăturile lui Neagoe Basarab – prima lucrare românească de pedagogie

Andreea Fanea

Biblioteca Centrală Universitară „Carol I”, București

## 1. Introducere

Neagoe Basarab a fost un domnitor de referință în istoria culturii și literaturii române: a fost ctitorul capodoperei arhitecturale de la Curtea de Argeș, iar în istoria literaturii a rămas prin ale sale *Învățături către fiul său Teodosie*.

Traduse în românește și prelucrate în secolele XVII-XVIII și începutul celui de al XIX-lea, cărțile populare au adus în atenția cititorilor români cunoștințe referitoare la terminologia pedagogică, la durata studiilor, la mediul școlar, obiecte de învățământ, figuri de dascăli celebri din antichitate, metodele de învățământ și foloasele învățaturii. De asemenea, o parte a acestora a servit ca materiale didactice pentru învățarea citirii în limba română, a cifrelor și numărătoarei (Simonescu 1966: 44).

Analizând din punct de vedere pedagogic lucrările parenetice apărute sau traduse la noi în secolele XVII și XVIII (*Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, *Ceasornicul domnilor*, *Învățăturile lui Vasile Macedoneanul către fiului său Leon* și *Manualul* lui Nicolae Mavrocordat, în care se cuprind păreri și cugetări cu privire la moravuri și purtări), Dan Simonescu scoate în evidență fondul pedagogic progresist: formularea primatului științei și învățământului, deosebirea dintre știința adevărată și pseudoștiință, principiile sănătoase cu privire la educarea caracterului, portretul moral al profesorului etc. (Simonescu 1965: 709).

## 2. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*: scurtă prezentare

În această perioadă din istoria pedagogiei românești nu întâlnim pedagogi în sensul modern al cuvântului; în schimb, găsim câteva personalități cu preocupări de teoretizare pedagogică: pe autorul *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* și pe Dimitrie Cantemir. Dar și la aceștia cu greu s-ar putea vorbi despre ceea ce se cheamă „sistem pedagogic”. În ei am putea vedea cel mult pe precursorii unui sistem de pedagogie care va veni mult mai târziu, abia peste două secole.

*Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* cuprinde mai multe cărți: Cartea I: Învățături cu privire la cinstirea icoanelor; cartea a II-a: sfaturi de educație socială, indicându-se cum se cade domnului să șadă la masa, cum va vorbi, va mânca și va bea, păstrând cumpătul și fugind de ispitele beției; cartea a III-a cuprinde îndrumări către fiul său, Teodosie, și către alți domni ca să fie milostivi cu lumea; la fel, cartea a IV-a conține consilii politice referitoare la modul cum domnul trebuie să trateze cu boierii, ocolind hatârurile, evitând nepotismul și căutând dreptatea, cum să primească soli și să poarte războaie.

### 3. Problemele educației la Neagoe Basarab

Conținutul acestei lucrări îmbrățișează interesante probleme de educație. Autorul are preocupări de educație patriotică; astfel, pe domn și pe boieri îi sfătuiește să nu părăsească țara nici în cele mai grele situații, cu motivarea că: „Eu am fost pribeag și de aceea vă spun că este trai și hrană cu anevoie pribegia. Pentru aceea să nu faci așa că mai bună este moartea cu cinste, decât viața cu amar și cu ocară”; „Nu firea-ți ca pasărea aceea ce se cheamă cuc, care-și dă ouăle de la clocesc alte păsări și scot pui, ci fiți ca șoimul și vă păziți cuibul vostru. Că șoimul are altă pildă și are altă inimă vitează și bărbată”. În altă ordine de idei, autorul se preocupă de educația intelectuală, recomandând cultul spiritului: „Mintea este steagul trupului – scrie el – și, până stă steagul la războiu, tot este războiul acela nebiruit și nepierdut, iar dacă cade steagul, războiul este biruit și nu știe unul pe altul cum pierе”.

Iar în alt loc observă că „acel ce va fi domn trebuie să aibă o inteligență tare, ca inteligența sa să se înțeleagă pe aceea a servitorilor săi”. În ce privește educația morală, Neagoe recomandă domnului morala milei, aceea pe care o impune și creștinismul orthodox, spunând că „e mai bine să faci pomană decât să aduni avere... Prințul înțelept pune pomană și darurile în primul loc și datorია față de țară”. În această lucrare se găsește apoi pagini în care autorul se preocupă de educația regilor pentru care el formulează interesante puncte de vedere. După el, Domnii să fie consultativi, primind „bunele sfaturi ale boierilor cu bucurie”; „domnii sunt de Dumnezeu făcuți”, ca regii *Vechiului Testament*. Domnul este față de poporul său un păstor, „căci tu pui boierii, iar pe tine preste ei te așează Dumnezeu”.

*Învățăturile* reprezintă opera unui prinț filozof demn de admirat pentru erudiția și lecturile lui, o colecție de sfaturi despre viață și guvernare, însoțită de un balast bisericesc-retoric. Sub aspectul originalității, *Învățăturile* reprezintă în fond o lucrare de compilație. Autorul ei s-a inspirat din *Varlaam și Ioasaf*, *Cărțile Regilor*, *Fiziologul*, *Alexandria*, *Efrem Sirul*, *Ioan Scărarul* etc.

Este un interesant produs literar și moral, reprezentând *Weltanschauung*-ul creștin-ortodox al epocii. Opera lui Neagoe Basarab rămâne „cel mai de seamă monument al cugetării și simțirii românești în limba slavonă” (Cartoian 1980: 42), „Prima lucrare românească de pedagogie” (Bărsănescu 1941: 23), „un falnic monument de literatură, politică, filosofie și elocință la străbunii noștri” (Hasdeu 1865: 112), „una din cele mai autentice și mai valoroase creații literare din cultura română” (Zamfirescu 1970: 28), „o operă de sinteză a culturii și gândirii românești medievale” (Mihăilă 1970: 83), iar autorul ei „un Marc Aureliu valah” (Negrescu 1962: 63) și „cel mai mare poet român din perioada slavonă” (Piru 1962: 44).

În anul când, la Câmpulung, Neacșu avea să dea primul document al limbii române, intitulat *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung* către judele Brașovului, Hans Beckner, la Târgoviște, Neagoe Basarab încheie *Învățăturile către fiul său Teodosie*, ridicând astfel literatura română în limba slavonă pe culmile cele mai înalte (Ivașcu 1969: 93).

Autenticitatea lucrării lui Neagoe Basarab a fost dovedită de cercetătorii români și străini. Istoricii, filologii, filozofii și pedagogii s-au exprimat în termenii cei mai laudativi față de această capodoperă. Lucrarea a fost redactată în ultimii cinci ani ai vieții (1517-1521) și cuprinde concepția politică, socială, militară și diplomatică a lui Neagoe Basarab. Constituie un manual de instrucție și de educație morală și politică necesare fiului său. Este, de asemenea, o sinteză a experienței și gândirii diplomatice românești, o carte de tactică și de strategie militară și chiar un testament lăsat unei societăți întregi (Zamfirescu 1970: 27).

Om cu multă dragoste de cultură, cel mai mare titol al perioadei feudale, Neagoe Basarab – nepot al Craioveștilor, și ei iubitori de învățăături – și-a dezvoltat gustul de cultură

și rafinamentul artistic în mănăstirea Bistrița – ctitorie a lor, unde, după cum afirma Nicolae Iorga, în afară de *Scriptură*, a dat și peste un cronograf și vreun tratat de tactică provenite din Bizanț. În focarul de cultură de la Bistrița, școală a iscusiiților caligrafi, unde Alexandru Odobescu inventariase peste 80 de manuscrise, aici și-a format cultura viitorul domn. Relațiile pe care le-a avut cu patriarhul Nifon, cu mitropolitul Maxim, bunicul Doamnei Despina, înclinațiile către artă, aptitudinile de om politic, de diplomat și pedagog, cultura câștigată mai ales prin lectură individuală au făcut din Neagoe Basarab cel mai învățat domn român de până la Dimitrie Cantemir.

Ctitor al mănăstirii Curtea de Argeș, capodoperă de arhitectură mondială, patron al *Tetraevangheliarului* lui Macarie de la Târgoviște, Neagoe Basarab ne-a lăsat prin *Învățăturile* sale un monument literar admirabil gândit, dovada existenței la începutul secolului al XVI-lea a unei gândiri politice românești superioare, a unei viziuni clare a relațiilor internaționale, a unei existențe diplomatice (Câdea 1966: 113).

Numele dat lui Neagoe Basarab de către Gavriil Protul, acela de „ctitor mare a toată Sfetagora”, a rămas în conștiința sud-est europeană vreme de secole. Athosul, Tracia, Elada, Illyricum, Campania, Helespontul, Moesia, Macedonia, Tesalia, Sirmia, Lygdonia, Pelagonia, Dalmația sunt regiuni în care s-au făcut danii românești în timpul lui Neagoe vodă (Protul 1944: 160).

Vorbind de școala și de educația de la Târgoviște, nu putem să nu amintim că prin *Învățăturile* Neagoe ne-a lăsat și primul tratat de pedagogie românească. Îndemnându-și fiul să iubească țara și să o apere cu dârzenie, până la sacrificiul vieții, voievodul scrie „așa te sfătuiesc să nu stai împreună cu oamenii fricoși ca nu cumva să pierzi cinstea mea și a străbunilor tăi, căci de moarte nimeni nu te poate mântui”. Când este vorba de apărarea țării îi cere fiului său sacrificiul suprem „Mai bine moartea cu cinste, decât să aveți numele de rușine”. Pe aceeași linie de educație vitejească, îl îndemână să lupte cu vrăjmașii față în față, să nu se înpăimânte de numărul lor. „Iar de vor fi mulți – scrie Neagoe – nimic să te înfricoșeze, nici să te îndoiești că omul viteaz și războinic nu se sperie de cei mulți”.

În sfaturile date fiului său nu uită să-i amintească de cinstirea străbunilor și a faptelor lor vitejești. „Toată suflarea țării să se ridice pentru cinstirea lor”. Amintește, de asemenea, de cinstirea dregătorilor destoinici. Indiferent de clasa din care face parte dregătorul, el să-i atribuie cinstirea cu dreptate. Lecția de patriotism cuprinsă în această operă este redactată în spiritul gândirii pedagogice a Renașterii, cum puține sunt în cultura pedagogică universală. Este interesant că autorul *Învățăturilor* nu aduce, în lecția către fiul său, argumente dogmatice sau citate din *Biblie*, ci demonstrează dragostea de patrie în mod rațional.

Cunoașterea poporului pe care îl conduce trebuie să constituie o preocupare de seamă a unui conducător de țară. Arătând sollicitudine pentru popor, voievodul muntean atrage atenția că venitul domnitorului provine din munca săracilor, de aceea trebuie să se pună la dispoziția lor. În *Învățăturile* sale, voievodul se ocupă și de educația intelectuală: el face elogiul minții, al inteligenței.

#### 4. Importanța pentru etnologie

Cele mai vechi mărturii cu caracter filozofic, care uneori se ridică până la reflexii etnologice, scrise de un român sunt *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (secolul al XVI-lea). Așa cum susține Dan Zamfirescu în expunerea asupra operei lui Neagoe Basarab, *Învățăturile* fac parte din reputata „literatură parenetică atât de bogat reprezentată în Bizanț”. Scrisă elegant în limba slavonă, limba seacă de cancelarie și elevată de biserică, echivalentă

pentru românii din secolele al X-lea până într-al XVII-lea latinei medievale a Occidentului Europei, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* alcătuiesc în sens plenar „prima mare carte de cultură românească” din sud-estul Europei și prima „capodoperă literară și ideologică a întregului Orient bizantino-slavo-român”. Sub raport stilistic, „slavona din cartea lui Neagoe Basarab este modelată după topica românească și este plină de solecisme române”, care îi dau, pe lângă o savoare deosebită, și o fundamentare preetnologică specială.

În esența lor, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* prezintă trei probleme teoretice care au contingențe cu etnologia istorică românească și, prin aceasta, cu etnologia istorică europeană: „doctrina monarhiei teocratice de sursă biblică și bizantină”, „doctrina antropologică orientală (omul ca stăpân al creațiunii și demnității lui umane)” și doctrina guvernării, a recepțiilor diplomatice și a activității militare. Prin această problematică de ordin etico-social, civilizația tradițională și cultura seculară se întrevăd clar în *Învățăturile lui Neagoe Basarab*. În această calitate, *Învățăturile* pun premisele gândirii etnologice românești și pregătesc astfel pentru mult timp cadrele acestei gândiri (Vulcănescu 1975: 16-17). Alcătuiindu-și opera, voievodul muntean face dovada unei bogate informări. El a folosit multe lucrări ale timpului care au circulat și la curtea sa de la Târgoviște. Între izvoarele folosite de Neagoe Basarab amintim: *Noul și Vechiul Testament*, scrieri mistico-ascetice ca *Umiliința lui Simeon cel nou*, *Scara lui Ioan Scărarul*, lucrări hagiografice și cărți populare ca *Viața Sf. Constantin*, *Varlaam și Ioasaf*, *Alexandria*.

## Concluzii

Privind pedagogia românească, trebuie să facem o dublă observație: literatura noastră nu posedă, ca cea grecească, o producție literară veche și identificată ca origine în genul epopeilor homerice, din care apoi să putem degaja elementele prime de pedagogie națională, cum a făcut-o Werner Jaeger pentru greci. Cât privește al doilea moment din viața ei, apariția pedagogiei românești sub formă scrisă, el aparține secolului al XVI-lea, coincizând cu tipărirea primelor scrieri în românește (Bărsănescu 1941: 18).

Elementele prime din pedagogia românească scrisă sunt aceleași pe care le întâlnim în toate pedagogiile la începutul lor: o serie de maxime și recomandări cu caracter pedagogic, ca rezultate ale înțelepciunii populare sau ale filosofilor, dar popularizate, referitoare la educație și instrucție, la datoriile părinților față de copii și la educatori. Apoi, ca și pedagogia preștiințifică a altor popoare, care nu e reprezentată prin lucrări speciale, ci consistă în regulile răspândite prin cărți religioase, cronici și opere de literatură, tot așa primele elemente de pedagogie românească au cunoscut la începutul lor o perioadă în care le întâlnim în cărțile poporane, în cărți educative. Doar mai târziu se găsesc și opere de pedagogie propriu-zisă.

În general, pedagogia românească din veacurile XVI și XVII se înfățișează destul de modest din mai multe puncte de vedere. Ea nu e reprezentată prin gânditori, opere și sisteme pedagogice, cum în Apus apăruseră deja (Ratichius, Comenius, Locke, Fenelon etc.). În această epocă, numai două lucrări ies în evidență prin conținutul lor pedagogic: *Învățăturile lui Neagoe Basarab* și *Divanul* lui Cantemir.

În plus, ideile pedagogice sunt formate numai din sfaturi și unele principii de viață sau dintr-un fel de filosofie morală ca aceea din operele menționate mai sus; sunt idei de împrumut, din filosofii greco-romani, din cărțile religioase și din scrierile medievale sau ulterioare, toți străini. În veacurile al XVI-lea și al XVII-lea, gândirea pedagogică românească se alimenta deci din cugetarea antică și cea creștină; ea evolua de altminteri normal, ca și în alte culturi, de exemplu ca în cea germană.

Dar analiza ideilor, a cărților epocii, a școlilor și activității lor rezultă că ideile pedagogice din această epocă își trăgeau forța din *ideea creștină (ortodoxă)*. Exista atunci o singură mare problemă pedagogică, problema formării bunului creștin și rezolvarea ei era decisă de *Weltanschauung*-ul creștin al poporului român (Bârsănescu 1941: 36).

Pentru valoarea ei educativă, opera lui Neagoe Basarab a fost folosită din secolul al XVI-lea. În Moldova, Petre Țchiopul a indicat-o pentru educația fiului său. Scrisă în orașul de reședință al țării, Târgoviște, opera lui Neagoe Basarab, ajunsă până în Moldova, va fi folosită în scopuri educative și instructive, mai ales pentru copiii domnitorilor și ai marilor boieri, pentru pregătirea solilor, pentru viața de la curte.

## Surse

*Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, 1970, text ales și stabilit de Florica Moisiu și Dan Zamfirescu, cu o nouă traducere a originalului slavon de G. Mihailă; studiu introductiv și note de Dan Zamfirescu și G. Mihailă, București, Minerva.

## Referințe

- Bârsănescu, Ștefan, 1941, *Din istoria pedagogiei românești*, București, Societatea Română de Filosofie.
- Cândea, Virgil, 1966, „Primul monument al experienței diplomatice românești medievale, *Învățăturile lui Neagoe Basarab*”. *Pagini din trecutul diplomației românești*, București, Editura Politică, 100-113.
- Cartoian, Nicolae, 1980, *Istoria literaturii românești vechi*, București, Editura Minerva.
- Gavriil Protul, 1944, *Viața lui Nifon*, București.
- Hasdeu, Bogdan Petriceicu, 1865, *Arhiva istorică a României*, tom I, partea 2, București, Imprimeria Statului.
- Ivașcu, George, 1969, *Istoria literaturii române*, vol I, București, Editura Științifică.
- Mihailă, Gheorghe, 1970, „Originalul slavon al *Învățăturilor* și formația culturală a lui Neagoe Basarab”, studiu introductiv la *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, București, Editura Minerva.
- Negrescu, Ion D., 1962, „*Învățăturile lui Neagoe Basarab*”, *Revista de pedagogie*, nr. 7.
- Pîrnuță, Gheorghe, 1972, *Începuturile culturii și învățământului în județul Dâmbovița*, Târgoviște, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Dâmbovița.
- Piru, Alexandru, 1962, *Literatura română veche*, București, Editura pentru Literatură.
- Simonescu, Dan, 1966, „Idei despre educație și învățământ în *Cărțile populare românești*”, *Din istoria pedagogiei românești*, 2, București, Ed. Didactică și Pedagogică, 44-57.
- Simonescu, Dan, 1965, „Probleme de educație și învățământ în literatura parenetică”, *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, Editura Academiei R.P.R., 709-715.
- Vulcănescu, Romulus, 1975, *Etnologia*, București, Editura Academiei R.S.R.
- Zamfirescu, Dan, 1970, „Studiu introductiv”, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, București, Editura Minerva.

# **Dialogism, polifonie și referință semantică în pliantul publicitar bancar**

Elena-Tatiana Huțu (Dâlcu-Năstase)  
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

## **Introducere**

Articolul propune o prezentare a noțiunilor „dialogism”, „polifonie”, „referință semantică” și „referință intenționată” de vorbitor, sub aspect genetic și funcțional. Vom prezenta conceptele „dialogism” și „polifonie” din perspectiva lui M.M. Bahtin și a lui O. Ducrot și vom realiza, pentru validare, o aplicație asupra pliantului publicitar. Metoda aleasă pentru cercetare este cea a analizei din perspectivă polifonică.

## **1. „Polifonie” și „dialogism” la Mihail Bahtin**

Demersul își are punctul de plecare în ideea conform căreia „orice discurs este orientat spre un răspuns și nu poate evita influența profundă a discursului-replică prevăzut” (Bahtin 1982: 135). Interrelațiile umane constituie elementul primordial al înțelegerii sensului existenței, al dialogismului. Pentru „polifonie” se sugerează ideea că desemnează multiplicitatea de voci în acțiune într-un text iar cuvântul este considerat „dialogic” putând fi abordat doar în diferite relații ce se constituie în discurs, text, enunț.

Construcția enunțurilor discursului publicitar din pliantele propuse spre analiză este una dialogală, polifonică, propozițiile prezente în discursul publicitar sunt interrogative – „Ai firmă nouă?” și imperative – „Hai la BT!”, „Reinventează-te!” M. Bahtin, analizând romanul lui Dostoievski, considera că vocea autorului se poate face auzită în trei moduri diferite. Vocea autorului din discursul pliantului publicitar bancar se face auzită, și ea, în moduri diferite. Aceasta este inclusă în replicile prezente în textul dat, se vede validată și în „vocea” instituției bancare ce propune discursul.

Discursul din pliantul publicitar se centrează pe nominalizarea și amplificarea nevoilor clientului, este impus de ideile ce-l tranzitează și care trebuie să fie ancorate în actualitate. Cheia de acces în / la conștiința destinatarului-client este propusă de formulele dialogale întâlnite în pliantele publicitar-bancare; majoritatea, așa cum am mai precizat, sunt sub forma enunțurilor interrogative sau exclamative. Dialogismul (disimulat) este validat, în discursul pliantelor publicitare analizate, prin omiterea replicilor celui de-al doilea interlocutor, replicile celui care vorbește fiind reacțiile la cuvântul mut al celuilalt – cuvântul difon cu o singură orientare spre cuvântul neobiectual al eroului – purtător (parțial) al ideilor autorului. În pliantul de la Banca Transilvania ( BT), răspunsul interlocutorului-destinatar este validat în propoziția care urmează interrogativei „Ai firmă nouă?”, în imperativa „Hai la BT!” iar în pliantul de la BCR se folosește de dorința ascunsă a interlocutorului-destinatar prin imperativele „Reinventează-te” și „Ia-ți...”

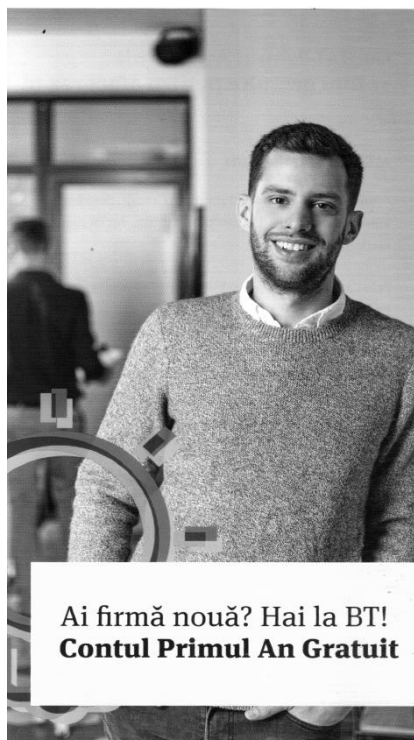
Cuvintele propuse în discursul publicitar respectă ideea enunțată de Bahtin, care susține că „orice cuvânt este orientat spre obiect, intră în dialogul existent în preajma acestui obiect, el provoacă un răspuns, nu poate evita influența cuvântului...previzibil, ci presupune fondul apercetiv al interlocutorului, așa cum în retorică replica ascultătorului este prevăzută și integrată în discursul oratorului” (Bahtin 1982: 16). Verbele sunt la persoana a II-a: *ai, reinventează-te, ia-ți, poți* și sunt urmate de pronumele de persoana a II-a ce include persoana cu care se vorbește, persoană căreia i se adresează. Interlocutorul-destinatar este invitat, prin intermediul acestor verbe, să dea curs propunerii redată în discurs.

Discursul pliantului publicitar bancar este orientat spre auditoriu, iar rolul oratorului este acela de mentor „care dă sfaturi, care dojenește, care dirijează” (Perelman, Tyteca 2012: 391), pentru că oratorul trebuie să-și asigure condițiile cele mai bune pentru a persuadea. Structurile *Reinventează-te, Ia-ți, Hai!* validează ideea că oratorul „dirijează”, „dă sfaturi”, fără a induce publicului un sentiment de inferioritate. Tehnicile folosite în aceste pliante favorizează comuniunea oratorului cu auditoriul, discursurile sunt construite astfel încât să atenueze opoziția dintre orator și auditoriu. Oratorul are de persuadat „un auditoriu compozit, care reunește persoane diferențiate prin caracterul lor, prin relațiile sau prin funcțiile lor.” (*ibidem*: 34) Imaginile prezente în pliante certifică auditoriul compozit, persoane diferențiate prin caracterul lor: banca BCR folosește în pliantul propus imaginea unei tinere care este „simbolul” generației sale, dornice de a experimenta, de a se „reinventa” iar banca BT alege un tânăr care este „validat” în „simbolul” tinerilor întreprinzători. Vocea oratorului pare că se contopește cu vocea personajelor din imagine, care transmit auditoriului, conștiinței acestuia un sfat, o propunere. „Poziția artistică a autorului față de

erou este una dialogală, care afirmă independența eroului. Acesta nu este pentru autor un ‘el’ sau un ‘eu’, ci un ‘tu’ cu valoare pleneră, adică ‘eul’ altui individ cu drepturi depline (‘tu ești’)” (Felecan 2010: 19). Formele pronominale prezente în discursul publicitar (*-te, -ți*) constituie un argument în sprijinul ideii că este vorba despre „eul” altui individ ce este chemat / invocat în actul dialogal propus prin aceste forme care trimit la „actul adresării”, persoana a II-a fiind persoana căreia ne adresăm, persoana cu care vorbim.



Strategia discursului publicitar aduce în actualitate ideea vehiculată de Bahtin conform căreia „omul interior nu poate fi cucerit, văzut și înțeles dacă este tratat ca un obiect pasiv al unei analize neutre, nu poate fi cucerit nici prin contopirea, prin identificarea cu el” (Bahtin 1970: 355). Discursul prezent în pliantele publicitare bancare invită interlocutorul-destinatar la acțiune, iar acesta din urmă devine „activ” atât prin lectura pliantului, cât și prin apelarea la serviciile oferite de bancă – fapt posibil în cazul interlocutorului-destinatar persuadat. Astfel scopul discursului din pliant este atins, discursul validează instanțele comunicării și este validat la nivel operativ.



BANCA **BT** TRANSILVANIA

www.contragratuit.ro

## 2. „Polifonia” la Oswald Ducrot

Oswald Ducrot susținea că teoria „polifoniei” este legată de cea a „dialogismului”, enunțată de Bahtin, amândoi punând în discuție ideea subiectului vorbitor. Dacă „dialogismul” bahtinian face trimitere la nivelul stilistic al textului, „polifonia” lui Ducrot este motivată „de unele probleme lingvistice [...] în special de distanța frecventă dintre semnificația frazei și sensul enunțului” (Moeschler, Reboul 1999: 305).

În articolul pe care-l dedică „polifoniei”, Ducrot face diferența între frază și enunț. El spune că fraza este dictată de regulile sintactice, iar enunțul „corespunde unei enunțări particulare a frazei”. Raportându-se la aceste noțiuni, prezintă apoi termenii de semnificație a frazei și sensul enunțului. Prin această diferență, „el ne propune să considerăm că enunțuri întregi sau fragmente de enunțuri constituie un discurs pe care locutorul îl atribuie unui enunțator fictiv” (*ibidem*: 306). Ideea amintită anterior se constituie în *teoria polifoniei* și vizează conceptul de „subiect”.

Ducrot stabilește o diferență între subiectul vorbitor și locutorul sau enunțatorul discursului. Din punctul lui de vedere, subiectul vorbitor este persoana care există în realitate, în timp ce

locutorul sau enunțatorul se vede validat teoretic. Locutorul beneficiază de mărcile persoanei întâi, este responsabil de enunțare și se adresează alocutorului. Încercarea de a găsi în discursul prezent în pliantele publicitare analizate subiectul vorbitor, locutorul și alocutorul – (destinatarul-interlocutor), ne conduce pe linia acceptării ca subiect vorbitor pe reprezentantul băncii respective, deoarece este persoana care reprezintă „interesele” acestei instituții în discursul adresat interlocutorului-destinatar. Conform celor menționate anterior, știm despre locutor că beneficiază de mărcile persoanei I, dar constatăm că această marcă nu este redată fizic în discurs. Adresarea alocutorului / interlocutorului se certifică, credem noi, în formele verbale de persoana a II-a: *ai, reinventează-te, ia-ți și poți*, care anunță că discursul, enunțurile ce au aceste predicte sunt „roștite” de un subiect. Cine este acest subiect poate fi stabilit urmând traseul discursului publicitar.



Luând în calcul efectul actelor ilocuționare, Ducrot introduce termenii *enuunțiator* și *destinatar*. Acest moment conduce la apariția conceptului „polifonie” în cadrul aceluiași discurs și în cadrul aceluiași enunț. Locutorul este validat pe de o parte în persoana care este responsabilă de enunțare, iar pe de altă parte este o persoană completă, deși rămâne o ființă discursivă. Locutorul este (în situația dată) instituția BT și BRD, persoana responsabilă de enunțare este validată de instituția care dă acordul emiterii unui astfel de discurs – ființă discursivă. Enunțiatorul este validat în entitatea a cărei voce este exprimată de enunț – instituția a cărei voce o transmite, iar persoana destinatarului este văzută în interlocutorul (destinatarul-cumpărător).

### 3. Despre „referință”

Actele de vorbire din discursul publicitar bancar sunt folosite în scopul reușitei persuadării, intenția acestora este a convinge destinatarul-interlocutor să acceadă la „beneficiul” promis în discursul enunțat și în acest caz putem vorbi despre o referință „intenționată de vorbitor.” Conform DEP „referința este înainte de toate un act de vorbire, și, ca orice act de vorbire, poate reuși sau nu. Pentru a preciza condițiile de reușită ale acestuia, trebuie reamintită o distincție de bază, distincția dintre referința semantică și referința intenționată de vorbitor, [pe scurt referința locutorului]” (*ibidem*: 320).

Conceptele amintite mai sus iau în calcul obiectul despre care se vorbește, pun în discuție modul în care vorbitorul vrea să desemneze acest obiect și ceea ce înțelege destinatarul-receptor din mesajul pe care-l emite vorbitorul prin intermediul semnificației expresiei referențiale în discuție.

Pentru ca actul de referință să fie reușit, Moeschler – Reboul propun o definiție a condițiilor de reușită: „un act de referință este încununat de succes dacă și numai dacă referința intenționată de vorbitor și referința semantică coincid”; actul de referință se soldează cu un eșec dacă descriția definită este incompletă sau dacă „descriția definită pune condiții care sunt satisfăcute de un obiect care nu este identic cu acela la care vorbitorul voia să se refere prin întrebuintarea acestei expresii.” (*ibidem*: 321).

Semnificațiile pronumelor personale de persoana întâi și a doua, potrivit procedurilor de atribuire a referințelor, se raportează la identificarea persoanei care vorbește și a persoanei căreia i se vorbește. Observăm că discursul prezent în pliantele propuse folosește persoana a II-a redată prin formele *te*, *ți* și *că*

“rolurile actanților comunicării implicați în interacțiunea verbală sunt reflectate, în special, de categoria gramaticală a persoanei, categorie gramaticală care se manifestă la pronume și la verb. Chiar dacă persoana deictică este direct reflectată în categoria gramaticală a persoanei, poate fi argumentat faptul că există un sistem independent pragmatic al persoanei deictice (al rolurilor protagoniștilor în comunicare)” (Cărăușu 2008: 166).

Întrebuintările pronumelor personale obligă la luarea în considerare a faptului că acești termeni sunt referențiali și trebuie să ținem cont de acest fapt atunci când explicăm. Trecerea de la discursul direct la cel indirect duce la schimbarea anumitor termeni referențiali și această schimbare se face luând în calcul regulile de protejare a referinței.

## Concluzii

Discursul din pliantul publicitar bancar este construit cu ajutorul elementelor ce mizează pe prezența discursurilor complementare, valorifică evenimente perceptibile în societatea contemporană și angrenează situații ipotetice. Acest tip de construcție a pliantului publicitar bancar pune în scenă o relație „dialogică” și „polifonică” ce-și trasează traiectoria prin utilizarea elementelor specifice conceptelor amintite.

Considerăm că enunțarea din discursul pliantului publicitar este dialogică, punând în mișcare o pluralitate de voci, scopul acestora fiind acela de a sugera traseul comportamental al celui aflat în spatele mesajului enunțat (interlocutorul-destinatar). Aspectul conversațional aduce pe „scena” pliantului publicitar bancar elemente ale intertextualității. Se observă cooperarea elementelor amintite în vederea atingerii scopului persuasiv.

## Surse

Pliant publicitar ghișeu – B.T. – Banca Transilvania

Pliant publicitar ghișeu B.C.R. – Banca Comercială Română

## Referințe

- Bahtin, Mihail, 1970, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, traducere de S. Recevschi, București, Univers.
- Bahtin, Mihail, 1982, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers.
- Cărăușu, Luminița, 2008, *Teorii și practici ale comunicării*, Iași, Cermi.
- Ducrot, Oswald, 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- Ducrot, Oswald, 1972, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean Marie, 1996, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, București, Babel.
- Felecan, Daiana, 2010, *Aspecte ale polifoniei lingvistice. Teorie și construcție*, București, Tritonic.
- Moeschler Jacques, Reboul Anne, 1999, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, traducere de Carmen Vlad, Liana Pop et al., Cluj, Echinox.
- Perelman Chaim, Olbrechts-Tyteca Lucie, 2012, *Tratat de argumentare. Noua retorică*, traducere și index analitic de Aurelia Stoica, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași.

# Comunicarea verbală, nonverbală și paraverbală în textele multimodale și în literatura pentru copii

Mădălina Sandu (Lixăndroiu)  
Universitatea din Craiova

## 1. Introducere

De-a lungul istoriei, literatura pentru copii a iscat nenumărate controverse. A existat diviziunea literaturii în funcție de gen, repartizându-se cărțile de aventuri pentru băieți, iar cele cu ficțiune domestică pentru fete. Cu timpul s-a încercat o aliniere a literaturii pentru copii cu studiile pentru copii și tineret, astfel că temele abordate s-au diversificat, găsindu-și rădăcini în psihologie, educație, sociologie, cultură, criminologie. Multe cărți au fost acuzate de stereotipie, rasism sau prejudecăți culturale. Criminalitatea a fost dezbătută odată cu *Împăratul muștelor* și *Jocurile foamei*. În literatura pentru copii au pătruns agresiunea verbală, sarcasmul, impolitețea, adesea pentru a crea tensiune.

Deschiderea canonului literar către formele care depășesc granițele convenționale ale literaturii sporește interferența transculturală, influențele și schimburile reciproce îmbogățind sfera literară. De aici, succesul unor cărți precum *Jurnalul unui puști* de Jeff Kinney sau *Generală – cei mai nașpa ani din viața mea* de James Patterson, în care interacțiunea dintre literatură și benzile desenate desăvârșește o adevărată operă paraliterară. Evident, aceste opere s-au lovit de reticența unor părinți conservatori care nu văd cu ochi buni paraliteratura și care preferă textul în defavoarea imaginii, neînțelegând că această artă poate contribui într-un mod plăcut și accesibil la propagarea literaturii în rândul copiilor și, prin urmare, la educarea gustului pentru lectură (Oprea 2015: 1).

## 2. Comunicarea prin imagini

Comunicarea este procesul prin care un emițător transmite informație receptorului prin intermediul unui canal, cu scopul de a produce asupra receptorului anumite efecte. Comunicarea prezintă trei aspecte importante: verbal, nonverbal și paraverbal. Comunicarea verbală se realizează prin cuvânt și poate fi orală sau scrisă. Comunicarea nonverbală se realizează prin semne legate direct de postură, mișcare, gesturi, mimică, înfățișare. Comunicarea paraverbală se distinge prin însușiri vocale care însoțesc cuvântul, cum ar fi: caracteristicile vocii, intensitatea, ritmul, debitul vorbirii, intonația, etc. Atât comunicarea nonverbală, cât și cea paraverbală reflectă în exterior trăirile interioare. Ele denotă emoții, stări, atitudini. Fața este cea mai expresivă parte a corpului, din acest motiv zâmbetul și contactul vizual joacă un rol important în stabilirea raportului de încredere și simpatie între oameni. Măinile sunt cele mai spontane și, prin urmare, mișcărilor acestora,

gesturile, au puterea de a înlocui, regla, ilustra sau adapta discursul verbal. Picioarele sunt cele mai sincere și redau starea de confort sau disconfort din timpul interacțiunii. Fizionomia reflectă atitudinea pe care o avem față de persoana sau subiectul ce face obiectul comunicării. Vestimentația este esențială în formarea impresiei despre o persoană sau redă situația în care aceasta se află la un moment dat. Corpul este un afișaj al stării noastre interioare și al tipului de personalitate. În textul tipărit, toate acestea pot fi reprezentate prin imagini; de aici, rolul lor în literatura pentru copii.

Cartea trebuie să atragă, să surprindă un public pretențios, greu de mulțumit. Coperta trebuie să fie reprezentativă pentru ceea ce cuprinde cartea și este la fel de importantă precum titlul. Ea trebuie să reprezinte conținutul și să illustreze acțiunea. Are rolul de a crea un impact vizual și reprezintă motivul pentru care micul cititor decide să răsfoiască o carte. „Fiecare imagine creată vreodată are propriile sale reguli [...] Fiecare dintre noi vede lumea în felul său. Când intrăm într-o cameră, observăm lucrurile prin lentilele propriilor noastre sentimente, amintiri și interese” (Hockney 2019: 7)

Subiectele textelor pentru copii s-au schimbat odată cu trecerea timpului, cu evoluția tehnologiei. Într-o lume a imaginii, în care comunicarea ocupă un rol esențial, cărțile pentru copii au adoptat imaginea ca pe o completare a textului și nu numai. Ea poate întregi textul, îl poate lărgi sau, dimpotrivă, îl poate minimaliza, limita la o anumită imagine, cea văzută prin ochii desenatorului. Deci imaginea poate induce în eroare un cititor nevizat sau îl poate conduce către o mai bună înțelegere a mesajului transmis de text. În receptarea unei imagini, mintea poate stabili conexiuni care depășesc vizualul:

„În cazul lecturii imaginii putem vorbi chiar de o narațiune vizuală, strâns legată de o narațiune verbală, prin intermediul căreia liantul dintre realitatea fizică a imaginii și înțelesul acesteia devine indisolubil. Prin cuvânt, mijloacele vizuale ale imaginii prind contur, au semnificație, fiind plasate mental într-un anumit context. Același traseu cuvânt – imagine poate fi parcurs și în sens invers imagine – cuvânt, având la bază aceleași coduri culturale preexistente. Pornind de la narațiunea vizuală putem verbaliza percepția, redând-o textual. Astfel, narațiunea vizuală ar folosi drept canal de transfer informațional între mijloacele vizuale ale imaginii și narațiunea scripturală” (*ibidem*: 1).

Copiii citesc dacă le este stârnită curiozitatea; de aceea, literatura ar trebui să pătrundă în universul mental al copiilor, să le prezinte exact ceea ce aparține sferei lor de interes. Vechile cărți vorbesc despre realități care nu mai spun mare lucru copilului de astăzi, care nu mai corespund universului său imaginar. Imaginea pare mai ușor de priceput decât cuvântul (care e mai abstract), ea se vede cu ochii și nu e nevoie să fie tradusă dintr-o limbă în alta. După pictură și sculptură, filmul mut era salutat ca o artă universală. Și totuși, ceea ce se vede nu poate fi povestit întocmai, așa cum nici înțelesul limbajului scris sau vorbit nu poate fi transpus cu totul în imagini (Nanu 2011: 6).

### 3. Benzile desenate

Benzile desenate sunt un mijloc de comunicare pe cale grafică, alcătuit cu ajutorul imaginilor și al cuvintelor, în scopul ilustrării unui fir narativ.

„Considerată multă vreme o distracție minoră, banda desenată își dobândește statutul de artă. Abordarea benzii desenate este facilă doar în aparență, pentru că dincolo de impresia de neserios (față de textul scris), lectura este una complexă, rezistentă într-un anumit fel, favorizând o postură activă a unui lector care are de făcut mai multe munci și care devine în mod continuu interpret” (Munteanu 2017: 14).

În țara noastră, benzile desenate se luptă pentru a-și dobândi un loc în canonul literar, deoarece criticii și istoricii noștri literari, la fel ca și teoreticienii literari, nu consideră operele autorilor de benzi desenate valide din punct de vedere estetic / cultural / literar. Cu toate acestea, Ion Manolescu afirma că banda desenată ar putea fi inclusă în literatură tocmai din motivele care par să o îndepărteze de aceasta, respectiv *natura grafică a genului* (Manolescu 2011: 140). Acesta aduce ca argument opinia lui Rodolphe Töpffer, unul dintre pionierii BD care, în prefața albumului său publicat în 1837, *Les amours de Mr. Vieux Bois*, afirma: „Această cărticică are o natură mixtă. Ea se compune din desene autografe. Fiecare desen este însoțit de unul sau două rânduri de text. Fără text, desenele nu ar avea decât o semnificație obscură; fără desene, textul nu ar însemna nimic.” Datorită acestui pasaj, Töpffer este considerat unul dintre primii teoreticieni ai apartenenței BD la literatură, „intersectarea mijloacelor de expresie artistică (reprezentare grafică – scriitură literară) dând naștere unui subgen hibrid, însă eminent ‘romanesc’”(ibidem: 140).

Comunicarea pe mai multe planuri este marele avantaj al benzilor desenate. De asemenea, ele pot încălca barierele impuse de vârstă sau de limbă, întrucât încoronează vizualul ca rege. Benzile desenate pot fi pentru copii, dar și pentru adulții care nu au uitat să fie copii. Dacă ies din mâna unui ilustrator priceput, ele pot asuma rolul de rezumat amuzant al unei povești lungi și poate plictisitoare pe alocuri, de „antreu” al lecturilor:

„Benzile desenate implică, totuși, un număr de convenții care țin de expresia grafică și de limbă. Cele mai cunoscute modele de construire a acestor povești în imagini se bazează pe adăugarea replicilor sau a indicațiilor de loc și timp sub fiecare ilustrație în parte, folosind normele limbii scrise (punctuație, linii de dialog) sau pe folosirea bulelor de dialog, îndreptate spre gura ori silueta personajelor” (Iocobute 2019: 1).

Imaginea trebuie să conțină mai multe elemente esențiale: să dea viață și mișcare unui desen, să sugereze zgomote, să facă personajele să vorbească pe rând și să exprime durata prin povestirea unor întâmplări instantanee. Ca să reușească aceste lucruri, benzile desenate au împrumutat mult din limbajul fotografic și cinematografic, mai ales în privința planurilor, unghiurilor și cadrelor. De exemplu, planul de ansamblu prezintă decorul, mulțimea sau personajul în întregime și situația în care se află acesta; diversitatea unghiurilor de vedere permite ruperea monotoniei dintr-o scenă lungă, relevând relațiile dintre personaje.

Textul are regulile sale de lectură: cititul se face de la stânga la dreapta și de sus în jos, atât pentru cadre, cât și pentru bule, tonul este reprodus prin caractere diferite (îngroșate, italice), iar pentru a exprima anumite stări ale personajului (uimire, mânie, frică, bucurie) se folosesc anumite semne grafice (Stoica 2019: 1).

#### 4. Jurnalul unui puști

Îmbinarea narativului cu benzile desenate a constituit rețeta de succes pentru unii scriitori. *Jurnalul unui puști* de Jeff Kinney și *Generală* lui James Patterson au devenit bestselleruri internaționale. Atunci când se oprește narativul, continuă imaginea. Narativitatea este redată prin imagini și, uneori, imaginea este mai puternică decât cuvântul. Narațiunea prin cuvânt tinde către povestire, iar povestirea face referire la fapte, evenimente din trecut, pe când imaginea dă senzația de dialog care are loc în prezent, dinamizând astfel acțiunea și ținând cititorul conectat. Imaginea influențează emoțiile receptorului mai mult decât limbajul verbal. Prin inserarea imaginii, scriitorul stabilește un tip anume de personaj, un decor, un cadru al acțiunii, o anumită postură a personajului în diverse situații.

Verbalul apare în monolog și conturează experiențele multiple ale personajului. Nonverbalul este vizibil în imagini. Tot ce înseamnă mimică și gesturi – zâmbet, mișcări ale mâinilor și picioarelor, mișcări ale ochilor, expresia gurii – totul este redat în imagini. Mai surprinzător este paraverbalul: ridicarea tonului, țipătul, glasul emoționat, tonul hotărât, răstit sau binevoitor, pe care imaginea reușește să-l înfățișeze cu exactitate.

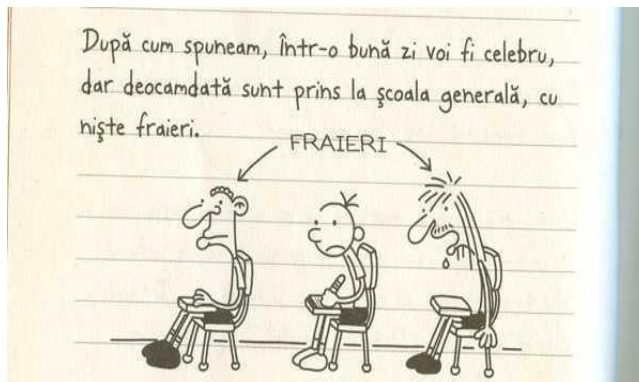


Greg Heffley și jurnalul său oferă celor care-l citesc o listă de *așa da și așa nu*, listă pe care cititorul și-o interiorizează mai ușor, deoarece experimentează alături de Greg, în loc să creadă pe cuvânt un adult care-i spune sec că trebuie să facă așa cum spune el, pentru că el știe mai bine.

Greg e un copil inteligent. Chiar foarte inteligent, care e foarte conștient de limitările și regulile sociale, doar că nu vrea, și pe bună dreptate, să le respecte tot timpul, pentru că astfel viața ar fi plictisitoare; un puști de la care ai de învățat, dacă știi să nveți din greșelile lui, un tip curajos, pentru că îndrăznește să încerce și să-și pună mintea la încercare pentru a ieși din problemele în care intră. Un puști care învață din greșeli, dar care nu ezită să le facă. De ce le place copiilor? În primul rând, cartea surprinde prin imagini. Portretul lui Greg este accesibil încă de la copertă și este, din start, unul caraghios: o față rotundă – un cerc perfect; ochii – două puncte negre; o singură ureche, trei fire de păr în cap; nasul – nici mare, nici mic și o față mereu tristă. Corpul lui e curbat, semănând cu o banană. De ce este trist? Pentru că urmează să treacă printr-o experiență nouă și dificilă. Toate întâmplările sunt redată prin imagini. Textul și imaginea se completează reciproc.

Apoi, limbajul este unul familiar: „Serios, nu înțeleg de ce mami și tati se chinuie să mă protejeze de filmele de groază și de alte chestii de felul ăsta dacă o să mă expună la ceva de o mie de ori mai nasol” (Kinney 2011, vol. IV: 7), însă acest limbaj familiar este pe alocuri agresiv, ceea ce a stârnit la nivelul cititorului adult o reacție de respingere: „Tot ce-mi trebuie acum e să mă prindă vreun *fraier* cu agenda la mine și să-și facă o idee

greșită. Celălalt lucru pe care vreau să-l lămuresc este că a fost ideea lui Mami, nu a mea. Dar dacă ea are impresia că eu o să-mi scriu aici ‘sentimentele’ sau ceva de genul ăsta, e **nebună**” (Kinney 2010, vol. I: 1).



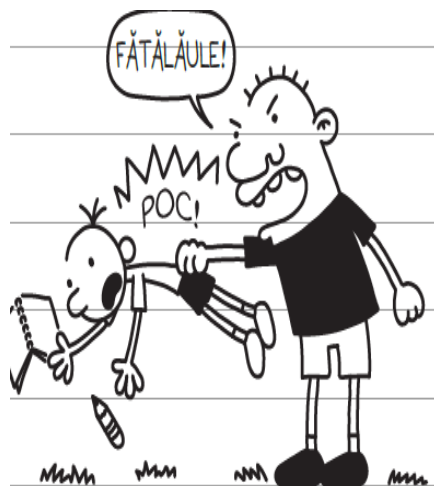
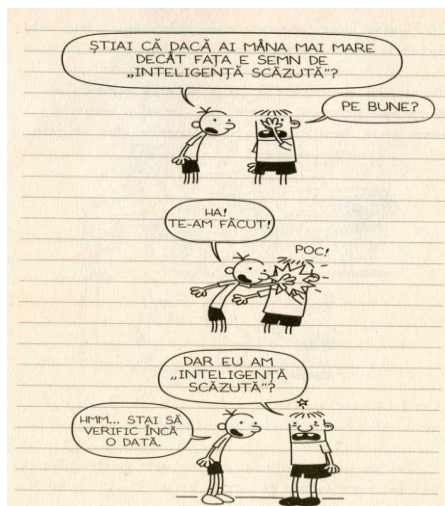
Personajele sunt uneori răutăcioase, iar umorul vine și din situații în care acestea sunt umilate. Unii critici apreciază însă aceste situații, deoarece descriu cu mult realism problemele și temerile tinerilor de vârstă școlară. Greg poate fi văzut ca un prototip al copilului postmodern a cărui viață se concentrează pe modul în care este văzut de ceilalți; el este preocupat de popularitate, nu de reputație. Vacanța extraordinară înseamnă pentru el o cameră întunecată și jocuri pe calculator. În volumul IV, acțiunea mamei de a trage draperia pentru a lăsa lumina să pătrundă în camera lui Greg este redată printr-o imagine însoțită de interjecția *vrăști*, iar refuzul băiatului este redat de interjecția *niff*. În imagine vedem și fața îngrozită de pătrunderea luminii și ascunderea sub o pătură.



Spaima, teama, furia, disperarea, disprețul, îngrijorarea sunt transpuse în carte cu ajutorul imaginilor și al interjecțiilor prezente în bule. În același mod, o suită de zgomote este redată prin intermediul interjecțiilor onomatopice: „Pac!”, „Bum!”, „Pâș-pâș”, „Zgâlț-Zgâlț”, „Rrrrr!”, „Zzzzz!”, „Aaaaa!”, „He! He! He!”, „Juhuuu!!!”.

Limbajul protagonistului constă în expresii familiare școlarilor, des întâlnite în vocabularul lor: „trage de mine”, „m-a lăsat de izbeliște”, „nu-mi bat capul”, „mi-a picat

fisa”, „de tot râsul”, „să mă ambalez”, „mă cam oftic”, „chestii cam scârboase”, la care se adaugă și unele elemente de argou: „face mișto de mine”, „nașpa”, „petrecere marfă de tot”. Întâlnim în acest tip de texte răutatea și agresiunea: „zbori de-aici, piticanie!” (Kinney 2010, vol. I: 3), „Greg e un dobitoc” (*ibidem*: 5), „fătălăule!” (*ibidem*: 1), „am încasat scatoalce” (Kinney 2011, vol. IV: 75), „Doamne, te rog ajută-l pe Dl Jefferson să se lovească la cap ca să uite de datorie!” (*ibidem*: 71), „oamenii de la restaurantele fast-food sunt niște idiți” (*ibidem*: 105), „S vine de la scatoalcă. Asta trebuie să primească Rodrick dacă pleacă de acasă fără să întrebe” (Kinney 2012, vol. V: 118).



Pe lângă acestea, apar cuvinte și expresii care, în mod normal, nu sunt folosite în cărțile pentru copii. Chiar și în viața reală, sunt considerate rușinoase, deși sunt fenomene fiziologice normale: „e imposibil din punct de vedere medical să tragi pârțuri dacă ești fată” (Kinney 2012, vol. V: 85), „să-și elibereze gazele”, „prrrrr”, „prmmmm”, „pârț!”, „Tyson era îngrijorat rău că profesorii o să ne alinieze pe toți la fundul gol ca să-l găsească pe vinovat” (*ibidem*: 153). Acestea produc însă amuzament copiilor, ele fiind întâlnite și în desenele animate.

Întreg textul este un monolog, având în vedere că este un jurnal. Astfel că nu întâlnim dialog decât în bulele ce însoțesc imaginile ce redau situația (vezi imaginea de mai sus).

## 5. Generala – cei mai nașpa ani din viața mea

Aceeași construcție o întâlnim și la James Patterson în *Generala – cei mai nașpa ani din viața mea*. Protagonistul, Rafe Khatchadorian, este în clasa a șasea și se confruntă cu diverse probleme cărora le face față punând la cale *Operațiunea RAFE – reguli Abolite Fără Ezitare!* Cartea atrage cititorii din școala generală, deoarece le oferă o poveste în care se pot regăsi. În primul volum, prezentarea profesorilor școlii este însoțită de o imagine a fiecăruia, imagine ce-i conturează trasătura dominantă.





Spre deosebire de *Jurnalul unui puști*, limbajul este mai agresiv: „nesuferita de soră-mea”, „stând ca niște sardine-n putrefacție”, „tot atât de cinstit pe cât de mizerabilă e ziua de azi”, „portret de familie penibil”, „viața mea sărită de pe fix”, „ajungând la închisoare – cunoscută și ca Școala Generală din Hills Village”, „Leo e Nebun cu N mare și Țăcănit cu Ț mare”, „sora mea cea super-băgicioasă, super-nesuferită, super-răsfățată” (Patterson 2012, vol. I: 1-6), „o mână de ratați”, „o haită de șmecheri”, „ticăloși rău”, „litri peste litri de vomă” (Patterson 2013, vol. IV: 1-13), „un ratat get-beget”, „pămpălăule” (Patterson 2015, vol. VII: 7-9).

Atât *Jurnalul unui puști*, cât și *Generală*, prezintă copilul de vârstă școlară într-o serie de situații în care se poate regăsi oricine în viața reală. Întâlnim copii tratați cu ostilitate în familie, în grupul de prieteni, simțindu-se excluși, cu toată lumea împotriva lor. Discriminarea ca motiv literar al răului apare sub diverse forme: poreclirea, excluderea din grup, etichetarea ca tocilar sau ca fraier, ironiile, glumele, farsele sau pura manifestare resentimentară. Ostilitatea este generată de considerente fizice: ochelariștii, grasii, rahiticii și nu numai. Impolitețea este o trasătură generală ce caracterizează aproape toate personajele. Acestea se pricep în a inocula sentimentul de spaimă, în „a trata de sus”, în a invada teritoriul celuilalt. Din aceste cauze, acceptarea acestor tipuri de texte, mai ales de către unii părinți și psihologi se face mai greu. Însă copiii și adolescenții de astăzi au capacitatea de a discerne exemplul de contraexemplu. Ambele cărți sunt ușoare, se citesc repede, au umor, imaginile facilitează înțelegerea textului. Mesajul autorului ajunge mai ușor în mintea cititorului și este procesat cu ușurință, mai ales că limbajul nu este pretențios, ci familiar. Copiii sunt obișnuiți cu un astfel de limbaj, fie că vrem să recunoaștem, fie că nu. Ca și în viața reală, textele ne stau la îndemână, dar fiecare decide dacă le citește sau nu; imaginile ne asaltează și nu pot fi refuzate, deoarece ele reprezintă informații fundamentale despre lumea externă (Alexandrescu 2003: 1). Imaginile seduc mai adânc decât textul scris sau vorbit. Interpretarea vizuală este mai puternică, deoarece ea povestește, deschide viziuni, călăuzește cititorul (Bovriz 2013: 1).

## Concluzii

Comunicarea nonverbală și paraverbală reflectă în exterior ceea ce oamenii trăiesc în interior. Și cum pot copiii înțelege mai bine trăirile unui personaj, dacă nu prin imagini?

Folosirea excesivă a verbalului nu încântă copilul și uneori poate plictisi, așa că îmbinarea acestuia cu elemente din benzile desenate face lectura mai ușoară și mai plăcută. Imaginea înglobează verbalul, nonverbalul și paraverbalul, jucându-se cu ele și prin ele. Cărțile pentru copii sunt sărace fără imagini.

## Surse

- Kinney, Jeff, 2010, *Jurnalul unui puști*, vol. I, traducere de Andra Matzal, București, Art.
- Kinney, Jeff, 2011, *Jurnalul unui puști, Căldură mare*, vol. IV, traducere de Andra Matzal, București, Art.
- Kinney, Jeff, 2012, *Jurnalul unui puști, Adevărul gol-goluț*, vol. V, traducere de Andra Matzal, București, Art.
- Patterson, James, 2012, *Generală – Cei mai nașpa ani din viața mea*, vol. I, traducere de Iaromira Popovici, București, Corint.
- Patterson, James, 2013, *Generală – Cum am scăpat cu viață de șmecheri, broccoli și Dealul Șerpilor*, Vol IV, traducere de Iaromira Popovici, București, Corint.
- Patterson, James, 2015, *Generală – Norocul meu păcătos*, vol. VII, traducere de Iaromira Popovici, București, Corint.

## Referințe

- Alexandrescu, Sorin, 2003, *Text și imagine. Relații încordate și nu prea*. Conferință susținută la Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.
- Bovriz, Oana, 2013, *Dan Ungureanu (artist): „Ilustrația este mai mult decât o imagine. Trebuie să povestească, să deschidă viziuni dar și să călăuzească cititorul”*, interviu cu Dan Ungureanu, <https://www.bookaholic.ro/dan-ungureanu-artist-%E2%80%9Cilustratia-este-mai-mult-decat-o-imagine-trebuie-sa-povesteasca-sa-deschida-viziuni-dar-si-sa-calauzeasca-cititorul-%E2%80%9D.html>.
- Hockney, David, Gayford, Martin, 2019, *O istorie a imaginilor pentru copii*, traducere din engleză de Roxana Gamarț, București, Pandora Publishing.
- Iacobute, Mirela, *În lumea benzilor desenate, pe repede înainte*, <http://www.ceascadecultura.ro/ServestArticol.aspx?idart=4560>.
- Manolescu, Ion, 2011, *Benzile desenate și canonul postmodern*, Iași, Polirom.
- Munteanu, Roxana, 2017, „Textul multimodal – perspectivă teoretică asupra benzilor desenate”, *Perspective*, 2 (34).
- Nanu, Adina, 2011, *Comunicarea prin imagini*, București, Editura Didactică și Pedagogică
- Oprea, Marinela, „Cum vede un copil eroii din cărțile pe care le citește”, <https://hyperliteratura.ro/cum-vede-un-copil-eroii-din-carti/10.09.2015>
- Parpală, Emilia, 2009, *Comunicarea verbală*, Craiova, Universitaria.
- Stan, Roxana, „Lăsați copiii să citească ce vor”, interviu cu Laura Câlțea, <https://scoala9.ro/lasati-copiii-sa-citeasca-ce-vor/224/>, 06.11.2018
- Stoica, Mirona, 2019, *Benzile desenate în predarea limbilor străine*, [https://ccdtulcea.ro/wp/wp-content/uploads/revista/2/4.benzi\\_desenate.pdf](https://ccdtulcea.ro/wp/wp-content/uploads/revista/2/4.benzi_desenate.pdf)

# Quelques observations sur l'emploi de la voix passive dans le discours juridique

Daniela Scorțan  
Université de Craiova

## 1. Introduction

D'après Cornu (2005: 207), « Le discours juridique est la mise en œuvre de la langue, par la parole, au service du droit ». Le discours juridique est en même temps un acte linguistique et un acte juridique. C'est un acte linguistique puisqu'il emploie une langue naturelle, extrêmement spécialisée, pour la communication. C'est un acte juridique parce que c'est un message avec une forte intentionnalité : l'établissement ou la réalisation du droit. L'analyse du but du message est « une donnée non linguistique, mais spécifiquement juridique » (*ibidem*: 236).

Pour qu'un acte de discours réussisse il faut que certaines conditions soient accomplies. Pour ce qui concerne le discours juridique ces conditions renvoient d'abord aux rapports très spécifiques qui lient l'auteur de la règle de droit (la norme) et le destinataire. Il faut que l'auteur ait la possibilité d'émettre, c'est-à-dire il faut qu'il soit muni d'autorité et que cette autorité soit reconnue par le destinataire. Il n'y a pas de norme sans autorité énonçant la norme, pas de norme sans destinataire. La particularité de la communication juridique consiste dans le fait que le droit munit les actes de langage de conséquences juridiques. L'émetteur est le rédacteur du texte, plus précisément le « législateur » au sens le plus général : toute autorité qui peut imposer quelque chose. Ce « législateur » est en position de force, il a la légitimité d'imposer sa volonté. Et quelquefois il estime suffisant d'avoir respecté ses propres obligations juridiques. Le récepteur, en tant que bénéficiaire n'a qu'à se débrouiller pour comprendre, et pour se conformer. Cette tendance se rencontre heureusement moins qu'avant. Néanmoins, il advient que le « législateur » ne prenne pas toutes les mesures indispensables pour s'assurer que son message passe bien. À quoi doit-il rester attentif ? Il doit principalement vérifier que le concept auquel il pensait se traduise précisément dans les mots qu'il emploie. Il a tout intérêt pour cela à donner un nom à chaque notion. Si chaque notion acquiert un nom, l'esprit peut plus aisément la saisir.

La question primordiale qui vient directement à l'esprit : qui est le destinataire des textes juridiques ? Indubitablement, dans certaines situations les juristes, les spécialistes. Par exemple, les dispositions relatives à la transmission du patrimoine s'adressent principalement à des notaires. Les points de procédure du Code judiciaire sont destinés essentiellement aux magistrats et avocats. Si inévitablement certains textes ont pour destinataires les spécialistes, d'autres s'adressent de façon directe à vous et moi, sans intermédiaires. C'est le cas par exemple de la loi sur la protection de la vie privée : toute personne qui a à sa disposition des fichiers automatisés comportant des données personnelles est obligée de les déclarer. Et les sanctions possibles sont loin d'être négligeables. Il est essentiel que l'auteur d'un texte

examine avec attention son destinataire, car il doit adapter son texte s'il souhaite que son message passe.

## 2. Considérations théoriques et pratiques sur la voix passive

Pour former le passif le français emploie plusieurs structures grammaticales groupées en deux types, celui des constructions périphrastiques, formées à l'aide d'auxiliaires plus ou moins grammaticalisés, *être + participe passé (se faire + infinitif), (se laisser + infinitif), (se voir + infinitif)* et *(s'entendre + infinitif)*, et celui des constructions pronominales.

Pour Béatrice Lamiroy (1993: 64) : « tout d'abord, la passivation s'obtient, comme je l'ai signalé plus haut, par l'application d'un opérateur passivant, l'opérateur d'état ou l'opérateur réfléchi. Ces opérateurs portent les traits de personne, nombre et genre et sont liés par une procédure d'accord ou de coindexation au sujet du verbe. En outre, ils sont, dans les deux cas, supplétifs de nature. »

La dénomination *opérateur d'état* est un terme qui rend compte de la particularité principale du passif, spécifiquement la résultativité du procès, et de ce fait elle s'avère bien adaptée à l'essence du texte juridique et des réalités qu'il décrit à travers la norme.

Desclés et Guentchéva (1993: 76, 77), considèrent la structure *être + participe passé* comme la construction principale du passif :

« La construction de base du passif n'est pas la passive longue, mais la passive courte. Notre position s'appuie sur des faits empiriques et sur des considérations méthodologiques. [...] La construction courte (du type le daim a été tué) semble être le modèle de base (pattern) des constructions passives. La construction longue (du type le daim a été tué par le chasseur) a une structure qui est organisée à partir de la structure de la construction courte ; elle est considérée comme une expansion de la première de la même façon que le daim court vite peut être considéré comme une expansion de la phrase le daim court. »

Cette formule « forme de base » doit sa légitimité avant tout au fait qu'elle dépend de relativement peu de contraintes de sélection, d'où sa fréquence supérieure par rapport aux autres formes.

Deux types de facteurs expliquent l'utilisation du passif : fonctionnel et structurel. Les facteurs fonctionnels sont : l'omission de l'agent, la promotion de l'objet de la construction active correspondante à la position de sujet, et donc à la position typique du thème, la focalisation sur l'agent ou le verbe. Les facteurs structurels sont les suivants : l'organisation de la phrase complexe et le placement des phrases nominales plus lourdes en position finale. Comme on peut le voir dans les exemples suivants, plusieurs de ces facteurs non seulement coexistent souvent mais ils interagissent également. Comme l'on a déjà mentionné, l'agent est supprimé dans 86% des passifs. Dans la grande majorité de ces cas, la référence à l'agent est indéfinie (toute personne qui effectue l'action en question).

L'acteur réel est sans importance, comme dans l'exemple suivant, extrait du *Droit privé européen* de Jürgen Basedow : « Les États membres prévoient que les données à caractère personnel doivent être : [...] adéquates, pertinentes et non excessives au regard des finalités pour lesquelles elles *sont collectées* ou pour lesquelles elles *sont traitées* ultérieurement » (Dir.JRL95/46/CE).

Dans quelques cas, l'agent supprimé représente les expéditeurs, c'est-à-dire le législateur, ou la directive (et donc indirectement les expéditeurs) comme dans l'exemple extrait du Contrôleur Européen de la protection des données : « les autorités qui sont susceptibles de recevoir communication de données dans le cadre d'une mission d'enquête particulière ne sont toutefois pas *considérées* comme des destinataires ».

Cela signifie que dans 86% des passifs, l'omission de l'agent joue un rôle important. Cependant, ces passifs peuvent aussi être motivés par d'autres facteurs concurrents, tels que le choix du thème. Le passif représente un excellent dispositif pour créer la cohésion thématique et pour structurer le texte. Dans l'exemple extrait du Règlement européen de protection des données, consulté sur le site de CNIL, « responsable du traitement », « la personne physique ou morale, l'autorité publique, le service ou tout autre organisme qui seul ou conjointement avec d'autres, détermine les finalités et les moyens du traitement de données à caractère personnel; lorsque *les finalités et les moyens du traitement* sont déterminées par des dispositions législatives ou réglementaires nationales ou communautaires... », l'agent du passif (« des dispositions législatives ... »), qui aurait été sujet dans la contrepartie active, représente une information nouvelle, comme indiqué par l'article indéfini, et est donc inapproprié comme thème.

### 3. L'emploi de la voix passive dans le discours juridique

Le discours juridique se caractérise par des phrases longues et complexes, des phrases nominales et des insertions adverbiales. Dans le discours juridique la voix passive peut être utilisée : pour placer un élément donné en position de sujet et ainsi assurer la cohésion thématique ; pour mettre l'accent sur le verbe et le complément d'agent et ainsi attirer l'attention du destinataire sur ces éléments ; pour faciliter la connexion entre les propositions des phrases complexes en maintenant le même sujet et finalement pour placer la phrase nominale plus lourde en tant que complément d'agent, au lieu de la placer en tant que sujet, afin d'obtenir des phrases plus claires et plus faciles à utiliser.

Dans une société démocratique, les règles doivent être imposées en douceur pour éviter les réactions négatives et elles doivent en principe être applicables à tout le monde sans discrimination. L'utilisation de la voix passive peut aider le législateur à satisfaire à ces exigences et ainsi contribuer à la réussite de l'établissement et de la promulgation de règles régissant la vie en société.

Par *le terme passif* (c'est-à-dire le passif grammatical) nous comprenons une construction avec *être* + participe passé, qui est dans une relation de transformation avec une construction active, et qui se caractérise par la suppression du sujet de la contrepartie active. Le sujet de la contrepartie active est soit exprimé sous la forme d'une phrase prépositionnelle ou supprimé, alors qu'un objet possible dans la construction active devient le sujet du passif, comme illustré dans l'exemple : « Le Conseil vote la directive – La directive est votée (par le Conseil) ». Le passif avec *être* + le participe passé, par exemple « La directive est votée » peut exprimer l'action présente (= « Le Conseil / On vote la directive ») ou le résultat actuel d'une action passée (= « Le Conseil / On a voté la directive »).

Analysons l'exemple extrait du Règlement européen de protection des données, consulté sur le site de CNIL :

« Les États membres prévoient que les données à caractère personnel doivent être :

- a) traitées de manière licite, loyale et transparente au regard de la personne concernée (licéité, loyauté, transparence) ;
- b) collectées pour des finalités déterminées, explicites et légitimes, et ne pas être traitées ultérieurement d'une manière incompatible avec ces finalités ; le traitement ultérieur à des fins archivistiques dans l'intérêt public, à des fins de recherche scientifique ou historique ou à des fins statistiques n'est pas considéré, conformément à l'article 89, paragraphe 1, comme incompatible avec les finalités initiales (limitation des finalités) ;
- c) adéquates, pertinentes et limitées à ce qui est nécessaire au regard des finalités pour lesquelles elles sont traitées (minimisation des données) ;
- d) exactes et, si nécessaire, tenues à jour ; toutes les mesures raisonnables doivent être prises pour que les données à caractère personnel qui sont inexactes, eu égard aux finalités pour lesquelles elles sont traitées, soient effacées ou rectifiées sans tarder (exactitude) ;
- e) conservées sous une forme permettant l'identification des personnes concernées pendant une durée n'excédant pas celle nécessaire au regard des finalités pour lesquelles elles sont traitées ».

L'utilisation des passifs (« doivent être traitées », « sont collectées », etc.) dont certains sont coordonnés avec des constructions prédicatives (« doivent être adéquates ») permet ainsi à l'écrivain de maintenir (« les données à caractère personnel »), répétées par le pronom personnel coréférentiel (« elles »), comme le thème d'une série de propositions coordonnées / subordonnées quel que soit le niveau syntaxique.

Simultanément, le passif peut être utilisé pour mettre fin à la focalisation sur le complément d'agent, qui serait réalisé en tant que sujet de la construction active correspondante, ou sur le verbe, qui apparaîtrait tôt dans la contrepartie active, lorsqu'un de ces éléments est considéré comme le porteur de la plus grande quantité de nouvelles informations et nécessite donc une attention particulière.

Dans l'exemple : « Le registre peut être consulté par toute personne », le passif focalise sur le complément d'agent, qui représente la nouvelle information, en la plaçant en position finale.

Dans l'exemple extrait de l'article 10 des *Codes thématiques Larcier* : « Les États membres prévoient que le responsable du traitement ou son représentant doit fournir à la personne auprès de laquelle il collecte des données la concernant, au moins les informations énumérées ci-dessous, sauf si la personne en est déjà *informée* », l'utilisation du passif sans complément d'agent permet de mettre l'accent sur le verbe. La présence ou l'absence donc d'un complément d'agent est déterminée par un contexte adapté permettant l'agencement d'une phrase qui communique une information juste. L'utilisation ou l'absence d'un complément d'agent se détermine au niveau de la pragmatique d'autant plus qu'on constate que d'autres compléments sont systématiquement exigés, toujours en fonction du contexte, afin que la phrase soit conforme aux objectifs discursifs.

Dans l'exemple : « Aux fins du présent titre, les apatrides sont assimilés aux ressortissants des pays » tiers, la multitude de circonstants de tout ordre a sa fonction sémantique, évidemment, pourtant ils sont parfois capables de suppléer l'absence du complément d'agent en assurant une pseudo-saturation du schéma valentiel du verbe passivé.

Si nous étudions l'exemple : « En vertu de l'article 2, paragraphe 7, sous a », « deuxième alinéa, du règlement de base, un pays tiers à économie de marché approprié est chois », la locution prépositive « en vertu de », dont l'utilisation dans les textes juridiques est

très fréquente, introduit des séquences avec une visée informative précise qui posent un cadre stricte à caractère circonstanciel, muni d'un pouvoir particulier de déclencher l'action qui se réduit à un état, à une réalité grâce à la structure passive.

## Conclusions

Les textes juridiques révèlent une utilisation massive des formes normatives du passif (personnelles, impersonnelles, tours tronqués), motivée par des raisons pragmatiques. Elles contribuent à l'accomplissement des objectifs discursifs spécifiques, particulièrement l'expression des rapports entre les participants et leur attitude à l'égard du procès qui conditionne l'établissement et l'application des normes.

L'accomplissement de la norme, qui est l'objectif primordial d'un texte juridique, influence de façon distinctive le processus de passivation.

## Références

- Basedow, Jürgen, 2002, *Droit privé européen*, éditeur : Kluwer Law International, édition : Bilingual.
- Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés, *Le règlement européen de protection de données*, <https://www.cnil.fr/fr/reglement-europeen-protection-donnees/chapitre1>.
- Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés, *Principes relatifs au traitement des données à caractère personnel*, <https://www.cnil.fr/en/node/22720>
- « Contrôleur Européen de la protection des données », *Destinataire*, [https://edps.europa.eu/data-protection/data-protection/glossary/d\\_fr](https://edps.europa.eu/data-protection/data-protection/glossary/d_fr).
- Cornu, Gérard, 2005, *Linguistique juridique*, Paris, éditeur Montchrestien, 3 e édition, collection : Domat droit privé.
- Debeuckelaere, Willem, Vermeulen, Gert, 2015, *Les codes thématiques Larcier, Législation, protection vie privée*, Bruxelles, éditions Larcier
- Desclés, Jean-Pierre, Guentchéva, Zlatka, 1993, « Le passif dans le système des voix du français », *Langages*, 27 (109), 73-102, Larousse, fait partie d'un numéro thématique : Sur le passif.
- Gaätone, David, 1998, *Le passif en français*, Bruxelles, éditeur Duculot – De Boeck, collection : Champs Linguistiques.
- Greimas, Algirdas, 2014, *Analyse sémiotique d'un discours juridique*, Rimini, éditeur Guaraldi, collection : InhocSigno.
- Jouanjan, Olivier, Müller, Friedrich, 2008, *Avant dire droit : Le texte, la norme et le travail du droit*, Presses Université Laval, collection : Dikè.
- Lamiroy, Béatrice, 1993, « Pourquoi il y a deux passifs », *Langages*, 27 (109), 53-72, Larousse, fait partie d'un numéro thématique : Sur le passif
- Lavaine, Mickaël, 2018, *L'acte juridictionnel en droit administratif français : Étude des discours juridiques sur la justice administrative*, Paris, éditeur : Éditions Mare et Martin, collection : Bibliothèque des thèses.
- Libchaber, Rémy, 2013, *L'ordre juridique et le discours du droit. Essai sur les limites de la connaissance du droit*, Paris, éditeur L.G.D.J., collection : Hors collection.

- Mastor, Wanda, Egea, Pierre, Benetti, Julie, Magnon, Xavier, 2017, *Les grands discours de la culture juridique*, Paris, éditeur Dalloz, collection : Grands arrêts.
- Müller, Friedrich, 1998, *Discours de la méthode juridique*, Paris, Presses Universitaires de France, collection : Léviathan.
- Preite, Chiara, 2015, *Langage du droit et linguistique. Étude de l'organisation textuelle, énonciative et argumentative des arrêts de la cour (et du tribunal) de justice des communautés européennes*, Rome, éditeur Aracne.
- Puppo, Alberto, 2011, *Acceptation et normativité. La force du devoir dans le discours juridique*, éditeur : Aracne, collection : Studi di filosofia analitica del diritto.



# **L'analyse du discours politique ; le discours politique dans le genre médiatique**

Oana Alexandra Tudor (Boeangiu)

Université de Craiova

## **1. Introduction**

Le discours politique est un domaine de construction de sens qui se fonde sur un certain équilibre entre une structuration visant à produire un discours d'influence et des conditions de production bien définies. On considère comme discours politique tout discours dont le contenu aborde des problèmes de politique. Le discours politique est un discours d'influence; les médias sont devenus un porte-parole de l'opinion publique, en même temps qu'un moyen de transmission privilégié des idées politiques.

Les médias proposent au discours politique des stratégies particulières pour toucher l'opinion publique. Les choix faits par les médias sont fondamentaux dans la gestion du sens par le locuteur et dans la réception qui en est faite. On considère donc que le discours politique qui se réalise à l'intérieur du genre médiatique est un discours fortement contraint par une double influence. Le choix du média, celui du type d'émission et de sa mise en scène sont donc des facteurs pertinents et stratégiques pour les hommes politiques et pour le sens qu'ils construisent à cette occasion. Le sens d'un message résulte de la situation dans laquelle il est adressé et avec lequel il est construit.

Le politique réfère à tout ce qui organise et problématise la vie collective au sein d'une société, au nom de certains principes, de certaines valeurs qui sont autant de références morales. Le champ du politique est le « gouvernement de la parole », comme le dit Marc Augé (1994: 23). Discours et politique sont donc deux notions intrinsèquement liées.

Le discours politique induit des schèmes de pensée, il diffuse des valeurs qui servent de référence à la construction des opinions et des positionnements idéologiques des citoyens. Le discours politique s'attache à construire des images d'acteurs et à user de stratégies de persuasion et de séduction par le biais de divers procédés rhétoriques.

## **2. Un facteur de mobilisation internationale : les attentats**

Aborder l'analyse du discours politique n'est pas chose aisée. Face à la crise initiée par les attentats, les contraintes structurelles de la situation de communication politique sont fortes, il est nécessaire de les prendre en considération avant toute interprétation discursive.

Parler de discours politique revient alors à s'interroger sur l'organisation du langage et surtout sur ces effets psychologiques et sociaux en situation de crise. La notion de « discours » prévoit non seulement l'existence du langage, en tant que système de la langue, mais également celui d'actes de langage qui circulent dans le monde social, en l'occurrence l'espace médiatique. Pour Pécheux (1990: 123), « le discours s'étaye toujours sur du discursif

préalable », en effet, ces actes de langage, exercés dans l'urgence, renvoient à des univers de pensée et à des valeurs qui s'imposent historiquement dans la société américaine.

Nous appréhendons le discours politique comme un acte de communication, où l'objectif principal est « d'influencer les opinions afin d'obtenir des adhésions, des rejets, ou des consensus. Il en résulte des regroupements qui constituent ce qui structure une partie de l'action politique – notamment les déclarations télévisuelles – et construisent des imaginaires d'appartenance communautaire » (Charaudeau 2005 : 30).

Pour éclairer nos questionnements, nous nous interrogeons sur le rôle des médias dans le champ politique, en tant qu'ils auraient une influence sur les stratégies de communication et les discours politiques<sup>1</sup>. Nous interrogeons plus particulièrement la question du discours politique en tant qu'inscrit dans une pratique sociale, en tant que forme du langage circulant dans un espace public et médiatique caractérisé par une communication de crise où s'érigent des rapports de force entre individus et organisations dominantes. Un double choix s'offre alors, l'espace public peut rester le lieu des débats, des valeurs contradictoires ou devenir progressivement l'espace de réification des valeurs égalitaires, rationalistes, démocratiques.

L'étude de contenu de ces discours et l'examen de leur médiatisation nous permet de dégager des lignes de force dans la création du consensus lié à la riposte.

Une deuxième partie de cette étude nous conduira à nous intéresser plus particulièrement au lien entre discours politique, espace médiatique et espace public.

En effet, les médias jouent un rôle déterminant dans la diffusion des opinions et des affects exprimés dans les discours politiques. Nous mettrons ainsi en exergue les modalités de création du consensus autour de ces deux notions centrales.

## 2.1. Des discours ancrés dans une communication de crise

Charaudeau nous précise que « l'art du discours politique est l'art de s'adresser au plus grand nombre pour le faire adhérer à des valeurs communes » (Charaudeau 2005: 187), ceci est d'autant plus efficace dans une situation où tous les référents identitaires sont remis en cause. Le discours politique oscille entre deux récits des faits : on aborde les attentats comme un état de fait qui vient prouver l'existence du « mal » on en parle également comme un état potentiel, ce qui a pour objectif de créer une situation d'attente qui oblige à envisager l'existence d'un mal plus globalisant en l'occurrence le terrorisme international.

## 2.2. Une requalification des faits et des acteurs : l'attrait du manichéisme

Face à l'urgence de donner une information juste au plus grand nombre dans un minimum de temps, le discours politique entre dans un double procédé de singularisation et d'essentialisation. Dès lors « toute définition de la situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements, [...] opère une stratification de la réalité »<sup>2</sup> (Goffman 1974), ceci donne lieu à l'utilisation de formules significatives servant à qualifier

<sup>1</sup> Citons à ce propos les nombreuses références à Pearl Harbor qui ponctuent les interventions médiatiques et font écho au vocabulaire guerrier employé par le chef de l'état américain.

<sup>2</sup> Tony Blair, discours tenu à la tribune du Congrès annuel des Syndicats à Brighton, le 11 / 09 / 01 ; Jacques Chirac ; Vladimir Poutine, allocution télévisée sur *RTR* ; Ariel Sharon ; Serguei Iastrajemb, adjoint au président russe ; Mohammad Khatami, président iranien ; le colonel Mouammar Kadhafi, chef de la Jamahiriya Libyenne ; Saddam Hussein sur *Al Jazeera* : interventions diffusées sur *TF1* et *France 2*, le 11 / 09 / 01.

et ainsi « cadrer » l'événement. Les discours cherchent à toucher le public en induisant un sentiment de crainte vis-à-vis de « l'autre » et le besoin d'une réponse concrète à ces attaques, l'auditoire est d'autant plus atteint que nous sommes dans une situation de crise politique et sécuritaire. Les discours portant sur le consensus identitaire en arrivent donc à produire des discours d'exclusion.

La désignation des coupables est par conséquent elle aussi plurielle : ils sont « auteurs de cet acte », « responsables », mais ils sont surtout ceux qu'on accuse sans pouvoir les voir: « la lâcheté sans visage », « ceux qui se cachent derrière ces actes funestes ».

Ils peuvent ainsi être évoqués en tant qu'individualités, mais ils sont le plus souvent globalisés sous le terme de « terroristes ». <sup>1</sup> Ainsi, le discours politique parvient à construire des visions de monde unifiées et cohérentes, nous rejoignons alors Murry Edelman (1971) pour qui « mythes et métaphores (politiques) permettent aux hommes de vivre dans un monde dont les causes sont simples et ordonnées, et dans lequel les solutions sont apparentes ». <sup>2</sup> Ces dispositifs d'attaque et de défense sont organisés dans un discours où l'affect prend le pas sur la raison. « L'autre » est avant tout celui qui suscite la peur, et dont il est rationnel de se méfier. Ces discours « à chaud » sur l'événement conduisent à une narrativisation des faits, il est difficile de faire la part entre la réalité et la fiction.

Dans les discours médiatiques, le « récit des événements » propose des figures opposées, les bons et les méchants, le bien et le mal. <sup>3</sup>

### **3. Des discours relayés médiatiquement : la création d'un consensus international**

La requalification de l'événement a construit une vision comme des faits dans l'espace public. Par les médias, les discours deviennent accessibles à l'opinion publique, parallèlement, eux-mêmes accèdent à cette opinion publique qui donnera leur légitimité aux propos. Ainsi, « on passe de l'échange indéterminé à la lutte explicite pour le contrôle des représentations collectives, les médias faisant une entrée spectaculaire dans le processus » (Gerstlé 2004: 11-12).

#### **3.1. Opinion publique et discours politique**

Dans toute communication entrant en jeu des individualités qui ne peuvent trouver leur place que par rapport à d'autres. Cette relation à l'autre est au cœur du processus médiatique de diffusion des discours politiques. C'est donc dans le cadre du principe d'altérité, ou l'homme politique prend conscience de son auditoire, que se développe un principe d'influence, où le but ultime est le partage des opinions.

C'est donc l'action qui est première dans le discours politique. Elle a pour but de répondre au bien commun, à un problème posé et publicisé tant dans l'espace politique que dans l'espace public. Le premier peut être défini comme le lieu des affrontements, des prises de positions tranchées, c'est le lieu où l'homme politique acquiert sa légitimité à travers la construction d'opinions. L'espace public quant à lui est le lieu où se met en place un rapport de force entre instance politique et opinion publique, autrement dit instance citoyens établit

---

<sup>1</sup> Celle-ci inclut des individus qui ont conscience d'avoir un rôle à jouer dans l'organisation politique de la vie sociale.

<sup>2</sup> À ce sujet, se référer à l'article de J.-J. Courtine (1990).

<sup>3</sup> Cette notion est particulièrement développée dans leur ouvrage de 1996, *Les cérémonies télévisuelles*.

alors une mise en variation entre parole de persuasion et parole de séduction visant à établir un rapport d'autorité entre le « chef » de l'état et les citoyens.<sup>1</sup>

Dominique Wolton a avancé à ce sujet la notion de « communication politique », c'est « l'espace où s'échangent les discours contradictoires des trois acteurs qui ont la légitimité à s'exprimer publiquement sur la politique et qui sont les hommes politiques, les journalistes et l'opinion publique » (Wolton 1989: 4).<sup>2</sup> L'opinion publique dont nous parlons est la première cible visée par les instances politiques et médiatiques.

Elle se construit sur « des affects qui sont ensuite rationalisés. Plus l'opinion est généralisée et partagée par un grand nombre d'individus, plus sa base affectuelle est prégnante, et plus la rationalisation devient ténue » (Charaudeau 2005: 195).

En effet, « les médias parviennent à supplanter l'expérience individuelle dans la formation des attitudes et constituent donc une source de dépolitisation de l'expérience personnelle » (Gerstlé 2004: 98), Diana Mutz (1998) parle à ce sujet « d'influence impersonnelle ». En situation de crise, l'opinion publique se construit entre essentialisation et fragmentation. Essentialisation par ce mécanisme qui convertit une opinion relative qui pourrait être discutée en opinion collective absolue, au nom d'une raison identitaire, ce mécanisme est agrémenté à la fois par les médias qui accentuent par leur commentaire le caractère dramatique de l'événement, et par les politiques qui exacerbent les passions.

Fragmentation du fait de la multiplication des opinions collectives qui entrent en conflit et créent des antagonismes, des conflits que la mémoire collective retient souvent comme le fondement d'un « grand » événement. Pour qu'il joue son rôle de ciment identitaire, ce système de valeur doit être partagé par l'ensemble des membres de la communauté, sa circulation est ici assurée par une instance légitimée et omniprésente : les médias.

### **3.2. Le rôle des médias dans la création du consensus**

Dominique Wolton reconnaît que « la publicisation, par l'intermédiaire des médias a l'avantage de faciliter le passage des problèmes et discours dans l'espace public : tout est devenu discutable » (Wolton 1995: 74). Toutefois, pour toucher l'auditoire, il faut que les citoyens soient « disponibles », cette disponibilité d'esprit, ce sont les médias qui la garantissent par la diffusion exclusive, en boucle, des attentats. Nous sommes aujourd'hui dans ce que beaucoup appellent une société de médiatisation qui contribue d'une part à forger un lien tenu entre monde politique et société civile, ce lien étant représenté dans un nouvel espace de communication où l'agir communicationnel domine : d'autre part à unifier ces univers par la publicisation des acteurs, des idées, des actions, par la construction d'un « sens commun » à l'événement.

Le discours de l'instance médiatique est ainsi pris entre une visée de captation qui l'engage à la dramatisation des événements et une visée de crédibilité qui l'oblige à être critique et objectif envers les discours qu'elle profère.<sup>3</sup> Dans le cas des attentats, c'est la

---

<sup>1</sup> Celle-ci inclut des individus qui ont conscience d'avoir un rôle à jouer dans l'organisation politique de la vie sociale.

<sup>2</sup> Norris reprend ces notions en 2000 en définissant la communication politique comme « un processus interactif concernant la transmission de l'information entre les acteurs politiques, les médias d'information et le public ».

<sup>3</sup> Les contraintes liées au système d'information médiatique sont développées par Michel Rocard en

première qui prévaut. Outre la constitution d'un univers de croyance particulièrement présent dans les champs lexicaux récurrents dans les discours politiques (mort, catastrophe, massacre, crime, compassion...), les médias rapportent l'événement à des scénarios dramatiques afin de susciter des mouvements émotionnels, d'antipathie vis-à-vis des agresseurs, de sympathie vis-à-vis des sauveteurs, de compassion vis-à-vis des victimes.

On concentre l'attention du public sur le geste exemplaire de son rassemblement et de sa solidarisation, c'est la communauté telle qu'elle doit être, on assiste à une mobilisation politique internationale. L'objectif de ce type de discours est de transformer des opinions empreintes d'émotion, à travers la construction identitaire des acteurs du monde politique. Ces derniers sont distingués car ils interviennent en tant que représentants d'une nation.

## Conclusion

Dans les situations où se constitue l'opinion, et plus particulièrement en situation de crise, les lecteurs-spectateurs sont devant des opinions déjà constituées, des opinions soutenues par des groupes idéologiques ou politiques, de telle sorte que choisir entre des opinions, c'est choisir entre des groupes. Suite aux attentats, le choix semble aisé, on nous propose de soutenir des valeurs universelles telles que la liberté, la solidarité, la vie, auxquelles on oppose le terrorisme, synonyme de mort et de non respect des valeurs démocratiques.

Cet apparent consensus de fait ne prend sens que par la diffusion des discours politiques dans l'espace public. C'est cette médiatisation qui construit la réaction à adopter et conduit à un processus social identitaire. En effet, il est difficile de concevoir l'existence d'un groupe social sans l'existence d'une médiation forte qui en constitue le ciment identitaire. Pour Marc Augé (1994 : 23), le lien entre discours politique et identité est évident : « Qu'il soit langage du consensus ou langage de terreur, le langage politique est un langage de l'identité ». Cette identité d'abord américaine est véhiculée à l'international, cette internalisation de l'information conduit à une internalisation du public. Il est le « vous » auquel les hommes politiques s'adressent. Une opinion consensuelle est nécessaire à la légitimation de l'homme politique dans ses fonctions et à l'acceptation internationale d'actions militaires de grande envergure. Comme le disait Pierre Bourdieu (1982: 74 : «l'autorité advient au langage du dehors », ainsi, le discours politique est ce qui permet, en situation de crise, de vulgariser les émotions, les opinions, de fédérer dans un but commun, de faire admettre les faits tout en les dramatisant, même si le consensus semble au préalable acquis. Le discours politique a ainsi pour fonction autant la mise en exergue de valeurs communes que le maintien d'une disposition favorable à ces valeurs.

## Références

- Augé, Marc, 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier / Critiques.
- Bourdieu, Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.
- Charaudeau, Patrick, 2005, *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert.
- Edelman, Murray, 1971, *Politics as Symbolic Action*, New York, Academic Press.

---

1987 (*Le cœur à l'ouvrage*, Institut International de géopolitique). Il évoque notamment la transparence, l'instantanéité, la redondance de l'information, sa diffusion circulaire.

- Gerstlé, Jacques, 2004, *La communication politique*, Paris, Armand Colin.
- Goffman, Ervin, 1974, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit.
- Mutz, Diana Carole, 1998, *Impersonal Influence. How Perceptions of Mass Collectives Affect Political Attitudes*, New York, Cambridge University Press.
- Pêcheux, Michel, 1990, *L'inquiétude du discours*, Paris, Éd. des Cendres.
- Wolton, Dominique, 1989, « Communication politique : construction d'un modèle », *Hermès*, 4, « Le nouvel espace public ».
- Wolton, Dominique, 1989, « Communication politique : les médias, maillon faible de la communication politique », *Hermès*, 4, « Le nouvel espace public ».

## Contributori

**Anda Alupoaei (Iliana)** est doctorante de l'Université de Craiova, dans le domaine de la Philologie. Elle est licenciée de la Faculté de Théologie Orthodoxe : Théologie didactique, langue et littérature française, de l'Université de Craiova. Elle a suivi des cours de master dans le cadre de la même université, *Traducere și terminologie juridică europeană*. Elle a une expérience de deux ans dans l'enseignement du français. Au présent, elle s'intéresse aux domaines de l'analyse du discours – dans lequel s'encadre sa thèse de doctorat – mais aussi à la sociolinguistique et aux traductions. Elle a participé à de nombreuses conférences et à des symposiums nationaux et internationaux.  
E-mail: alexaanda90@gmail.com

**Diana Loredana Arbănași** est au présent professeur de langue et de littérature roumaine au Collège National Pédagogique „Ștefan Odobleja”, Drobeta-Turnu Severin. Domaines d'intérêt: folklore, littérature et toponymie. Parmi ses études, on nomme : *Toponimia din Câmpia Blahniței*, 2010, *Continuitatea prezenței umane în Câmpia Blahniței*, 2010, „Referințe subversiv-demascatoare în *Viziunea viziunii* de Marin Sorescu”, 2017.  
E-mail: anaid\_loredana@yahoo.com

**Adela Codreș (Sava)** est doctorante en deuxième année à l'École Doctorale « Alexandru Piru » de l'Université de Craiova. Le domaine de recherche est le discours littéraire d'Irène Némirovsky. Elle a participé à la conférence internationale *Comparativism, Identity, Communication*, avec la communication « La mémoire des noms dans le roman l'Affaire Courilof » (Craiova, 2018), à la conférence nationale *Tradiție și continuitate. Sub semnul lui Liber Pater*, avec la communication « Allusion et intertextualité dans la nouvelle *Ida* d'Irène Némirovsky » (Craiova, 2018), au colloque international du département de linguistique de Bucarest avec la communication « Jeux de regards et voix sociales dans le roman Suite Française d'Irène Némirovsky » (2018) et au Colloque National de l'École doctorale « Alexandru Piru » (Craiova 2019) avec la communication « L'imaginaire de la guerre dans le roman Suite Française d'Irène Némirovsky ».   
E-mail: adelasava2007@yahoo.com

**Violeta Costea (Moț)** is PhD student at the University of Craiova, Romania, with a thesis entitled *Expresia absurdului în literatura română (post)modernă*. The areas of her interest are: literary communication, stylistics, comparativism and philosophy. She graduated the University of Craiova, Faculty of Letters, major in Romanian Language and Literature – minor French Language and Literature, 2005. She also holds a Master's Degree in Romanian Literature, *Literatura română în context european*, at the University of Craiova, Faculty of Letters, 2007. She published several papers until now: the article „Patul lui Procust de Camil Petrescu – Timișoara, 2017; „Universul mito-poetic eminescian”, Alexandria, 2017; „Urmuz – un protoavangardist”, Alexandria, 2017.  
E-mail: mot.violeta@yahoo.com

**Florina Maria Cruceru (Purcaru)** est doctorante à l'École Doctorale « Alexandru Piru », à l'Université de Craiova. Actuellement, elle est professeur au Collège National « Spiru Haret » de Tg-Jiu. Ses domaines d'intérêt sont la langue française et la didactique du français comme langue étrangère. Sa thèse de doctorat met l'accent sur le terme *exemple*, qui se trouve au centre du discours didactique. Elle a participé à quelques conférences parmi lesquelles : la Conférence Internationale « Texte. Contexte. Prétexte », la XVIII<sup>ème</sup> Conférence Internationale « Language, Literature and Cultural Policies : Choices and Common Sense » et le Colloque doctoral « De nouvelles perspectives dans la recherche linguistique et littéraire ». Toutes ces manifestations scientifiques ont eu lieu à l'Université de Craiova. Elle a aussi publié un article intitulé « L'exemple – prétexte / contexte / support dans le manuel de français langue étrangère ».  
E-mail: florinacruceru@yahoo.com

**Ionela Mihaela Dănciug** is a PhD student at University Alexandru Ioan Cuza of Iasi. Her PhD thesis'title is *Discontinuity in the current Romanian non-dialectical language. The Anacoluthon*. She graduated the Faculty of Letters, University Alexandru Ioan Cuza of Iasi, having the Bachelor's degree with the thesis *Dicendi Verbs in Romanian Language in the Televisual Mediatic Speech* and a Master degree in Romanian general linguistic area with the thesis *Lexemes and Chromatic Collocations in Romanian Language from Publicity Speech*. Her main scientific interests are in the field of linguistics and pragmatics.  
E-mail: mihaeladanciug@yahoo.com

**Steliana-Mădălina Deaconu** is the Head of the Department of Communication, Foreign Languages and Public Relations, Faculty of Communication Sciences and International Relations, "Titu Maiorescu" University, Romania, Reader, PhD. She graduated the Faculty of Letters, major in Romanian – English, at the University of Pitești, in 2001, and the Faculty of Economic, Legal and Administrative Sciences, major in Finance and Banking, at the University of Pitești, in 2007. Her PhD is in Philology, the field of Linguistics (2010), and she also has a MA degree in Economics and European Finance (2009). Her research areas include: communication, poetics, cognitive semantics applied on a literary corpus. She has participated in many national and international conferences and has published many articles and books out of which mention should be made of the following: *English for IT*, Titu Maiorescu Publishing House (2011), *The English Verb: Theory and Practice. A Grammar Coursebook for IT Students*, Titu Maiorescu Publishing House (2011), *Limbajul artistic în poezia lui Ion Barbu*, Ars Docendi Publishing House, University of Bucharest (2009), *Semantica simbolului în poezia lui Ion Barbu*, Ars Docendi Publishing House, University of Bucharest (2009), *The Deconstruction of Identity and Postmodernist Criticism*, Cartea Universitară Publishing House (2003).  
E-mail: ms\_deaconu@yahoo.com

**Cristina Durău** est étudiante à l'École Doctorale „Alexandru Piru” de l'Université de Craiova, Roumanie. Le titre de sa thèse est *Venise comme topos dans la littérature européenne*. Elle est diplômée en Philologie, ayant suivi la Faculté de lettres et le master „Modèles actuels dans la description de la langue française” – et en Droit, ayant suivi la Faculté de droit „Nicolae Titulescu” à l'Université de Craiova. Ses préoccupations académiques comprennent l'étude de l'imagologie, de l'intertextualité, de l'anthropologie, de l'espace dans la littérature et du comparatisme littéraire. Elle est



coordinatrice de nombreux projets éducationnels au niveau national et international et la fondatrice de la revue *Accente educațională (Accents éducationnels)*.  
E-mail: cristina\_durau@yahoo.com

**Maria Andreia Fanea** is a librarian at the „Carol I” Central University Library of Bucharest, branch of Administration and Business. She has graduated from the Faculty of Letters, University of Bucharest, specialization of „Information and Documentation Sciences” and from the Master’s programme „Information Management in the Contemporary Society”, Faculty of Letters, University of Bucharest. Her domain of interest is related to library science, library history, philology. Publications: „Valori bibliofile în Vechea Bibliotecă a Mitropoliei din Târgoviște”, Târgoviște, 2016; „Humanities 17th Century Libraries: the Mărgineni Library”, Craiova, 2016; „Emil Turdeanu – personalitate a exilului românesc”, ARA Publishing USA, 2017; „Biblioteci școlare din secolul al XVIII-lea din județul Dâmbovița: Pătroaia, Cornești și Șuța”, Craiova, 2017; „Rolul bibliotecii în creșterea eficienței la orele de limba și literatura română”, Timișoara, 2017; „Un filolog român la Paris: Emil Turdeanu”, Târgoviște, 2018; „Schola Graeca e Latina din Târgoviște”, Craiova, 2018; „Biblioteconomia românească – repere istorice”, Târgoviște, 2019.  
E-mail: faneaandreea@yahoo.com

**Maria-Cristina Gelep** graduated the University of Craiova with a PhD thesis on *Academic World in Romanian and English Prose*. She graduated the Faculty of Letters, University of Craiova. Among her area of interest are: American, British and French literature, history and cultural studies. She published in the area of Romanian literature, and took part in scientific manifestations in Brașov, Iași, Sibiu and Craiova.  
E-mail: cristinagelep@yahoo.com.

**Viorica Gligor (Cîțaru)** is a teacher of Romanian language and literature at the National pedagogical high-school „Șt. Odobleja”, Drobeta-Turnu Severin. She is currently a PhD student at the doctoral school „Al. Piru”, University of Craiova. She has published a series of articles, literary reviews and book notices in the literary magazines *Amfitrion*, *Orizont* and *Ramuri*. She is also the author of three books: *Aventuri subiective. Metamorfozele jurnalului feminin* (Brumar, Timișoara, 2012), *Fețele adevărului. Dimensiunea morală a romanelor lui Augustin Buzura* (Scrisul Românesc, Craiova, 2014) and *Călătorii spre insula interioară* (Scrisul Românesc, Craiova, 2019).  
E-mail: cvio1566@yahoo.com

**Hrițcu Elena-Luminița** is a Romanian language and literature teacher at the „Carmen Sylva” Theoretical High School in Eforie Sud (the first degree, obtained in 2017). She holds a master’s degree in Romanian Studies („Ovidius” University of Constanța, 2015). As a PhD student at the Faculty of Letters, „Ovidius” University of Constanța, she writes a thesis entitled *The Phanariot Century and its literary reflexes*. She participated at scientific events organized by the „Ovidius” University of Constanța (the Session of scientific communications of students, masters and doctoral students – „Text: organization, interpretation, argumentation” – May 2019; the International Conference „100 years of Romanian novel” – September 2019) and by the University of Craiova (the International Conference for Social Sciences, Art and Humanities „Communication. Information. Learning” – May 2019). She has published several articles in the *Journal of Romanian Literary Studies* (“Books and Prints in the Romanian Principalities during the

Phanariot Century” – vol. 16; “Phanariotism: creating a stigma” – vol. 17; “Romanian civilization in the Phanariotic era” – vol. 19).

E-mail: hritcu\_elena@yahoo.com

**Elena-Tatiana Huțu (Dâlcu-Năstase)** is a PhD student at „Al.I. Cuza” University from Iasi, the Faculty of Letters. She published the articles: „The Speech acts vs the analysis of the role of speech acts in bank brochures and pieces of publicity” (2019, Galati); „Strategii discursive în pliantul publicitar bancar – studiu de caz,” (2019, Suceava) and „O analiză a actelor de limbaj și a mărcilor persuadării în discursul publicitar radiofonic”, in the volume *Studii lingvistice aplicate de pragmatică, retorică și sintaxă a limbii române vorbite actuale* (2019, Iași). The areas of her interest are: discourse analysis, speech acts, pragmatics, linguistics, persuasion.

E-mail: elenatiana2005@yahoo.com

**Roxana Ilie** is a PhD candidate at the Doctoral School for Literary and Cultural Studies, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Bucharest, a translator from and into German, English, Spanish, Portuguese, Russian and Italian. She has translated from Spanish Yong Tae-Min’s book *The Seventh Day* and Edmundo Retana’s book of poetry *The Realm of the Lost Things*; from English, Anatoly Kudryavitsky’s book of prose poems *The Two-Headed Man and the Paper life*; into German, prose poems by Ștefan Petică, and from authors such as Sarah Fix, Dylan Thomas, Jürgen Egyptian, Ulrike Almut Sandig, Alma Lilia Luna Castillo, Miguel Pérez Corrales, Sérgio Lima, Kurt Tucholsky, Justo Jorge Padron, Gaetano Longo, Bernhard Widder, Marcel Beyer, Richard Huelsenbeck, Svetlana Alexievici, Chimamanda Ngozi Adichie, Peter Beagle and Alessandro Baricco.

She is a member of the literary circle *Mozaicul*, a contributor to the cultural magazines *Mozaicul*, *Bucovina Literară*, *Fereastra*, *Sisif*, *SpectActor* and *EgoPHobia*; to the magazines *Lumina* (Serbia) and *Zeta Internationale* (Udine, Italy). Her poems have been translated into Italian (*Zeta Internationale*), into Albanian (*Antologie. Nouă poeți craioveni* – bilingual), into English (*SurVision*, Dublin, Ireland), into Turkish (*Şirden*, Istanbul). She has received several prizes for translations, the Prize of the EgoPHobia magazine, the 3rd Prize at the National Poetry Competition TRADEM, the Prize of the „Calistrat Hogaș” literary circle at the National Poetry Competition „Costache Conachi” (Tecuci), Certificate of Merit at the National Poetry Festival „Alexandru Macedonski”, The Great Award The Trophy „Virgil Carianopol” (Caracal), the 2nd Prize and The Prize of the magazine *Convorbiri Literare*, Iași, at the National Literature Festival „Rezonanțe udeștene” (Suceava, Udești). She translates every year poems for the anthology of the World Poetry Festival „Mihai Eminescu”.

E-mail: roxana\_ilie2007@yahoo.com

**Nelia Ioana (Copilu)** currently follows a PhD with the thesis *Metaficțiunea istoriografică. Romanul românesc postmodern* (“Historiographic meta-fiction. The postmodern Romanian novel”) at Doctoral School „Alexandru Piru”, Faculty of Letters, University of Craiova, Romania. She graduated at the Faculty of Letters, University of Craiova, licensed in Romanian Language and Literature – French Language and Literature. She also has a Master in Romanian “Literature in European context”. At this moment she works as a teacher, specialisation Romanian Language and Literature, at the National Economic College “Theodor Costescu” from Drobeta-Turnu- Severin. She has published

the following books: *Viața și opera lui Marin Preda*, 2011, *Mihai Eminescu în cadrul romantismului european*, 2015 and *Arta narațiunii la Ion Creangă*, 2015.  
E-mail: iza.copilu@yahoo.com

**Gloria Laura Jercău (Ghidiceanu)** is a PhD student at the University of Craiova, Romania, with the thesis entitled *Poezia pentru copii. Analiză pragma-stilistică (Children's Poetry. A Pragma-Stylistic Analysis)*. Her areas of interest are: literary communication, stylistics, pragmatics, comparativism. She graduated the University of Craiova, Faculty of Letters, major in the Romanian Language and Literature and minor in English Language and Literature, in 2005. She also holds a Master's Degree in Romanian Literature („Literatura română în context european”), at the University of Craiova, in 2007. She published the books: *Liviu Rebreanu, tehnici narative în romanul Ion*, 2009, Craiova, *Eminescu în contextul romantismului german*, 2009, Craiova, *Deasupra vremii mele – eseuri*, 2009, Rm. Vâlcea and *Parabole în doi pași*, 2009, Rm. Vâlcea.  
E-mail: ghidiadi@yahoo.com

**Roxana Mazurier (Gavrilă)** détient un Master en Littérature française de l'Université de Craiova et également une Maîtrise en Littérature et Civilisation Française de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Après une expérience dans l'enseignement du français à la fois en Roumanie et en France, elle achève actuellement un Master de Langues Étrangères Appliquées (Spécialité Technologies de la Traduction) à l'Université de Lorraine (Metz, France). Elle s'intéresse à la stylistique, aux variations du français écrit et parlé, ainsi qu'aux difficultés rencontrées dans la transposition des textes littéraires d'une langue à une autre.  
E-mail: mazurier\_roxana@yahoo.fr

**Maria Viviana Niță (Bobic)** is currently a doctoral student at the University of Craiova. Her PhD thesis is entitled *Feminitate textuală. Corp și tranzitivitate în poezia postmodernă feminină*. She has also published poems in national newspapers and she has attended symposiums on different topics, like: *Security in virtual society*, *Unity in diversity* etc.  
E-mail: vyva90@yahoo.com

**Emilia Parpală** is Professor Emeritus at the Faculty of Letters, University of Craiova, Romania. Her academic interests include stylistics, poetics, semiotics, imagology and verbal communication. Her first book, *Poetics of Tudor Arghezi. Semiotic Models and Text Types* (in Romanian), Bucharest, 1984, pioneered the practice of generative poetics in Romania. *Semiotic Poetry. The Generation of the Eighties* (in Romanian), 1994, based on the idea of isomorphism between theory and literary practice, was reconsidered in the fourteen articles of the volume *Romanian Poetic Postmodernism. A Semio-pragmatic Perspective* (in Romanian), which she edited in 2011, as a result of a research project she coordinated between 2009–2011. She is the author of four theoretical syntheses on stylistics (1998, 2005, 2006), poetics (1998), general semiotics (2007) and verbal communication (2009). Since 2008 she has coordinated an international conference in Craiova and edited 14 volumes of its proceedings. She has published more than 100 articles in scholarly journals in Romania and abroad (by De Gruyter, John Benjamins, Mimesis, Salamanca University Press and others). She is the vice-president of the Romanian Association for Semiotic Studies (ROASS) and a member of the Romanian Writers' Union. In 2015 she was co-editor (with Leo Loveday) of *Contextual Identities:*

*A Comparative and Communicational Approach* appearing with Cambridge Scholars Publishing and in which her research on “Speech Acts in Postmodern Poetry” appears. In 2016 she co-edited with Leo Loveday *Ways of Being in Literary and other Cultural Spaces* with Cambridge Scholars Publishing. In 2017 she edited *Signs of Identity: Literary Constructs and Discursive Practices* (Cambridge Scholars Publishing, UK). Her last book is “*A Palace of Echoes*”: *Literature from a Semiotic, Stylistic, Imagological Perspective* (in Romanian), Craiova, 2020.

E-mail: [parpala\\_afana@yahoo.com](mailto:parpala_afana@yahoo.com)

**Liliana Păunescu** defended her PhD thesis, *Influența generației ‘80 asupra limbii române literare actuale*, in 2004. She published the following books: *Destructurarea tiparelor tradiționale în poezia optzecistă și în poezia actuală (indici ai narativizării)*, Cargo, 2004; *Limbajul poetic optzecist*, Profin, 2011; *Destructurarea tiparelor tradiționale*, Profin, 2011. In 2008 she obtained a „Comenius” grant and attended a training course in Fuengirola, Spain. She contributed to symposiums at national and international level. She is a professor at Colegiul National Pedagogic „Stefan Odobleja” from Drobeta-Turnu Severin. The postmodern literature is her domain of research.

E mail: [lilianapaunescu@yahoo.com](mailto:lilianapaunescu@yahoo.com)

**Dumitra-Daniela Popa (Apostu)** is a teacher of Romanian language and literature at the „Marin Preda” theoretical high-school in Bucharest. She is currently a PhD student at the doctoral school Transilvania University of Braşov. Her research focuses on religious feminine poetry. She participated in several conferences on Romanian language and literature (the International Conference *Ovidius în România* with the paper „Nostalgia în opera poetică *Tristele*” November, 2017, the International Conference *Polifonii culturale. Limbă, cultură și civilizație. Orient-Occident. Complementarități. Confluențe. Armonii*, with the paper „Iubirea sub aspect mistic și dogmatic – Yunus Emre și Zorica Lațcu”, June 2018 etc.) and published a number of researches.

E-mail: [daniela.dumitra@gmail.com](mailto:daniela.dumitra@gmail.com)

**Carmen Popescu** is Senior Lecturer, PhD, at The Faculty of Letters, University of Craiova. She is the author of the book *Scriturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană* (2006) which is based on her doctoral dissertation. She has also published the book *Intertextualitatea și paradigma dialogică a comparatismului* (2016). She has edited two volumes of conference proceedings entitled *Comparatism, identitate, comunicare / Comparativism, identity, communication* (2012) and *Explorations of Identity and Communication* (2018); has co-edited other volumes of conference proceedings as well as a collective volume. She has published many articles and chapters in books, both in Romania and abroad. Between 2008 and 2011 she was a member in a research project dedicated to the study of postmodernist poetry from a semio-pragmatic and cognitive perspective. Her research interests are: world literature and comparative literature, Romanian literature, intertextuality, dialogism and literary communication.

E-mail: [cpopescu71@gmail.com](mailto:cpopescu71@gmail.com)

**Oana Safta** is working as a research assistant at „G. Călinescu” Institute of Literary History and Theory, which is part of the Romanian Academy, and also as a collaborator at the Cultural Studies department of the University of Bucharest. Her activity within the Institute is remarkable especially in the “Editions” Department, where she worked at A.

E. Baconsky, *Complete Works* and Mihail Sebastian, *Complete Works*. In 2012 she became a PhD in Philology, with the thesis *Prison Literature of Memoirs Type. The state of the imprisoned intellectual*. In 2014 she obtained a postdoctoral research grant within the project „Romanian culture and European cultural models: research, synchronization, sustainability” of the Romanian Academy. She has done translations from French into Romanian for RAO and Litera publishing house (Jean Lopez, Olivier Wieviorca, *Les mythes de la seconde Guerre Mondiale*, Rao, 2017; Gerard Denizeau, *Zapping prin istoria artelor*, Rao, 2018; Isabelle Autissier, *Soudain seuls*, Rao, 2017).  
E-mail: anca\_oana\_alexandra@yahoo.com

**Mariana-Dumitra Sandu (Geamănu)** is a PhD student at the Doctoral School „Alexandru Piru”, Faculty of Letters, University of Craiova. She graduated at the Faculty of Letters, University of Craiova, licensed in Romanian Language and Literature – English Language and Literature. Her current PhD research project is *Metalimbaj și metadiscurs în romanul românesc postmodern*. Her areas of interest are: Romanian literature, communication and pragmatics. She has published the following books: *Personaje feminine în opera lui I. L. Caragiale. Receptarea la clasă. Aplicații*, 2018, *Strategii moderne folosite la orele de predare-învățare a unor texte literare*, 2018, *Metode și modele privind formarea și consolidarea unor noțiuni fundamentale de teorie literară*, 2017 și *Universul copilăriei în opera lui Ion Creangă*, 2008.  
E-mail: mari\_geamanu@yahoo.com

**Mădălina Sandu** is a doctoral student at the Doctoral School „Alexandru Piru”, Faculty of Letters, University of Craiova, Romania. She graduated at the Faculty of Letters, University of Craiova, licensed in Romanian Language and Literature – English Language and Literature. Her current research project is *Literatura pentru copii – perspectivă pragmatică și comunicațională*. Her areas of interest are Romanian literature for children, communication and pragmatics. She has published the following books: *Psihologia și morala voinței în opera lui Liviu Rebreanu*, editura EDUDEL, 2018 and *Controversele postumelor lui Mihai Eminescu*, editura Stef, 2013, Drobeta-Turnu Severin.  
E-mail: madalinalixandroi@yahoo.com

**Daniela Scorțan** a soutenu sa thèse de doctorat *Une lecture à partir de l'Ébauche du roman l'Œuvre d'Émile Zola*, en 2005 à l'Université de Craiova. Elle est diplômée de la Faculté des Lettres et d'Histoire de l'Université de Craiova. Elle a un diplôme d'études approfondies, spécialisation : littérature française – poétique. Elle enseigne le français langue étrangère au Département de Langues Modernes Appliquées à l'Université de Craiova. Ses domaines d'intérêt visent le langage spécialisé, la traduction, la didactique du FLE, la littérature française. Elle est l'auteur de 2 manuels pour les étudiants économistes et de 3 manuels pour l'enseignement à distance et d'une trentaine d'articles de spécialité (« Émile Zola et le mythe de la création », *Analele Universității din Craiova*, Seria Științe Filologice, Langues et Littératures Romanes, an IV, nr. 6-7, 2000 ; « Particularités du langage théologique », *Analele Universității din Craiova*, Seria Științe Filologice, Lingvistică, anul XXV, nr. 1-2, 2003; « Enseigner le français économique : activités orales et écrites », *Analele Universității din Craiova*, Numéro Spécial *Langue et littérature française : nouvelles méthodes de recherche*, Seria Științe Filologice, Langues et Littératures Romanes, an IX, nr.2, 2005; « Quelques difficultés auxquelles se heurtent

les traducteurs dans le domaine économique », Colloque international *Théorie, pratique et didactique de la traduction spécialisée*, Craiova, Roumanie, 28-29/05/2009).

E-mail: danielascortan@yahoo.com

**Ana-Maria Stănilă (Georgescu)**, première année de doctorat, L'École Doctorale «Alexandru Piru», La Faculté de Lettres de l'Université de Craiova et professeur de français, premier degré, au Lycée «Preda Buzescu», Berbești, Vâlcea, a comme domaines d'intérêt la littérature et l'histoire françaises, les écrivains roumains d'expression française. Elle a participé à plusieurs symposiums et conférences nationales et internationales publiant les articles: «Les méthodes actives-participatives en classe de FLE ; L'utilisation du texte dramatique» (Symposium international *Repères éducationnels dans l'espace européen interculturel*, Iași, 2018), «Traditions françaises et roumaines à l'occasion des Pâques» (Conférence nationale *Traditions multiculturelles de Noël dans l'espace roumain*, 2018), «Le texte théâtral en classe de FLE » (Symposium national *Nouvelle approche du français contemporain*, Rm. Vâlcea, 2018), Non-formal Education in Schools" (Conférence internationale, Turkey, 2015). Auteur de l'étude « Jan Amos Comenius et son héritage européen » publiée dans la revue *Pedagogul – Revistă națională de specialitate a cadrelor didactice*, 6, 2016 et du guide *Activités de compréhension et d'expression orales*, Grafix, Craiova, 2017.

E-mail: anastanila11@gmail.com

**Viorica Stăvaru** is a teacher of Romanian language and literature at The National Pedagogical College „Ștefan Odobleja” from Drobeta-Turnu-Severin. She graduated from the University of Craiova. She is interested in literary criticism, essay writing, poetry and short stories. As a teacher, she coordinated the activity of the literary club „Nicolae Labiș” as well as the activity of the reading club for students. She is a valuable contributor to the cultural site *Bookhub.ro*. Here she publishes weekly reviews and critical essays on books written both by Romanian as well as foreign writers such as Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu, Marta Petreu, Liviu Ioan Stoiciu, Bogdan Suceavă, Robert Șerban, Ismail Kadare, Mario Vargas Llosa, Eowyn Ivey, Andrei Makine, Ludmila Ulițkaia, Khaled Hosseini etc. The readers can find some pieces of her writing in the anthology entitled *Prof de română*, 2018, coordinated by uncrisian. In 2019 she wrote the article „La umbra fetelor în floare. Azar Nafisi – o conștiință mărturisitoare”, published in *Texte și discipline în dialog. Perspective comparatiste și comunicaționale*.

E-mail: vioricastavaru@yahoo.com

**Marinică Tiberiu Șchiopu** defended his PhD in Comparative Literature (2019) at the University of Craiova, Romania. The title of his thesis is *The Buddhist Intertext in Romanian, French and Anglo-American Literatures*. He completed two bachelor's degrees, one in Philology, the Faculty of Letters at the University of Craiova, and another one in Geography, the Faculty of Geography at the University of Bucharest, in 2012. He also holds a Master's degree in Romanian Literature at the University of Craiova. He published in the area of Comparative Literature and took part in scientific manifestations in Craiova, Constanta and Turkey. His academic interests include the theory of intertextuality, ancient Indian and Tibetan Literature, Beat Generation, ecocriticism, geocriticism, anthropology, comparative studies and Oriental languages.

E-mail: marinica.schiopu@gmail.com

**Oana Alexandra Tudor (Boeangiu)** est doctorante de l'Université de Craiova, dans le domaine de la Philologie. Elle est double licenciée, de la Faculté de Lettres : Langue et littérature française et langue et littérature espagnole et de la Faculté de Sciences Sociales, de l'Université de Craiova. Avec une expérience de dix ans dans l'enseignement du français, au présent au Collège National « Alexandru Lahovari » de Râmnicu Vâlcea, elle s'intéresse au domaine de l'analyse du discours, dans lequel s'encadre sa thèse de doctorat.

E-mail : boeangiu\_oana86@yahoo.com

**Niculina-Iuliana Vîrtej** is a Ph D student at School of Advanced Studies of the Romanian Academy „Iorgu Iordan-Al. Rosetti” Institute of Linguistics Bucharest, Romania. The title of her PhD thesis is *Language Acts in Romanian Autobiographical Narratives (1990-2010)*. She completed a Bachelor's Degree, in Philology, at the Faculty of Letters, “Lucian Blaga” University of Sibiu, in 2005. She also holds a Master's Degree in Romanian Literature, Modernism-Postmodernism from “Lucian Blaga” University of Sibiu. She published in the area of linguistics / pragmatics and took part in scientific manifestations in Craiova and Bucharest. Her academic interests include linguistics, pragmatics, discourse analysis, intertextuality, socio-linguistics.

E-mail: iulia\_virtej@yahoo.com

© 2020 by Editura Universitaria

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețelele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pentru comenzi și informații, contactați:  
Editura Universitaria  
Departamentul vânzări  
Str. A.I. Cuza, nr. 13, cod poștal 200585  
Tel. 0251598054, 0746088836  
Email: editurauniversitaria@yahoo.com  
marian.manolea@gmail.com  
Magazin virtual: [www.editurauniversitaria.ro](http://www.editurauniversitaria.ro)