

**MERIDIAN CRITIC.
WRITING GREEN,
READING GREEN**

ANNALS

**ȘTEFAN CEL MARE UNIVERSITY OF
SUCEAVA**

PHILOLOGY SERIES

EDITORS

Editor-in-Chief

Assistant Editors

Editorial Board

Mircea A. DIACONU

Elena-Brândușa STEICIUC, Luminița-Elena TURCU

Albunița-Muguraș CONSTANTINESCU, Rodica NAGY,

Sabina FÎNARU, Cornelia MACSINIUC, Ovidiu MORAR,

Simona-Aida MANOLACHE, Evelina GRAUR, Daniela PETROȘEL,

Dorel FÎNARU, Codruț ȘERBAN, Raluca DIMIAN

Layout Editor

Oana STRUGARU

Book-Cover

I.C. CORJAN

Volume Coordinator

Elena-Luminița TURCU

ADVISORY BOARD

Jean BURGOS (Chambéry – Franța)

Al. CISTELECAN (Universitatea „Petru Maior”, Târgu Mureș)

Andrei CORBEA-HOIȘIE (Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași)

Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)

Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)

Nicolae MANOLESCU (Academia Română)

Mircea MARTIN (Academia Română)

Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)

Mircea MUTHU (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)

Enrique Javier NOGUERAS VALDIVIESO (Granada – Spania)

María PAYERAS GRAU (Palma de Mallorca – Spania)

Ion POP (Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)

Maria ȘLEAHTIȚCHI (Chișinău – Republica Moldova)

Cornel UNGUREANU (Universitatea de Vest, Timișoara)

ADDRESS

Ștefan cel Mare University

Faculty of Letters and Communication Sciences

Universității no.13, Building A, Room 4, 720229 Suceava

Tel./Fax: 0230 524 097

Journal recognized by **CNCSIS** under the **B+ category (code 419)** and by **CNCS** under the **B category (code 17)**.

Web: <http://meridiancritic.usv.ro/>

ISSN: 2069 – 6787

ISBN: 978-973-666-442-7

Financial support for the publishing of this volume has been generously provided by Suceava County Council through Bucovina Cultural Centre.

© Copyright, 2014, Ștefan cel Mare University Publishing
All Rights Reserved.

Computer Processing:
Researcher Iuliana CÎRȘTIUC
Printed: 15.XII.2014

MERIDIAN CRITIC. WRITING GREEN, READING GREEN

ANNALS

**ȘTEFAN CEL MARE UNIVERSITY OF
SUCEAVA**

PHILOLOGY SERIES

No. 2 (Volume 23)
2014

University of Suceava Publishing
2014

CONTENTS

CRITICISM. WRITING GREEN, READING GREEN

Antoine Constantin CAILLE , « Déchiffrer le langage de la nature: Une croyance africaine confrontée au Progrès »	9
Tanja WEIß , <i>Landschaft löst sich in ihre Strukturen auf – Ökologische Utopie und Überwindung der Krise in Bertram Kübns OSB-Gemälden</i>	19
Costel CIOANĂ , <i>Drumul către reușită. O (scurtă) perspectivă hermenetică asupra pădurii din basmul fantastic românesc</i>	29
Onoriu COLĂCEL , <i>Nature (-advocacy) in the 21st century English novel: “The Illusion of Separateness” and “Atonement”</i>	37
Dan Nicolae POPESCU , <i>‘Pis Gome Gered In Grene’: Ecocritical Notes on “Sir Gawain and the Green Knight”</i>	47

EXEGESIS

Viorella MANOLACHE , <i>Der Biomechanoid: Funktionen und Dysfunktionen des Körpers im Netzwerk</i>	57
Dana DOLGU , <i>Traian Chelariu și contextul istoric</i>	67
Virginia BLAGA MARCUS , <i>Intratextualitatea „pe verticală”: filiația intratextuală sau autogenerarea</i>	79
Sabina FÎNARU , <i>Memory and Heterotopic Geography</i>	85
Mariana BOCA , <i>Etica modernizării în viziunea lui Eugen Lovinescu</i>	93
Oana Elena STRUGARU , <i>Literature and the Economy of Globalization</i>	107

Florica PERSĂCEL (TEODORIUC) , <i>Analiză identitară și experiență lingvistică în „Regele se-nclină și ucide”, de Herta Müller</i>	117
---	-----

LANGUAGE AND COMMUNICATION

Dorel FÎNARU , <i>Surse ale lingvisticii textului la Eugeniu Coșeriu</i>	127
Marius GULEI , <i>Funcționalitatea reperului-clîșeu din cultura consacrată în construirea ironiei. Metareferențialitate și narcisism textual</i>	137
Daniela Maria MARȚOLE , <i>Traducere și inovație lingvistică: șase verbe din “Macbeth”</i>	141
Marius GULEI , <i>„Dar asta nu e important (observați ipocrizia)...”. (Pre)textul ironic și gratuitatea ludică</i>	151

BOOK REVIEWS

Vasile SPIRIDON , Mircea Muthu, <i>Studii de estetică românească</i> , Editura Limes, Cluj, 2014, 233 p.	159
Alina BĂRBUȚĂ (NEGRU) , Ioan Pop-Curșeu, <i>Magie și vrăjitorie în cultura română</i> , Editura Cartea Românească-Polirom, Iași, 2013, 511 p.	163
Ciprian POPA , Gina Măciucă (coord.) et alii, <i>Lexico-morphological idiosyncrasies of Romanian as compared with European Romance and Germanic languages. Similarities and contrasts II. The Noun</i> , Ștefan cel Mare University Press, Suceava, 2012, 525 p.	167

NOTES ON CONTRIBUTORS

**CRITICISM.
WRITING GRREN,
READING GREEN**

EXEGESIS

LANGUAGE AND COMMUNICATION

BOOK REVIEWS

NOTES ON CONTRIBUTORS

« Déchiffrer le langage de la nature : Une croyance africaine confrontée au Progrès »

Antoine Constantin CAILLE

Université de Louisiane à Lafayette

Résumé: Ce bref article interroge le rapport entre l'homme et la nature en termes de communication et de sacralité, en tentant de créer une distanciation à l'égard de notre culture (française) grâce à quelques récents textes fictionnels appartenant au domaine francophone africain. A une époque où nous continuons à valoriser le Progrès, mais devenons obligés de lire les signes de désastre écologique, quelle valeur accorder à la croyance en un langage de la nature ? La folie est-elle du côté de celui qui prétend être en communication avec la nature, en saisir les paroles ou le silence, en lire attentivement et inépuisablement les signes, ou est-elle du côté de celui qui entend lui imposer les marques du Progrès ? Les textes que nous li(e)rons mettent en scène des confrontations de valeurs, imaginent ou décrivent des transformations, retrouvent littérairement les sagesses traditionnelles à partir de la crise contemporaine.

Mots Clé: Nature, écologie, langage, communication, l'homme.

« Des illuminés ? »

Comme le suggère Mircea Eliade dans son livre *La nostalgie des origines*, le rapport au sacré, en dehors des modes de compréhension qu'en proposent les monothéismes, n'est pas devenu introuvable dans la culture occidentale; il y est toujours possible – et selon Eliade toujours existant – sous des formes parfois inattendues.¹ Des rapports à la nature comme source mystérieuse de connaissance ontologique sont toujours envisageables en notre monde occidental², cependant les

¹ « Dans les sociétés les plus radicalement sécularisées et parmi les mouvements de la jeunesse contemporaine les plus iconoclastes (comme, par exemple, le mouvement « hippie »), on trouve un certain nombre de phénomènes apparemment non religieux dans lesquels on peut déceler des recouvrements nouveaux et originaux du sacré – quoiqu'il faille bien admettre qu'ils ne sont pas reconnaissables comme tels dans une perspective judéo-chrétienne. » (*La Nostalgie des Origines*, 12)

² Y compris à travers les religions monothéistes, comme le souligne par exemple Jean-Pierre Ribaut, « Nature, culture et spiritualité », *Naturupa* (102), 2004.

formes de culture les plus répandues n'y engagent pas beaucoup. Même lorsque les « bienfaits » de la nature sont vantés, rarement y est associée une activité de la pensée, une spiritualité. Les ressources culturelles pour créer un tel lien *paraissent* faire défaut. Même si de telles ressources existent chez nos philosophes, elles restent souvent inaperçues : de l'existentialisme sartrien, on a retenu la racine de marronnier présentée comme absurde par elle-même (*La Nausée*, 150-155), au détriment de la distinction entre une signification du langage et un sens de la nature³. Dans l'indifférence à une telle distinction, il est admis que les peuples qui voient en la nature des significations ou des êtres qui ont du sens, sont naïfs, voire puériles, pour n'avoir pas saisi que seul l'homme décide du sens, que seul lui en donne aux choses, qui par elles-mêmes n'en ont aucun. Cette conception de l'homme comme pourvoyeur de sens n'est peut-être que l'expression d'un jugement ancestral, puisqu'une telle séparation existe déjà dans notre langage : comme le souligne Barthes dans son cours sur le Neutre, nous faisons la différence entre deux formes de silence, selon l'étymologie latine qui distingue *tacere* (se taire) de *silere* (ne pas faire de bruit), la première étant réservée aux hommes, qui possèdent le langage, et font sens même en décidant de ne pas parler (comme dans la bouderie, par exemple). La nature, au contraire, même bruyante ne dit rien, et donc ne peut se taire, ne peut produire de sens par son absence de bruit. Si bien que selon ce mode de penser occidental « moderne », dire de la nature qu'elle nous parle, c'est soit être « illuminé » au sens péjoratif du terme, soit faire une figure de style. Qu'en est-il quand un auteur africain s'exprimant dans un langage occidental écrit :

Rèdiwa scrutait l'horizon le matin. Il le scrutait le soir. Il ne disait mot. Son silence se brisait parfois par un soupir, mais il ne disait mot. Jusqu'au jour où, ayant soupiré, il laissa s'échapper ce murmure :

- La montagne se tait. (*Au bout du silence*, 6)

Est-ce une figure de style ? Est-ce une parole naïve de personne peu éduquée ? Ou une manière de dire allant à l'essentiel (en oubliant « ce qui se dit ») ? Quand un autre auteur africain, reprenant un conte traditionnel de son ethnie, fait dire à son personnage :

³ « Les choses ne signifient rien. Pourtant chacune d'elles a un sens. Par *signification*, il faut entendre une certaine relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent ; par *sens*, j'entends la participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles, et de proche en proche à l'univers. La signification est conférée du dehors à l'objet par une intention signifiante, le sens est une qualité naturelle des choses ; la première est un rapport transcendant d'un objet à un autre, le second une transcendance tombée dans l'immanence. L'une peut préparer une intuition, l'orienter, mais elle ne saurait la fournir puisque l'objet signifié est, par principe, extérieur au signe ; l'autre est par nature intuitif ; c'est l'odeur qui imprègne un mouchoir, le parfum qui s'échappe d'un flacon vide et éventé. Le sigle « XVII » *signifie* un certain siècle, mais cette époque entière, dans les musées, s'accroche comme une gaze, comme une toile d'araignée, aux boucles d'une perruque, s'échappe par bouffées d'une chaise à porteurs. » (*Saint Genet*, 179)

*Écoute plus souvent
 Les choses que les êtres,
 La voix du feu s'entend,
 Entends la voix de l'eau.
 Écoute le vent
 Le buisson en sanglot :
 C'est le souffle des ancêtres.* (« Sarzan », *Les Contes d'Amadou Koumba*, 173)

comment le considérer ? Aurait-on raison de se fermer au sens de son « illumination » ? Autant de questions qui stimulent notre interrogation sur la valeur du déchiffrement de la nature tel qu'il est lisible dans quelques œuvres africaines francophones récentes, à la lumière de quelques bribes de connaissance sur leurs cultures.

« Que la nature parle »

Dire de la montagne qu'elle se tait, c'est partir du principe que la nature parle, que la nature est, « par nature », communicante. Non pas seulement communicante en son sein – nous savons que les oiseaux ou les fourmis communiquent entre eux –, dont l'homme serait éloigné par la différence de son langage, mais en communication avec l'homme par des signes qu'elle émet (*pour* lui ?) et auxquels il doit maintenir sa sensibilité. « Rèdiwa scrutait l'horizon le matin. Il le scrutait le soir. » Le personnage montre un effort d'attention. Lui-même se tait, pour écouter, pour se mettre en condition de percevoir. Et que perçoit-il ? Rien, pourrait-on dire. Non pas rien, parce que même l'absence de signification émise a du sens à son oreille, il perçoit le silence de la nature mais au sens du *tacere* : par son silence, la montagne dit quelque chose. Elle dit la rupture du lien entre la nature et l'homme, à l'oreille de celui qui se met à son écoute et perçoit ce que les autres n'envisagent pas comme étant perceptible. Mais un trait commun des cultures africaines traditionnelles est la vénération portée aux plus anciens du groupe, qui souvent sont les figures d'une sagesse – sont considérés comme les plus proches de la sagesse vers laquelle il faut tenter de s'élever sa vie durant. Ainsi le jeune Anka ne regarde pas Rèdiwa comme quelqu'un qui s'écarte du bon sens en énonçant « La montagne se tait. », mais comme quelqu'un qui possède une connaissance précieuse et difficile à percevoir.

Anka ne put s'empêcher alors de lever les yeux et de regarder le vieil homme. Il essayait de comprendre. Lui que personne ne cherchait jamais longtemps là où se trouvait Rèdiwa, savait qu'il faut toujours essayer de comprendre ce que dit l'aïeul. Rèdiwa ne parlait pas comme tout le monde. Comment le pouvait-il, puisque ses yeux voyaient ce qu'il y a derrière toute chose. C'est pourquoi, Anka se mit tout contre Tat' et regarda dans la même direction que lui. Il voulait voir ce que l'aïeul voyait. (*Au bout du silence*)

L'interprétation des signes qu'émet la nature n'est pas naturel, au sens où elle ne vient pas en naissant, elle s'apprend par un long cheminement culturel auprès de ce

qui en ont le secret. Un secret auquel ils se sont eux-mêmes initiés par le même processus d'apprentissage que le jeune Anka fait ici auprès de son aïeul. La connaissance s'acquiert par transmission, par un certain type de transmission : progressif, s'enrichissant peu à peu de l'expérience auprès de ceux qui se maintiennent dans un rapport d'écoute, qui se soucient de percevoir ce que la nature a à dire. La connaissance se fait par un affinement de la perception, plus que par la passation d'un contenu doctrinal. Le contenu « doctrinal » lui-même est une invitation à prêter attention à ses signes, quel que surnaturelle que cette nature puisse être ou sembler, comme en témoignent « L'Héritage » dans *Les Contes d'Amadou Koumba*, ou *Kaïdara*. Si un personnage, mentor ou avatar de la divinité, y fait la révélation de la signification des symboles que les médiocres humains n'ont pas su eux-mêmes déchiffrer, c'est à condition que les prétendants se soient efforcés de s'en rendre dignes, en surmontant un long chemin d'épreuves incontournables.

« Manières de sauvages ! »

Mais sans doute faut-il différencier ces archétypes d'initiés et leur accès au savoir tels qu'ils sont décrits dans ces contes qui forment le fond culturel des communautés traditionnelles africaines, de ces initiés qui par le biais de ces contes, entre autres moyens et méthodes, reçoivent leur initiation. Et le jeune Anka d'*Au bout du silence*, bien que fictif lui aussi, est toutefois plus proches de ces derniers. Il est une figure réaliste du jeune africain d'aujourd'hui habitant un lieu de culture traditionnelle en confrontation avec « le monde moderne ». Le Sergent Kéïta, personnage éponyme de « Sarzan », dernier des *Contes d'Amadou Koumba*, est une autre figure réaliste du monde africain : celle de l'Africain occidentalisé, revenant chez lui avec de fermes convictions d'homme « moderne », et la non moins ferme intention de les imposer à sa communauté d'origine. Il est la réfutation de la valeur du savoir africain traditionnel, le refus de considérer cette culture comme un savoir. Pour lui la connaissance n'a de sens qu'en termes de progrès matériel : face au rite traditionnel d'initiation, au Kotéba, l'épreuve d'endurance demandant de subir des coups de cravache sans broncher, il s'exclame : « - C'est encore là des manières de sauvages ! ». Ce mot *sauvages* n'est pas indifférent : il a la connotation de « personnes dénuées de culture et brutales », mais il veut originellement dire « personnes habitants la forêt (sylva) ». Et il est intéressant de noter une remarque du narrateur au sujet de Kéïta :

Il était entré un matin dans le Bois sacré et il avait brisé les canaris qui contenaient de la bouillie de mil et du lait aigre. Il avait renversé les statuettes et les pieds fourchus sur lesquels le sang durci collait des plumes de poulets. « Manières de sauvages », avait-il décrété. Cependant, le sergent Kéïta était entré dans des églises ; il y avait vu des statuettes de saints et des Saintes Vierges devant lesquelles brûlaient des cierges. Il est vrai que ces statuettes étaient couvertes de dorures et de couleurs vives, bleues, rouges, jaunes, qu'elles étaient, c'est certain, plus belles que les nains noircis aux bras longs, aux jambes courtes et torsos, taillés dans le vène, le cail-cédrat et l'ébène, qui peuplaient le Bois sacré. (177)

L'exclamation du Sergent Kéita face à toute coutume étrangère au mode de penser occidental « Manières de sauvages » et le corrélat de la mission dont son supérieur l'a investi en disant « Tu les civiliseras un peu ». Le devoir de civilisation suppose que l'on regarde une autre culture – y compris celle dont on est issu – non pas comme une culture autre mais comme une absence de culture. Et pourtant il serait possible d'établir – comme le fait le narrateur – des rapprochements entre les différentes cultures, et en dépit de leurs différences ; il serait possible de reconnaître – comme Mircea Eliade a eu tant à cœur de faire – sous des formes différentes une semblable conception du sacré. Or cette culture que Kéita refuse de reconnaître, et bafoue, il la discrédite en l'appelant « manières de sauvages » – c'est-à-dire que, pour lui, ce qui constitue implicitement la culture est précisément le fait de se défaire de la nature : il peut renverser les statuettes qui se trouvent dans la forêt, mais n'oserait en faire autant dans une église. Suivant le mode de penser occidental, Kéita voit la constitution d'un espace fermé hors nature comme le mode implicite de consécration de la culture. Pourtant les cierges qui brûlent dans les églises ont longtemps été faits à partir de la cire d'abeille et encore à partir de celle des arbres, à l'instar des statuettes du Bois sacré. Le projet de Kéita de faire construire une route jusqu'à son village peut paraître d'abord une entreprise généreuse envers sa communauté, mais, au regard des réactions que lui inspirent les coutumes de son village, on comprend que ce projet a pour motif une honte de celle-ci. La route serait ce qui relierait son village à la culture, alors que sans cette route il lui semble en être coupé : sans la route le village est, comme on dit, « *en pleine nature* ». L'insistance de Kéita est symptomatique de cette vision : « - Au revoir, m'avait dit Kéita, quand tu reviendras ici, la route sera faite, je te le promets. » Cependant cette route à laquelle tenait tant le Sergent Kéita n'était peut-être que l'apparence d'un apport de culture – tout comme les statuettes des églises n'ont réellement de supériorité sur celles des bois que leur contexte d'apparition. Et désormais Kéita, Ayi ! Ayi !, Sarzan (de son nouveau nom) ne donne plus aucune valeur aux codes occidentaux de l'apparence :

Il portait sous sa vareuse déteinte, sans boutons et sans galons, un boubou et une culotte faite de bandes de coton jaune-brun, comme les vieux des villages. La culotte s'arrêtait au-dessus des genoux, serrée par des cordelettes. Il avait ses molletières, elles étaient en lambeaux. Il était nu-pieds et portait son képi. (173)

Que vaut la route pour lui à présent qui est en communication avec les forces cachées de la nature ?

« D'une relation dégénérée entre la nature et la culture »

Est-il donc fou, comme s'empresse de le dire le chauffeur après l'avoir entendu tenir un discours qui ne répond à rien de ce que « la civilisation » demande aux hommes de dire ? Et s'il l'est de quelle sorte de folie – donnant quel éclairage à ce qu'il disait étant « raisonnable » ? (L'auteur impose le silence à son narrateur pour écouter

l'étrange discours de Sarzan qui semble ne s'adresser à personne.) Pour répondre il faut peut-être garder en tête les quelques lignes de son refrain (que nous avons déjà données), en regardant un autre texte, évoquant les « bienfaits » de la mission civilisatrice dont Sergent Kéita se faisait un ambassadeur.

Bettie est constitué de deux quartiers principaux, comme toutes les villes coloniales : le quartier européen et le quartier indigène. Les deux quartiers se tournent le dos pour éviter de se regarder dans les yeux, rendus farouches par deux volontés opposées : volonté de puissance, rêve de domination, folie des grandeurs et des sommets. Rêve de gloire, vertige des cimes d'une part et d'autre part volonté de libération du cauchemar, de l'enfer des abîmes et des marécages. Le quartier indigène là-bas, enterré dans le cloaque de la terre, dans les fanges et marais sous l'œil vigilant des moustiques, des charognards, des hyènes, des chacals. Insalubre. Immonde. Il gît pêle-mêle dans le désordre empuanti de cadavres d'animaux : chèvres, cabris, poulets gonflés, de chaussures paillardes qui ont traîné toutes les misères du monde, ouvertes au coït du ciel et de la terre, fatiguées des mille pas insensés qui ne menaient pas à la puissance du monde et de son sel, lasses des va-et-vient inutiles à la fin, suicidaires. Des os, des carapaces archéologiques de tortues géantes, des têtes de crocodiles, de caïmans aux gueules ouvertes sur des dents effrayantes, mordant le vide, la mort et la misère noire. Des masques au bout de leur voyage mystérieux et mystique ; des masques au bout de la nuit et du jour, qui ont échoué là, dans l'amas hétéroclite, formé par tous les dieux anciens que la boue et la paille ont noués pour la prière posthume aux mânes sourds à la souffrance, au destin de fer de ses fils en sursis, des statuettes délestées de leur parure de noce. La pluie équatoriale, dont on connaît l'humeur querelleuse et belliqueuse, expédiait tout cela en un régulier convoi martial sur la gueule ouverte des habitants, sur toutes les faims, les soifs, les impatiences, les maladies et les violences du monde. (*La Carte d'identité*, 17-18)

Une telle description de l'univers urbain colonial, scindé en deux pôles, dont le premier tend à ignorer la nature par un mouvement qui consiste à s'élever au-dessus d'elle, et le second à ne la connaître plus que sous une forme chaotique, incite à réapprécier la valeur d'un mode de vie défini par l'humilité – avec tout le sens étymologique que ce mot comprend (*humus* : la terre). Au mépris de celui qui se réclame de la civilisation (c'est-à-dire, nous l'avons vu, de l'apanage de la culture), celui qui regarde la nature comme une source d'enseignement répond par une ferme humilité.

Toujours calme, serein et digne, malgré la pluie diluvienne qui tombait sur lui, Méléoudouman répondit par un autre proverbe agni :

Le poulailler est un palais doré pour le coq malgré la puanteur des lieux. (6)

Ce proverbe nous apprend deux choses : que l'attitude spirituelle qui consiste à voir en la nature un enseignement n'implique pas un partage bien défini entre nature

et culture⁴ ; qu'au cœur de cette attitude se tient un souci d'harmonie entre l'homme et son lieu d'habitat. Le poulailler est l'image d'une nature déjà « cultivée », cependant le coq y garde une valeur d'enseignement en tant qu'il est un représentant d'une harmonie naturelle. A l'opposé de cela, la ville coloniale de Bettié n'offre pas le spectacle d'une nature « cultivée » comme milieu harmonieux d'habitat, mais le spectacle d'une relation dégénérée entre la nature et la culture, d'un chaos où toute possibilité d'harmonie a été rompue, produisant un cycle infernal.

C'est dans cette contrée sortie de l'imagination satanique de Lucifer que Dieu comprit les athées. Il avoua l'imperfection de sa création. Admit en conséquence qu'on ne l'aimât pas, qu'on le niât ; qu'on le reniât, révolté. Il comprit ici dans ce cercle infernal, démoniaque, aux souffrances surhumaines, il comprit la profondeur de la misère de sa création. Ses enfants lamentablement coincés entre le ciel bas qui menace de tomber à l'instar des masures nauséabondes penchées au bord d'un gouffre invisible, mais qui existe bel et bien. Imitation contestable et inesthétique de la tour de Pise. Et la terre, une terre de malédiction. Cette maudite terre qui se dérobe sous ses pas, emportée par tous les cataclysmes et volcans que vous savez. (*La carte d'identité*)

Bettié a son équivalent dans *Au bout du silence*, avec Petite Venise où la famille d'Anka est obligée d'aller vivre à la suite du « déguerpissement » qu'elle a subi. Se renforce ici l'idée d'un lien essentiel entre le mode d'habitat des hommes, son caractère harmonieux ou disharmonieux avec la nature, et la conception de celle-ci comme sacrée. On peut défendre l'hypothèse que la perte du sacré tient moins au progrès des sciences, remettant en cause les dogmes religieux, qu'à un bouleversement du mode d'existence, détruisant le lien d'harmonie avec l'environnement. Or, tout comme le conte *Sarzan*, *La Carte d'identité* nous rend sensibles à cette inquiétante collusion de l'autorité sociale avec un mépris du sacré, ou plus exactement un mépris de la nature comme objet de culte.

On adore bien les animaux, les plantes, les arbres, les serpents, les montagnes, les pierres, les fleuves et leurs génies ! Bref, n'importe quoi. A plus forte raison le premier saint nègre vertueux. En attendant ta canonisation par le premier pape noir, cher prince adoré, suis-moi gentiment au cercle, un point c'est tout ! (3-4)

Or les risques d'un tel mépris associé au pouvoir de décider sont observables dans l'enfer urbain, où l'existence a perdu tout sens⁵. A l'opposé de cette vision du non-

⁴ A ce propos, on se souvient de la conférence-article de Derrida sur Lévi-Strauss qui creuse cette problématisation, et de nombreux textes de Michel Serres, notamment « La nature vue par la culture » et *Le contrat naturel*.

⁵ Rappelons ce passage de la description : « Il gît pêle-mêle dans le désordre empuanti de cadavres d'animaux : chèvres, cabris, poulets gonflés, de chaussures paillardes qui ont traîné toutes les misères du monde, ouvertes au coït du ciel et de la terre, fatiguées des mille pas insensés qui ne menaient pas à la puissance du monde et de

sens total, dans cet environnement où rien ne peut plus faire sens, la vision de Sarzan trouve du sens dans les moindres choses, trouve une infinie richesse de sens à ces moindres choses, si bien qu'il ne se lasse jamais de répéter son refrain. Cette figure de Sarzan est peut-être moins réaliste que celle du Sergent Kéita, mais elle dit son antithèse de façon éloquente : l'attitude de déchiffrement de la nature substitue à la croyance au Progrès et à son imposition par le pouvoir, une croyance en l'harmonie avec la terre, et en son apprentissage à travers une attention à d'autres formes de pouvoir. Les habitants de Bettié finissent par maudire la terre, à la considérer comme ennemie⁶ ; Kéita sait qu'on ne gagne rien à se détourner ou à se fâcher avec ce qui permet et maintient la vie. « Écoute plus souvent / Les choses [naturelles, authentiques] que les êtres [humains, souvent oublieux de l'essentiel]... ».⁷

« Un dur apprentissage au sein de la nature »

Nous avons d'abord tenté de situer brièvement le déchiffrement de la nature tel qu'entendu dans un contexte traditionnel, puis de comprendre son importance à travers des enjeux contemporains, en l'inscrivant dans la problématique du rapport entre modernisation et préservation de la culture, en montrant les risques auxquels les comportements de résistance à la perte du sacré s'efforcent de faire barrière ; il faudrait maintenant expliquer plus en détails comment le déchiffrement de la nature s'apprend, afin de montrer qu'il est véritablement le riche produit d'une – de plusieurs – culture(s), et non son niveau le plus bas de développement.

Avec l'âge, la pratique et en fonction de l'étendue de ses connaissances, l'initié pasteur [...] accède progressivement au titre de *stiltagi*, terme [...] qui peut se commenter ainsi : « celui qui a la connaissance initiatique des choses pastorales et des mystères de la brousse ». Du « quémendeur » ou du « faucheur d'herbe » à l'état de « *stiltagi* », la distance est considérable, car non seulement le *stiltagi* est prêtre de la communauté mais il est également le connaisseur par excellence de tout ce qui touche à la vie du troupeau. En outre, il est le « maître des plantes », dont il connaît la classification et les vertus thérapeutiques, et il est devin, rompu à l'interprétation des « signes » dont est garni l'univers. (*Koumen* 29, cité dans *Religion, spiritualité et pensée africaine* 96)

Ce titre de *stiltagi* s'acquiert en effet au cours d'un très long et dur apprentissage au sein de la nature, selon une procédure définie, qui ne nécessite pas les quatre murs ni le dispositif de classe d'une école, mais l'absence de ces quatre murs et de ce dispositif. Une telle absence ne constitue pas un défaut, car l'expérience au contact de la nature est ce qui fait l'apprentissage.

son sel, lasses des va-et-vient inutiles à la fin, suicidaires. »

⁶ « Cette maudite terre qui se dérobe sous ses pas, emportée par tous les cataclysmes et volcans que vous savez. »

⁷ L'un des couplets, parlant du buisson dans le vent du refrain : « Il redit chaque jour le pacte / Le grand pacte qui lie, / Qui lie à la loi notre sort ; / Aux actes des souffles plus forts / Le sort de nos morts qui ne sont pas morts ; / Le lourd pacte qui nous lie à la vie, / La lourde loi qui nous lie aux actes / des souffles qui se meurent. » (175).

Lorsqu'il a décidé d'être initié et de chercher un maître, le jeune Peul est astreint à un certain nombre d'obligations pendant plusieurs années. A partir de l'âge de quatorze ans, et jusqu'à vingt et un ans, il doit quémander ou faucher l'herbe contre un salaire, ou vendre du bois mort, pour pouvoir acheter, grâce aux fruits de son labeur ou aux dons reçus, une poignée de céréales et les graines de trois variétés de calebassiers. Il va ensuite défricher en brousse pour établir un champ, semer les céréales et les graines de calebassier. Ce travail doit rester secret : l'intéressé doit sarcler, récolter, et battre son grain seul. Il transporte ensuite la récolte pour la vendre dans un marché se tenant régulièrement le samedi, et non un autre jour de la semaine. Le grain obtenu par la vente doit être consacré à l'achat d'un bouc et de vêtements : tunique, pantalon, bonnet en coton indigène tissé à la main, chaussures. Il lui faut généralement recommencer plusieurs années de suite et faire plusieurs récoltes pour que ses gains lui permettent d'effectuer ces achats. (*Koumen*, 20)

On voit bien par cette description que d'une part le rapport de l'initié à la nature s'inscrit dans un processus de formation passant par des épreuves prédéfinies selon une logique de progrès ; et d'autre part qu'au cours de ce processus s'entretiennent des liens de nécessité entre la nature et la culture, ou plus exactement entre la culture comme rapport à la nature et la culture comme rapport à la société des hommes. Voici la suite de la description de ce processus :

Lorsque ce dernier stade est franchi, il doit tuer un bouc et enlever la peau de l'animal sans le vider. Puis il tanne la peau pour en faire une outre, toujours seul et dans son champ. Dans un même temps, il prépare sur place, avec les produits des calebassiers, une gourde, une calebasse, et une cuiller. Lorsque la peau est sèche, il doit aller la remplir d'une eau pure et se rendre à nouveau sur un marché se tenant le samedi, vêtu des habits qu'il s'est procurés et muni de ses ustensiles. Là la première personne qui lui demande à boire doit devenir son instructeur ou le conduire à un maître. Si le demandeur est un homme d'âge, il le prie de l'enseigner ; s'il est jeune, il lui demande de le mener chez un vieillard de sa famille qui devient son maître. A partir du moment où le postulant est agréé par son maître, il devient serviteur, et ceci jusqu'à la fin de l'initiation. (*Koumen*, 20-21)

Pour recevoir l'initiation, il faut s'en être montré digne, c'est-à-dire qu'il faut avoir accompli la suite d'épreuves qui rend l'initié apte à l'acquisition d'un savoir ancestral. Dans ces conditions, le mépris du « civilisé » à l'égard du savoir enseigné dans ces cultures autres n'a rien d'étonnant : l'humilité qu'il n'a pas s'acquiert durement. La solitude au sein de la nature, la subsistance âprement gagnée, la précarité des moyens, le contact direct avec les parties réputées ingrates des choses naturelles (les organes internes du bouc), etc., sont conçus comme des paramètres essentiels de l'expérience qui dispose à l'apprentissage.

« Des sombres superstitions »

Pour conclure notre brève réflexion, la notion de superstition nous semble devoir être évoquée. Il existe bien en Afrique certaines croyances qui peuvent être dénoncées comme de graves superstitions : la croyance aux sorcières qui a pour conséquence, comme c'était le cas en Occident, de rendre certaines femmes responsables d'un malheur (disparition d'un proche, par exemple), et de les en punir arbitrairement (en les battant jusqu'à parfois les tuer, en les chassant de leur village) ; ou la croyance aux pouvoirs magiques conférés par le sacrifice d'albinos. Cependant, à l'instar du commandant Kakatika de *La Carte d'identité*, il ne faut pas confondre ce genre de croyances avec toute autre forme d'interprétation des signes.

C'est tout simplement fantastique. Surnaturel. Ah ! Cette Afrique, cette insondable Afrique ! Gouffre de peine, d'efforts et d'intelligence. Et les spectateurs follement superstitieux, qui interprètent les moindres signes comme étant fastes ou néfastes, s'en donnent à cœur joie. (12)

C'est l'une des raisons pour lesquelles il est important d'apprendre à reconnaître – par toutes sortes de vertes lectures, retrouvant les forêts dans les livres, ou les signes dans les forêts – comment certains modes de déchiffrement procèdent d'une sobre construction du savoir et non d'un obscurantisme religieux relayé par de sombres motivations sociales.

OUVRAGES CITÉS

- Adiaffi, Jean-Marie. *La carte d'identité*. Paris : CEDA., 1980. Imprimé.
- Bâ, Amadou Hampâté., and Lilyan Kesteloot. *Kaïdara : Récit Initiatique Peul*. Paris : Julliard, 1969. Imprimé.
- Bâ, Amadou Hampâté., and Germaine Dieterlen. *Koumen*. Paris : IFAN, 2009. Imprimé.
- Barthes, Roland. *Le neutre*. Paris : Seuil, 2002. Imprimé.
- Derrida, Jacques. « La structure, le signe et le jeu », *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.
- Diop, Birago. *Les contes d'Amadou Koumba*. Paris: Présence Africaine, 1991. Imprimé.
- Eliade, Mircea. *La nostalgie des origines*. Paris : Gallimard, 1991. Imprimé.
- Owondo, Laurent. *Au bout du silence*. Paris : Hatier, 1985. Imprimé.
- Zahan, Dominique. *Religion, spiritualité et pensée africaines*. Paris : Payot, 1980. Imprimé.
- Sartre, Jean-Paul. *La nausée*. Paris : Gallimard, 1972. Imprimé.
- Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet*. Paris : Gallimard, 2011. Imprimé.
- Serres, Michel. *Le contrat naturel*. Paris : François Bourin, 1990. Imprimé.

Landschaft löst sich in ihre Strukturen auf – Ökologische Utopie und Überwindung der Krise in Bertram Kühns OSB-Gemälden

Tanja WEIß

Freien Akademie am Steinhuder Meer¹

Abstract: In his *Dissolving Landscapes*, painted on OSB (oriented strand board), German artist Bertram Kühn (1952-2014) confronts the viewer with an innate double metaphor of ecological crisis. In the paintings the elements that once formed nature are severed and torn apart – whereas all this is indeed painted on OSB ground, which in itself is nature that has been severed. This aesthetic discourse is not threatening but rather surprising and fascinating in its colourfulness, which raises the question whether the artist attempts to overcome the ecological crisis by means of mirroring the very structure of an universal circle of construction and destruction.

Keywords: Ecological crisis, dissolving landscapes, nature, destruction of nature, Bertram Kühn.

Im Jahr 2011 wurde der Literaturwissenschaftler Hubertus Fischer (Hannover/Berlin) auf eine besondere Kunstklappkarte aufmerksam: *Sich auflösende Landschaft I* nannte sich das abgebildete Kunstwerk des Worpsweder/Steinhuder Künstlers Bertram Kühn (1952-2014): ein farbenfrohes, abstrakt anmutendes Geflecht aus unförmigen Rechtecken, abgerissenen Streifen und Halbkugeln, eingeschnittenen Dreiecken, wie ein Wirrwarr aus auf- und übereinander liegenden bunten Holzstückchen. Fischer, seit Januar 2004 wissenschaftlicher Beirat des 2002 in Hannover gegründeten fachübergreifenden Forschungszentrums für Gartenkunst und Landschaftsarchitektur (CGL), war überrascht von der außergewöhnlichen Metaphorik des Motivs und erwarb gleich mehrere Stück der Kunstkarte für seine Kollegen am eben genannten Institut, um zur Diskussion über diese Darstellung von Landschaft

¹ Die Freie Akademie am Steinhuder Meer wurde im Dezember 2010 von der Verfasserin nach ihrer Hochschultätigkeit an der Leibniz Universität Hannover, Fachbereich Deutsche Literatur und Sprache, gegründet. Die Freie Akademie, welche sich im Aufbau befindet, beschäftigt sich mit wissenschaftlicher sowie pädagogisch-didaktischer Projektentwicklung. Vgl. <http://www.freie-akademie-am-steinhuder-meer.org>

anzuregen, die auf der Diskursebene der Bildenden Kunst bestimmte Themenfelder der literarischen Expressionisten wiederzuspiegeln scheint: nämlich das Spannungsfeld von Orientierungsverlust und Dissoziationserfahrung versus Erlösungshoffnung und Menschheitserneuerung.² (Vgl. Abb. 1).

Das hier genannte Themenfeld, hier bezogen auf Werke der Bildenden Kunst, geht in der Werkserie des Künstlers, zu der das oben genannte Gemälde gehört, mit einer im wahrsten Sinne des Wortes strukturell mehrschichtigen Metaphorik einher. Dies macht eine Diskussion des Bildes/der Bilder spannend auch für verwandte Wissenschafts- und Forschungsgebiete in den Kulturwissenschaften, und so möchte die Verfasserin die sehr spezielle, ‚doppelte‘ Diskursivierung der Umwelt, Umgebung, Umweltzerstörung und –wiederaufbau, welche der Künstler hier betreibt, in diesem kurzen Beitrag näher beleuchten. Bereits in der Struktur des Malgrundes manifestiert sich das Thema bzw. die Themen: der Diskurs von Kunst über Ökologie bzw. der Blick des Künstlers auf die Umgebung und die Beziehungen von Kunst und Umgebung. In der Bearbeitung des Malgrundes durch den Künstler wiederholt, komplementiert und kontemplant sich die Thematik dann, so dass die angesprochene vieldimensionale Metaphorik entsteht. Es ist dies ein besonderer Dialog zwischen Umgebung und Kunst/Kultur. Hier reagiert die Bildende Kunst als Teilbereich der Ästhetischen Moderne inhaltlich wie formal auf zivilisatorische Modernisierungsprozesse in einer noch nicht diskutierten Weise.

Das abgebildete Gemälde ist im Original 30 x 40 cm groß, Acryl auf OSB-Platte, und stammt aus dem Jahr 2008. Es ist eines der ersten eines ganzen Zyklus von Acryl-/Öl-Mischtechnik auf OSB-Platte, dessen einzelne Werkstücke von 2008 bis 2011 zumeist den Titel *Sich auflösende Landschaft* tragen,³ bis sie ab 2011 auf Grund einer veränderten Inhaltlichkeit dann auch eine veränderte Nomenklatur bekamen (z.B. *Genesis*, 2011, 40 x 40 cm, und *Baum der Erkenntnis*, 2012, ca. 240 x 30 cm, vgl. dazu die noch folgenden Ausführungen). Der Zyklus hat einige inhaltliche ‚Vorläufer‘ in Öl-/Eitempera- bzw. Öl-/Acryl-Mischtechniken auf üblichen Malgründen wie Holz oder Leinwand, von denen mindestens eines ebenfalls bereits den Titel *Sich auflösende Landschaft* trägt (1989), allerdings eine impressionistische, pointilistisch ‚getupfte‘ Landschaft darstellt, welche als solche – außer als im hinweisgebenden Titel – nur an der vage zu erkennenden Horizontlinie wahrzunehmen ist (da sie sich ja auch bereits, so der Titel, „auflöst“).

Der Künstler Bertram Kühn wurde am 20. März 1952 in Daverden/Kreis Verden, Niedersachsen, geboren. Seine künstlerische Karriere nach dem Kunst- und Grafikstudium an der Fachhochschule Bremen begann Kühn im berühmten

² Gespräch mit Fischer, 2011 (genaues Datum nicht mehr erinnert), die Verfasserin ist Verlegerin der genannten Kunstklappkarte. Vgl. http://www.ruebenberger-verlag.de/karten/karten_seite_4.html (Abruf 15. Juli 2014). Zu den Themenfeldern der literarischen Expressionisten vgl. Zawodny, Angelika, 1999. *„[...]erbau ich euch täglich den allerjüngsten Tag. Spuren der Apokalypse in expressionistischer Lyrik.“* Diss. Univ. Köln, 1999. S. 7ff.

³ Ausnahmen sind *Triptychon*, 2008/09, Gesamtmaß x 121 x 52 cm; *Frühlingsbotschaft*, 2009, 20 x 20 cm; *Frühlingsgefühle II*, 2010, 50 x 20,5 cm; sowie die erste Studie zum OSB-Zyklus *Farblandschaft*, 2008, 15,5 x 22 cm.

Künstlerdorf Worpswede, wo er über zehn Jahre lebte und arbeitete. Er war Gründungsmitglied der Worpsweder Sezession (1985), einer Künstlergruppe, die in der Presse mit den Worpsweder Gründervätern verglichen wurde,⁴ und Gründungsmitglied des Fischerhuder Kunstkreises (1987). Weitere zehn Jahre lebte der Maler in Bremen, bevor er 1999 nach Steinhude an das Steinhuder Meer zog. Hier starb er unverhofft an seiner schweren Suchterkrankung am 13. April 2014. In den 1980er und 1990er Jahren verbrachte Bertram Kühn stets mehrere Monate im Jahr in Südostasien (hauptsächlich Sri Lanka und Thailand), wo seine Kunst sehr von der dortigen Kultur und Mentalität geprägt wurde. Sein Werk – heute in Privatbesitz, und Privat- und Firmensammlungen in aller Welt – zeichnet sich insbesondere durch seine großen Zyklen und Phasen aus. Zwar arbeitete er lebenslang gern in allen Techniken (und unterbricht auch die Werkserien größerer Phasen gern durch völlig andersartige Bilder), doch zeigen sich in jeweiligen Zeitspannen von drei bis sechs Jahren immer wieder bestimmte Vorlieben.⁵ So „[gibt] es eine stark surreale, beinahe psychedelische Phase [...], die sich [zunächst] mit symbolhaften, [später] mystischen, numinosen Themen, und durch Asien inspiriert mit naturhaften, teils gegenständlichen Sujets [mischt]“⁶ von ca. 1977 bis 1983, gefolgt von einer Phase starker Asien-Einflüsse bis ca. Ende der 1980er Jahre, gefolgt von einer langen Phase der völligen Abstraktion bis hin zum Informellen in verschiedensten Techniken und Varianten: impressionistisch, expressionistisch, teils kubistisch, teils pointilistisch, teils stilübergreifend von ca. 1988 bis 1996. Das Schaffen des Malers zeichnet sich durch eine enorme Vielseitigkeit in Inhaltlichkeit und Technik aus. Seit seinem Studium malte Kühn gern altmeisterlich in bis zu 60 übereinander gelegten Lasurschichten, was seinen Gemälden große Tiefe, Plastizität und Farbtintensität verleiht. Nicht nur seine Ölgemälde, sondern auch die Acrylbilder sind hierbei in vielen Schichten aufgebaut. Auch Impulse der analytischen Malerei und informell avantgardistischen Malweise durchziehen das Werk Kühns seit seinem Kunststudium.⁷

In den Jahren von 2000 bis 2004 schließlich widmete sich Kühn am Steinhuder Meer⁸ seinem Zyklus der naturalistischen Farbstiftzeichnungen von Wolkenformationen und Himmelslichtern über der Inselfestung Wilhelmstein, welche

⁴ Vgl. [oh], 1985, „In Worpswede tut sich wieder etwas: Aus dem Künstler-Mekka meldet sich ein Quartett“, *Bremer Zeitung* [o.D., Nov. 1985] und weitere Presseartikel. Literatur über Bertram Kühn vgl. u.a. Wöbbeking, Horst, und Hans-Günther Pawelzik, und Wolf-Dietmar Stock (Hrsg.), 1989. *100 Jahre Künstlerort Worpswede*. Worpswede, 1989, S. 122-123; Katalog Werkgemeinschaft Worpsweder Sezession, 1987. Worpswede, 1987, S. 22-29; Landkreis Osterholz (Hrsg.), 1984. *Worpsweder Graphothek mit Künstler-Biographien*. Worpswede, 1984. S. 48ff.

⁵ Eine kunsthistorische Aufarbeitung des Gesamtwerks fehlt noch. Sie wurde 2012 von der Verfasserin zusammen mit dem Künstler begonnen und wird nach seinem Tod von ihr weitergeführt. Bei der Verfasserin handelt es sich um die letzte Lebensgefährtin und Biografin des Künstlers.

⁶ Wolf Rüdiger Dombrowsky, *Alles Farbe – Bertram Kühn zum 60. Geburtstag*, Festrede zur Werkausstellung in der Abtei Wunstorf vom 20. März bis 9. April 2012, am 20.3.2012.

⁷ Kühns Lehrer war hier vor allem Prof. Hartmut Girke, Bruder von Reimund Girke. Das Gesamtwerk Kühns durchziehen u.a. Einflüsse von Marcel Duchamp, Hans E. Schwenders (vgl. hierzu Dombrowsky, 2012), Ernst Fuchs, William Turner, Ernst Macke, Frank Stella, Paul Smalian.

⁸ Das Steinhuder Meer ist der größte Binnensee Norddeutschlands. Es liegt ca. 25 Kilometer nordwestlich von Hannover.

sich in dem genannten See befindet. Seit 2008 entstand der an sich zweiteilige Zyklus der Acryl-Malerei – teilweise Acryl-/Öl-Mischtechnik – auf den OSB-Platten: Die *Sich auflösenden Landschaft(en)* gehören zusammen mit der Werkserie der *Küstenlandschaft(en)* zu diesem Zyklus.⁹

Hier arbeitete der Künstler auf sogenannten OSB-Platten, welche es nicht im Fachhandel für Künstlerbedarf, sondern im Baumarkt gibt. OSB-Platten (Großspanplatten) sind dreischichtig aufgebaute Flachpressplatten (Mikrofurniere). Der Initialismus in der Nomenklatur stammt aus dem Englischen: der Begriff „oriented strand board“ bzw. „oriented structural board“ bezeichnet hier Platten aus ausgerichteten Spänen. Es handelt sich um Holzwerkstoffe, welche aus länglichen, schlanken Spänen (strands) hergestellt werden. Die Späne werden mit Hilfe rotierender Messer aus einem entrindeten Rundholz (zumeist Fichte) herausgeschnitten, dann getrocknet und schließlich ‚kreuz und quer‘ verleimt. Die Leimung erfolgt dergestalt, dass die Späne von der Beleimmaschine in einem Wurfverfahren längs und breit so gestreut werden, dass sie kreuzweise in drei Schichten angeordnet werden. Die Struktur der Späne verleiht der OSB-Platte ihr charakteristisches Aussehen, so dass sie häufig auch dekorative Verwendung findet. Üblicherweise werden die Platten als Bauplatten beim Rohbau und im Innenausbau als Wand- oder Fußbodenverlegeplatten verwendet.¹⁰ Die Idee, diese speziellen, strukturierten Holzplatten als Malgrund zu nehmen, kam dem Künstler Bertram Kühn bereits Mitte der 1990er Jahre bei einer Renovierung (i.e. bei der Verlegung der Fußbodenplatten) seiner gemeinsamen Wohnung mit seiner damaligen Lebensgefährtin Claudia Fahrenholz in Bremen.

Kühn forderte heraus, dass der Malgrund, also die OSB-Platte aus zusammengeleimten Holzspänen, bereits eine (chaotische) Struktur hat, welche der Maler dann mit der in seinem Kopf imaginierten Struktur für das zu entstehende Bild

⁹ Beim Zyklus der *Küstenlandschaften*, welche alle diesen Titel tragen, handelt es sich nicht um völlig abstrakte, rein strukturelle Bilder wie die *Sich auflösenden Landschaft(en)*. Die Gemälde zeigen eine große glutorangene Sonne mittig über einer Bucht mit Inseln und Hügeln auf dem Festland. In der Sonne sowie im hellblauen Himmel und dunkelblauen Meer sind die Strukturen der OSB-Platte nicht mehr erkennbar; hier hat der Künstler nach mehreren Arbeitsschritten mit Farbauftrag in Lasurschichten, Abschleifen und Spachteln jeweils eigene, charakteristische Licht-, bzw. Luft- und Wellenstrukturen herausgearbeitet. In den Inseln und dem hügeligen Festland arbeitete Kühn die Struktur der OSB-Platte dagegen wieder heraus: die kreuz und quer verlaufenden Formen und Streifen wieder knallbunt in Grün, Gelb, Orange, Rot, Lila und Weiß. Die Farbigkeit mutet psychedelisch an, das Motiv erscheint surrealistisch. Auch in diesem Zyklus zeigt sich eine Entwicklung, so dass sich die Werkreihe aufgrund ihrer Inhaltlichkeit unschwer chronologisch fassen lässt: In den Bildern aus dem Zeitraum 2008 und 2009 ist das tiefblaue Meer von allen Seiten durch Inseln und Küste eingeschlossen. Dann öffnet es sich immer mehr: In den Bildern ab 2010 wird die Inselkette durchlässig, die Berglandschaft der Küste im Hintergrund öffnet sich. Auch in der Wahl des Formats zeigt sich eine Entwicklung: bis 2011 sind die Gemälde rechteckig und quadratisch in Formaten von 20 x 30 cm bis 50 x 70 cm, danach beginnt der Künstler zunehmend längliche Formate zu wählen: die beiden jüngsten (nicht mehr fertig gewordenen) *Küstenlandschaften* von 2013/14 haben Formate von ca. 15 x 40 cm und ca. 15 x 70 cm.

¹⁰ Vgl. Deppe, H.-J., und K. Ernst, 2000. *Taschenbuch der Spanplattentechnik*, 4. überarbeitete und erweiterte Aufl. Leinfelden-Echterdingen, DRW-Verlag; Renz, Susanne, 2007. *Holzwerkstoff OSB*. Die Bibliothek der Technik Bd. 307, München, Verlag Moderne Industrie; Dunky, Manfred, und Peter Niemz, 2002. *Holzwerkstoffe und Leime*, Heidelberg, Springer.

in Einklang bringen muss. Die Struktur der Platte gibt dem auf sie blickenden Künstler bereits Impulse für seine Imagination; andersherum verleiht jedoch im künstlerischen Prozess – also dem inneren Dialog mit der Platte – auch das Unbewusste und die Fantasie im Kopf des Künstlers dem Thema die spezielle Struktur. Das Thema entsteht als Bild in einer stetig korrespondierenden Wechselwirkung. Der Künstler ‚malt‘ die im Malgrund vorhandenen Strukturen nicht ‚aus‘, sondern er erschafft ein eigenes Thema aus seiner Innenwelt – eine eigene Struktur – in der bereits sichtbaren Außenwelt der Platte.¹¹ Hat Kühn sein Thema gefunden, beginnt er seine detaillierte Arbeit. Er zeichnet bestimmte Strukturen vor, ändert vorhandene ab oder hebt sie hervor, und legt erste Farben an. Manche Farb Räume werden in Lasurschichten bis zu zehnmal übermalt. Andere Stellen des Malgrundes werden in mehreren Arbeitsschritten an- oder weggeschliffen, Farbe wird aufgetragen, ggf. wieder geschliffen, bis der Künstler das Gewünschte erschaffen hat. Die Landschaft entgleitet in Strichen, Formen, über- und unter- und nebeneinander, ineinander verworren, aufeinander aufbauend, sich gegenseitig wegdrückend, um Raum einzunehmen, vertikal, horizontal, diagonal, in allen erdenklichen Winkeln. (Vgl. Abb. 1 und 2).

Weil die Struktur des Malgrundes auf diese Weise simultanen Eingang in alle Inhaltlichkeit der Malerei findet – die physische Struktur wird dem Inhalt quasi inhärent –, gewinnt die Inhaltlichkeit per se eine im wahrsten Sinne ‚strukturelle‘ Metaphorik. Denotation und Konnotation werden zu einer Einheit, was das Besondere und Außergewöhnliche gerade dieses Zyklus ausmacht, welcher als *Sich auflösende Landschaft* titulierte ist.

Zu dieser besonderen Art der Darstellung von Landschaft inspiriert wurde der Künstler von Vorlagen aus der Natur, so etwa den feinen, chaotischen Flächenstrukturen einer dünnen Eisschicht auf dem Steinhuder Meer.¹² Die Natur hat hier etwas geformt, aus feinsten inneren Strukturen. In der OSB-Platte ist Natur gewissermaßen erst zerstört worden (Fichtenstämme wurden in kleinste Späne zerhäckselt) und anschließend zu speziellen Gebrauchszwecken (als Wand- und Bodenplatten für Häuser) wieder von Menschenhand zusammengefügt. Der Künstler Bertram Kühn nun konterkariert diesen letztgenannten Vorgang und bringt ihn in Symbiose zum erstgenannten (i.e. Natur formt Strukturen), indem er in Korrespondenz mit der Struktur auf der Platte bunte Farbstrukturen auf die Platte bringt, welche eine Zerstörung der Natur symbolisieren. Diese Bedeutung oder Interpretation kommt freilich erst durch den Titel des Bildes zustande. *Sich auflösende Landschaft* erzeugt bestimmte Assoziationen im Kopf des Betrachters, und nur auf Grund dieser Hinführung dazu erkennt er die bunten Strukturen als Teile, die aus einer zerstörten Landschaft herausbrechen. Die Landschaft ist nicht mehr heil und ganz, sondern sie ist porös und zerschnitten, sie zerfällt in ihre elementaren, dabei aber ‚kaputten‘, farbigen Einzelteile. Wie die Messer in der Holzverarbeitung die Späne

¹¹ Gespräch mit dem Künstler vom 1. November 2011.

¹² Gespräch mit dem Künstler vom 1. November 2011.

erzeugen, aus welcher die Platte besteht, so zerschneidet der Künstler – metaphorisch – die Landschaft, und ihre zerschnittenen Einzeile bleiben zurück, chaotisch im Bild auseinander driftend.

Erst mit Hilfe des Titel und der durch ihn erzeugten speziellen Wahrnehmung i.e. Blick auf das Bild deutet der Betrachter die in der unteren Bildhälfte dominierenden grünen Formen und Flächen als Grün einer Landschaft. Dies ist noch deutlicher zu sehen im Bild *Sich auflösende Landschaft II*, 2008, 30 x 40 cm: Hier sind die die untere Bildhälfte dominierenden Grüntöne sehr deutlich durch eine Horizontlinie von den die obere Bildhälfte dominierenden Blautönen – dann als Himmel wahrzunehmen – abgegrenzt. Durch ebendiese erkennbare Horizontlinie wirkt dieses Bild noch eher als Landschaft – unten Grün, oben Himmel – als die *Sich auflösende Landschaft I*. (Vgl. Abb. 2)

Kühn malt also zerstörte Natur auf zerstörter Natur, und zwar in genau der von der zerstörten Natur vorgegeben Struktur. Das ist erstens insofern neu, da noch kein Künstler vor ihm auf die Idee kam, auf OSB-Platten zu malen.¹³ Und es wird zweitens hierbei zu einem bisher einzigartigen Dialog über die Beziehung zwischen der Umgebung und der Kultur: Der Mensch – der Künstler eingeschlossen (s.o.) – baut aus OSB-Platten seine Umgebung; der Künstler stellt sich in einen Dialog mit dieser Umgebung und erschafft daraus ganz unmittelbar ein Kunstwerk, welches die Beziehung zwischen real zu (be)greifender Physis und assoziativer Metaphysis zur Diskussion stellt.

Die Poesie des Dargestellten ist objektiv. Es wird keine konkrete Zerstörung oder Bedrohung dargestellt – etwa Ausmaß und Auswirkung des Wasserverbrauchs durch Industrie und Konsum, Zerstörung des Ökosystems durch Abholzung des Regenwaldes, Ölpest durch Tankerunglücke, Klimawandel durch Treibhauseffekt oder Anderes. Es ist keine Ästhetik der Zerstörung wie etwa bei Edward Burtynskys großformatigen Fotografien, die erkennen lassen, was hier dokumentiert und im dann assoziativen Sinne kritisiert wird. Kühns ist eine inkonkrete Darstellung der Zerstörung der Natur: Die Landschaft ist zerschnitten und löst sich nun gerade in ihre Elemente und in ihre Farben auf. Warum und wieso ist nicht relevant. Die Bilder der *Sich auflösenden Landschaft(en)* geben keinen Hinweis, und das sollen sie offenbar auch nicht. Die Metaphorik erscheint als übergeordnete, als allgemeingültige, universale, die ‚Apokalypse‘, ‚Ökokrise‘ oder ‚ökologische Katastrophe‘ – wenn die Metapher dann noch weitergedacht wird – ist einfach und simpel, ohne Anschuldigung, sie ist einfach existent, Fakt und fertig, bildliche Parataxe. Kühn installiert keine Symbole für die zerstörte Natur, um zu kritisieren, zu provozieren oder um aufzurütteln, sondern malt auf ihr selbst das was sie ist – ihre elementaren Strukturen –, und erzeugt so die eingangs genannte mehrdimensionale Metaphorik. Nicht das ‚Warum?‘ der Auflösung dieser Landschaft ist hier von Bedeutung, sondern das ‚Wie?‘ und das ‚In Was?‘. Die Struktur der Auflösung wird hervorgehoben, die Art und Weise, nicht die Ursache für das Geschehen. Die OSB-Platte selbst wirkt hierbei wie ein Spiegel: der Künstler schaut hinein und gleichzeitig hindurch auf das Wesentliche, welches er dann

¹³ Stand der Recherche: Juni 2014.

anschließend malerisch transzendiert. Kühn sieht hinein in die Struktur gleich ‚wahre Existenz aller Dinge‘, und diese wird zu seiner Kunst. Er nutzt die bereits aufgelöste Struktur, um sie erneut aufzulösen – wie bereits zuvor in der Beschreibung seiner Arbeitsweise ausgeführt. Kunst tritt in den Dialog mit der Umgebung/Umwelt und stellt ihre Sichtweise auf diese dar.

Interessant ist, dass die Ästhetik der Zerstörung, die Transformation und Dekonstruktion der Natur (durch den Menschen), als Motiv hier nicht dunkel oder düster dargestellt wird, sondern sehr farbenfroh. Die knalligen, leuchtenden Farben¹⁴ wirken kraftvoll. Gäbe es nicht den Titel, könnte der Betrachter aus dieser Kraft und Farbigkeit noch eher schließen, dass sich hier aus dieser farbigen Materie eine Landschaft – oder was auch immer – zusammensetzt, also konstruiert, sich aufbaut.

Gemeinhin ist der Zerfall der Natur als Metapher in der Bildenden Kunst (aber auch in allen Künsten) eher unfreundlich und bedrohlich dargestellt, um aufzurütteln, um zu provozieren und zum Nachdenken anzuregen – nicht freundlich, nett. In diesem Paradoxon liegt eine weitere Ebene der nonverbalen Bildsprache. Die ins Fröhliche neigende, bunte Farbigkeit macht aus dem Thema keine Dystopie, sondern das Thema wird Utopie. Dies geht wiederum mit der reinen Physis des Malgrundes einher: die zuvor in Späne zerschnittenen Bäume formen etwas Neues, nämlich das Baumaterial. Der Mensch hat die Natur zerstört, um etwas für ihn Sinnvolles daraus neu zu erschaffen. Auf der metaphorischen Ebene stellt der Maler das Gleiche dar, indem er die bunte, leuchtende Farbigkeit wählt. Es erscheint daher dem Betrachter nicht ‚schlimm‘,¹⁵ dass sich hier eine Landschaft auflöst, denn noch ist Hoffnung da (auch ausgedrückt in der Symbolik des relativ überwiegenden Grüns), dass etwas Neues entsteht/entstehen kann. Das Bild der sich auflösenden Landschaft erzeugt keinen Schock in Auge und Kopf des Betrachters, sondern Überraschung und eher positive Faszination, welche dann in Kontemplation münden kann. Um die Brücke zum Eingang dieses Beitrags zu schlagen: Es finden sich sowohl Orientierungsverlust und Dissoziationserfahrung als auch Erlösungshoffnung und (Menschheits)erneuerung. Sie stehen sich im Thema nicht als Gegensätze gegenüber, sondern sie gehen miteinander einher; die Gegensätze lösen sich in sich selbst auf, analog zum Bildtitel.

In der ‚fröhlichen Apokalypse‘ wird die Metapher – die durch den Titel assoziierte Deutung – fast konterkariert, aber gerade dadurch eine übergeordnete Universalität hervorgehoben. Landschaft löst sich auf, dekonstruiert sich – das ‚darf‘ heiter und fröhlich sein, weil es ständig passiert, ein Prinzip des Universums ist. Landschaft vergeht, neue entsteht. Aus Zerstörung wird wieder Aufbau. Der Maler spielt mit Physis (Malgrund, OSB-Platte) und Metaphysis (Kunst, Metaphorik) des Universums, um genau die Existenz und Funktionalität des Universums darzustellen.

Dies gipfelt gewissermaßen in Kühns Werk *Baum der Erkenntnis* von 2012 (obwohl die Art der Darstellung bereits im *Triptychon* von 2008/09 einen Vorläufer hat):

¹⁴ Sie entwickeln diese Leuchtkraft und fast reine Farbigkeit, weil der Künstler auch hier in mehreren Lasurschichten gemalt hat.

¹⁵ i.S.v. nicht aufrüttelnd, sich nicht provoziert fühlend.

Auf einer hochkant bearbeiteten und bemalten OSB-Platte der Maße von ca. 240 x 30 cm erwächst in der gleichen Technik ein ‚Baum‘: bunte, zerschnittene Elemente streben, sich ineinander verkantend und sich gegenseitig stützend, vertikal ausgerichtet und sich verjüngend, nach oben. Die Säule aus zerschnittenen Formen hat – anders als die *Sich auflösenden Landschaft(en)* – einen Hintergrund, für den der Künstler hier die Farbe Lila als Farbe der Transformation gewählt hat.¹⁶ An den Stellen des Hintergrundes hat Kühn die OSB-Struktur in vielen Arbeitsgängen weggeschliffen, so dass die inhärente Struktur der Platte sich nur in der Säule aus bunten Spänen wiederfindet. Auch das Lila ist in vielen übereinander gelegten Lasurschichten gemalt, so dass die Farbe Tiefe und Leuchtkraft zeigt. Dieser Hintergrund, der die Säule in den Vordergrund rückt, betont: Zerstörte Natur (oder besser: zerstörte Elemente, denn die Assoziation zur ‚Natur‘ ist wiederum nur durch den Bildtitel existiert, welcher hier allerdings – anders als bei den *Sich auflösenden Landschaft[en]* auch selbst metaphorisch verstanden werden kann, d.h. ein Betrachter wird den Begriff ‚Baum‘ hier nicht sofort gleichsetzen mit einem im Bild dargestellten Naturelement) transformiert/transformieren sich zu etwas Anderem. Im *Baum der Erkenntnis* erkennt sich das Universum selbst: Aus Zerstörung – hier wieder im doppelten Sinn, physisch und metaphysisch – wird Aufbau, aus zerschnittenen Spänen erwächst etwas Neues. (Vgl. Abb. 3).

Einen anderen Abschluss der Werkreihe dieses OSB-Zyklus’ Kühns bildet das Bild *Genesis*, 2011, 40 x 40 cm.¹⁷ Es ist in gleicher Technik gemalt, doch scheinen sich hier die zerschnittenen Elemente in der Bildmitte zu treffen, auf einen zentralen Punkt hin zuzuströmen, um sich miteinander zu verbinden. Im unteren Bildbereich – auch hier ist die Horizontlinie klar zu erkennen – haben sich die Elemente bereits halbwegs parallel und horizontal zueinander ausgerichtet; aus dem Chaos, das im oberen Bildbereich noch herrscht, wird hier bereits etwas ‚Ruhigeres‘; die beginnende, gemeinsame Ausrichtung der zerschnittenen Elemente scheint auf ihre Verbindung hinauszulaufen. Hier wird konstruiert, nicht dekonstruiert. Auch am ‚Himmel‘ in der oberen Bildhälfte: Die dunkelblauen und lilafarbenen Elemente inmitten der hellblauen, weißen, orangenen und gelben wirken fast, als formierte sich hier ein Gebirge im Hintergrund. Allerdings ist es letztlich auch hier der Titel, der die Metaphorik und Deutung in eine bestimmte Richtung führt, denn mit dem Begriff ‚Genesis‘, der ‚Ursprung‘, ‚Entstehen‘ oder ‚das Werden‘ meint, wird gemeinhin ‚Aufbau‘ u.ä. assoziiert.¹⁸ (Vgl. Abb. 4).

Betrachtet man den Zyklus der *Sich auflösenden Landschaft(en)* als Ganzes, so fällt auf, dass die Werke im Zeitraum von 2008 bis 2011 immer komplexer und komplizierter werden, dabei aber auch filigraner und ‚strukturierter‘ (z.B. Vergleich

¹⁶ Gespräch mit dem Künstler vom 27. Februar 2012.

¹⁷ Ursprünglich stammt der Titel des Bildes *Genesis* von der Verfasserin. Der Künstler übernahm die Benennung sehr gern für das Bild (Gespräch mit dem Künstler vom 10. März 2012).

¹⁸ In genau diesem Sinne ist *Genesis* freilich auch der Titel des 1. Buch Mosis aus der Bibel mit der Schöpfungsgeschichte. In diesem Beitrag ist ‚Genesis‘ im gewöhnlichen Wortsinn gemeint. Auch der Titel des hier diskutierten Bildes von Bertram Kühn ist keine Anlehnung an die Bibel, sondern sagt aus was das Wort denotiert.

Genesis und *Baum der Erkenntnis* mit *Sich auflösende Landschaft I bis III*). Die Farbflächen, Striche und Formen erscheinen in den späteren Bildern weniger wirr, sondern angeordnet – gleichwohl sind die früheren Werke ebenso durchdacht und durchkomponiert wie die späteren. Das Sujet bleibt gleich, doch scheint der Künstler, der Ende der 1970er Jahre gegen das Kernkraftwerk in Brokdorf demonstrierte,¹⁹ einen inneren Frieden oder Kompromiss gefunden zu haben, eine Versöhnung mit der Ökologischen Krise und/oder Zerstörung des Planeten durch Menschenhand, über die er sich – wenn er auch nicht mehr an öffentlichen Demonstrationen teilnahm – bis zu seinem Tod viele Gedanken machte. So wird aus Dekonstruktion plötzlich das Umgekehrte: Konstruktion. Aus der ‚sich auflösen Landschaft‘ wird eine ‚Genesis‘, oder es ‚erwächst‘ ein ‚Baum der Erkenntnis‘. Zu Letztgenanntem gibt es eine kleinere Studie, 2011, 115 x 9 cm, ein Bild, das eine klare Hoffnung zeigt: das in die Höhe wachsende Grün umschließt in der Bildmitte eine helllila aufgegangene Blüte und darüber und darunter viele weitere, noch geschlossene Blüten in Gelb/Orange/Lila vor hellblauem Hintergrund, es wirkt fröhlich, optimistisch. So ging es auch der Psyche des Künstlers, der nach einer schweren Lebenskrise zur Jahrtausendwende schließlich in den letzten fünf Jahren seines Lebens noch einmal Hoffnung und ein versöhnlicheres Weltbild als das zuvor gelebte fand.

In gewisser Weise antizipieren Kühns OSB-Bilder eine Überwindung der Ökokrise: Wie in diesem Beitrag ausgeführt klagen auch die ersten Werke der *Sich auflösenden Landschaft(en)* nicht an, sondern sie spiegeln die Struktur eines immerwährenden Kreislaufs der Natur aus Zerfall und Erneuerung wider, sie bieten in ihrer farbenfrohen Dynamik eher Erklärung und Hoffnung als Resignation, während die späteren Werke dieses Zyklus noch klarer auf einen versöhnlichen Diskurs verweisen. Der Mensch hat sich und seine Umgebung verstanden, und so kann er positiv in die Zukunft blicken, denn mit dem Verständnis der universalen Strukturen hat er das Vermögen, selbst aus der ureigenen Zerstörung etwas Schönes zu erschaffen.

LITERATUR

- Abb. 1. Bertram Kühn: *Sich auflösende Landschaft I*, 2008, Acryl auf OSB-Platte, 30 x 40 cm. Privatbesitz. Foto © by Tanja Weiß.
- Abb. 2. Bertram Kühn: *Sich auflösende Landschaft II*, 2008, Acryl auf OSB-Platte, 30 x 40 cm. Privatbesitz. Foto © by Tanja Weiß.
- Abb. 3. *Baum der Erkenntnis*, 2012, Acryl auf OSB-Platte, ca. 240 x 30 cm. Privatbesitz. Foto © by Tanja Weiß.
- Abb. 4. *Genesis*, Acryl auf OSB-Platte, 2011, 40 x 40 cm. Privatbesitz. Foto © by Tanja Weiß.

¹⁹ Gespräch mit dem Künstler vom 2. Dezember 2009.

Drumul către reușită. O (scurtă) perspectivă hermeneutică asupra *pădurii* din basmul fantastic românesc

Costel CIOANCĂ

Academia Română, Muzeul de Artă Veche Apuseană Ing. Dumitru Furnică-Minovici

Abstract: The present study aims to treat, the hermeneutic perspective, the role of forests in the Romanian fantastic tale. Given the role of the initiation has been invested this space of traditional mito-geography area, I tried to capture various symbolic poses that you did or received forest, just a better (or correct) perception of these production in Romanian traditional culture. Both evil and deep space oriented, initiation Romanian fantastic tale forest has a strong impact on the psycho-emotional hero who travels, opening his, after passing the samples, the path to self-liberation, just get the ultimate desideratum fulfillment, whatever it is.

Keywords: Hermeneutics; Romanian fantastic tale; forest; traditional mentality.

După cum deja s-a spus, pasajele geo-topografico-descriptive ale basmului românesc „sunt necesare în măsura în care, prin ele, se fixează cadrul acțiunii și se realizează culoarea locală, se motivează unele acțiuni ale personajelor și se întregeste conturul lor psihologic”.¹ Din perspectiva (etnologică a) autorului sus-menționat, pare să fie doar atât. Evident, cele menționate de Al. Bistrițianu sunt corecte. Și totuși: din perspectiva *hermeneuticii* și *imagologiei*, neomițând ceea ce M. Eliade scria despre „deosebirea calitativă” a spațiilor *intra muros* și *extra muros*², cred că aceste pasaje descriptive, dincolo de „fixarea cadrului acțiunii”, de „realizarea culorii locale”, de „motivarea unor acțiuni ale eroilor”, nu vorbesc (prea mult) și despre *alte* dimensiuni/valențe importante pe care *peisajul* le are în basmul românesc. Spre exemplu, dincolo ce s-a scris despre *peisajul* din basmul

¹ Bistrițianu, Alexandru, *Peisajul în basmul românesc*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 3-4, 1956, p. 479.

² Ceea ce caracterizează societățile tradiționale este opoziția subînțeleasă dintre teritoriul pe care îl locuiesc și spațiul necunoscut și nedeterminat care îl înconjoară: primul este <<Lumea>> (mai precis: <<lumea noastră>>), Cosmosul; restul nu mai e un Cosmos, ci un fel de <<altă lume>>, un spațiu străin, haotic, populat de larve, de demoni, de <<străini>> (asimilațide altfel duhurilor și fantomelor): Eliade, Mircea, *Sacral și profanul* (Trad. de Brândușa Prelipceanu), Ed. Humanitas, București, 2000, pp. 22-23; cu sublinierile mele, C.C.

românesc³, acesta, așa abstract, lapidar, sobru cum este, vorbește mereu despre **exercițiul distanței** dintre *aici* și *acolo*, între *lumea de aici*, cotidian-cunoscută naratorului sau consumatorului de basm, și *lumea cealaltă*, o lume care funcționează după alte reguli fizice și spirituale. Cu siguranță, *peisajul* în basmul românesc nu este doar „*un tur al rainului și al iadului*” (ca să-l parafrazez pe Lawrence E. Sullivan, care semna *Cuvântul înainte* la o carte a unui discipol al lui M. Eliade⁴), de foarte multe ori existând o *graniță indelebilă* între cele două. Ca atare, dat fiind *caracterul inițiativ al călătoriei* pe care eroul de basm o întreprinde într-o lume eminentamente *nouă, necunoscută, neconsacrată*, de cele mai multe ori *ostilă*, cu cele mai multe elemente componente având valoare arhetipală (*pădurea, muntele, apa*), mi se pare oportun a releva, în rândurile următoare, câteva dintre aspectele hermeneutice legate de **pădure** ca spațiu mitogeografic, aspecte care, coroborate cu cele consacrate (*dialogurile* - inițiatice sau nu-; *vecinătatea morții* întru care eroul trăiește de-a lungul întregii sale călătorii⁵; *relația eroului cu animalele; probele de trecut; hermeneutica obiectelor magice de care acesta se folosește întru împlinirea dezideratului său* etc.), pot da o imagine mult mai amplă și mai aproape de realitate a **rolului inițiativ** pe care *peisajul* îl are sau îl joacă în dinamica basmului românesc, accentele fiind puse (*aici și acum*) doar pe dimensiunea mitogeografică a **pădurii**.

De altfel, acest rol (precumpănitor) inițiativ pe care l-a jucat, de-a lungul timpului, **pădurea** în diferitele mitologii, este cvasicunoscut: aș (re)aminti aici, dintre cele mai cunoscute, pe importantul zeu vedic al pădurii, *Aranyāni* (cu clasa specială de *aranyaukas* = schimnici retrași în pădure pentru a medita)⁶, zeitățile silvestre ale mitologiei grecești (*Dryadele* și *Hamadryadele*)⁷ sau romane (*Silvanus*, cu o sărbătoare specifică – *Lucaria* - dedicată *pădurii sacre* instituite de Romulus după înființarea cetății Roma)⁸, și până la ceva mai recenta pădure *Sherwood* din Nottinghamshire, devenită celebră prin asocierea cu legenda lui *Robin Hood*...

Prin *rolul de trecere* jucat, prin caracterul/statutul de *topos inițiativ* avut la nivelul mentalitarului tradițional românesc, **pădurea** basmului fantastic românesc se constituie într-unul dintre elementele esențiale, definitorii ale *mitogeografiei* tradiționale. Iar importanța acestui element al mitogeografiei din basmul românesc, rezidă, cred eu, nu atât în *narativizarea* valențelor geo-topografice care compun, descriptiv-tradițional, un *peisaj* (oarecare), ci în *stabilirea unei distanțe ireductibile între aici și acolo*, *pădurea* fiind, după părerea mea și ținând cont de *funcția logică* pe care *fantasticul* (și/sau *imaginarul*) o joacă sau o are în

³ Bistrițanu Al., *op. cit.*; Călinescu, George, *Estetica basmului*, Ed. pentru Literatură, București, 1965, pp. 285-295 etc.

⁴ Vezi Culiănu, Ioan Petru, *Călătorii în lumea de dincolo* (Trad. de Gabriela și A. Oșteanu, *Cuvânt înainte* de L.E.Sullivan), Ed. Nemira, București, 1994, p. 25.

⁵ Acest subiect a fost tratat *in extenso* într-un studiu de sine stătător – vezi Cioancă, Costel, *Vecinătatea morții în basmul românesc*, în *Caietele ASER*, 7, 2011 (*Etnologia și sud-estul Europei*, sesiune științifică organizată de Asociația de Științe Etnologice din România, București, 3-5 noiembrie 2011), Ed. Etnologică, București, 2012, pp. 147-164.

⁶ Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală* (Postfață de Gh. Vlăduțescu), Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 43.

⁷ Balaci, Anca, *Mic dicționar de mitologie greco-romană*, Ed. Științifică, București, 1966, pp. 270-271.

⁸ Marienescu, Athanasie Marian, *Cultul păgân și creștin. Sărbătorile și datinile romane vechi* (Ediție critică de I. Oprișan), Ed. Saeculum I.O., București, 2008, pp. 72-73.

reprezentările spațial-temporale ale mentalitarului tradițional românesc, o *expresie a realității de facto*, nu *de iure*. Cu alte cuvinte, robinsonadele eroului din basmul românesc (de cele mai multe ori nubil), într-un spațiu *necunoscut, neconsacrat* precum **pădurea**, fără explicitarea acestui cadru mitogeografic în care se desfășoară acțiunile sale și cu staționarea doar în aceste descrieri sobre, lapidare, (de)limitează, o dată în plus, câmpul de înțelegere pentru aceste splendide producții epice care sunt basmele fantastice.

Dintr-un început trebuie spus că **pădurea** basmului românesc se sprijină (la nivel simbolic), pe un puternic, aş spune chiar drastic antagonism dintre bine și rău, generând, în structura psiho-afectivă a eroului/eroilor care o traversează, ample metamorfoze. Bulversându-l (prin caracterul eminent *nou*, în sens eliadian – *necunoscut/ neconsacrat*), mobilizându-l și împingându-l (uneori împotriva propriei dorințe a eroului!) înspre realizări fantastice, *ne-comune*, **pădurea** basmului românesc vine să ilustreze o (altă) interesantă utopie a imaginarului tradițional românesc, aruncându-l efectiv, nu atât pe erou, cât pe ascultătorul de basm!, într-o altă dimensiune spațial-temporală și spirituală decât cea cunoscută, trăită cotidian. Această explorare și exploatare a imaginarului oferea consumatorilor de basm, posibilitatea unei adevărate eliberări prin transgresarea legilor fizice ale lumii cunoscute și „accesarea” unei dimensiuni *altfel*, în care totul este altfel (vezi, spre exemplu, *mineralitatea lumii de dincolo...*), în care *imposibilul devine oricând posibil* (totuși, nu oricum, nu pentru oricine!).

Spațiu *arhetipal*⁹, *inițiativ* prin excelență, **pădurea** are, în basmul românesc, prea puține determinări geografice precise, fiind, de cele mai multe ori, *un spațiu intermediar între lumea de aici și cea de dincolo*. Pădurile basmului fantastic românesc sunt *bogate vegetativ*¹⁰, *întinse*¹¹, uneori *neexplorate*¹², câteodată *sistematizate peisagistic*¹³, de cele mai multe

⁹ [...] Din ceasul ce a făcut Dumnezeu pământul au început a crește fel de fel de pomi pe pământ și pădurea în șapte zile a crescut până la cer.: Niculiță-Voronca, Elena, *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică* (vol. I-II), Ed. Saeculum Vizual, București 2008, I, p. 35.

¹⁰ [...] Bietul copil s-o luat și s-o dus, s-o dus, s-o dus, printr-o pădure mare, unde nu vedea nici la amiaz soarele.; [...] și se depărtă ficiorul, tânărul corăbieriu, prin ostrov, și se afundă într-o pădure mare, neagră și întunecoasă, unde dădu peste o vie frumoasă, cu struguri negri, boabele cât alunele și nucile de stai să-i mănânci cu ochii.: Boer, Demetriu, M.V. Stănescu Arădanul, Cacoveanu, Ștefan, *Povești din Transilvania*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975, pp.78, 90; [...] Mai călătorind ei o bucată bună, ajunse la o pădure deasă și stufoasă. Prin bungetul ăsta de pădure mergând ei pe dibuitele, căci altfel era peste poate, zăriră în depărtare un lup groaznic de mare și cu fruntea de aramă.: Ispirescu, Petre, *Legende sau Basmele românilor*, Ed. Facla, Timișoara, 1984, p. 62; [...] Din astă bătaie a rămas beteag de-o aripă și Sur-Vultur, năzdrăvanul de pe tărâmul ălălalt, care cum s-a simțit că-l doare aripa, a dat dosul tărâș-grăpiș, și el cum a putut, într-o pădure mare cu copaci grooși-groșil... de nu era în puterea omului să-i fi coprins în brațe, și înalți de nu le puteai vedea vârurile, să fi avut cinci perechi de ochi, și s-a așezat pe-o cracă, cam în marginea ei. [...] După ce se făcu Sur-Vultur nevăzut, rumânu vâri nuca în sân, puse biciu în dăsgă, că era un bici mic, și o porni înainte de merse pân dădu d-o pădure mare, verde și răcoroasă.: Stănescu, Dumitru, *Basme culese din popor*, Ed. Ion Creangă, București, 1980, pp. 11, 14; [...] Când o intrat în pădure, o întunericit așa de tare, că nu se vedea nici mâna.: Vasiliu, Alexandru, *Povești*, Ed. Tineretului, București, 1958, p. 299.

¹¹ [...] Dau încolo, încoace, dară nime nu poate chibzui că încotro să fie drumul spre casă, și în loc să se scoată, ei rătăcia și mai tare. După ce s-au izbit în toate părțile și după ce s-au făcut, hăt, bine noapte s-au hotărât să măie aice în pădure, că poate a doua zi vor pute nimeri cumva calea către casă. Când s-au sculat cîa doua zi, s-au dat iarăși

ori văzute ca *locuri de desfătare cinegetică*¹⁴ ori, pur și simplu, *de petrecere*¹⁵, **pădurile** basmelelor românești sunt pline, cum altfel?, de spaime, de monștri, de mistere.¹⁶

Alături de aceste aspecte fenomenologice - poate târzii reminiscențe ale unor timpuri imemorabile în care omul, aflat în stadiul de *culegător și vânător*, a depins de acest mediu deopotrivă *ispășitor* (prin belșugul de hrană) și *ostil* (prin bogăția vegetativă, generatoare de înfricoșată neîncredere)¹⁷ -, trebuie amintite și alte valențe cu care a fost „investită” *pădurea* basmului românesc:

● *loc de exil/refugiu*

la cercat. Dar, în zădar, că să rățacia din ce în ce mai tare. Cu cât împla mai mult, cu atât era și mai greu de străbătut! Sbierea, Ioan George, *Povești și poezii populare românești*, Ed. Minerva, București, 1971, pp. 89-90.

¹² [...] Și au mers fata de-mpărat cu inelul multă lume-mpărăție, tot întrebând și cercetând, până-n urmă s-au trezit în nește codri mari pustii și neumblați și rățacind încolo și-ncoace, iată că nimerește la curțile pajorii, sus pe o stâncă naltă. Boer et alii, *op. cit.*, p. 125; [...] Făt-Frumos îl ascultă și lăasă arcul în jos. Apropiindu-se lupul și întrebându-l unde merge și ce caută prin astfel de păduri nestrăbătute de picior de om, Făt-Frumos îi spuse toată întâmplarea cu merele din grădina tatălui său, și că acum mmerge să caute pe hoț. Ispirescu, P., *op. cit.*, p. 62; [...] Între acești pușcași era trei mai iscusiți și mai vestiți, ei împla în toată ziua la vânat, și fiecare aducea pentru sine deosebi câte ceva vânătură pentru masa boierească. Îmblând ei așa tustrei totdeauna la vânat, s-au fost împușinat într-aceea parte de pădure sălbătăcimea într-atâta, cât rareori și foarte cu greu mai da ei peste vro fiară, sau pasere. Deci ei fură nevoiți să părăsască acea parte de pădure și să se deie la vânat prin alte părți, pe unde nu mai împlase pân-atuncia nimene. Sbierea, I.G., *op. cit.*, p. 89.

¹³ [...] O mulțime de găteje și de rupturi de copaci li împiedica drumul, și locurile li era tot din ce în ce mai necunoscute. Dară de la o vreme dădură de-o pădure foarte curată, frumoasă și grăjită, încât se mira, de unde să fie aceasta într-o pustietate așa de mare! Mai merg ei cât mai merg, dară cu cât mergea mai departe, cu atât era și mai curat și mai grăjit prin pădure, încât îi se părea că împli printr-o grădină foarte bine păstrată și rânduie. [...] Mergând ei așa pân pădure, au dat de la un timp de un lac foarte mare și foarte frumos. Primprejurul lacului era tăiați copacii până hăt, depărțisor, ca să poată străbate razele soarelui peste toată fața lacului; și pe pământul curățit era crescută o iarbă verde, cât tot de-a dragul să privești la ea! *Ibidem*, p. 90.

¹⁴ Era odată un ficior de împărat, care stătuse sângur la împărăție. El era voinic de frunte, purta multe războaie și todeauna biruia; dară mai tare încă iubia vânătoarea și-și petrecea așa timpul în lupte cu fierele sălbaticе. *Ibidem*, p. 144; [...] Într-o zi, he! târziu încolo, după ce trecură ani la mijloc, se făcuse fata mare, iaca se întâmplă de trecu un fecior de împărat prin pădure, umblând în vânătoare; A fost odată ca niciodată, a fost ce-a fost și n-a mai fost; a fost un om care alt meșteșug n-avea, decât era vânător dibaci. Țst om a fost având trei feciori cari nici ei n-aveau alt meșteșug, că îi învățase tatăl lor tot ce știuse el, îi făcuse tot vânători dibaci, că îi luase cu el de mici și se dusesse de-i învățase să ochească și să omoare fiarele de prin păduri și păsările. Stăncescu, D., *op. cit.*, pp. 22, 118.

¹⁵ [...] Împăratul făcuse o vânătoare mare și, findcă scăpase de o mare primejdie, ridică un chioșc în pădurea aceea, și chemase, ca să serbeze mântuirea sa, pre toți boierii și slujitorii curții la o masă înfricoșată ce pregătise acolo. Ispirescu, P., *op. cit.*, p. 116.

¹⁶ [...] Și, drept, a doua zi a băgat moșul de seamă, a deschis ochii în patru, și cum a pierdut pe copii, i-a pierdut de-a binelea, că nu s-au mai știut întoarce. Au rămas în bunget. Au stat ei, bieții, cât au stat, cu frică, tremurând vargă că urlau și răgeau fiarele de ț și se făcea părul măciucă pe cap, plângând de să fi muiaț inima cuiva, de cremenă să fi fost; dar ce să facă? [...] Într-o zi, iacă-l ajunse pe om moartea. Atunci și-a chemat băieții lângă el și le-a zis așa: - Măi băieți, eu o să mor, că simt că mi-a venit ceasul; alta n-am ce să vă spui decât să faceți toate cum știți și cum vă taie capul, că sunteți oameni în toată firea, dar numai în trei păduri să nu intrați cu nici un preț, când îi umbla după vânat: în ale de pe muntele Scorpici, al Porcului Mistreț și ale Miezei-Nopții. După ce le-a vorbit omul așa, a mai trăit puțin și și-a dat sufletul. Stăncescu, D., *op. cit.*, pp. 21, 118.

¹⁷ Vezi, în acest sens, Leroi-Gourhan, Andre, *Gestul și cuvântul*, vol. I-II (Trad. de Maria Berza, prefață de D. Cruceru), Ed. Meridiane, București, 1983.

Astfel, în cazul unor “disfuncții familiale”,

→ *mama (vitregă) fie alungă copiii soțului în pădure*¹⁸,

→ *fie aceștia, de frica pedepsirii cu moartea pentru o vină oarecare*¹⁹,

→ *ori pentru a evita un incest*²⁰, alegând ei înșiși fuga în pădure.

● *loc de asceșă*²¹;

● *loc al împlinirii sau al revelării destinului*²²;

● *loc pentru procurarea materialului necesar ridicării unor construcții*²³;

● *loc pentru procurarea lemnului necesare încălzitului*²⁴.

¹⁸ Furtună, Dumitru, *Izvodiri din bătrâni. Basme, legende, snoave, cântice bătrânești și plugușoare din Moldova*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 77; Ispirescu, P., op. cit., pp. 256, 302-303; Pop-Reteganul, Ion, *Povești ardelenesti* (ediție îngrijită și studiu introductiv de V. Netea), Ed. Minerva, București, 1986, pp. 28-29, 146; Stăncescu, D., op. cit., pp. 20, 22; Vasiliu, Al., op. cit., p. 371.

¹⁹ Boer et alii, op. cit., pp. 77-78; Ispirescu, P., op. cit., p. 93.

²⁰ [...] Fata s-au adunat câteva hăinuțe în niște desagi și, cu ele în spate, a fugit și s-au ascuns într-un codru mare și lat, mai bine să peară acolo de foame, de frig ori de dinții fiarălor sălbatice, decât să cadă cu tatăl său în păcat: Boer et alii, op. cit., p. 199.

²¹ A fost odată un om, căruia i se urăse cu deșărtăciunile cetăților și se făcuse sihastru. Vezi că văzuse el că tot nu e nimic de lumea asta oarbă și de-aia se dusese în sihăstrie. Acolo el avu vecini fiarele pădurilor, și, așa de bun era el la Dumnezeu încă toate dobitoacele i se închinău și îi lungeau picioarele cans se întâlneau cu dânsul. Într-una din zile, ducându-se el la marginea râului ce curgea prin pădurea aceea, ca să se spele, văzu un sicrinel încheiat și smolit bine, că vine pe apă și se oprește de marginea unde sta el, și îndată auzi că orăcăiește ceva ca un copilaș: Ispirescu, P., op. cit., p. 144.

²² A fost odată un împărat mare și puternic, și el avea trei feciori. Făcându-se mari, împăratul se gândi fel și chipuri cum să facă să-și însoare copiii ca să fie fericiți. Într-o noapte, nu știu ce visă împăratul, că a doua zi, de mâncate, își chemă copiii și se urcă cu dânsii în pâlmarul unui turm ce avea în grădină. Porunci să-și ia fiecare arcul și câte o săgeată. – Trageți, copii, cu arcul, le zise împăratul, și unde va cădea săgeata fiecăruia, acolo îi va fi norocul. Copii se supuseră fără a cârți câtuși de puțin, incredințați că tatăl lor știe ce spune. Traseră, deci, și săgeata celui mai mare din fiu se înfipse în casa unui împărat vecin; a celui de-al doilea se înfipse în casa unui boier mare d-ai împăratului; iară săgeata celui mai mic se urcă în naltul cerului. Li se strâmbaseră gâturile uitându-se după dânsa, și p-aci, p-aci, era să o piarză din ochi. [...] Se duse și cel mic. Cutreieră lumea până ajunse la pădurea cea mare unde se lăsase săgeata lui. Băjbăi, el și orbecăi p-acolo prin bunget, până ce dete de copaciul în care se înfipse și săgeata lui. Acest copaci era nalt și gros și bătrân, de când urzise Dumnezeu pământul. Se încovrigă el de dânsul, și se urcă până ce ajunse de se agăță de o ramură. Și din ramură în ramură, când atârnat cu mâinile, când cu picioarele încrucișate și înclătate, ajunse până în vârf. Acolo puse mâna și-și luă săgeata. Se dete jos cu sufletul plin de obidă și de mâhnire, socotind că este sec de noroc, căci, se gândea el, că ce era să găsească în acel copaci? Nu-i fu destul că nu-și aflase acolo pe scrisa lui, nu-i fu destul că făcuse atâtea cale în deșert, se mai pomeni, când vru să plece de lângă copaci, că se agăță de spinarea lui o bufniță. Hât în sus, hât în jos, bufnița să se ducă din spinarea lui, ba. Îl înhățase, drăcoica, cu ghiarele, ca o gaită spurcată, și nu-l slăbea nici cât ai da în cremene: *Ibidem*, pp. 160-161.

²³ [...] El luă armele și se duse prin pădure să afle o poiană, unde să-și facă casă. El a aflat o poiană foarte frumoasă. Acum prinse a căuta lemne oable de casă, dară nu află că toate lemele erau strâmbe: Pop-Reteganul, I., op. cit., p. 127.

²⁴ [...] Caută, caută; iaca iese din bortă un moșneag bătrân-bătrân și mocoșit, cu barba la brâu: -Fii bun, măi Valache, să mă duc după niște uscături, după niște hreșturi, ceva, ca pentru foc: Furtună, D., op. cit., p. 51; [...] Într-o posomorâtă zi de toamnă, ningeai bâtea vântul de gândeai că pierce lumea și ei nu aveau nici un lemn la tăietor. Îndată a doua zi muiera se sculă des-de-dimineață și clătind pe nerodul din pat îi zice: -Dar scoală, somnoro, ce zaci că o vită, vezi de gată carul și mergi la pădure, că doară vezi că nu avem nici un lemn de foc! ; [...] Într-o zi de primăvară iară merge moșneagul în pădure să aducă vro două crengi [...] Și dacă ajunse la pădure, prinse a rupe la crengi și a-și face sarcină, că de tăiat cu săcurea nu mai era în stare: Pop-Reteganul, op. cit., pp. 3, 308; [...] -Bună ziua,

Ca o nostalgie cumva ancestrală, din perspectivă mitanalitică și foarte probabil ecou al vremurilor în care omul era tehnician rudimentar al *procurării* focului din natură (abia ceva mai târziu și *producător* al acestuia), **pădurea** basmului fantastic românesc se constituie uneori și într-un adevărat *depozitar al focului (primordial/inițiativ)*²⁵, pentru recuperarea acestuia fiind nevoie de tot felul de acte rituale (*legarea Timpului* antropomorfizat, spre exemplu, întru recuperarea focului necesar reaprinderii propriului foc, a cărui menținere face obiectul unor jurăminte cu caracter sacrificial).

Relativ transparentă este și dimensiunea imagologică cu care mentalitarul tradițional românesc, deopotrivă generator și consumator de basm, a investit **pădurea** unui alt tărâm decât cel fizic-apropiat, cotidian-cunoscut: ca atare, importantă de amintit este aici, alături de *arhitecturalitatea* eminamente *minerală* a *tărâmului celălalt*²⁶, și **mineralitatea** pădurilor din *lumea cealaltă*²⁷.

Tot în basmul românesc, **pădurea** este sălașul tradițional al unor ființe conotate mitologic, fie ele

babo! da ce cauți dumneata pe aici? – o întrebă feciorul nostru. – D-apoi iacă, dragu mamii, am venit să-mi adun niște uscături să-mi duc acasă, că nu am cu ce să-mi fierb o mâncare și la iarnă n-am cu ce să mă încălzesc, îi răspunse baba, și se apucă să adune crengi uscate.: Ugliș-Delapeșica, Petre, *Poezii și basme populare din Crișana și Banat*, Ed. pentru Literatură, București, 1968, p. 216.

²⁵ [...] Balaurul se zvârcolea de durere și plesnea din coadă, de te lua fiori de spaimă, viteazul nostru însă se lupta de moarte și obosise, iară tovarășii săi dormeau duși. Dacă văzu el că tovarășii săi nu se deșteaptă, își puse toate puterile, se mai aruncă o dată asupra grozavului balaur și-i tăie și capul ce-i mai rămăsese. Atunci un sânge negru lăsa din ea, fiară spurcată, și curse, și curse, până ce stinse și foc și tot. Acum ce să facă viteazul nostru, ca să nu găsească focul stins, când s-or deștepta tovarășii lui, căci legătura le era ca să omoare pe acela care va lăsa să se stingă focul. [...] Căta într-o parte și într-alta și nu văzu nicăieri lumină. Se mai uită o dată cu mare băgare de seamă și zări într-o depărtare nespusă o schinteie ce abia licărea. Atunci se dete jos și o porni într-acolo. [...] Apoi plecă înainte și se duse până ajunsese la o pădure mare, în care zărise focul. Aici dete peste alte nevoi. În peșteră acolo trăiau niște oameni uriași carii aveau numai câte un ochi în frunte. Ceru foc de la dânșii, dar ei, în loc de foc, puseră mâna pe dânșul și-l legară. După aceea așezară și un cazan pe foc cu apă și se găteau să-l fiarbă și să-l mănânce. [...] Cum se văzu viteazul nostru singur numai cu unchiașul, îi puse gând rău. Unchiașul îl dezlegă să-l bage în cazan, dară voinicul îndată puse mâna pe un tăciune și-l azvârli drept în ochiul bătrânului, îl orbi, și apoi, fără să-i dea răgaz a zice nici cărlă! îi puse o piedică și-i făcu vânt în cazan. Luă focul după care venise, o apucă la sănătoasa, și scăpă cu fața curată.: Ispirescu, P. *op. cit.*, pp. 152-153; Pop-Reteganul, I., *op. cit.*, p. 224; Sbiera, I.G., *op. cit.*, pp. 32,47; Stăncescu, D., *op. cit.*, pp. 120-122.

²⁶ *Palatele, podurile, armele, uneori animalele sau obiectele de uz casnic* ale zmeilor sunt doar din *sticlă, aramă, argint* sau *aur*: Ispirescu, P., *op. cit.*, pp. 70-72; Pop-Reteganul, I., *op. cit.*, pp. 134-136, 250-251 etc.

²⁷ [...] Trecură printr-o pădure cu frunzele de argint, trecură prin alta cu foile de aur, trecură prin altă pădure cu frunzele numai diamanturi și pietre nestimate, care scîlceau de-ți lua ochi, și ajunseră la un eleșteu mare.: Ispirescu, P., *op. cit.*, p. 180; [...] După o cale lungă, Roian cu feciorul moșului au ajuns într-o pădure frumoasă de aramă.; [...] Roian iară se duse să-și caute demânare, prîtindu-i feciorului ca nu cumva să mai rupă ceva din pădure, că acum e un alt paznic, mai tare decât cel de aramă și mai amarnic: boul de fier.; [...] Aproape de podul de aur era o pădure frumoasă de stejari, cu frunzele de aur. Mamă-sa intră în pădure, rupse un stejar mare, îl făcu așchi și îi făcu lui Abrud o colibă, apoi adună mușchi și frunze uscate și i-a făcut un pat moale.: Ugliș-Delapeșica, P., *op. cit.*, pp. 213-214, 247 etc.

● **malefice:** *Bătrânul din pădurea blăstămată*²⁸; *Ciuma-Păduri*²⁹; *Muma-Păduri*³⁰; *Gheonoaia*³¹; *Scorpiu*³²; *Vid-Babă*³³; *Tartacot, barbă de-un co*³⁴; numeroși *zmei*³⁵.

● **benefice:** *vulpoi*³⁶; *zmeu/zmei*³⁷; *Dumnezei*³⁸; *uriaș*³⁹; *Mama-Păduri* sau celelalte nume⁴⁰ sub care este cunoscută această reprezentare mitofolclorică românească⁴¹;

● sau, pur și simplu, **inofensive**⁴².

Deopotrivă spațiu malefic și profund orientat spre inițiere, **pădurea** basmului fantastic românesc are un puternic impact psiho-afectiv asupra eroului care o străbate, deschizându-i acestuia, după trecerea probelor, calea spre eliberarea sinelui, tocmai întru împlinirea dezideratului ultim, oricare ar fi acela... Prin urmare, având sau primind o *valoare simbolică*, implicând sau intermediind eroului contactul cu *necunoscutul* (deci, încă nu-pe-deplin-inițiat), **pădurea** basmului fantastic românesc trebuie văzută și ca o **matrice** care, pe baza unor preinițieri sau ajutorului dat de adjutanții magici ai eroului, îi oferă acestuia șansa accederii la o *cunoaștere superioară*. Cu certă funcție magică, această *experiență a pădurii* va constitui pentru eroul basmului românesc, o adevărată *experiență a eliberării*. În acest context, este de reamintit dimensiunea spirituală pe care i-o oferă eroului contactul și/sau confruntarea cu unele ființe mitologice (malefice) care sălășluiesc și/sau stăpânesc efectiv pădurea – *Muma Păduri*⁴³, *Moșul Codrului*⁴⁴, *Fata*

²⁸ Pop-Reteganul, I., *op. cit.*, p. 138.

²⁹ Furtună, D., *op. cit.*, p. 96.

³⁰ Ispirescu, P., *op. cit.*, p. 294; Ugliș-Delapecica, P., *op. cit.*, p. 227.

³¹ Ispirescu, P., *op. cit.*, p. 9.

³² Ibidem, p. 105; Stăncescu, D., *op. cit.*, p. 119.

³³ Vasiliu, Al., *op. cit.*, p. 300.

³⁴ Pop-Reteganul, I., *op. cit.*, p. 128; Stăncescu, D., *op. cit.*, p. 150?

³⁵ Pop-Reteganul, I., *op. cit.*, pp. 167-168; Sbiera, I.G., *op. cit.*, p. 31.

³⁶ Crețu, Grigore, *Basme populare românești*, vol. I-II (Ed. îngrijită de I. Datcu, I. Stănculescu, prefață de I. Datcu), Ed. Saeculum I.O., București, 2010; I, pp. 94-95.

³⁷ Boer et alii, *op. cit.*, pp. 101, 134-135; Pop-Reteganul, I., *op. cit.*, p. 146.

³⁸ Ispirescu, P., *op. cit.*, pp. 79-80.

³⁹ Sbiera, I.G., *op. cit.*, pp. 32, 47.

⁴⁰ Evseev, Ivan, *Diționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1998, pp. 280-283; Ghinoiu, Ion, *Mitologie română. Diționar*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2013, pp. 192-194; Olinescu, Marcel, *Mitologie românească* (Ed. critic și prefață de I. Oprișan), Ed. Saeculum I.O., București, 2001, pp. 224-232, 354-356; Pamfile, Tudor, *Mitologie românească*, Ed. Allfa, București, 1997, p. 185.

⁴¹ Vasiliu, Al., *op. cit.*, p. 130 și urm.

⁴² Aice la uriaș nu lucre nimică și i-au venit urât de la o vreme. Pe urmă și-au tras pe samă, că de ce să șadă el aice? Și pentru că nu putea nimeri acasă, s-au luat așa prin pădure. Au mers amu cât au mers, și au dat de niște bătrâni, de o babă și un moșneag, carii păștea oile, le mulge și le hrănea așa, și sara venea acasă cu dânsle, le închidea în ocol și dormia.: Sbiera, I.G., *op. cit.*, p. 48.

⁴³ Bârlea, Ovidiu, *Mișă enciclopedie a poveștilor românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, pp. 241-244; Evseev, Ivan, *op. cit.*, pp. 288-289; Kernbach, V., *op. cit.*, pp. 409-410; Ghinoiu, I., *op. cit.*, pp. 200-201; Olinescu, M., *op. cit.*, pp. 320-323; Taloș, Ion, *Gândirea magico-religioasă la români. Diționar* (Prefață de Cl. Lecouteux), Ed. Enciclopedică, București, 2001, p. 88.

⁴⁴ Evseev, I., *op. cit.*, pp. 287-288; Kernbach, V., *op. cit.*, p. 407; Olinescu, M., *op. cit.*, p. 323; Taloș, I., *op. cit.*, p. 101.

*Pădurii*⁴⁵ -, surmontarea acestor piedici puse de *pădurea antropomorfizată* conferind acțiunilor eroului de basm substanță (aproape) mitică⁴⁶.

Crâng sacru sau junglă demonică, străbătută (i)rațional și/sau (ne)eroic, *cadru viu* (uneori cu personalitate psihosomatică!), *decisiv pentru acțiunile eroului* ori *simplu element auxiliar al epicului*, **pădurea** basmului românesc se constituie într-un element arhetipal care, la rândul-i, condiționează fundamental un traseu cu accente/tușe arhetipale: dincolo de cotloanele, ascunzișurile, de monștrii sau spaimile cuprinse, dincolo de opoziția (hermeneutic vorbind) contradictorie, drastică pe care o conține (*pur* vs *impur*, *rău* vs *bine*, *inițiere* vs *pierdere* – de sine, de sens, a vieții-, *refugiu* vs *loc de plecare spre propriu-i destin*), **pădurea** basmului românesc conține (*imbroglio*) și „practică” (uneori la superlativ!), **ispita inițierii**.

Cu alte cuvinte, eroul, *abia plecat de acasă*, deci, *în profunzime ambiguu*, are șansa (revelată sau doar contextuală), de a căpăta *aici, în pădure*, conștiință și/sau conștiință, (doar) astfel putându-și atinge (ulterior) dezideratul...

⁴⁵ Eretescu, Constantin, *Literatură și rit în unele legende despre Fata Pădurii*, în vol. *Știma apei. Studii de mitologie și folclor*, Ed. Etnologică, București, 2007, pp. 97-106; Ibidem, *Balada Fata Pădurii*, în vol. *cit.*, pp. 107-112; Idem, *Fata Pădurii și Omul Noapții: în compania ființelor supranaturale*, Ed. Compania, București, 2007.

⁴⁶ De reamintit este, în acest context, actul săvârșit de miticul erou mesopotamian *Ghiłgamesh* care, împreună cu *Enkidu*, pentru a vâna cu succes monstrul *Humbaba*, vor trebui să taie copaci seculari din pădurea sacră de cedri... Vezi *Tăblițele de argilă. Scrieri din Orientul antic* (Trad., prefață, cuvânt înainte și note de C. Daniel, I. Acsan), Ed. Minerva, București, 1981, pp. 90-91.

Nature (-advocacy) in the 21st century English novel: *The Illusion of Separateness and Atonement*

Onoriu COLĂCEL

Ștefan cel Mare University of Suceava

Abstract: The fictional discourse entails seemingly casual reflection on the bond between human beings and nature. The novel genre magnifies a utilitarian view on resources which, essentially, treats the world we live in as a mere commodity. One way or another, human welfare amounts to a cultural narrative that has always considered our survival means. Inadvertently or not, fictional narratives address such issues in the unfolding of their plot. Grand events which claim to develop from first-hand experience into storytelling are particularly informative of the nature trope in creative writing. For example, the historical backdrop of the Second World War provides the reading public with the iconic vision of ravaging our European habitat and, for once, with a fresh and compelling side-effect. Namely, with nature (writing) as it is shown to bear the brunt of military action.

Keywords: Sustainability, sustenance, nature-advocacy, anthropocentrism and anthropomorphization, speciesism.

Much of our modern culture is built on the (Cartesian) divide between man and nature (Soper, 1995). The rationale behind this characteristically western cultural policy essentially pitches science against the world we live in. This narrative is largely indebted to the concern with (the discourse of) sustainability. Inadvertently or not, mainstream fiction addresses such issues. For example, the interrelation between the novel's plot and setting is straightforward and largely forgotten in current postclassical narratology. Explicitly, the construction of the fictitious geography meant to accommodate eventfulness is, most of the times, thought to be unproblematic enough to be taken for granted. Nonetheless, whether or not a cultural construct, nature writing sets up a benchmark, rather than a backdrop, against which social intercourse is envisaged. The fictional discourse goes along with mainstream nature-advocacy, which essentially states that humankind's means of living threaten wildlife and poison sea and land.

Even if most of the times it goes unmentioned, sustenance drives our species to tell the stories that ultimately study the principles of (social) reality. For example, they set surrounding objects and phenomena in obvious contrast to civilization. Framed one way or another, the reflection on nature in Western thought has quite a long history which effortlessly worked its way throughout various walks of life and public means of expression:

[it] has been conceived as a product of divine economy or art with appropriate characteristics of simplicity and harmony, as a consequence of atomic chance, as a causal continuum, as a workshop of active substantial powers, as a passive system of mechanisms, as an evolutionary generation of novelty, as a manifestation of probabilities. (Crombie, 1996:2)

This wide-spread historical belief that our environment provides enough cultural (and, possibly, scientific) meaning to instantly make sense for any and all readers is processed by storytelling. Everything is done in a diffuse manner which certainly appropriates philosophical insights alongside experiential knowledge.

I find that the aesthetic paraphrasing of momentous events in history is particularly useful for understanding the politics of nature representation. The attempt to re-experience the issue of environment delineation in public narratives (narrative fiction included) is a contentious topic the average reader seems to have been trained not to give second thought to. As far as the address of literature is concerned, the popular fear of ecological apocalypse signals anxieties concerning personal and collective welfare. Such worries are definitely exposed by the aesthetic discourse otherwise commonly believed not to take sides in what is essentially economic policy-making. What is more, literature grants to these ethical rationalizations of mostly the countryside an educational licence to circulate in the public arena.

Grand events which claim to develop from first-hand experience into storytelling are informative of the way the nature trope is used in public narratives and, consequently, in mainstream culture as well. Surprisingly or not, the long-established humanities convention of text interpretation turns out to make available a compelling example of academic practice when it comes to eco-critical readings. I mean that these new circumstances may very well be judged on the basis of some already known facts. The strategy is that of reasoning by extrapolation. Plainly said, a number of figures of speech (allegories, symbols, metonymies, etc.) particular to literary language are found by eco-critics “to name large-scale, underlying cultural metaphors of nature” (Garrard, 2004: 184). The aesthetic communication details what is believed to be the customary property of everything that happens or exists independently of people. Stories which depict hostile contention, armed conflict, best disclose a survival paradigm oddly centred on the concept of habitat, otherwise endowed almost exclusively with the utilitarian function of sustenance.

One of the readily available choices, likely to exemplify the previously said, is the Second World War and its afterlives in 21st century creative writing. From this

perspective, two novels I set out to read fit the profile of a so-called environmentally-neutral account of the past. Besides that, they share a common language of social and moral responsibility (I will later come back to) which has something to do with the nature-writing frame of reference. What is more, the 2013 Simon Van Booy's "The Illusion of Separateness," to a large extent, actually revisits Ian McEwan's 2001 "Atonement". For one, the readers of both novels face the war from the perspective of its cultural and psychological outcomes and are subjected only incidentally to actual fighting episodes.

But what really matters is the blatant speciesism of fictional invention – to use a buzzword of postcolonial eco-criticism. In other words, the literary texts turn out to be informative of nothing else but "prejudice in favour of one's own species" (Garrard, 2004: 184). That is to say that the human race is notoriously self-centred. The narrative voices are in the habit of looking upon the world exclusively in relation to the said homo sapiens. The allegedly rational man is irrationally self-absorbed in his obtrusive use of the first person singular that borders on boastfulness. In a psychoanalytical manner which is bound to conclude on the probable paranoid condition of the author, the appreciation of beauty (to be found in our various artistic endeavours) fails to deliver aesthetic thrills. Rather, it is tantamount to a compulsive grand narrative that makes an inventory of our (false) needs and (true) desires. This is a deep-seated rhetorical and ideological practice most readers have learned to take for granted. The self-centredness of humankind is hard at work in the aesthetical discourse of fiction. Accordingly, eco-criticism does its best to expose such cultural conditioning for what it is worth on its own as well as in relation to literature, animals, and the environment (Huggan and Tiffin, 2010).

Coming back to the common language of my primary sources, I have to admit to the somewhat circumstantial genealogy I devise between the two stories. Primarily, although they both use the literary motif of war, it is not safe to say that they are necessarily war-novels. Yet, their discourse is patently similar in at least two ways. That is, in the treatment of the environment and in the handling of some moral questions, respectively. These can only be raised by war which is an effective trigger of fictional invention. Without the hostilities pretext, the representation of the landscape would not have been mediated by the familiar threat of loss, pain and death. Effectively, the narrative of danger defamiliarizes the ordinary perception of the scenery. Anyway, these threats identify roughly the same consequences human action has on the natural world.

In so many words, the English novel's tradition of the historical novel is renewed. In the process, it seeps out in the American context with Simon Van Booy's "The Illusion of Separateness". The contemporary English born writer, presently living in the United States, distils the already sophisticated statement made by Ian McEwan's author in "Atonement". Ultimately, they both shed light on the topic of reading western cultural memory from the perspective of the current relation literature pictures between human beings and nature. Their historically-informed plots magnify the

individual fate of individual characters. Though mostly portrayed outside the battlefields of Europe, they remain scarred for life by the cultural and ecological disaster intimated by war. Everything amounts to the unfolding of the plot. Keeping that in mind, I feel that, for example, the point made by the very title of “The Illusion of Separateness” has already been suggested by “Atonement”. Of course, in each novel the stress is laid on somewhat different cultural/ideological particulars. Nonetheless, when assembled, they delineate the same underpinning theme: that of the “mother nature” stereotype. The benchmark of our natural surroundings, as they are abused again and again by our species’ all-out war, brings the rhetoric and the message of the two novels together. Both texts argue that, although events are obviously chaotic (while at war), there is consensus on a number of issues. Above all, on the use and the significance of our European habitat which successfully accommodates the unfolding of the war/plot.

Furthermore, the agreement is on the issue of collective responsibility. The characters need to find evidence of design or even moral purpose in both their biography and in the world they live in. Sooner or later, most, if not all, of them are shown to be at one with each other. Their togetherness is candidly stated by Simon Van Booy’s title. This warm feeling has everything to do with their comprehension of an original sin or act of mercy. These events are located in their past and much of the plot investigates their magnitude. Here lies the social/moral responsibility I already said the novels share. These are the landmarks which brings them together (both the novels and their fictional personae) through acts of selflessness and expiation. The teleological belief that everything has meaning and use in society and, appropriately, in nature is of great consequence for the social mandate the novel genre carries out. The statement made by these two novels is supposed to lead to a feeling of social harmony epitomised by the characters’ conduct. There is a sense of solidarity they exhibit in terms of naïve belonging to the same symbolic community. Importantly, they act on what they think they are supposed to do according to this togetherness. The characters membership in this morally-idealized version of society is dramatized so that the readers understand, firstly, the positive message of the novel. Secondly, the literariness (i.e., the futility) of the social service fiction provides for the public. The very title of one novel is employed to convey the previously said: “a MoMA ad on the side of a New York City bus with the show’s name THE ILLUSION OF SEPARATENESS” (TIS¹: 70). I am tempted to keep on counting exclusively for the sake of professional readers this time: thirdly, the readers are invited to recognize a likely paradigm shift of the novel discourse. In early 21st century, the genre is bound to seek for a change in the generic formula of the late 20th century fiction. Of course that it is difficult, if not impossible, to speak about one specific type of fiction that may safely be labelled characteristic of the last century’s final decades. However, the readers’ weariness of the rhetoric most common in public narrative is obvious. The perception is that of a

¹ McEwan, I., 2001, *Atonement*, London: Vintage Books, 2007, hereafter *A* in quotations only.

conspicuous change, which must take place in the field of humanities. Even more, current bibliography argues that the said reform of fictional narrativity and, generally, of public narratives is in progress. The present-day meanings given to the notion of narrative reveals the frustration with classic narratology and postmodern writing: “narrative as formal system, narrative as ideological instrument, and narrative as rhetoric” (Scholes, R., Phelan, J., Kellog, R., 2006: 284). They intertwine and encourage the reader to hope for the better, i.e., to hope for a way out from what we have insistently written and read lately. Both novels I approach necessarily pave the way for gradual change: their narratives look back, simultaneously, on the conventions of realism and postmodernism in order to try and come up with something new (at least, by comparison with our immediate past).

Anyway, the sense of belonging and moral responsibility of their characters ranges from friendship to something of a mutual understanding. The narrative voices follow the way our species (re)discovers such feelings, particularly at times of war and against the backdrop of forests, fields, beaches, etc. Therefore, I find that the highly politicized trope of nature in current creative writing is accurately exemplified by “The Illusion of Separateness” and “Atonement”, although it does not have much to do with the ideology of typical eco-criticism. Namely, with what is summarized and oversimplified by the incitement to acknowledge “the value of the living world for its own sake” (Nichols, 2011: 124). What sets apart their fictional address from the said philosophy is that there is no room for the transcendental construal of nature (nature for nature’s sake) in the plot curve. The position that the narrators and the authors of Ian McEwan and Simon Van Booy embrace is closer to that of traditional cultural studies. That is to say that the interpretative communities these narrating instances belong to work in order to produce cultural knowledge and to negotiate social meaning in their politics of nature representation.

The logical sequence that structures the (cultural) consistency of the fictionalized environment is steeped in the narrative convention which reconstructs the reader’s awareness of the material world. Specifically, the novel genre makes a seemingly incidental inventory of the references which help assemble the regular contextualizing devices of the narrative address. Obviously, they are meant to set in (empirical) perspective characters and plot. For example, they prompt speculation over the function of landscapes and, importantly, over the meaning commonly assigned to them. Ultimately, everything seems to boil down to the agricultural products the earth provides. Nature maintains life and the undertones of surviving suggest environmental concerns. Once more, a figure of speech by which a less comprehensive term is used for a more comprehensive one (synecdoche) serves to name the commonsensical representation of culture which makes instant sense to the average reader of current literature:

She came the closest she would ever be to the battlefield, for every case she helped with had some of its essential elements—blood, oil, sand, mud, seawater, bullets, shrapnel, engine grease, or the smell of cordite, or damp sweaty battle

dress whose pockets contained rancid food along with the sodden crumbs of Amo bars. (A²: 304)

Explicitly, mainstream culture narratively expounds daily life and biography as well as what originally must have been the academic language of scientific findings and philosophic judgements. Presently, the former forefront of investigation carried out by the academe in the past is part and parcel of pop culture. The everyday language of social intercourse operates with such underlying sets of assumptions gained through exposure to ascertained values and beliefs. To name only a few of the rather confusing, if not conflicting, opinions about the trope of nature available in media and, generally, in public narratives (our two novels included), I mention: the poststructuralist stance towards nature as a cultural construct (Braidotti, 2010), the Cartesian dichotomy man versus nature or the current return to nature (Dallmayr, 2011) preached by various brands of eco-criticism. In “The Illusion of Separateness” and “Atonement” nature writing is determined by similar inconsistencies, which paradoxically do not impinge on the effectiveness of the literary theme. The self-contradictory packaging of the subject matter in fictional discourses is the tell-tale sign of its cultural assemblage meant to mirror the grand social narrative. Specifically, the incidental references to the setting of the novels replicate the convention of human needs and purposes. Largely neglected, our environment turns out to have always been the focus of a storyline able to legitimize the realist convention. The 21st century currency of the issue is further proof of its present significance too.

As far as the novelistic discourse is concerned, it openly relies on folk memory as a means to contextualize the plot. Furthermore, it borrows our prevailing view on social reality that inescapably features the material world of collective phenomena and objects with which we interact on a daily basis. The narrators go to great lengths to ensure that the familiar communication routine of pop culture is made available for the readers. For example, they take into account a force which seems to keep together earth itself. Of course, this entity is most of the times spoken of as if it were a person. A tombstone poem in Simon Van Booy’s text summarizes this optimistic view on the universe: “When days are darkest, the earth enshrines/the seed of summer’s birth/The Spirit of man is a light that shines/deep in the darkness of earth” (TIS: 31). Such presumptive evidence has something to do with making deductions from well-known circumstances. Obviously, these known facts are distorted in accordance with the values and beliefs of western 21st century society. Anthropomorphism goes further and encompasses all living things. For instance, toys made in imitation of recognizable reality convey the awareness of the cultural mediation our species needs in order to access nature:

² Van Booy, S., 2013, “The Illusion of Separateness”, Harper Collins e-books, EPUB Edition, hereafter *TIS* in quotations only.

“the model farm spread across a deep window ledge consisted of the usual animals, but all facing one way—toward their owner—as if about to break into song, and even the farmyard hens were neatly corralled.” (A: 5)

There is this deep-rooted “reflexive assumption that animals are like us” (Daston and Mitman, 2005: 1) which the literary text half-humorously circulates: “there were insects living in the cupboard, but they were there before me, so I tried not to disturb them” (TIS: 50). This leads to the anthropomorphism that complements what I already hinted at is the anthropocentrism of our environment writing. Whatever we have come to take for granted with respect to the anthropocentrism (Boddice, 2011) of our worldview is now, once more, under review. The (realist) novel genre has a say in the matter because of the social service it performs for the community. Conclusively, the (somewhat compulsive) opinion that humans are the only yardstick of success against which to judge all surrounding beings and phenomena is advertised by fiction too.

The two novels under scrutiny convey a sense of familiar use made out of the world that accommodates the protagonists’ exploits. The dynamics of nature in contemporary humanities is significant of the cultural paradigm readers of literature are invited to witness to. The study of the natural world, as a matter of principle, appropriates environmentalist and ethical concerns. The extent to which the storyline of fictional discourses addresses the issue is informative of our beliefs and values. It also conveys the attempt of the contemporary novel genre to keep in touch with the current mood of our (green) late 20th century cultural history. The quotation of universally acknowledged literary/cultural language, customarily used to define for public usage the trope of “nature” has always been the intertext of creative writing. Implicitly, contemporary storytelling too is caught in the middle of the battle between contending parties. They uphold one or the other of the previously mentioned ideological views on nature (alongside many other that obviously went unmentioned). Convincingly, the literary discourse foregrounds the way in which its own plot is shaped by popular representations of the environment. Simon Van Booy’s novel discusses the personal redemption of soldiers which is set against the background of traditional war stories (the ones populated by the wounded and the deserters):

“John awoke in a stew of mud and dead leaves with a fierce pain in his foot. [...] Here was a landscape John has always loved. Roots poked up through the ground on their way to deeper earth. Heavy mosses wrapped dead branches and smoothed the gnarls of dying trunks. It was an old wood that had seen many wars, and once even hosted a gang of deserters from Napoleon’s Grand Armée, whose uniforms and weapons were still tucked into the hollow of a dead tree.” (TIS: 54)

The two 21st century novels I read side by side revisit the traditional motif of the forest as refuge from danger and pursuit. Its existence lessens the apprehension of personal doom and promises opportunities for survival. Historically, the woods have been considered able to offer sanctuary for the hunted, and, as both of our stories go,

to actually provide safety from gunshot. This notion of subsistence is not just individual but also encompasses environmentalist awareness. It is so because the said geography stands for archetypal wilderness at its best. Under the shelter of the green canopy the Second World War infantry experiences the same safe haven their forefathers (at war or not) have always longed for in their times of need. Landscape representation is here reactionary, a backward-looking stance which caricatures current commitment to nature advocacy. "Atonement" unashamedly restages this primeval routine for the use of the informed 21st century readership:

"He walked a few steps into the tree cover, and sat in the new undergrowth with his back to a birch sapling. His only thought was of water. There were more than two hundred people sheltering in the woods..." (A: 238)

"The Illusion of Separateness" stays on the beaten track and gives a lengthy account of a similar event to the one of Ian McEwan's plot. Only that, instead of the foot soldiers who took shelter in the woods, the readers get to know more about the perspective of the plane which hunted them down. To be exact, the account focuses on an American B-24 shot down by anti-aircraft fire over France. The convenient wooded area where the bomber crashes down is set up to accurately convey the already familiar setting. Significantly, these underlying associations are complemented by the actual site of the crash description. The episode is phrased in the (media celebrated) language of an ecological disaster, language that mostly relies on sweeping statements. What catches the eye are the understated costs for farming in the years to come, as they are weighed by the American soldiers: "a field of wreckage and the farmer for years to come, tripping on twists of charred metal" (TIS: 46). This is a sudden calamity scenario:

"[he] marvels at how it cut through thick trees, then plowed the earth with its glass nose. His father said the forest beyond the pasture is too expensive to clear." (TIS 24)

The authors' assent to the aesthetic proposal traditionally made by storytelling (and, to some extent, by the realist novel too) is liable to amount to a cultural quotation of mythic stereotypes. First and foremost, the woodland is a space of opportunity and adventure. It pledges to deliver a sense of freedom unattainable elsewhere and provides the readers with the endless rhetoric reconstruction of the promised-land in literature.

Moreover, the site of the forest further develops the narrative of a welcoming topography, usually outside socially-sanctioned behaviour. This is a place which thrives on its (supposed) wilderness and peculiar set up in mainstream culture. Notably, its commonsensical construal readily accommodates the notion of illicit practices: (armed) banditry, organised crime, etc. Not to mention that it does the same when it comes to harbouring the wrongdoers and to taking in those who may pursue them on behalf of the law. Ultimately, when reading about fictionalized woods we are summoned to

acknowledge the location that resisted most to the expansionist policy of civilization. The forest is subjected to the political language of imagining the world in accordance with the prevailing (i.e., with our) worldview. On the one hand, the narrators celebrate the development of such areas and, on the other, they state the preservationist agenda of safeguarding them for the future (especially if it is too expensive to do otherwise, as the narrator of “The Illusion of Separateness” plainly says).

The political economy that enables various undertakings relative to land-use is the attribute of joint-effort between those concerned. This may very well be the notion of fellowship, of belonging together both writers address: Simon Van Booy openly states it while Ian McEwan hints at it in terms of atoning for one’s sins. The idea of working together for the common greater good is easily noticeable in the grand designs of public engineering as they set out to change the face of the (remaining) earth. As such, in the mainstream British public imagination, nature advocacy versus nature development probably help put together a sense of national identity. In fact, they help chart and un-chart the symbolic territory of our habitat. Conclusively, this is a feat of reality editing achieved by means of literary language and narrative production of identity.

REFERENCES

- Boddice, R., 2011, *Anthropocentrism: human, animals, environments*, Leiden and Boston: Brill
- Braidotti, R., 2010, “Introduction” in Braidotti, R. (ed), *The History of Continental Philosophy*,
- Schrift, A. D., (gen ed), vol. 7, *After Poststructuralism: Transitions and Transformations*, Durham: Acumen, pp.1-12
- Crombie, A., C., 1996, *Science, Art and Nature in Medieval and Modern Thought*, Rio Grande, Ohio and London: Hambledon Press
- Dallmayr, F., 2011, *Return to nature?: an ecological counterhistory*, Lexington: The University Press of Kentucky
- Daston, L., Mitman, G., 2005, “The How and Why of Thinking with Animals” in Daston, L., Mitman, G. (eds.), *Thinking with animals: new perspectives on anthropomorphism*, New York: Columbia University Press
- Huggan, G., Tiffin, H., 2010, *Postcolonial Ecocriticism, Literature, Animals, Environment*, London and New York: Routledge
- McEwan, I., 2001, *Atonement*, London: Vintage Books, 2007
- Nichols, A., 2011, *Beyond Romantic Ecocriticism: Toward Urbanatural Roosting*, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Van Booy, S., 2013, *The Illusion of Separateness*, Harper Collins e-books, EPUB Edition JUNE 2013 ISBN: 9780062112262
- Scholes, R., Phelan, J., Kellogg, R., 2006, *The nature of narrative. Fortieth anniversary ed., rev. and expanded*, Oxford: Oxford University Press
- Soper, K., 1995, *What is Nature? Culture, Politics and the Non-human*, Oxford: Blackwell

'pis Gome Gered in Grene': Ecocritical Notes on "Sir Gawain and the Green Knight"

Dan Nicolae POPESCU

Ștefan cel Mare University of Suceava

Abstract: The present essay attempts to bring to attention several elements in the fourteenth-century Arthurian romance *Sir Gawain and the Green Knight* that lend themselves to ecocritical analysis. The anonymous poet's treatment of the alternation of human and environmental settings displays an awareness of the principle of human predominance over creation that advances in two directions: aggression and stewardship. In its concern with the non-human and the environment, the poem invites an ecocritical reading in that it concentrates on an ecological setting described as a recountal of binary oppositions, such as human/non-human, inhabited/wild, hospitable/hostile, etc.

Key words: Sir Gawain, The Green Knight/Bertilak, ecocritical standpoint, binary opposition, civilization/nature.

It goes without saying that the fourteenth-century Arthurian romance *Sir Gawain and the Green Knight* is dramatically dependant on the man-nature relationship. As early as 1957, John Speirs acknowledged the importance of the non-human environment in the poem, and several scholars have since echoed his comments. Corinne J. Saunders noticed that in the poem "the contrast between the security of the court, and the discomfort and danger, real and supernatural, of the quest landscape plays a central role" (1993, p. 148), while Piotr Sadowski remarked that the quest narrative unfolds according to a pattern of repeated oscillation which displays the protagonist "alternating movement between culture and nature" relying on "periodical exposures to the forces of the unknown and subsequent reintegrations with civilization" (1996, p. 69). The poet's thematic treatment of the alternation of human and non-human settings displays an awareness that nowadays could be labeled as ecocritical; indeed, in its concern with the non-human, the poem lends itself to an ecocritical analysis in that it concentrates on an ecological setting described as a recountal of binary oppositions, such as human/non-human, inhabited/wild,

hospitable/hostile, etc. These clusters of binary oppositions interact in a competitive manner and their former element, obviously related to human intervention upon nature, is usually privileged.

As such, the protagonist engages the wild, non-human dimensions of the surrounding world from the poem's inception and refuses to act as an interconnected element of the environment, whereas his characterological counterpart, Sir Bertilak, does not shy from constant interaction with the environment and accepts his custodianship of nature almost gracefully as proven in his entrance to Camelot and later in the hunting scenes at Hautdesert. Against the historical background of late fourteenth century, the ethical binomial Gawain-Bertilak exemplifies a dual cultural approach of nature: with Gawain, the natural element is presumably hostile and must be subdued at all cost, while with Bertilak, a man-nature consensus is desirable, where man's stewardship of nature is non-invasive, co-operative and respectful at all times.

As far as *Sir Gawain and the Green Knight* can be read as a piece of 'nature writing', it can be subjected to ecocritical interpretations, although medieval studies have been terribly slow in adopting ecocriticism as a working hypothesis. In general, the poem is praised for its intimate understanding of seasonal passage where the rhythmical changes in natural imagery are metaphors of human transience. Invariably, most attention is devoted to the Green Knight's symbolic rendition as an image of the uncultivated ecosystem, as a promise of renewal and fertility as well as a constant reminder that agriculture and land melioration, in their active domestication of nature, transcend human mortality. The same ecosystem, if left unchecked, may result in monstrous overgrowth, as symbolically foregrounded in the eerie post-decapitation scene and later shown in Gawain's monster-ridden journey in search of the Green Chapel. Although there appears to be a critical consensus as to the pervasiveness of the seasonal theme in *Sir Gawain and the Green Knight* (Speir, 1957, p. 219), there are critical voices for whom the Green Knight as symbol of nature is not a given fact. A.V.C. Schmidt, for instance, concedes that there is Nature in the Green Knight, but of a different [symbolic] sort: "If the Green Knight is to be considered as a type of Nature, it must be Nature understood as an analogue for the moral and spiritual life of man: a mirror of man's daily and hourly death in sin and daily and hourly resuscitation through the grace of divine forgiveness" (1987, p. 167). At the other end, William Goldhurst holds that the key to the poem's analysis is the thematic understanding of the civilization-nature binomial, of the "idea that the primitive and sometimes brutal forces of nature make known their demands to all men, even to those who would take shelter behind the civilized comforts of court life" (1958, p. 61).

The anonymous poet of *Sir Gawain and the Green Knight* displays a remarkable sense of space and boundaries, which is extremely appealing to ecocritical thought. In his reading of the romance, "Nature and the Inner Man in *Sir Gawain and the Green Knight*", William F. Woods regards nature as an outer element which is instrumental in revealing Gawain's "inner man"; the outer-inner divide "turns inward upon itself: outer and inner turn out to be versions of each other, suggesting that man

is always already in nature, and nature, forever in him" (2002, p. 209).

As further demonstration, Woods draws a parallel between the Gawain-Green Knight initial confrontation scene and that of Perceval in Chrétien de Troyes, in order to highlight the difference in natural "roughness". Whereas Perceval is surrounded by the dead bodies of his opponents in the confrontation with his knightly enemy, Gawain is surrounded by sophisticated courtiers ready to eat their fine table courses. Perceval's enemy is described with a keen eye for the opulence of his attire, which parallels that of the cultured court. The Green Knight, on the other hand, is situated on the borderline between courtliness and the wild, which is demonstrated by the excessive amount of pilosity that covers his intimidating person. Conversely, Gawain, ripe for warriorhood, sets forth on his journey through the Wirral in rich red and gold finery, only to be given a rough brown mantle when he arrives at the castle of Sir Bertilak. At Hautdesert, he enters a "space" much like the one he came from, and comes to appreciate the security it offers, but here the security is encircled by wildness, and landscape is managed with trees and moat. The interplay of coarse and refined, the continuous expansion and blurring of boundaries – nature "invades" culture and culture strikes back with instances of formal sophistication – echo the ecocritical viewpoint according to which humans, sometimes against themselves, belong to the natural environment, influencing it while in their turn being influenced by it. Humans and the natural world share a reciprocal relationship and are indissolubly interconnected through a concatenation of actions, reactions and interactions.

All along, we must bear in mind that *Sir Gawain and the Green Knight* is a Christian poem, a product of Judeo-Christian ideology, and the poet's attitude toward the non-human environment is a derivative of Christian tradition while the "equivocal attitude of the medieval Church to nature seems to be reflected in Sir Gawain's attitude" (Speirs, 1957, p. 247). It was the late classical and medieval interpretations of Scripture that shaped Western attitudes toward the environment in that the technological advancement with its dramatic ecological aftermath was a direct consequence of the theological annunciation of man as ruler over nature.

In not so many words, through its theological interpretations and ideological worldview, Western Christianity had a hand in the ecologic crisis humanity started to experience in the twentieth century (White, 1967). Since people's access to scripture in the Middle Ages meant being able to read Latin, literate Western clergy became the single authoritative source of scriptural account and interpretation to be delivered to the masses. The ample body of Christian theological writings, through selective compiling and ideological interpretations, was fine-tuned to reverberate the dominant medieval view of the non-human environment, *i.e.* Aquinian anthropocentrism. Thus, nature is no longer viewed as a subject of spiritual significance in its own right, but an object to satisfy human material and spiritual needs, or in White's own words:

Especially in its Western form, Christianity is the most anthropocentric religion the world has seen. As early as the 2nd century both Tertullian and Saint Irenaeus

of Lyons were insisting that when God shaped Adam he was foreshadowing the image of the incarnate Christ, the Second Adam. Man shares, in great measure, God's transcendence of nature. Christianity, in absolute contrast to ancient paganism and Asia's religions (except, perhaps, Zoroastrianism), not only established a dualism of man and nature but also insisted that it is God's will that man exploit nature for his proper ends. (*ibid.*)

Although his ideological reading of scripture emerged victorious and shaped Western culture institutionally, Thomas Aquinas' view of nature was preceded by that of St. Francis of Assisi, which, put into historical perspective, diverged from and competed with it. Francis understands nature as something different from man, a diverse entity animated by a life of its own that man aspires to join (Patterson, 2001, p. 6). Unaffected by sin, nature functions as a realm of being which relates to God spontaneously and authentically; in the hierarchy of creation, Francis's view maintains that nature exists in a state that is closer to God than that of humanity and it ought to serve a more meaningful purpose than human exploitation (*ibid.*, p. 7). Francis's attitude toward the human-nature binary opposition did not become prevalent while his "unique sort of pan-psychism of all things animate and inanimate, designed for the glorification of their transcendent Creator" (White, *op. cit.*) remains an argument to kindle research into the historicization of our present ecological crisis. Beyond the irony that accompanies Lynn White's proclamation of Francis as patron saint of ecologists (*ibid.*), there is also certainty: the Middle Ages did produce distinct attitudes toward the natural environment, contending one another with philosophical, theological and ideological arguments. The unfolding narrative of *Sir Gawain and the Green Knight*, as we are about to see, testifies to these attitudes.

The poet's description of Camelot during the Christmas feast establishes the paradigm of human habitation placed in stark contrast with the unruly action of the natural world, represented by the defiant apparition of the Green Knight. A residence of joy and merriment, a house of rich apparel and courtly ritual, a space where cultural sophistication attests to the human triumph over the environment, Arthur's court experiences strife at the king's own invitation, as the poet informs about the royal habit of sitting at the table only after the occurrence of something extraordinary. By deliberate choice, the poet implies, man separates himself from the non-human environment while carrying inside the seeds of crisis. The Green Knight, or nature understood as antagonist, may emerge from outside the court, but the perilous signals of imbalance come from within.

Further on, although the protagonist's quest for the Green Chapel is given relatively little attention in comparison with activities at Camelot and Hautdesert, the narrative provides telling details that signal Gawain's separation from his natural environment and pinpoint medieval attitudes toward the ecosystem. Gawain's journey North through the Wirral affords the poet the occasion to define *wilderness*:

[...] *In þe nyldrenesse of Wyrle; wonde þer bot hte*

*Dat anþer God oþer gome nyth goud bert lonied.
 And ay he frayned, as he ferde, at frekez þat he met,
 If þay hade herde any karp of a knyȝt grene,
 In any grounde þeraboute, of þe grene chapel;
 And al nykked hym nyth nay, þat neuer in her hwe
 Þay seȝe neuer no segge þat watȝ of suche hwez
 of grene.
 Þe knyȝt tok gates straunge
 In mony a bonk vnþene,
 His cherful oft con chaunge
 Dat chapel er he myȝt sene. (701-712)*

Wilderness is a space directly opposed to human habitation, inhabited by creatures that have no love for God or humankind. In the fourteenth century, the Wirral was an unsettled region covered with thick forests, a representative of land relatively unaffected by human habitation and this setting is chosen as the stage for the protagonist's confrontation with the elemental forces of the natural world. The poet's choice of verb (*werȝe* 'wars') is indicative of Gawain's attitude toward the environment and can be translated as both defense against attack and organized warfare whereas the non-human opponents that plague Gawain's route are archetypal images of natural hostility toward human civilization: worms (meaning 'serpents'/'dragons'), wolves, trolls, bulls, bears, boars and giants. The opposition between human habitation and wilderness is reinforced by Gawain's dual image of representative of human civilization and intruder respectively. At this point in the narrative, the poet operates with binaries and opposes those who serve God and those who don't. That Gawain emerges victorious as a member of the privileged group stands for the Aquinian theological position toward nature: in biblical terms, man, with divine mandate, has conquered nature.

The elemental forces – wild beasts, monstrous creatures, harsh weather and adverse landscape – concur to make Gawain's quest impossible and almost succeed. It is only after he conjures divine agency, praying to Virgin Mary and crossing himself three times, that Hautdesert miraculously appears before his eyes. Keeping faith (in God and in man's civilizing mission, presumably) provides salvation from the hostile environment. The castle's providential appearance proves the poet's thesis: wild nature puts man as representative of civilization in mortal danger; the domination of the former provides the physical salvation of the latter through civilized habitation.

Although the protagonist's journey is dramatic enough to feature as a first-rank episode in the quest, merely seventy-one lines (three stanzas) are allotted to its narration, signaling Gawain's transition from a non-civilized setting to cultivated habitation. As expected, humans occupy a privileged position in the relationship with the ecosystem; ideally, this relationship is reciprocal in that the environment influences human existence and humans strive to alter the environment. On ecocritical premises, Gawain's journey is only too brief because it reinforces the protagonist's utter divorce from his environment, wherein there is no harmonious coexistence but fierce strife, as long as he, as agent of

civilization, regards wild nature as a barrier between two inhabited spaces (Camelot and Hautdesert) that has to be removed. The description of the castle, with its meadow, spiked palisade, adjoined park and protective moat, reinforces the author's firm belief that man belongs in a tightly-controlled habitation, in a space that limits the influence of the non-human environment by physically altering it.

In his reading of the poem, P. Sadowski notes that "nature complements culture as shadow complements light to form the whole of reality, and in *Sir Gawain* this other, complementary side of things is represented topographically by the wilderness of North Wales, and the bleak surroundings of the Green Chapel" (*op. cit.*, p. 68-9). Similarly, the Green Knight/Bertilak persona shares a light-shadow relationship of complementarity with the title hero, in his conscious blurring of the binary opposition extant in Gawain's interactions with the environment. It goes without saying that the Green Knight stands for the natural environment situated outside human habitation and his defiant entry into Arthur's festive hall sets the natural world and human civilization on a collision course.

Humankind and nature conjoin in his person by the agency of Morgan le Fay's magic; civilization and wilderness conspire to create the Bertilak/Green Knight hybrid character whose main functional attribute is to destabilize the boundary between civilization and wilderness. In the Green Knight, nature trades passive alterity for active involvement, signaling a paradigm switch, as noted by Michael W. George:

By presenting the Green Knight as the other, the entrance into Arthur's hall assumes added meaning, blurring the line between nature and civilization. Rather than confronting nature on a quest, as Gawain does, the court must confront nature within civilization. In an instant, the binary opposition of civilization/wilderness ceases. The wilderness has entered Camelot. (2010, p. 37)

In Camelot, the Green Knight functions as a destabilizing agent; back on familiar ground, at the Green Chapel, he becomes a purveyor of truth, of the ultimate knowledge that "there is life inexhaustible at the roots of the world even in the dead season", that there is "within the antagonism between man and nature, between the human and the other-than-human, a hidden harmony" (Speirs, *op. cit.*, p. 221), the kind of which is exquisitely exemplified by Sir Bertilak of Hautdesert, the Green Knight's human alter-ego.

Bertilak bestrides humanity and wilderness and his actions are carefully conducted to bridge the gap between the two. Nowhere is this more evident than in the way the poet juxtaposes the hunt scenes – the wild and the domestic – that occur in Hautdesert. Both Gawain and Sir Bertilak display attitudes toward the non-human environment that echo the Aquinian thesis of man's precedence over nature in divinely established hierarchy. Whereas Gawain is driven by an almost "militaristic antagonism" (George, *op. cit.*, p. 39) toward nature in his confrontation with the elemental forces that prevent him from reaching the Green Chapel, the master of Hautdesert approaches the natural environment differently, carefully managing the non-human, in an attitude

that closely resembles stewardship (*ibid.*). For instance, the three hunts that regulate the exchange of winnings between host and guest are clearly conducive of ecocritical standpoints. Firstly, Sir Bertilak forbids the hunting of male deer; several does are hunted to be served as food at the festive table during a process resemblant of contemporary ecology in its restraint, frugality and humaneness. The ritualistic manner in which the deer trophy is presented to Gawain elevates the wild animal through ceremonial treatment and shows respect for the hunted beast.

Secondly, unlike the non-human forces that threaten Gawain in his quest, which are not individualized during the protagonist's martial exploit, the other two animals – the wild boar and the fox – are put into fictional context and become characters in the poem. The boar, the poet informs us, is an immense solitary boar which had left the herd many years ago on account of his age, and the hunters approach him with caution and respect. Similarly, the fox, named *Reniarde* (Reynard) in the tradition of medieval beast fables, is believed to have possessed a soul, at whose passing the hunters blow their bugles ceremoniously and respectfully. Although characterized by the hunting party with the traditional attributes of the fox (*þef*-thief and *schrene*-villain), Reynard is granted a soul, an attribute typically associated with humans: this narrative detail bespeaks the poet's Neoplatonic creed and epitomizes the harmony in which his characters coexist with nature, giving weight to the ecocritical viewpoint.

Ultimately, the opinion the medieval audience may have had toward the blurring of the human-environmental boundary is hard to ascertain. While this essay is not a detailed analysis of medieval attitudes toward the environment, it nonetheless gives added emphasis to the process of co-adaptation extant in the reciprocal relationship between the realm of nature and the realm of culture, as well as to the fact that by late fourteenth century the "idea of stewardship was, indeed, an available approach to the natural world" (*ibid.*). If the anonymous poet was aware of the binary opposition between human and non-human, it is then safe to assume that the competing attitudes of Gawain and Bertilak/The Green Knight toward the uncultivated environment (aggression vs. stewardship) encapsulate a medieval standpoint whose philosophical, theological and ideological rationale foreshadows the contemporary ecocritical debate.

BIBLIOGRAPHY:

- Douglas, Rebecca, 1998. "Ecocriticism and Medieval Literature". *Studies in Medievalism* Vol. 10, pp. 136-163;
 George, Michael W., 2010. "Gawain's Struggle with Ecology: Attitudes toward the Natural World in *Sir Gawain and the Green Knight*". *Journal of Ecocriticism* 2(2), pp. 30-44;
 Goldhurst, William, 1958. "The Green and the Gold: The Major Theme of *Gawain and the Green Knight*". *College English* Vol. 20, pp. 61-65;
 Patterson, Lee, 2001. "Brother Fire and St. Francis's Drawers: Human Nature and the Natural

- World". *Medieval Perspectives* Vol. 16, pp. 1-18;
- Sadowski, Piotr, 1996. *The Knight on His Quest: Symbolic Patterns of Transition in Sir Gawain and the Green Knight*. Associated University Press, Inc.;
- Saunders, Corrine, 1993. *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden*. Cambridge: D.S. Brewer;
- Schmidt, A.V.C., 1987. "Latent Content' and 'The Testimony in the Text': Symbolic Meaning in *Sir Gawain and the Green Knight*". *The Review of English Studies* Vol. 38, pp. 145-168;
- Sir Gawain and the Green Knight*. Ed. J.R.R. Tolkien & E.V. Gordon, 1967. 2nd edition Ed. Norman Davis. Oxford: Oxford UP;
- Speirs, John, 1957. *Medieval English Poetry: The Non-Chaucerian Tradition*. London: Faber and Faber;
- White, Lynn, 1967. "The Historical Roots of Our Ecologic Crisis". *Science* 155, pp. 1203-1207;
- Woods, William F., 2002. "Nature and the Inner Man in *Sir Gawain and the Green Knight*". *Chaucer Review* 36, pp. 209-227.

Der Biomechanoid: Funktionen und Dysfunktionen des Körpers im Netzwerk

Viorella MANOLACHE

Romanian Academy, Institute of the Political Science and International Relations

Abstract. The present study, while unable to avoid the hybridising symbiosis of *immediate reality* and *informational virtuality*, will attempt to attach the profile of the *biomechanoid* to the anatomical differently formulae for the construction of the virtual body with the full effect of the internal morphological details or, on the contrary, the pseudo-morphology/functionality, with macro/microscopic accuracy. It is a paroscopic endeavour which accepts the *transhuman* as self-subjectivising individuality, based on procedural choices/*virtual exteriorities*, with all the established profiles of the artisans of the cyberbody.

Expressed through the mouthpiece of those who proclaim the proximity of the birth of a cyborgised “post-humanity”, the “liberating detachment” of the consciousness of the body anticipates a virtual means of imbuing the *biomechanoid* with the sense of the relationship between man and machine, a combination which reflects the experience of the virtual world – a term used constantly to describe the act of making contact (*context* s.n.) with the network. The addition of the concept of *assemblage* pertains to an ambiguous, twofold formula with repercussions for the acceptance of the “content” (“machinistic assemblage”) vs. “expression” (“collective enunciation assemblage”) dispute.

The novelty of this study is given by the interpretation of the *biomechanoid* as more than a conjoined human-mechanical body – almost an assemblage that comes into being and suffers psychological dysfunctions/viruses (in terms of the *stub* and *Trojan* effect), and which can be subjected to psychoanalytical treatment.

Keywords. Biomechanoid, Assemblage, Molar, Molecular, Stub, Trojan.

Die vorliegende Studie, nicht in der Lage die von der hybridisierten Symbiose *primäre Wirklichkeit-informationelle Virtualität* betriebenen Erosionen zu vermeiden, verpflichtet sich das Profil des *Biomechanoids* anzuhängen (im gleichem Abstand der Rückzüge von der Akzeptanz des Cyberpunkts als eine „vorausschauende Phänomenologie“, bloße Fiktion oder im Gegenteil, ein subkulturelles Führungsweg

inmitten der „unterschiedlichen und ratlosen Erfahrungen der digitalen Kultur“), der anatomisch-verschiedenen Art/Verfahren der Bauweise des *virtuellen Körpers* mit all dem Effekt der Details der internen Morphologien oder, im Gegenteil, der Pseudomorphologie/Pseudofunktionalität, mit makro/mikroskopische Genauigkeit (erlaubt sogar auch die chirurgisch-virtuellen Interventionen/Retuschen). Ein paroskopischer Ansatz das die *transhumane* Akzeptanz als eine selbst-subjektivante Persönlichkeit erlaubt, das verfahrensrechtliche Möglichkeiten- *virtuelle Äußerlichkeiten*-selbst-beinhaltet/selbst-aktivierend sowohl modal-lokal als auch umfangreich-global benutzt, mit all den geschweißten Profile der Transhumanisten, der Metaprogrammierer oder der Handwerker des Cyberkörpers.

Da er sich gerade auf die Verbindung der Cyberkultur mit dem Postmodernismus bezieht, kommentiert Adrian Mihalache¹ die Art und Weise in der die Cyberkultur den Postmodernismus „fertig macht“, im denotativen Sinne seiner Umwandlung in einer Flüssigkeit durch die Auflösung der großen Themen im korrosiven Umfeld. Wenn der Cyberraum geliefert werden kann, verkleidet, als ein großzügiges Umfeld der postmodernen Fiktion, durch narativen Bruch, Intertextualität der Hyperlinks und Interaktivität, seine symbolisch- virtuelle Produktion unterstützt den Anhang des *Cyborgs* als ein technologisch-biologisches Hybrid, am *Individuum* als ein entkörperlichtes und entterritorialisertes Wesen, inmitten der zerrissenen Fäden des Trennbereiches *Äußerlichkeit- Innerlichkeit*.

Obwohl sie sich mehr auf die bio-informationelle Textur bezieht auf Kosten des ikonischen Bauprozesses der globalen Struktur, rekonfiguriert die anthropologische Theorie von Donna Haraway in einer transparenten Weise die human-mechanische Beziehung, aus der Sicht der hierarchisch- kausalen Permutationen, der Neutralisation des Geschlechts, Spezies oder der sexuellen Unterschiede. Da so eine Perspektive sich als kulturelle, hybride oder asexuelle (Korrektur)lektüre (post-sexuell/„postgendered“) des Humanen als cyborgischer Typ oder bio-ikonische autonome Formel, neutralisiert oder entwesentlich hervorgehoben hat, erlaubt sie die Wiedererlangung/Reaktivierung jeder lebhaften Formeln.

In Bezug auf die Montageart des virtuellen Körpers, die *cybervisionäre* Rede verkündete gleichermaßen, die Abweichungen von dem „synthetic environment“ zu dem „virtual environment“/„virtual world“, mit all der Verewigung des Effektes erst vorgebildet in 1963 von Morton Heilig (das „Sensorama“ System) und des Profils des *virtuellen Bewohner* - eine Alternative zur *second life*, welche von dem Bereich der online Multiplayerspiele zum „do not just watch- do something!“ einlädt.

Geliefert mittels des Sprachrohrs von Mark Dery², derjenige der die Nähe der Geburt einer cyborgisierte „Posthumanität“ verkündete, „die befreiende Ablösung“ des Bewusstseins vom Körper, durch die cybertechnologische Chirurgie sagt eine virtuelle intensivierte Art hervor der/durch die kybernetischen Exoskeletten, zusammen mit der

¹ Adrian Mihalache, *Navi-Gând-înd: introduce în cibercultură*, Bukarest, Editura Economică, 2002.

² Mark Dery, *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, New York, Grove Press, 1996.

Überlast des *Biomechanoides* von dem Sinn der Beziehung Mensch- Maschine, Verbindung die die Erfahrung der virtuellen Welt verrät/Bezeichnung geliefert konstant für jedwelche Kontakt(*Kontext* s.n.)aufnahmesituation mit dem Netzwerk³.

Inmitten der Netzwerklogik, führte Manuel Castells⁴ das Konzept der *network society* (wieder)ein und ernannte die neue Formel der modernen Gesellschaft um elektronisch auf den sozio-kulturellen Wandelsprozessen zu reagieren, und findet, dass das neue informationelle-technologisierende Paradigma das Material für die Expansion der ganzen sozialen Struktur anbieten würde. Er hält das *Netzwerk* für das primäre Element der modernen Gesellschaft und für Castells würde das globale Konzept von *space of flows* die Verbreitung der digitalen Netzwerke ernennen, mit Wirkung in der Niche der virtuellen Gemeinschaften kommunizierend via Internet. Das Konzept von *virtual communities* geliefert durch Howard Rheingold⁵ würde die Existenz einer zweckmäßigen Gemeinschaft inmitten einer neuen sozialen Dynamik erfordern, und hat als Aktionsumfeld den Netzwerkraum an der Grenze zwischen der *Netzwerklogik* (im technischen Niveau) und der *sozialen Logik* (des sozialen Verhaltens im Netzwerk).

Mit Wirkung in der Bewegung zwischen *online Gemeinschaften- Gemeinschaften die network schaffen- virtuelle Gemeinschaften*, würde die dauerhafte Verankerung inmitten des Virtuellen genau den Appell zur konzeptuellen Kategorie der *virtuellen Gemeinschaft* vornehmen als eine Art von Existenz gleichermaßen *on* und *offline*, eigentlich, eine hibridisierende kombinatorische Art der anderen beiden. Daher auch ihre Lage innerhalb der *virtuellen Geographie*, mit den Spotmarken des *Translokalen*, als ein dezentraler Knotenpunkt, um die *Gemeinschaft der Gesellschaft* einzufügen, oder auf den Spuren von Durkheim, um der *mechanischen Solidarität* der traditionellen Gesellschaften die *organische Solidarität* einzufügen, am maxweberianischem *kommunalen- rationalen* Schnittpunkt. Eine solche Unterscheidung kann auch im Falle der virtuellen Gemeinschaft eingenommen werden- ein Schnittpunkt der rationalen Beziehungsweise und der kommunalen Weise durch welche die subjektive Motivation Gestalt annimmt inmitten der sozio-kulturellen Zusammenhänge⁶.

Laut Geert Lovink⁷, stellt das *Netzwerk* (als Satz von verbundenen Knotenpunkte) ein komplexes technisch-soziales Umfeld das den vereinfachten Reduzierungen entweicht, und geht an der Grenze der Soziologie um analytische Kategorien zu bekräftigen, die die hybrisierenden Verbindungen der Technologie und Gesellschaft erfassen sollen.

³ Cristian Pralea, *Cyberspace – First Steps*, in Michael Benedikt (ed.), Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 1991.

⁴ Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Vol. 1: *The Information Age. Economy, Society and Culture*., Blackwell Publishers, 2000.

⁵ Howard Rheingold, *Smartmobs: The Next Social Revolution*, Basic Books, 2002.

⁶ Eric Kluitenberg, *Delusive Spaces: Essays on Culture, Media and Technology*. Amsterdam, NAI Publishers, 2008.

⁷ Geert Lovink, *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, MA; London, UK, MIT Press, 2002.

Die Virtualität pflegt gerade die soziale Unsichtbarkeit⁸ beeinflusst von den nicht institutionalisierten Formen/Formeln und den mit translokalen Charakter, mit einer heterogenen Struktur und globalen Verteilung, gestellt im *Raum dazwischen* oder in Bezug auf Bruno Latour in der *Mehrdeutigkeit des Raumes den man schon längst verlassen haben sollte*⁹.

Daher auch die Aufzeichnung, dass der *Biomechanoid* (im Sinne des monströsen Baus als *empfänglich für jedwede Möglichkeit*) *nimmt Gestalt an* wann auch immer wir *Kontakt mit der virtuellen Welt aufnehmen*, ein Modus des simulierenden Überspiels des Seins, Amalgam Mensch - Maschine, Subjekt - Simulacrum nicht gebunden am Biologischen aber angebracht an denjenigen Bauprojekten der künstlichen Intelligenzen die *eine Welt des Nichtlebenden* verkünden. Wenn man den Sinn des Künstlichen als ein Bau der virtuellen Wirklichkeit entfernt und man die Aufzeichnung implantiert, dass nur die physische Präsenz eine *Welt* durch den *Biomechanoid* darstellen kann, als eine dauerhafte Wechselwirkung in und mit der Simulation, beginnt der virtuelle Raum des Netzwerkes sich mit/in ihrem externen Raum¹⁰ einzumischen (nach dem gleichem Beziehungsmodell).

Laut Baudrillard¹¹ und Deleuzes Erfahrung¹², kann die *Hyperwirklichkeit* in organischer Weise nur noch als synthesizer Produkt von kombinatorischen Modellen handeln, mit all den Zielabweichungen zwischen dem *Original* und *Kopie*, *Schreiben* und *Transkription* (s.n.).

Die simulierende Epidermis der Ideen die den Sinn der hyperstatischen Vermehrung der Wirklichkeit in der Hyperwirklichkeit verbreiten, so weit wie das (ausgerenkte, nomadische, heterogene) Simulacrum Gleichsetzungszeichen zwischen Original=Wirklichkeit=Simulierung=Kopie ermöglichen kann.

Biomechanoidische Funktionen und Dysfunktionen

Für eine weitere Klärung, müssen wir erwähnen, dass die Anmerkung des *Montage* - Konzepts, auf den Spuren von Deleuze und Guattari, einer zweideutigen-doppelsinnigen Formel gehört, mit Auswirkungen in der Akzeptanz entweder des *molaren* Prozesses (superindividuelle, paranoide, institutionelle und/oder wiederterritorialisierende Montage), oder des *Molekulareffekts* (der auf der Schizo- und unterindividueller Ebene handelt), eigentlich, ein Zwischenfeld für die Rivalität „Inhalt“ („Maschinemontage“)- „Ausdruck“ („kollektive Montage der Äußerung“).

Laut F. Guattari¹³, stellt die *molekulare Montage* die Formel dar, die den Effekt der Herstellung von Subjektivität bei Mechanismen (genauso produktiv) der

⁸ Saskia Sassen, *Networks, Power, and Democracy*, in Varnelis, Kazys (ed.) *Networked Publics*, The MIT Press, 2008.

⁹ Bruno Latour, *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

¹⁰ Michael Heim, *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, 1993.

¹¹ J. Baudrillard, *Selected Writings*, Mark Poster (ed.), Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 167.

¹² Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, București, Babel, 1995.

¹³ Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Indiana, Bloomington and Indianapolis, 1992.

postmodernen Technowissenschaft verbindet, mit all dem Reflex vom molekularem „Industrialismus“ laut welchem, in einer doppelten Bedeutung, kein technologischer Prozess weiter funktionieren kann, außerhalb einer maschinischen „Abhängigkeit“ in der Größe der Subjektivierung, so wie die kollektiven Anlagen/Nutzungsbedingungen der sozialen Maschinen. So eine Behauptung kann die Risikosituationen die vom philosophischem Feld empfangen werden, nicht umgehen (mit all den Anmerkungen über der Verlust der „Essenz“ des Subjekts, oder der Aussetzung der Axiologie), toleriert aber das (freiwillige oder un-)Insert des *Bioumfelds* in der Postmodernität.

Außerdem, können sich die Änderungen der akademischen Register dem Elastizitätseffekt nicht entziehen, das erforderlich ist durch die Übersetzung des Konzepts der Selbstpoetik im Bereich der Biologie¹⁴ (im Sinne der Fähigkeit zur (Wieder)herstellung einer lebendigen Struktur, oder eines Ökosystems), im anthropologischen Korsett der permanenten Selbstherstellung der virtuellen Welten¹⁵ bis zur guattarianischen Wirkung der maschinischen heterogenischen Interferenzen, als eine Möglichkeit für genetische Gleichsetzung der lebendigen Organismen mit der Struktur der autonomen Einheiten, getrennt von der *input/output-Versorgung/Durchfluß* Struktur.

Laut Guattari¹⁶, würden die *ökosophischen Metaaktionen* die Ladung am Panel der Metamodellierung verfolgen, ein Transversal- und Renovierungsweg des Raums, der festsetzt, dass für jeden existentiellen Teilausbruch, die ökologischen Praxen diejenigen sind die die potenziellen Subjektivierungs- und Vereinzelungsvektoren erkennen, in der Form der neuen produktiven Assemblagen.

Edgar Morin¹⁷ zögert nicht die guattarianische Bedeutung/Mitteilung in einer verdünnten Weise wiederaufzunehmen, und erwirbt erneut gerade die Verbindung Politik- Ökologie und ladet sie mit der Vision der Interdependenz der Biosphäre, als eine Beschwichtigung des modernen Konturs des *super-natürlichen* Menschens. Eine geschweißte Formel – ökologische Politik- müsste funktionieren, laut Morin, in doppelter Richtung- zur Natur und Gesellschaft, und wendet sich an derselben Selbstpoesis, und zur Aufnahme des existentiellen Weges (mental, in guattarianischen Sprache).

Morin nimmt wieder auf/reorganisiert das Schema der drei Ökologien und startet, in einer verbindenden Weise, die Montage von drei Prinzipien: die *Bedeutung der Wahrscheinlichkeit* (das, was der menschliche Geist, inmitten eines gegebenen Raumes/einer Zeit, mit den besten Informationsmedien, sich vorstellen könnte was geschehen wird); die *Aktualisierung der menschlichen Möglichkeiten die unbenutzt geblieben sind*, und erwähnt Marx' Konzept des *allgemeinen Menschen*, durch Befestigung der

¹⁴ Pierre Lévy, *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet "Nouvelles technologies: coopération culturelle et communication"*, Paris, Odile Jacob, 1997.

¹⁵ Pierre Lévy, *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet "Nouvelles technologies: coopération culturelle et communication"*, Paris, Odile Jacob, 1997.

¹⁶ Félix Guattari, *The Three Ecologies*, London and New York, Continuum, 2000.

¹⁷ Edgar Morin, 2007, 2009, *E timpul să reinventăm lumea und Cele trei principii ale speranței în dezvădejle*.

Erzeugungsleistungen und Wieder-; und der *Anschluß* an der *Metamorphosis*- Art und Weise der Beschwichtigung der verstreuten und embryonalen Kräfte.

Die Kosmodernität, als ein Anhang des Dritten inbegriffen bei/in der Montage Modernität-Postmodernität, enthüllt „die transdisziplinäre und Quantenperspektive der Modernität“, durch das Spiegelbild des kanonisierenden Begriffs des Weltraums, in der Geburt einer neuen Geistigkeit, in welcher die Transzendenz im absoluten philosophischen Sinn wiederbewertet wird.

Im Zusammenhang der vollen Transzendenz der Modernität und des Vakuums der Postmodernität, zählt die Kosmodernität auf die Transzendenz des Subjekts aus dem Konflikt zwischen den vier Modernitäten- Modernität, Postmodernität, Transmodernität und Kosmodernität- die letzte reinvestiert, im philosophischen- geistigen Sinne, den öffentlichen/privaten Raum/ die Obszönität der Intimität/öffentlich, privat, Geistigkeit; Bemühung/ Hedonismus/ Gemeinschaftsindividualismus/ Politik der individuellen Entwicklung untergeordnet. Gemäß Giorgio Agamben¹⁸, eine solche Konfrontation unterstellt sich der Grenze der biologischen Modernität, und nur in einer biopolitischen Perspektive kann man die wichtigen kategorischen Widersprüche entscheiden auf welchen die Moderne gegründet wurde (rechts/ links; öffentlich/ privat; Absolutismus/ Demokratie).

Die Neufassung der *utopischen Reaktionsweise* gegenüber der offenen Einheit der Wirklichkeit, durch die Erweiterung der Umwelt des Nicht-Widerstandes zu den mathematischen Erfahrungen/ Formalisierungen, kann durch die Geburt des Dreiklangs *mikrophysisch/ Cyber-Raum- Zeit* übersetzt werden, das Register der natürlichen Systeme wird angemerkt durch/mit dem pur theoretischen Moment, der *Superseile*, akzeptiert von den Physikern als oberste Textur des Universums.

Die moderne Wieder(herstellung) eines biomolekularen Körpers stellt die Politik in der Mitte ihrer Berechnungen, und bewegt die Entscheidung über die Grenzen des *Ausnahmezustandes*, mit der Erwähnung, dass die biologische Grundlage gleich politisch wird und umgekehrt. Im selben analytischen Perimeter, für Federick Turner¹⁹, schlagen die neuesten Forschungen (aus der vergleichenden Anthropologie, die Theorie der Leistung, die Evolution des Menschen, Neurowissenschaft, die Zeitstudien, die kosmologische Physik, die Ethnologie und die Chaostheorie) ein (Über)denken der gesamten (modernen oder postmodernen) Ästhetik vor und verspricht das (Um)denken der Menschheit im radikalen Sinn.

Der Effekt wird von Roy Ascott²⁰ durch die Änderung in der Natur der Wahrnehmung selbst übersetzt, ein Vorwand für den Start der *Cyberwahrnehmung* - eine postbiologische Kapazität und merkt an die gesamte Summe der interaktiven durch Computer vermittelte Systemen und telematischen Netzwerken als ein Teil unseres

¹⁸ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Puterea suverană și viața nudă*, Cluj, Idea Design & Print, 2006.

¹⁹ James Parker, *Un reviem pentru postmodernism*, *The Southern* nr. 2, 2001 [on-line], zugegriffen 10 Mai 2012, http://aisberg.8k.ro/index_rev.html.

²⁰ Roy Ascott (ed.), *Engineering Nature: Art & Consciousness in the Post-Biological Era*, Intellect Books, 2006.

Sinnesapparats. Daher auch die Überlappung der virtuellen Funktion/ Dysfunktion, eine Diagnose die vom *Extropianismus* herkommt - philosophische Formel des „Transhumanen“, das die „Extropie“ verstärkt („ein Maß der Intelligenz, der Information, der Energie, der Vitalität, der Erfahrung und der Vielfalt“).

Außerdem, ist die Wahl zur Bezeichnung der Wirklichkeit als eine Allgemeine von Systemen -unveränderlich zu den minimalen Reaktionen der allgemeinen Gesetze, oder, in einer molekularen Formel, die Unterstellung der Quanten- Einheiten den Quanten- Gesetzen, die sich in einem radikalen Widerspruch mit den Prinzipien der makrophysischen Welt befinden, ist gar nicht zufällig: die Übersetzung der Wirklichkeitsebenen stellt einen Bruch dar, einen Diskontinuitätseinschub der grundlegenden Gesetze /Konzepte mit Auswirkung in der lokalen Ursächlichkeit der klassischen Welt, in Bezug auf den globalen Reflexen der Quanten- Welt²¹.

Auf Grund der Analyselinien gezeichnet von Guattari, betreibt Nicolescu, im Sinne eines Manifesto, den Unterschied zwischen der individuellen Ebene, der Ebene der geographisch- geschichtlichen Gemeinschaften, der weltlichen Ebene, der Ebene der Gemeinschaften im Cyber- Raum- Zeit und der kosmischen Ebene, und stellt fest, im Sinne der Übersetzung der guattarianischen Selbstpoetik, dass, Schritt für Schritt, der poetische Mensch (wieder)erfunden wurde²², ohne die Auswirkungen der molekularen Theorie von Ion Manolescu ²³ zu übersehen, der durch die paranoische und schizoide Existenz, eine Anwendungsweise der Cyberraumressourcen, durch einen unaufdringlich-digitalen, aber verallgemeinerten Feudalismus²⁴ benannte.

Zwischen Stumpf und Trojan- Der Biomechanoid auf das psychoanalytische Sofa

In einer neuropsychologisierenden Art und Weise erklärte Daniel Schacter ²⁵ die Dysfunktionen des Gedächtnisses, mit allen Einschränkungsgrenzen zwischen den *Begehungssünden* (mit der Aufbewahrung einigen geschwächten Teilen des Gedächtnisses) vs. *Unterlassungssünden* (mit Auswirkung in der Form unterschiedlich photo-Klischee- artig der Erinnerungen, eine fast konfessionelle Art zur Erhaltung der Verwirrung, der Suggestibilität, der Schiefe, der Persistenz, der Abläufigkeit, der Abwesenheit und der Blockage. Wenn das Visuelle sich in einer zweideutigen Weise von der Immobilität ihrer Struktur aufladet, können wir festlegen, dass das Virtuelle dasjenige ist das die Erfahrung in unterschiedlichen Blöcken zerbricht, und mit eigenständigen Sequenzen in der Dynamikstruktur des Gedächtnisses eingreift.

In einer kaum vorstellbarer Lagerung/Verbindung jenseits der Freiheiten vom Virtuellen unter keinen Regeln zugewiesen - auf den Spuren von Pascal Quignard,

²¹ Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iași, Junimea, 2007.

²² *Ibidem*.

²³ Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Iași, Polirom, 2003.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Daniel Schacter, *Science de la mémoire. Oublier et se souvenir*, Odile Jacob, 2003.

der Krieg von Troja, wie alle anderen Kriege, hat nichts anderes bedeutet als Blut das im Namen eines Phantoms geronnen ist²⁶.

Daher auch die mögliche Akzeptanz des Virtuellen als eine wesentliche Art, eine zweite Welt, eine fast Uterus- Art, flüssig, aber überdenkt ihre fast pränatale Projektion, durch das Verwerfen inmitten der Wirklichkeit mit atmosphärischer Ladung, laut, linguistisch, in Abwesenheit jeder Synthese. Bezüglich der Geisten/Illusionen importiert der virtuellen Umwelt, fällt es schwer Quignards Erklärung²⁷ nicht zu erwähnen mit Auswirkung in der Überlappung des *foetus* mit dem *infans*, als eine identische Art in der Sprache zu sein, als virtuell kann das was existiert akzeptiert werden - als Schatten- hinter dem Schleier der Wirklichkeit.

Er bindet so eine Erklärung an der wikipedischen Art und Weise durch *Trojan* eine Spyware zu übersetzen, die Infiltration eines Software mit schlechten Absichten, anscheinend nützlich aber mit einem versteckten unbefugtem Zugangskode, der Betrug/ die Verschleierung bestätigt die Feststellung von Martin Münch²⁸, gemäß welcher ein *Software die Menschen nicht foltert* sondern die geisterhaften Formen eines Angriffs der von innen kommt (durch das *back-door*) übernimmt.

Die mögliche technologisierende Alternative könnte von der wieder-analogisierenden Formel kommen, eine Wirkung übersetzt von Bogdan Ghiu²⁹ durch den Trojanischen Trick eines „digitalisierten“ Schicksal, eine Ideologie *wissenschaftlich durch Wiederdifferenzierung*, mit all dem digitalen= globalen= neoliberalen Appell, eine binäre Übersetzung, die *Kulturalisierung* des „Signals“ und der Bedingungen des Zugangs zur Wirklichkeit, ein verpflichtender *pre-hermeneutischer Stumpf*.

Adrian Restian³⁰ vermeidet es nicht den virtuellen Charakter des Bewusstseins zu erklären, die Art der Zusammenarbeit der erhaltenen Informationen, mit all der Automatisierung des Verkehrs und den Auswegen, zur Überwindung des Bottom-up-Mechanismus, und schält das was Dan Mircea Cipariu als zwei Typen von Gefühlen/ Wissen- als *Traum vs. virtuell* hervorhob, die zweite kommt von Seiten der Postindustrialisierung/ Post-Postmodernismus, mit all dem Ausgleich der Wirkungen die von der kulturellen und literarischen Ideologie kommen. An der Grenze, stellt die (anscheinend) unausgleichende Dichotomie *Traum und/ oder virtuell* fest, dass, wenn man durch den Traum eine Bildungsform wählen kann, durch die Virtualität kann man nur eine Evolutionsform akzeptieren³¹, mit all den Unterscheidungen *Traum- Bildung-virtuell- Evolution*.

²⁶ Pascal Quignard, *Sexul și spaîma*, Bukarest, Univers, 2000.

²⁷ Pascal Quignard, *Umbre rătăcitoare*, Bukarest, Humanitas, 2004.

²⁸ *Spam de stat*, in Süddeutsche Zeitung, München, 22 Februar 2013.

²⁹ Bogdan Ghiu, *Revoluția digitală - re-evoluția analogică* [on-line], zugegriffen 1 iunie 2013, <http://atelier.liternet.ro/articol/12331/Bogdan-Ghiu/Revolutia-digitala-re-evolutia-analogica.html>.

³⁰ A. Restian, *Caracterul virtual al conștiinței umane* (2006) und *Cahul troian al științei contemporane*, in "Practica Medicală", vol. VII, 2(26), Jahr 2012.

³¹ Dan Mircea Cipariu, *Singurătatea vine pe Facebook*, Gespräch mit Cornel Mihai Ungureanu, in "Prăvălia culturală", 28, November 2012.

Wenn man den Unterschied der Betreibungsweise im *Inhalt* und/oder in der *Arbeit* betreibt, in Resonanz mit den technologisierenden Zeichen, hält Savatie Bastavoi³² den Überlauf des Virtuellen als eine fälschliche Weise, äquivalent mit der Liebe am Telefon, eine verleumdende Deckungsweise, *Anlass (Ärgernis) wo man andererseits nicht gelangt wäre*.

Erlebt von Seiten des Anschlusses der psychoanalytischen Methoden, das reduzierte Sinnesgefühl, die Textualisierung, die Flexibilität der Identität, die verfälschte Wahrnehmung, der Ausgleich des persönlichen Status, die Transzendenz des Raumes, die zeitliche Flexibilität, die soziale Multiplizierung, das Registrieren oder Unterbrechung der Umwelt werden zu Formeln die die Akzeptanz des Virtuellen als einen primären Prozess verweben, absolut subjektiv, in einer abstrakten Weise und raum- und temporär flexibel, mit Dehnungen, Erweiterungen, und setzt die Aufzeichnung fest, dass dann wenn eine Antwort verspätet, öffnet sie die Tore der Projektionen und *derselben* (s.n.) Fantasien³³ (vorausschauend, verängstlicht oder frustrierend).

Laut der virtuellen Definition via Wikipedia, ist ein *Stumpf* [Substantiv, Neutrum, Synonym mit anderen Substantiven so wie Fragment oder Stückchen] ein kurzer Artikel, der vervollständigt werden muss, und bezeichnet ein Fragment eines Objekts das folgendes sein könnte: entweder ein Überrest desjenigen Objekts oder ein unvollendeter Anfang dessen.

Der Biomechanoid als *Stumpf*, bleibt eine dynamisierende Restart des Menschlichen- ein geschweißter menschlich- mechanischer Körper, und bestätigt das was die „Übungen von Meyerhold“³⁴ als (Ko)existenz der rationalen Natur durch das natürliche Element der Bewegungen übersetzten, nach dem Imperativ der Übereinstimmigkeit der Technik mit/zur neuen industriellen Situation. Eigentlich, eine Wiederanordnung im Inneren der Logik der Biomechanik, durch die Engagierung des *Biomechanoids* in der Durchführung der vielen Funktionalitäten, durch die Präzisionsbewegungen, durch das was Vsevolod Meyerhold die angeborene Kapazität jede Herausforderung zu bewältigen (innerhalb der physischen Besonderheiten) nannte, die physische Kompetenz selbstzuverwalten - die faire Bewertung, der Gleichgewichtssinn - durch die Förderung der Fähigkeit, in jedem Moment, die Lokalisierung des Schwerpunktes zu kontrollieren.

Eine solche Verankerung an die therapeutische Grenze kann die Paretianische Bemerkung nicht weglassen, laut welcher, der Überrest (das heisst *der Stumpf* s.n.) umgesetzt in einer instinktueller Korrespondenz, kann als eine konturschneidende Weise der Felder der Rationalisierungen/ Begründungen akzeptiert werden, ein konstantes Teil deren und eine Wirkung des psycho-morphischen Bereichs. Die Nachhaltigkeit der Aggregate kündigt an, dass das Arsenal der Bestandteilkombinationen eines Aggregats

³² Savatie Bastavoi [on-line], zugegriffen 2 Juni 2013, <http://www.razbointrucuvant.ro/recomandari/2013/01/27/pr-savatie-bastavoi-vreme-sfarsit-viata-virtuala-minciun/>.

³³ Anamaria Ivan, *Spațiul virtual – o abordare psiobanalitică*, in "Cultura", 78 / 2007.

³⁴ Vsevolod Meyerhold, *Biomechanica*, in „Secolul 20“, 11-12, 154-155, 1973.

von eng verbundenen Teile zu einem einzigen Körper werden, der sich ähnliche Persönlichkeit wie die der wirklichen Wesen zuweist.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Puterea suverană și viața nudă*, Cluj, Idea Design & Print, 2006;
- Baudrillard, J., *Selected Writings*, Mark Poster (ed.), Stanford, Stanford University Press, 1988;
- Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society*, Vol. 1: *The Information Age. Economy, Society and Culture*, Blackwell Publishers, 2000;
- Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, Bukarest, Editura Babel, 1995;
- Dery, Mark, *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century*, New York, Grove Press, 1996;
- Guattari, Félix, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Indiana, Bloomington and Indianapolis, 1992;
- Heim, Michael, *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, 1993;
- Kluitenberg, Eric, *Delusive Spaces: Essays on Culture, Media and Technology*. Amsterdam, NAI Publishers, 2008;
- Latour, Bruno, *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005;
- Lovink, Geert, *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, MA; London, UK, MIT Press, 2002;
- Manolescu, Ion, *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale*, Iași, Polirom, 2003;
- Mihalache, Adrian, *Navi-Gând-înd: introducere în cibercultură*, Bukarest, Editura Economică, 2002;
- Rheingold, Howard, *Smart mobs: The Next Social Revolution*, Basic Books, 2002;
- Sassen, Saskia, *Networks, Power, and Democracy*, in Varnelis, Kazys (ed.) *Networked Publics*, The MIT Press, 2008.

Traian Chelariu și contextul istoric

Dana DOLGU

Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Abstract: This study presents the author Traian Chelariu in the historical and geographical reality in which he lived and grew up. Therefore, starting from the issue of the Habsburg age with the Beech Land invaded by various ethnic groups, further to the problem of Bukovina failing to socially integrate in the Romanian Kingdom due to the air of superiority and indifference developed by the Centre on the expense of the Province, then to the image of Chernivtsi studded by Romanian cultural manifestations that had the purpose of effacing the still dominant foreign element, to the image of a literary scene closely linked to the political scene and proceeding with the post-war period that brought major changes, we get to the point where all these build up the diachronic portrait of Traian Chelariu.

Keywords: Inter-war period, communism, Bukovina, Traian Chelariu.

Următoarele pagini schițează un portret în diacronie al scriitorului bucovinean Traian Chelariu, portret care surprinde nuanțele „omului sub vremi”. Astfel, pentru a înțelege personalitatea acestui autor trebuie înțeles contextul în care a trăit, trebuie suspusă observației istoria, deoarece trecerile de la imperiul habsburgic, la politica interbelică deschisă, la regimul comunist au fost trăite ca experiență personală de către scriitor în spațiile Bucovinei, în afara frontierei românești și în București și au reprezentat factorii care l-au format pe acesta. Autorul a opt volume editate antum și cinci postume, student al Universității din Cernăuți, dar și bursier al universităților pariziene și italiene, redactor șef al revistei „Glasul Bucovinei”, colaborator consecvent al revistelor „Junimea literară” și „Universul literar”, asistent la catedrele de psihologie sau pedagogie (la Cernăuți, Iași și București), dar și lector la Institutul Pedagogic din Suceava din anul 1964 (după o perioadă de cădere profesională cauzată de regimul comunistă), Traian Chelariu este un exponent al omului încercat de istorie.

Bucovina habsburgică: mituri și demitizări

În anul 1775, Austria obținea de la Imperiul Otoman semnătura prin care i se recunoștea stăpânirea asupra părții de nord-vest a Moldovei¹, teritoriu ce a devenit în anul 1849 provincie autonomă, cu stemă și drapel propriu (Împăratul austriac adăuga în titulatura sa și „duce al Bucovinei”)². Timp de 144 de ani Bucovina a rămas sub stăpânire habsburgică, fapt ce s-a resimțit și s-a concretizat în repercusiuni pozitive, dar și negative.

Majoritatea istoricilor prezintă consecințele pozitive care sunt cele de modernizare a administrației și justiției, de urbanizare rapidă, de promovare a mercantilismului, de dezvoltare a învățământului german și de sporire accelerată a potențialului demografic. Până aici, nimic ieșit din comun, dar din acest punct unii istorici preiau mitul despre teritoriul Bucovinei habsburgice prin valorificare ideii că spațiul acesta era unul de coabitare a diferitelor etnii într-o formă armonioasă, căci Bucovina avea pe atunci 12 grupuri etnice și 10 confesiuni. Astfel, prezența pe teritoriile românești a germanilor, ungurilor, slovacilor, evreilor, polonezilor, rutenilor, huțulilor, ȝiganilor, ucrainenilor, turcilor și a armenilor poate fi înțeleasă numai ca strategie de deznaționalizare, din cauză că administrarea locului se făcea în favoarea coloniștilor și imigranților³.

Cert este că, din toată grupurile multietnice, populația care a asaltat Bucovina în mod evident a fost cea a rutenilor. (De exemplu, în anul 1918, Bucovina prezenta următoarele statistici demografice: 39,56% români, 31,83% ruteni etc.⁴) Coloniștii ruteni fugeau de pe moșiile boierești din Pocuția și Galiția, așezându-se mai întâi în regiunea dintre Prut și Nistru, ca mai apoi să pătrundă tot mai adânc până în valea Siretului și a Sucevei⁵. O asemenea colonie s-a stabilit în Dărmănești, unde s-a impus conducând spre o deznaționalizare a locului, îndepărtând limba și cultura română. Un caz concret este chiar familia Chelariu, familie de origine română, vorbitoare de limbă ruteană. Traian Chelariu însuși a vorbit până la 10 ani limba ruteană *din* Dărmănești, ca mai apoi să învețe limba română, limba natală. Acest fapt i-a provocat un complex al vorbitorului de limbă străină, mărturisind că de multe ori nu ajunge la forma expresivă la care visează⁶.

Având în vedere aceste evenimente, nu-mi rămâne decât să mă întreb ce a însemnat această mișcare de individualizare națională a bucovinenilor dinaintea de 1918 pentru Traian Chelariu? Ce impact a avut perioada habsburgică pentru scriitor luând în considerare că acesta a simțit autoritatea austriacă numai în perioada copilăriei, mai exact în primii 12 ani ai săi (Traian Chelariu se naște la Dărmănești în anul 1906)? Lansarea acestor întrebări îmi permite să privesc personalitatea autorului ca fiind una

¹ Mihai Iacobescu, *Istoria Românilor*, vol. VI, Editura Enciclopedică, București, 2002, p. 682.

² Ștefan Ștefănescu, *Bucovina, „Cheia Moldovei”, sub stăpânirea Austriei Habsburgice (1775-1918)* în „Analele Bucovinei”, XIX, 2 (39), București, 2012.

³ Mihai Iacobescu, *Bucovina între mitul habsburgic și realitatea istorică* în „Analele Bucovinei”, XII, 2(25), București, 2005, p. 289.

⁴ Alis Niculica, *Din istoria vieții culturale a Bucovina: Teatrul și muzica*, Casa Editorială Florea Albastră, București, 2009, p. 25.

⁵ Ion Nistor, *Istoria Bucovinei*, Editura Humanitas, București, 1991, p. 20.

⁶ Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, volumul I, Editura Ideea Europeană, București, 2007, p. 122.

caracterizată de o dorință de afirmare proprie în numele regiunii, fiind marcată de o copilărie multietnică în care românismul trebuia evidențiat pentru a nu fi uniformizat.

Mai mult, fără nicio exagerare, pot afirma că perioada habsburgică își pune amprenta peste istoria mentalității bucovinene, inducând un spirit caracterizat de corectitudine nemțească, de caracterul practic evreiesc (evreii fiind cei care au dominat viața economică) și de dorința de individualizare specifică fiecărei etnii. Acest mod de a trăi se observă foarte bine în cadrul Universității din Cernăuți, care timp de 43 de ani a avut în cadrul ei profesori de toate naționalitățile, a determinat studenții și corpul didactic român să se afirme pentru a se deosebi de ceilalți și a împulsionat tinerii să conducă activități culturale. Peste opt ani de la Unire, tânărul Traian Chelariu intră în acest mediu universitar, fiind întâmpinat de același spirit de luptă pentru afirmare și aceeași dorință de a ieși din pasivitate, din indiferență. Dar mai presus de toate aceste explicații, stă însuși principiul unui „fond austriac” care permite, poate doar în virtutea unor stereotipii culturale, să-i privim personalitatea autorului dintr-un alt unghi, care vorbește despre o altă civilizație diferită de cea românească.

Bucovina interbelică: între politică și cultură

Luând în considerare imaginea Bucovinei reîntregite numai din punct de vedere teritorial și administrativ și nu din punct de vedere politic, social și cultural, nu rămâne decât să înțelegem că în Bucovina, culturalul este în relație cu politicul. Având în vedere că personalitățile din mediul politic precum Ion I. Nistor și Traian Brăileanu au susținut financiar, dar și moral, mișcările unor cercuri literare sau ale unor reviste, este de înțeles de ce „ucenicii” lor au devenit promotorii direcți sau indirecti ai partidului „mentorului”. Cele două direcții care străbat intelectualitatea bucovineană au în vedere activitățile Mișcării Legionare și cele ale Partidului Național Liberal, prima fiind promovată de sociologul Brăileanu, cea de-a doua fiind promovată de Iancu Nistor.

Traian Chelariu a fost cel care a optat prin actele sale pentru direcția dată de ministrul Ion I. Nistor. Astfel, rămânem cu întrebarea de ce autorul care și-a publicat primul volum de versuri la editura *Iconar*, menționând pe prima pagină a acestuia că selecția de poezii îi este dedicată liberalului – mentor al „Junimii literare”, a rămas fidel lui Iancu Nistor. Întrebarea își are rostul în demonstrațiile care vorbeau despre scriitorul ce avea o dorință acerbă de afirmare a propriei identități naționale, dorință care ar fi fost în consonanță directă cu Mișcarea Legionară, după cum a simțit și Mircea Streinul.

Această atitudine ar putea să însemne numai un rezultat al îndatorii ce o poartă Chelariu față de ministru, deoarece omul politic bucovinean l-a ajutat să plece cu bursă la Paris și Roma și i-a asigurat un salariu la întoarcerea de la studiile din străinătate, alegerea fiind făcută din motive de recunoștință și nu din motive de împărtășire a acelorași concepții politice? Sau ar putea să fie numai rezultatul unei trăsături de caracter specifice lui Traian Chelariu, aceea de a fi un om constant, previzibil, fără nicio tendință de exagerare? Răspunsurile creionează portretul moral al lui Traian Chelariu, portret care se deduce și din jurnalul⁷ său și care vorbește despre un sistem de valori clar.

⁷ Vezi Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, volumele I, II. Editura Ideea Europeană, București, 2007.

Așadar, se poate constata că scriitorul a rămas fidel lui Ion I. Nistor datorită faptului că nu era adeptul unui comportament exagerat specific celor din extrema dreaptă, liberalii fiind în conformitate cu personalitatea lui clasică, de un anumit conservatorism. Apoi, tot din paginile de confesiune aflăm că bucovineanul Chelariu a rămas redactor șef la revista „Glasul Bucovinei” mai mult dintr-un principiu literar și nu dintr-unul politic, care viza o „reîntoarcere a sincerității și seriozității literare în Bucovina”⁸, scop ce și l-a propus în momentul în care a observat o lipsă de autocritică la ceilalți colegi de breaslă. Astfel, opțiunea sa liberală a fost determinată de dorința de a schimba traiectoria literaturii bucovinene care începea să accepte orice cu neglijență, fără niciun sistem de selecție, dar și de firea sa clasică ce nu se plia pe exagerările comportamentale specifice legionarilor.

Scena literară bucovineană din interbelic.

Mișcarea literară din Bucovina interbelică este strâns legată de „complexul provinciei”⁹ manifestat și în rândul scriitorilor, dar este legată și de domeniul politicului, după cum am precizat în paginile anterioare. Pentru a înțelege această *scenă* literară străbătută de controverse și de acțiuni de afirmare la nivel național, am ales să o privesc atât din exterior, din public (prin ochii unor contemporani din capitală) și din interior, din culise (redată de articolele din anumite publicații bucovinene și de notițele de jurnal ale lui Traian Chelariu). Ipoteza de la care am plecat este cea afirmată de Traian Cantemir, criticul și istoricul literar din ținuturile Sucevei, care menționa în articolul *Literatura bucovineană* din revista „Bucovina literară” nr. 63/15 august 1943, că literatura din Țara Fagilor este „ignorată pentru izul provincial, suspectată că nu poartă un timbru special și acuzată, chipurile, pentru povara sentimentului național (având ca efect, prin exces distrugerea artei)”¹⁰.

Să fie adevărat? Să fie literatura bucovineană numai un exces de naționalism și de provincialism? Scena literară bucovineană este rar amintită în publicațiile din Capitală, iar dacă apare menționată aceasta este adesea prezentată de către vreun bucovinean mutat în București sau apare prezentată cu un ton de toleranță, ca fiind un început stângaci și modest. De exemplu, în data de 28 aprilie 1933, publicația din capitală „România literară” prezintă un articol semnat de Liviu Rebreanu, care salută noii scriitori și activitățile lor. Autorul articolului menționează că până la momentul de față Bucovina nu „prea se remarcase”, dar acum există „o armată întreagă de viitori luceferi”¹¹.

O altă viziune este prezentă în ziarul „Universul” din data de 28 septembrie 1933, într-un articol semnat cu inițialele C.L. (Constantin Loghin, tot un bucovinean), care propune o privire mai detaliată și ușor ironică. Acesta mizează pe ideea că Țara Fagilor nu a avut în ultimul deceniu nicio scriitoricească și că după Unire nu se mai poate vorbi de literatură bucovineană, ci numai despre o literatură *din* Bucovina.

⁸ Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, volumul II, p. 420.

⁹ Vezi Mircea A. Diaconu, *Mișcarea „Iconar”. Literatură și politică în Bucovina anilor '30*, Editura Timpul, Iași, 1999, p. 13.

¹⁰ Traian Cantemir, *Literatura bucovineană*, în „Bucovina literară”, nr. 63, 15 august 1943.

¹¹ Liviu Rebreanu, *Reviste provinciale* în „România literară”, nr. 4048, 28 aprilie 1933.

Redactorul dă și o explicație istorică a acestui fapt, explicând că pauza de zece ani înseamnă construirea unei noi generații pe băncile Universității românești de la Cernăuți, după o generație germană (care a monopolizat provincia până ce a crescut generația de după Unire, în spiritul românesc). Constantin Loghin mai amintește de numele profesorului Ion I. Nistor care a deschis porțile prea larg tuturor încercărilor scriitoricești ale tinerilor în paginile revistelor sale. De altfel, redactorul din *Capitală* menționează că generația actuală din Bucovina este una grăbită, care vrea să se afirme cu volume de dimensiuni mici, foarte reduse. Acesta încheie remarcând apariția unui fenomen literar care este așteptat să se afirme¹².

Prin urmare, mișcarea literară bucovineană a fost greu observată de contemporanii din capitală (contemporani care erau tot bucovineni, vezi cazul criticului Constantin Loghin) cu un gest de rezervă față de prezent, dar cu speranța unui viitor mai bun. Toate acestea sunt spuse în anul 1933, când literatura bucovineană avea deja editura *Iconar*, avea deja autori precum Iulian Vesper, Mircea Streinul și Traian Chelariu care publicau în ziarele locale, dar și autori precum George Drumur, N. Tcaciuc – Albu, Teofil Lianu, E. Ar. Zaharia, Vasile I. Posteuca, Gheorghe Antonovici. Viziunea aceasta tolerantă prezintă în publicațiile din Centru întărește ideea că „drumul spre consacrare trece numai prin Capitală”, că Bucureștiul pentru bucovineni „părea să fie expresia străinismului”¹³.

Imaginea scenei literare din Bucovina construită de o viziune din interior, adică de articolele unor publicații interbelice locale și de notițele de jurnal ale lui Traian Chelariu cunoaște anumite controverse și polemici. În decursul anilor de străinătate, Traian Chelariu prezintă scena literară din Cernăuți ca fiind strâns legată de numele revistei „Junimea literară”, cea care publica tinerele talente și autorii deja consacrați la nivel local. În anul 1932, autorul era încă în relații de prietenie cu Mircea Streinul menținându-și același spirit critic blamat mai târziu: „Primesc de la Mircea Streinul un teanc de ziare literare și mixte. E între ele și acest «Răboj» (anul I, nr. 4, iunie 1932), copilărește pretențios. Am fost și eu (mai prost în fapte deși mai bun în intenții) și nu-i compătimesc pe «redactorii» și «directorii» de fițiuci literare efemere și de formatul unei anumite hârtii”¹⁴.

În anul 1933, lucrurile par să se schimbe, relațiile amicale dintre scriitori încep să se deterioreze din cauza unor critici, afirmații și idei. Neînțelegerile au luat avânt de la un număr aniversar al „Junimii literare” (Nr. 7-12, 1932) care a lăsat loc tinerei generații să se afirme fără nicio selecție. Traian Chelariu și Barbu Slușanschi, fiind împreună la studii în Paris, hotărăsc să scrie un articol despre faptul că „Junimea literară” a devenit mult prea plină de scrieri nevaloroase ale unor anonimi, deprecind munca unor colaboratori mai vechi și cu mai multă experiență¹⁵. Primul răspuns la acest atac a fost dat de către Mircea Streinul printr-o scrisoare (16 februarie 1933, Cernăuți) destinată lui Traian Chelariu și redactată pe un ton de profundă dezamăgire, această atitudine este

¹² Constantin Loghin, *Tânără literatură bucovineană*, în „Universul”, nr. 265, 28 septembrie 1933.

¹³ Mircea A. Diaconu, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁴ Traian Chelariu, *Op. cit.*, vol I, p. 208.

¹⁵ Traian Chelariu, *Pentru o orientare în „Glasul Bucovinei”*, Cernăuți, anul XVI, 16 februarie 1933, p. 3.

dată de faptul că studentul de la Paris nu a recurs la un mod mai intim, direct și sincer de a-și exprima opiniile, ci a recurs la un gest de umilire publică¹⁶.

Apoi se continuă cu o serie de articole, scrisori de lămuriri, de indignări, care propun un anumit punct de vedere. Traian Chelariu consemnează cu precizie în jurnalul său fiecare polemică și mai mult de atât, copiază conținutul articolelor sau al scrisorilor (acesta primește epistole de la E. Ar. Zaharia, Neculai Roșca). O altă dispută de amploare a luat naștere de la o conferință susținută de Dragoș Vitencu, în ianuarie 1935, în care acesta îi menționează pe Mircea Streinul, Iulian Vesper, Traian Chelariu, E. Ar. Zaharia ca fiind *asasinii poeziei*, deoarece scriu texte care nu sunt demne de încadrarea în genul liric. Cel care ia atitudine împotriva celor spuse este Iulian Vesper în articolul *Ciocoism liric și asasinii de talent. Pe marginea unei conferințe*, din 2 februarie 1935. El ironizează afirmațiile lui Vitencu, spunând că acesta a făcut „o conferință bâlbăită în aplauzele unor inconștienți”¹⁷.

Răspunsul conferențiarului este apare în numărul din 5 februarie 1935 la pagina a doua, din „Glasul Bucovinei”, în care același Dragoș Vitencu (poet și prozator) pledează pentru o poezie mai clară și pentru o atitudine anti-modernă susținând că a observat că „marii vinovați ai compromiterii poeziei în zilele noastre sunt obscurantismul (sub toate aspectele lui) și reclamagismul”. Apoi acesta menționează că „și-a exprimat durerea” că poeții pe care-i socotea de o mare valoare „se lasă târați de curentul modei, cheltuindu-și puterea de creație în realizări ce se înglobează așa de impropriu numitei «poezii moderniste».”¹⁸

Polemica ia amploare cu o altă intervenție și spre cu totul altă orientare, ajungându-se la teoretizarea modernismului. Problema este pusă de I. Constantinescu-Delabaia în numărul 4497, miercuri 13 februarie 1935. Acesta dorește să sublinieze diferențele dintre poezia modernă și poezia modernistă, deoarece Dragoș Vitencu nu pare a ști care este diferența¹⁹. În final, Traian Chelariu ține o conferință în sala festivă a Societății pentru Cultură și Literatură Română în Bucovina, despre *Lirica de totdeauna și poezia modernă*. Acesta precizează încă din titlul conferinței că lirica este și trebuie să fie una și aceeași indiferent de timp, dar liricii din Bucovina fac o enormă greșală, cea de a „rezida în obscurantism”, greșală identificată la nivelul exprimării, deoarece simțirea nu poate fi contestată.²⁰

În final, polemicile acestora nu fac altceva decât să evidențieze o mișcare literară continuă, preocupată atât de scrierea de texte, cât și de teoretizarea conceptelor. Aceste polemici care pledează pentru diferite curente literare reprezintă o reflexie, la scară mai mică, a literaturii române din perioada interbelică, literatură ce era străbătută

¹⁶ Mircea Streinul *apud* Traian Chelariu, *Op. cit.*, vol. I, p. 256.

¹⁷ Iulian Vesper, *Ciocoism liric și asasinii de talent. Pe marginea unei conferințe* în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, sâmbătă, 2 februarie 1935, an XVIII, no 4432, p. 2.

¹⁸ Dragoș Vitencu, *Dispute noi – asasinii poeziei* în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, marți, 5 februarie 1935, an XVIII, no 4434, p. 2.

¹⁹ I. Constantinescu-Delabaia, *Tot despre modernism* în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, joi, 14 februarie 1935, no 4498, p. 2.

²⁰ Valerian Doboș Boca, *Unde ne sunt visătorii?! Reflexii cu ocazia conferinței d-lui Tr. Chelariu*, în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, marți, 7 martie 1935, an XVIII, no. 4534, p. 2.

concomitent de tradiționalism, modernism și avangardism. Astfel, această indecizie cu privire la direcția de urmat nu poate fi privită ca pe o stângăcie, sau ca pe un semn al începuturilor, ci numai ca pe o „normalitate a timpului literar”. Așadar, ne rămâne numai de identificat din tot ce am expus până acum dacă literatura bucovineană din perioada interbelică suferă de un provincialism și de un naționalism exagerat. Nu pot contesta faptul că scriitorii din Țara Fagilor încă mai promovează elementul românesc din cauza elementului alogen care există, cum de altfel nu pot contesta nici prezența unei diferențe dintre scrierile din Provincie față de scrierile de Centru.

Dar toate acestea sunt justificate de contextul istoric și geografic, care demonstrează prezența unei „formule sufletești” specifice „ființelor codrene”, care vorbește despre un românism întors spre valoare, sau un provincialism ce aduce o sensibilitate neuzată, diferită. Despre literatura timpurilor sale, Traian Chelariu afirma în „Glasul Bucovinei”, 9 decembrie 1934. „Ceea ce ne lipsește din Bucovina este un cult literar sincer, uman și învăluit în toate distanțele misterului care dă conținut faptelor noastre și nume conținutului lor”²¹. Autorul continuă prin identificarea naturii acestui cult, care nu se suprapune cu imaginea unei „bisericiute literare”, sau „cafenele”, sau editură, societate literară, ci este echivalentul unui plan spiritual în cadrul căruia ar trebui să postuleze atât valorile vechi, cât și „orice pretinsă valoare nouă”.

Poziția lui Traian Chelariu în scena literară din Bucovina interbelică este surprinsă de relațiile pe care acesta le avea cu scriitorii din aceeași generație. Din epistolele reproduse în jurnalul său, articolele despre el semnate de colegii de generație și mărturiile altor scriitori se deduce că Traian Chelariu era un nume printre scriitorii bucovineni. Majoritatea îl privește ca fiind un omul care a avut șansa să cerceteze bibliotecile pariziene și cele italiene, un „intelectual foarte instruit și foarte cult”²². De altfel, Chelariu și-a câștigat acest statut și datorită faptului că a fost redactor la „Glasul Bucovinei” din anul 1934 până în anul 1940. Acesta preia periodicul cu ardoarea de a produce câteva schimbări necesare în paginile publicației, modificări care se pot observa la nivelul articolelor de literatură ce devin mult mai puține, trecând printr-un filtru mai drastic. Dorința bucovineanului a fost aceea de a nu mai publica orice creație literară, orice scriere de caracter filologic, ci de a selecta textele în funcție de conținut.

Cu toate acestea, colegii de generație au tendința de a-l privi cu invidie, din cauza simpatiei pe care i-o purtau Ion I. Nistor și chiar Traian Brăileanu. Dacă Ion I. Nistor a demonstrat că îl preferă pe Traian Chelariu prin faptele sale (proponerile burselor în străinătate, a posturilor de redactor la revista „Glasul Bucovinei” și asistent în cadrul universității), Traian Brăileanu și-a demonstrat afinitatea pentru el prin dorința de a-l avea ca ginere pentru fata sa, Veronica.²³ Așadar, Traian Chelariu era privit cu simpatie de către personalitățile timpului, chiar și de însuși Nicolae Iorga care i-a spus

²¹ Traian Chelariu, *Pagina literară*, în „Glasul Bucovinei”, anul XVII, 9 decembrie 1934, p. 4.

²² Valerian Doboș Boca, *Op. cit.*

²³ Despre relația lui Traian Chelariu și fiica lui Traian Brăileanu, vezi Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, vol. II, p. 481 sau Alexandru Ovidiu Vintilă, *Traian Brăileanu. Întruchipările rațiunii. Fapte, idei, teritorii ale realității din interbelicul bucovinean*, Editura Paideia, București, 2012, p. 112.

că pare „a fi citit mult, foarte mult” și care l-a felicitat pentru cugetările sale de „om matur și profund”²⁴.

Datorită acestui atu, tânărul și-a căpătat un prestigiu de reprezentant al unei elite scriitoricești, care avea dreptul de a emite opinii critice la adresa altora, opinii care se dovedesc a fi obiective, nepărtinitoare. De exemplu, la apariția primului număr din „Iconar”, Chelariu nu ezită să consemneze în mod pozitiv în „Junimea literară” articolele citite în revista lui Mircea Streinul, chiar dacă cele două publicații sunt reprezentante a două direcții politice diferite. Prin urmare, tânărul din Dărmănești și-a căpătat un statut printre scriitorii generației bucovinene interbelice datorită eleganței, corectitudinii și cunoștințelor avute.

Funestul an 1940 și postbelicul românesc

Traseul lui Traian Chelariu nu se oprește în perioada interbelicului cernăuțean, ci continuă într-un mod dramatic, fidel întâmplărilor istorice care au cutremurat postbelicul românesc. Schimbarea pe care o simte scriitorul traduce evenimentele istorice pe care le-au simțit cei din Nordul Bucovinei, când în urma pactului Ribbentrop-Molotov din 23 august 1939 puterile germane și rusești și-au împărțit sferile de interes pe teritoriul Europei²⁵. La o săptămână după acest pact, în 1 septembrie 1939 izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial prin ocuparea Poloniei. În țară, situația se simțea la fel de tensionată deoarece a fost asasinat ministrul Armand Călinescu, apoi a urmat o „replică regală” prin uciderea a 200 de legionari, iar cetățenii din Nordul Bucovinei și din Basarabia aflând de manevrele sovietice fugeau din locurile de baștină spre teritoriul fostului Regat Român²⁶.

Cu toate încercările de a evita rezultatul sumbru, în iunie 1940, România a pierdut Basarabia, Nordul Bucovinei, iar în 30 august a pierdut și Nord-Estul Transilvaniei, act care l-a determinat pe Carol al II-lea să își abandoneze tronul, încredințând puterea generalului Ion Antonescu²⁷. „La orele 14.00, 28 iunie 1940, începe calvarul roșu, care avea să aducă românilor basarabeni și nord-bucovineni cele mai îngrozitoare chinuri, necunoscute până atunci de ei: detrunchierea teritoriilor «eliberate», teroarea, deportările, foamea, migrația impusă prin forță, prigoana spirituală și culturală etc.”²⁸. (Trebuie să menționez că gestul de ocupare făcut de către Uniunea Sovietică a fost argumentat fals prin faptul că spațiul bucovinean era populat majoritar de către ucraineni, populație care își dorea să iasă de sub dominație românească.)

Având în vedere că zvonurile cedării Bucovinei de Nord au luat amploare încă din august 1939, orașul Cernăuți a fost până în iunie 1940 într-o adevărată dezordine cauzată de reacțiile oamenilor la noile informații apărute. Unii români își lăsau totul pentru a fugi la rudele din altă parte a țării, alții rămăneau pe teritoriul bucovinean cu speranța că zvonurile nu se vor împlini, iar ucrainenii și evreii așteptau trupele sovietice

²⁴ Nicolae Iorga *apud* Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, volumul I, p. 237.

²⁵ Nicolae Ciachir, *Din istoria Bucovinei*, Editura Oscar Print, București, 1999, p. 126.

²⁶ Ioan Scurtu, *Istoria civilizației române, perioada interbelică*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2010, p. 310.

²⁷ *Ibidem*, p. 311.

²⁸ Dumitru Covalciuc (coordonator), *□ara Fagilor. Almanah cultural literar*, Cernăuți, 1992, p. 14.

ca pe o eliberare. Membrii scenei literare românești bucovinene au luat calea refugiului spre binele lor și al familiilor. Bucureștiul i-a găzduit pe Mircea Streinul care se reîntoarce în Capitală la un post de cenzor la Ministerul Propagandei, pe George Drumur care publică la Editura Bucovina cel de-al doilea volum al său *Suflete în azur*, dar și pe Traian Chelariu cu soția sa, Stella, care este repartizat la Universitatea din București la Catedra de Psihologie²⁹.

Este de prisos să ne întrebăm ce a însemnat pentru o generație de intelectuali incriminată de „naționalism exagerat”, care a trăit pentru „românizarea” provinciei Bucovina, momentul de părăsire a regiunii într-un mod forțat de împrejurări. Nu putem învinui tinerii scriitori de lașitate sau de frică pentru exodul lor, spunând că au luptat atâta timp pentru un ideal pe care l-au abandonat, ci putem să îi considerăm niște victime ale violenței care folosește arme ce nu se potrivesc intelectualității. Or, aceste teritorii care au revenit în componența României, dar numai până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, au lăsat cernăuțenii intelectuali în Capitală, cu specificul lor de bucovineni.

Din anul 1945, soarta României se schimbă dramatic odată cu trecerea de la o formă de guvernământ monarhică, la un regim totalitar comunist. Istoria dintre anii 1947-1989 cuprinde abdicarea obligată a regelui Mihai I (1947), regimurile staliniste ale lui Petru Groza, Gheorghe Gheorghiu-Dej și regimul comunist al lui Nicolae Ceaușescu (1965-1989) cu trăsăturile specifice fiecărei perioade. Nu voi detalia aceste momente îndeajuns de cunoscute și de dezbătute, ci voi trasa în linii mari dominantele perioadei, accentuând situația intelectualilor cu scopul de a răspunde la întrebarea-ipoză de la care am pornit această lucrare.

De la distrugerea proprietății private, industrializarea forțată, crearea Securității ca instituție de bază a sistemului represiv, la cultul personalității și formarea „omului nou” în spiritul comunist, toate acestea au însemnat un control vizibil manifestat asupra cetățenilor. Mai mult, „în domeniul vieții intelectuale scopul partidului comunist a fost acela de a anihila orice formă de creativitate autentică: literatura, arta și filosofia trebuiau să se subordoneze ideologic sferei politice”³⁰.

Anihilarea creativității, a inspirației occidentale, a spiritului reformator sau novator a fost făcută printr-un sistem de cenzură și de monopolizare a intelectualității în diferite organizații. Această continuă cenzură s-a produs la nivelul „uniunilor de creație”, precum Uniunea Scriitorilor (condusă la început de Traian Șelmaru, Mihai Novicov, Nicolae Moraru și Mihai Beniuc), Uniunea Compozitorilor și Uniunea Artiștilor Plastici.³¹ Însă, pe lângă constrângerile de a fi membru de partid și mai apoi de uniune, scriitorii trebuiau să treacă testul cenzurii, care a rămas emblematic pentru perioada comunistă. Instituția oficială a Direcției Presei și Tipăriturilor funcționa după anumite reguli de selecție și departajare, peste care trebuiau să treacă atât scriitorii, cât și textele lor.

Cum au suportat intelectualii bucovineni veniți dintr-o fostă provincie austriacă și cosmopolită, obișnuiți să își exprime opiniile politice și ideile revoluționare,

²⁹ Eugen Simion (coordonator), *Dicționarul General al Literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, volumele I-VI.

³⁰ Vladimir Tismăneanu (coord.), *Raport Final*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 73.

³¹ *Ibidem*, p. 73.

aceste interdicții manifestate pe mai multe paliere? Cum l-a influențat pe Traian Chelariu noul context politic care impunea un anumit fel de a fi? Printr-un exercițiu de empatie putem sesiza că durerea pierderii Bucovinei interbelice a fost dublată de noile agresiuni care nu au făcut decât să amplifice sentimentul unui dor de libertate și de provincie. Destinele bucovinenilor se conturează în spațiul comunist în linii grave. Mircea Streinul moare în mod obscur în anul 1947, Teofil Lianu se stabilește ca muzeograf la Rădăuți după ce este închis pe motive politice, Iulian Vesper rămâne redactor la Agerpress și colaborator la revistele literare ale timpului și George Drumur activează ca profesor în Timișoara³².

Traian Chelariu a devenit o victimă a sistemului care l-a exclus din câmpul muncii intelectuale. Traseul profesional al autorului, deja căsătorit, tată a doi copii (Maria și Șerban) surprinde un regres indus de noul regim. De la postul de asistent la Universitatea București, Catedra de Psihologie (1944-1949) și „redactor responsabil” la revista „Universul literar”, acesta este transferat în învățământul secundar (1949-1952) și apoi scos din sistemul de educație. Din acest moment el nu reușește să își găsească un loc de muncă timp de un an și patru luni, apoi a lucrat ca referent tehnic, desenator tehnic, proiectant de gradul doi (la Institutul de Construcții și Planificare) Urbanistică, sau traducător temporar (la Întreprindere de Proiectări Navale), ca toată această disperată căutare de servicii să se încheie la Întreprinderea Ecarisaj București unde a funcționat ca deratizator (până în 1957)³³.

Această cădere profesională este explicată în paginile jurnalului *Strada Lebedei nr. 8*³⁴ ca fiind un act de „pedepsire” a autorului pentru articolele de cronică literară din rubrica *Note germane* ale revistei „Universul literar”, citite ca niște texte de propagandă fascistă, pentru apropierea de grupul legionar³⁵, sau apartenența la Partidul Național Liberal. Mai mult decât atât, putem înțelege represiunea ca pe o lecție dată de partid unui intelectual care trebuia educat, potolit într-un mod precaut, care să asigure faptul că bucovineanul nu va intenta niciun act împotriva noilor reguli.

Pe lângă aceste schimbări sociale, noul context istoric l-a adus la tăcere pe bucovinean și în domeniul literar. Traian Chelariu, tânărul avântat în lupta pentru un ideal național, în mișcări de culturalizare prin publicații și în dinamismul scenei literare prin scrieri și conferințe pe teme în actualitate a avut interdicția de a mai publica din cauză că nu era acceptat ca membru al Uniunii Scriitorilor. Astfel, el s-a „hrănit” numai din scrierile de jurnal, din crearea unor opere fără gând de publicare, din redactarea de texte pentru alți autori, din lectură diversificată și discuții. În paginile jurnalului său *Strada Lebedei nr. 8* nu observăm semne de revoltă disperată, de pierdere a oricărei speranțe, de o decădere în mizeria la care îl supunea regimul (el ajungând să nu mai aibă bani nici de pâine sau de haine) ca un semn de răzvrătire împotriva destinului.

³² Academia Română, *Op. cit.*

³³ Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, volumul II, p. 507

³⁴ Traian Chelariu, *Strada Lebedei nr. 8*, Editura Paideia, București, 2002.

³⁵ Despre articolele din „Universul literar” și „apartenența” la grupul legionar vezi *Memoriul* redactat de Traian Chelariu, *Zilele și umbra mea*, volumul II, p. 505-506.

Traian Chelariu se comportă în continuare cu eleganța unui intelectual, asumându-și situația, dar fără resemnare, fără plafonarea în mediul precar. De exemplu, însemnarea din 30 aprilie 1957 arată paradoxul vieții autorului, om care reușește să combine munca umilă la care este cu munca intelectuală. „7^h – 15^h teren: deratizări și dezinsectări. După-masă triat material liric și scris prima scenă din piesa despre Ovidiu. Deocamdată am început să o redactez în versuri cu rimă: distihuri octosilabice.”³⁶ Această împletire antagonică de munci demonstrează faptul că bucovineanul nu a scris numai pentru aclamarea sa de către public ca un gest de mândrie și de orgoliu. Pentru el scrisul stătea în firescul său, actul de creare de texte reprezenta un mod de a trăi. Cu toate acestea, Chelariu afirmă cu melancolie că menirea de scriitor se împlinește numai în răspunsul din sufețele cititorilor, răspunsuri care conferă valoare operelor.

Acceptarea destinului, căutarea de subterfugii literare pentru a ieși din capcana întinsă de mentalitatea noii ideologii, voința de a nu se plafona și puterea de a se ridica, toate acestea îl ajută pe bucovinean să reușească spre sfârșitul vieții sale să ajungă din punctul din care l-a luat perioada postbelică, reluându-și munca de cadru didactic la Institutul Pedagogic din Suceava (1964 – 1966).

Concluzii

Viața bucovineanului privită retrospectiv și în linii mari surprinde momente de progres literar și existențial și momente de regres social. Tabloul general evidențiază discrepanța dintre cele două „epoci” ale vieții lui Chelariu, de la bursierul din Paris și Roma, la tovarășul din București angajat al firmei Ecarisaj, deratizare și dezinsecție. Acestea și toate celelalte experiențe vorbesc despre complexitatea autorului, despre faptul că biografia scriitorului reprezintă un paradox viu. Putem spune că fiecare perioadă istorică dominată de un anumit eveniment vorbește despre personalitatea autorului.

Perioada habsburgică a Bucovinei explică firea corectă și organizată a lui Traian Chelariu, dar și capacitatea acestuia de a cunoaște culturile europene într-un mod aparte datorat coabitării cu acestea în spațiul românesc. Perioada interbelică reprezintă mediul de formare a scriitorului care surprinde o clasă intelectuală activă și implicată. În acest interval de timp Chelariu se definește ca o persoană cultă, rafinată, fără exagerări, cu puterea de a se afirma în rândul tinerilor datorită cunoștințelor sale vaste. Momentul anului 1940 reprezintă despărțirea de idealul pentru care a luptat și conformarea cu destinul, conformare despre care „vorbește” și perioada postbelică. După cel de-al Doilea Război Mondial, Traian Chelariu se definește ca o victimă a sistemului ce nu se lasă învinsă de noile reguli. El demonstrează că omul își poate accepta destinul fără compromisuri, schimbări radicale de personalitate și revolte. Bucovineanul confirmă că scrisul reprezintă firescul său, că trăsăturile clasicului îi domină caracterul, că are luciditatea de a vedea realitatea fără idealizare, dar și voința de a lupta pentru îmbunătățirea condiției sale.

³⁶ Traian Chelariu, *Strada Lebedei* nr. 8, p. 103.

BIBLIOGRAFIE

- Chelariu, Traian, *Zilele și umbra mea*, volumele I, II, Editura Ideea Europeană, București, 2007.
- Ciachir, Nicolae, *Din istoria Bucovinei*, Editura Oscar Print, București, 1999.
- Covalciuc, Dumitru (coordonator), *Țara Fagilor. Almanah cultural literar*, Cernăuți, 1992.
- Diaconu, Mircea A., *Mișcarea „Iconar”. Literatură și politică în Bucovina anilor '30*, Editura Timpul, Iași, 1999.
- Iacobescu, Mihai, *Bucovina între mitul habsburgic și realitatea istorică* în „Analele Bucovinei”, XIX, 2(39), București, 2012.
- Iacobescu, Mihai, *Din Istoria Bucovinei*, volumul I, Editura Academiei Române, București, 1991.
- Iacobescu, Mihai, *Istoria Românilor*, volumul VI, Editura Enciclopedică, București, 2002.
- Niculica, Alis, *Din istoria vieții culturale a Bucovinei: Teatrul și muzica*, Casa Editorială Florea Albastră, București, 2009.
- Nistor, Ion, *Istoria Bucovinei*, Editura Humanitas, București, 1991.
- Scurtu, Ioan, *Istoria civilizației române, perioada interbelică*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2010.
- Simion, Eugen (coordonator), *Dicționarul General al Literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, volumele I-VI.
- Tismăneanu, Vladimir (coordonator.), *Raport Final*, Editura Humanitas, București, 2007.

Periodice

- Cantemir, Traian, *Literatura bucovineană*, în „Bucovina literară”, nr. 63, 15 august 1943.
- Chelariu, Traian, *Pagina literară*, în „Glasul Bucovinei”, anul XVII, 9 decembrie 1934.
- Chelariu, Traian, *Pentru o orientare*, în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, anul XVI, 16 februarie 1933.
- Delabaia, I. Constantinescu, *Tot despre modernism*, în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, joi, 14 februarie 1935, no 4498.
- Doboș Boca, Valerian, *Unde ne sunt visătorii?! Reflexii cu ocazia conferinței d-lui Tr. Chelariu*, în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, marți, 7 martie 1935, an XVIII, no. 4534.
- Loghiu, Constantin, *Tânărul literatură bucovineană*, în „Universul”, nr. 265, 28 septembrie 1933.
- Rebreanu, Liviu, *Reviste provinciale*, în „România literară”, nr. 4048, 28 aprilie 1933.
- Vesper, Iulian, *Ciocoism liric și asasinii de talent. Pe marginea unei conferințe*, în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, sâmbătă, 2 februarie 1935, an XVIII, no 4432.
- Vitencu, Dragoș, *Dispute noi – asasinii poeziei*, în „Glasul Bucovinei”, Cernăuți, marți, 5 februarie 1935, an XVIII, no 4434.

ACKNOWLEDGEMENT

This paper has been financially supported within the project entitled “SOCERT. Knowledge society, dynamism through research”, contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. Investing in people!”

Intratextualitatea „pe verticală”: filiația intratextuală sau autogenerarea

Virginia BLAGA MARCUS

The Romanian Agency for Quality Assurance in the Pre-University Education

Abstract: This article follows the *intratextual series* (most often they are found on the map of some *intratextual constellations*) derived from two directions of intratextual generation: the “vertical” – the *intratextual affiliation* and the “horizontal” – the *intratextual correspondence*. From text to pre-text, from flow to spring, intratextuality searches for the source of certain images and of the poetic tension in prose.

Keywords: Text/pre-text, prosaic/trans-prosaic intratextuality, intratextual correspondence/intratextual affiliation, intratextual series, Mihai Eminescu’s prose.

Conșiderații metodologice

Prezenta cercetare alege ca punct de plecare varianta finală care ar fi putut fi publicată sau textul publicat (în cazul nuvelor care au văzut antum lumina tiparului: *Sărmanul Dionis*, *La aniversară* și *Cezara*) – ceea ce Pierre-Marc de Biasi denumea *text* diferențiind de *avantext*: textul transliterat din manuscris (în termenii lui D. Vatamaniuc – *versiuni*, *variante*, *texte aferente*, *exerciții*), continuând drumul înapoi cu manuscrisul în facsimil (pentru unele texte în proză). Traseul regresiv poate continua, de exemplu, recurgând la *Fragmentarium*, pentru a vizualiza frânturile care au articulat mai târziu întregul (vezi Pompiliu Crăciunescu, despre revelația fragmentarului pentru cuprinderea întregului). Vizând un intratext cumva intertextual, vor fi invocate și fragmente eminesciene din filosofie (traduceri). Dacă textul-sursă este o altă proză localizată în spațiul creației originale eminesciene la același nivel, pe scara avantextuală, propunem să considerăm legătura hipotext/hipertext realizată prin *corespondență intratextuală*. Dacă, însă, vom urmări una și aceeași proză, plecând de la varianta finală, trecând prin cele transliterate din manuscrise în ediția îngrijită de D. Vatamaniuc, ajungând până la manuscrisul în facsimil și chiar la hipotexte din opera altor autori (pagini traduse de Eminescu, transcrise ori conspectate), vom merge din aval în amonte și vom vorbi despre *filiație intratextuală*. Diferența care derivă din natura relației hipertext/hipotext ar putea avea consecințe noționale asupra intratextului rezultat (Fig. II, la sfârșitul prezentului articol). Altfel spus, *diferența de intratextualitate atrage diferențe de intratext*.

De ce plecăm de la textul publicat în timpul vieții și nu de la avantext sau manuscris? Pentru că pe acesta l-am cunoscut mai întâi și de suficientă vreme încât să se fi produs oarecare familiarizare cu nuanțele tablourilor. Nu ar fi nici onest, nici eficient un traseu care pleacă dinspre manuscris către opera publicată (am ști dinainte unde ajungem și ar crește riscul „decupajelor” în interpretare). De ce vom considera că hipotextul din lirică, dramaturgie sau publicistică presupune *corespondență intratextuală*, iar traducerea *filiație*? Motivul este legat de necunoașterea cronologiei interioare a unor teme și preocupări ale autorului, chiar dacă exteriorizarea pe portativul unui registru sau al altuia răspunde unei succesiuni. Este foarte posibil ca vreo obsesie a imaginarii eminescien să-i fi neliniștit spiritul într-un moment esențial, iar din același zbucium să se nască un text prozastic și unul poetic, în momente diferite. Coincidența motivică înregistrată într-o succesiune de manifestări nu răspunde relației cauză-efect. Textele traduse de Eminescu (ceea ce înseamnă tălmăcire dintr-o limbă în alta, sistematizare prin conspect sau chiar o translație neformalizată, prin simpla lectură și înțelegere) pot ilustra, însă, un raport de determinare, mai mult sau mai puțin vizibilă.

Filiația presupune descendență și rotunjire stilistică dinspre idee spre manuscris, variante, apoi text final (publicat sau nu). Legătura dintre hipertext și hipotext se dovedește atipică, în sensul că lectorul pornește dinspre varianta ultimă și înaintează din aproape în aproape către izvor, însă perfecționarea unei imagini artistice sau a alteia se conturează dinspre hipotext către hipertext.

Sărmanul Dionis-Umbra mea

În urma lecturii nuvelei publicate, apoi a variantei din manuscrisul 2255 *Umbra mea*, discursul epic este cel care atrage atenția, în sensul că narațiunii heterodiegetice din varianta finală îi este opusă, în manuscris, cea homodiegetică¹. Utilizarea persoanei I comportă simplificare și asumare, în același timp. Este ca și cum naratorul-personaj ar spune „sunt eu” și atât, nu mai este necesară nicio descriere a protagonistului. Incipitul filosofic din textul publicat este nu eludat, ci sintetizat și pus într-o paranteză în hipotext. Există două modificări în manuscrisul în facsimil² față de varianta transliterată a lui D. Vatamaniuc:

(H_{1a}) „[...] ardeau *lămpi* (s.n.) somnoroase răspândind dungi de galbenă lumină prin aerul apăsător. [...] El aprinse o *lămpă* neagră, împlută cu untdelemn; lumina ei fumega pâlând. Încet, încet ochiul luminei se roși ...el se așeză la masă..., deschise cartea cea veche cu buchile neclare și cu înțeles întunecat. [...] *Lămpa* fâlăia lungă, ca și cum ar fi vrut să ajungă tavanul, [...]. *Lămpa* sa fâlăia mai fantastic, literele bătrâne ale cărții căpătau înțeles și se introduceau în visuri și-n cugete ce-i împlăeau capul fără de voință, [...]. *Lămpa* cu flacăra ei roșie sta între Dan și umbra închegată. [...] – *Îmi* voi aprinde *lămpa* [zice umbra] și-o căuta

¹ Pentru prezentul articol, s-a utilizat Ediția integrală *Opere Mihai Eminescu*, București: Editura Național, 2011, Ediție îngrijită, studiu introductiv, notă asupra ediției D. Vatamaniuc.

² Pentru varianta în facsimil, s-au utilizat *Manuscrisele Mihai Eminescu*, ediție coordonată de Eugen Simion, București: Editura Academiei, 2005, vol. 2, partea I și a II-a.

oameni. [...] Iar Dan își luă lunga sa manta de-a umere, stinse lampa.” (*Sărmanul Dionis* – Eminescu: 2010, II, pp. 35, 48-49, 50-51)

(h_{1b}) „Adeseori când stau înaintea fumegătoarei lumini galbene a lampi mele, când mă uit în ochiul ei cel roș, când deschid câte-o carte bătrână plină de nerozii bătrâne, de credințele unei lumi cu capete îndealtfel ca și ale noastre (lucru ce arată relativitatea adevărului), adeseori, zic, conversez cu lampa mea cea verde și veche și mă uit sub cojocirocul ei, când fâlfâie fantastic, ca și când i-ar fi dor de tavan.” (*Umbra mea* – Eminescu: 2010, II, 261)

(h_{1c}) „[...] capete îndealtfel ca și a noastre [...] conversez cu lampa mea verde și veche [...]” (Simion: 2005, II, 184)

Avem (*supra*) o primă serie intratextuală, centrată pe *lampă* și pigmentată tensional cu ajutorul seriei intratextuale cromatice. (Perechile sau șirurile determinate de legătura intratextuală dintre *hipotext* și *hipertext* construiesc serii intratextuale. Ele prezintă aspect asemănător câmpurilor semantice, poate și pentru că identificarea lor se face în mare parte cu ajutorul acestei clase lexico-semantice. Plecând de la postulatul rolului important în semnificare jucat de *constelațiile semantice*³, ne propunem să urmărim ceea ce vom numi *constelații intratextuale*. Este vorba despre serii intratextuale care interferează și care se structurează fundamentându-se pe cel puțin două nuclee intratextuale.) Comparația neutră din hipertext („Lampa fâlfâia lungă, ca și cum ar fi vrut s-ajungă tavanul...” se încarcă afectiv în hipotext: „fâlfâie fantastic, ca și cum i-ar fi dor de tavan”. Relativ la tomul care va cartografia drumul spre altă dimensiune, hipertextul accentuează asupra caracterului ezoteric („cartea cea veche cu buchiile neclare și cu înțeles întunecat”), în timp ce hipotextul întărește nuanța de vechime. Nuvela *Sărmanul Dionis* luminează slab, dar ispititor cartea, în timp ce varianta *Umbra mea* încearcă să îndepărteze lectorul și să minimalizeze tautologic rolul manuscriptului. Într-un impuls de onestitate, varianta *Umbra mea* inversează rolurile, în sensul că naratorul nu apare ca un nepriceput – „visătorul Dionis” din opera publicată –, el inițiază umbra și-i descrie tot scenariul ascensiunii selenar-paradisiace. În hipertext remarcăm gradarea ascendentă a ideii de posesie asupra lămpii, dublată de încărcarea semantică de la obiect decorativ, fie și util, însă aparținând tuturor, poate de aceea exprimat la plural („ardeau lămpi”) – la simbol al cunoașterii, sursă de luminare, nu doar de lumină („îmi voi aprinde lampa”). Termenul-cheie al secvenței intratextuale invocate se încarcă semantic inclusiv prin trecerea treptată de la substantiv nearticulat la unul articulat cu articol hotărât, în plus, cu dativ posesiv asociat: *lămpi-o lampă-lampa-lampa sa-îmi voi aprinde lampa*. Lumina este galbenă sau roșie, iar corpul de iluminat poate fi și negru (interesantă sintagma în care se prezintă și astăzi, comercial, aceste obiecte: nu de luminat, ci de iluminat). Pentru roș, sunt preferate „câpițelul de lumină” sau candelă – între lumânare, candelă,

³ *Constelația semantică* se definește ca „un grup de termeni lexicali între care se stabilesc diferite relații semantice, dominante fiind cele de sinonimie și antonimie. Își subordonează cel puțin două familii de cuvinte.” (Dumitru Irinia, *Limba poetică eminesciană*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2012, Prefață de Mihai Zamfir, N70 pentru p.195.

pe de o parte, și lampă, pe de alta, stabilindu-se o distanță de sfințenie și mister, ce ține de natura cunoașterii favorizate de lumina furnizată de fiecare dintre ele. În hipotext, care oferă cuvintelor o densitate semantică ce tinde spre simbol, aceleași lămpi i se asociază galben, roș și verde. În varianta facsimilată, apare *lampa verde și veche*, nu *lampa cea verde și veche*, într-o determinare mai strânsă fără demonstrativ, care situează pe același nivel semnificant ambele atribute, într-o sonoritate ușor căutată, aliterată. „Căpițelul de lumină” nu există încă, semn că taina nu are nevoie de potențare, lucrurile sunt clare și cuvintele convocate aproape numai pentru denotare. Etapa inițiată lipsește, cartea care să cartografieze drumul spre lună – și ea. Lampa continuă să stea între om și umbra lui, asistându-le dialogul. La plecarea din camera în care a rămas umbra, personajul-narator nu mai stinge lampa, în hipotext.

Studiul prozei eminesciene care utilizează ca punct de plecare hipertextul (textul publicat) și ajunge (prin descoperire) la hipotextul din varianta *Umbra mea* (în drumul către sâmburi de semnificare) percepe simplificarea din avântext (*vs.* text) aproape lacunară. Călătoria în sine are farmecul ei, nu doar atingerea destinației, acesta este motivul pentru care opera epică în discuție fascinează și teza filosofică dezvoltată narativ convinge cititorul. Varianta pare expeditivă, nici măcar schița textului final. Contragerea, ca să utilizăm un termen eminescian predilect în proză, nu vizează scenariul, ci descrierile care înaintau în năvălă firul epic (nu îl întrerupeau). Din acest motiv, lectorul nu simte absența vreunui episod important, ci a jocului narațiune-descriere care potența suflul dramatic al experienței lui Dan-Dionis. Varianta nu este variațiune a operei, ci chintesență, livrată asumat, direct, pozitiv.

Deși ordinea se modifică puțin de la hipertext la hipotext, în configurația cromatică derivată intratextual, alb-negru-albastru vs alb-albastru-negru predomină. Diferența este dată de faptul că, împreună, albastru și neculorile reprezintă aproape trei sferturi din totalul culorilor (75,37%) în operă și puțin peste jumătate (58,62%) în textul variantei⁴. După acest grup, urmează culorile: roșu-galben-verde-roș-vioriu-cenușiu-roz în hipertext și galben-curcubeu-verde-roș-cenușiu-roz în hipotext. Roșu și vioriu particularizează tablourile nuvelei. Din „rocvaiv”-ul ce colora edenul din vis în hipotext, a rămas doar vioriu în operă. Roșu este o prezență cromatică nouă și pregnantă în hipertext (hipotextul nu avea nevoie de această culoare – sugestiv) și se îndepărtează de roș și roz prin diferențe de nuanță nu doar sub aspectul intensității pigmentului, cât mai ales ca atmosferă și forță de simbolizare. Dacă ar fi să recurgem la *intratextualitatea transprozastică* „pe orizontală”, obținută prin *corespondență* (*infra*, figura de la sfârșitul prezentului articol), am remarca faptul că roz exprimă, în ambele hipertexte, inocența, ipostaza angelicului neîncercat de maturizare, ilustrat prin figura androginului:

(H_{2a}) „Era aninat într-un cui bustul în mărime naturală a unui copil ca de vro optsprezece ani, cu păr negru și lung, cu buzele subțiri și *roz* (s.n.), cu fața fină și

⁴ Configurația cromatică din text și din avântext s-a obținut prin prelucrarea concordanțelor disponibile în *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele prozei antume*, Iași : Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Colecția „Dicționarele Editurii Universității”, Seria “Lexikon”, 2009 (coordonator Dumitru Irîmia).

albă, ca tăiată-n marmură, și cu niște ochi albaștri mari sub mari sprâncene și gene lungi negre.” (*Sărmanul Dionis* – Eminescu: 2010, II, 37)

(H_{2b}) „Dar asupra cărților culcate-n colț era aninat în cui bustul în mărime naturală, lucrat în ulei, a unui copil ca de vro optsprezece [ani], cu păr negru și lung, cu buzele supțiri *roz* (s.n.), cu fața albă ca marmura și cu niște ochi albaștri mari, sub mari sprâncene și lungi gene negre.” (*Geniu pustiu* – Eminescu: 2010, II, 101)

În schimb, în hipotext, roz colorează un melanj de seninătate și bucurie ce depășește atmosfera idilei fericite și atinge lipsa cugetărilor și a dorințelor – armonia deplină din decorul selenar-edenic.

(h_{2c}) „Când ne deșteptam din somn, aurora celor doi sori, în haine *roz* (s.n.), culegea mărgăritarele de argint de prin grădinele noastre și, răsând cu glasul ei de ciocârlie, ni le arunca din poalele ei pe față [și în] patul nostru.” (*Umbra mea* – Eminescu: 2010, II, 210)

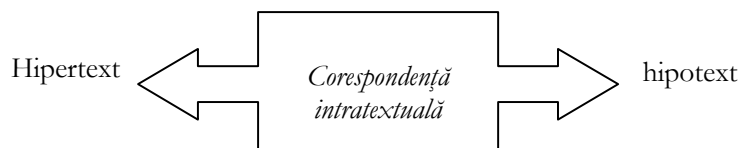
Roz se dovedește atributul inocenței, indiferent de forma, cadrul și natura ei. Roș, în schimb, este specializat semantic pentru descrierea luminii utilitare sau sfinte – persistă o ambiguitate asupra acestui obiect sfânt (lumânare sau candelă). Primul element din seria lexicală a culorii roșii (cu 11 unități lexicale) este utilizat în descrierea interiorului unde sălășluiește Dionis: „în alt colț, un pat, adică câteva scânduri pe doi căpriori, acoperite c-un mindir de paie și c-o plapomă roșie” (Eminescu: 2010, II, 37). Odaia lui Toma Nour reia intratextual prototipul interiorului simplu și ticsit de cărți specific eroilor eminescieni și ușor transparent pentru un model biografic mai mult sau mai puțin apropiat: „într-un colț al casei, la pământ, dormeau una peste alta vro câteva sute de cărți, visând fiecare din ele ceea ce coprindea, în alt colț al casei un pat de lemn c-o saltea de paie, c-o plapumă roșie și-nainte[a] patului o masă murdară...” (Eminescu: 2010, II, 101).

În termenii criticii genetice, am recurge la imaginea camerei închiriate la București de Mihai Eminescu (1868-1869), despre care își amintea Ștefan Cacoveanu:

„Odaia lui Eminescu, numai cu o fereastră mică, era în lățime cam de 4 pași, în lungime cam de 5 pași. Cum intrai din coridor în odaie, în față cu ușa, în fund, era fereastra. Intrând pe ușă, de-a stânga în colțul odăii era un cuptoraș făcut din cărămizi. De două palme de la cuptoraș, de-a lungul păretelui din stânga, o canapea mică, care servea de pat; în el dormea cu picioarele la foc, fără alt așternut. Canapeaua fusese odinioară roșie, dar acum de tot decolorată. Înaintea canapelei era o masă mică de brad, iar lângă masă, de cealaltă parte, un scaun de brad, nevăpsit, ca și masa. Acesta era tot mobilierul din odaie. Cărțile și le ținea întinse pe jos, de la fereastră până lângă masă, pe paviment. Vor fi fost până la 200 de volume, mai cu samă cărți vechi, nemțești cea mai mare parte. Pe masă erau tot felul de hârtulii scrise și nescrise. O mașină mică de tinichea de făcut cafea turcească

– ici cafea, colo zahăr pulverizat, de lipsă pentru cafeaua cu caimac, caiete și cărți și alte multe și mărunte, toate în dezordinea cea mai frumoasă.”⁵

1. Generare intratextuală „pe orizontală”



2. Generare intratextuală „pe verticală”

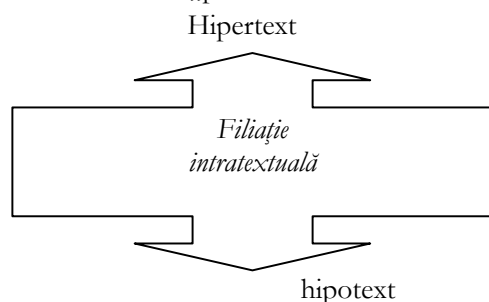


Fig. I Tipuri/direcții de generare intratextuală

Bibliografie

- Eminescu, Mihai, *Opere* (Ediția integrală), Vol. II *Proză, teatru*, București: Editura Național, 2010, 952 p., Ediție îngrijită, studiu introductiv, notă asupra ediției D. Vatamaniuc.
- Eminescu, Mihai, *Manuscrise*, București: Editura Academiei, 2005, vol. 2, partea I și a II-a (manuscris românesc 2255: 2 f. portr. și 210 f. facs., respectiv 2 f. portr. și 224 f. facs.), Ediție coordonată de Eugen Simion.
- *** *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani*, București: Humanitas, Colecția „Convorbiri Corespondență Portrete”, 2014, 584 p., Selecție, note, cronologie și prefață de Cătălin Cioabă.
- Irimia, Dumitru (coord.), *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele prozei antume*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Colecția „Dicționarele Editurii Universității”, Seria „Lexikon”, 2009, 858 p.
- Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013, 352 p. (același titlu pentru prima ediție, Iași: Editura Junimea, 1979).

⁵ *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani*, Selecție, note, cronologie și prefață de Cătălin Cioabă, București: Humanitas, Colecția „Convorbiri Corespondență Portrete”, 2014, pp. 95-96.

Etica modernizării în viziunea lui Eugen Lovinescu

Mariana BOCA

Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Abstract: The study interprets, from an ethical perspective, Eugen Lovinescu's stand on modernity. Lovinescu's position on modernity is considered a major influence on Romanian culture.

Keywords: Modernity, Eugen Lovinescu, ethics.

Modernitatea, în viziunea lui Eugen Lovinescu, este un fenomen istoric care nu poate fi negat sau evitat, chiar dacă orientarea de adâncime a modernizării social-economice nu promite o lume mai bună, ci doar o lume foarte diferită, prin interdependența statelor și a națiunilor, care impune conștiinței individuale creatoare mutații greu sau imposibil de gestionat în conținutul valorilor și în sensurile dominante ale reprezentărilor binelui și ale răului. Eugen Lovinescu ne lasă moștenire prima *narațiune canonică* despre modernitatea românească. Este chiar *povestea originară* a modernizării României și a nașterii modernismului literar. Poveste originară pentru că sublimează toate încercările fragmentare ce au anticipat-o. Poveste originară mai ales însă pentru că în ea se reflectă și din câmpul ei tematic, pe cât de generos, pe atât de contradictoriu, se dezvoltă toate celelalte povești sau lecturi sau ipoteze ale modernității românești, fie că sunt de natură canonică sau *anti-canonică*, fie că își propun să îl continue pe Lovinescu sau se despart de Lovinescu, fie că recunosc ori nu originea lovinesciană și revendică o altă origine, fie că sunt conștiente de această origine *epistemologică* sau pur și simplu au uitat-o. Este o poveste în doi timpi, indisolubil legați, deoarece mesajul ultim, figura gândirii lui Lovinescu, se edifică prin colaborarea amândouă. Lovinescu a gândit fără jumătăți de măsură: modernism fără modernizare nu există. Ca să construim o identitate modernismului estetic și literar, este obligatoriu să vedem dacă modernizarea socială funcționează în România dintre secolele XIX – XX și dacă lumea românească s-a așezat, cât de puțin, în modernitate.

Istoria civilizației române moderne (1924-1925) vorbește despre cauzele și protagoniștii modernizării social-politice și economice, pentru a extrage legile structurale ale procesului, legi descoperite și autoritar formulate în vederea legitimării

modernismului literar-estetic. Cu o anume tristețe lucidă, nelipsită de gustul revoltei și al dezamăgirii abrupte, suntem constrânși să recunoaștem că trăim și azi în miezul proiectului canonic lovinescian, atunci când citim textul său fondator: „În veacul și de la locul nostru, lumina vine din Apus: ex occidente lux! Progresul deci nu poate însemna, pentru noi, decât fecundarea fondului național prin elementul creator al ideologiei apusene...” Sentimentul irepresibil al cititorului actual implicat în narațiunea lovinesciană este că proiectul modernității românești, încheiat epistemologic acum ceva mai puțin de un secol, dar început efectiv încă dinainte de 1848, este neconsumat. Energia sa procesuală nu e nicidecum încheiată. Analiza textului lovinescian ne poate ajuta să înțelegem mai bine ce ni s-a întâmplat de fapt.

Istoria literaturii române contemporane (1926-1929), al doilea timp al narațiunii canonice lovinesciene, beneficiază de energia teoretico-conceptualizantă acumulată din prima carte și, ținând o lectură analitică meticuloasă a textelor literare de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, inventează spațiul originar al modernismului literaturii române. Liberal prin formație și convingeri, nutrit apoi din idealurile Revoluției Franceze și ale iluministilor, Lovinescu, în *Istoria civilizației...*, instalează ferm conceptul de civilizație modernă, conceptul de modernizare și vorbește despre modernitatea burgheză revoluționară, opusă forțelor reacționare, pentru a impune strategic asimilarea unei semantici social-politice față de care exista destulă neîncredere adeseori agresivă la 1924. Convingerea lui Lovinescu este că modernitatea socială există în România interbelică și că expansiunea ei este de neoprit. Această primă delimitare făcută de canonul lovinescian ia forma unui discurs optimist, uneori chiar cu tușe triumfaliste, dar tonurile sale se complică neașteptat în judecarea tradiției românești și în formularea concluziilor, acelea care deconspiră direcția de adâncime a gândirii lovinesciene. Radicalismul poziției față de tradiție, dublat, paradoxal, de ezitarea lui Lovinescu în fața modernității, greu camuflată, mișcările retractile și duplicitate din concluziile *Istoriei civilizației...* se amplifică semnificativ pe teritoriul literaturii și dezvoltă un orizont discursiv pus clar sub semnul paradoxului și al contradicției. Încă din neasocierea directă, în titlul cărții, a literaturii române cu termenul modern și de la opțiunea ambiguizantă pentru formula *literatură contemporană* se transmite neîncrederea de fond a lui Lovinescu în existența și funcționalitatea unui modernism literar românesc ca fenomen autonom, și nu ca sumă încurajatoare de opere moderniste. Apoi evitarea cu tactică, de-a lungul celor șase volume, a unei asumări frontale în discurs a ceea ce înseamnă modernism literar și modernitate estetică-filosofică (dincolo de lămuririle fragmentare, foarte reținute în detalii, dar întotdeauna semnificative) instalează modernismul literar românesc într-un imaginar critico-narativ vizionar prin intuițiile teoretice și prin demersurile conceptualizante, dar marcat de insurmontabile contradicții genetice, minat în exercițiul critic de incertitudini estetice și convulsionat de un militantism estetic inegal cu sine. Sintetizând, se poate spune simplu: discursul critic lovinescian aplicat literaturii nu reușește decât parțial să dea corp analitic vizionarismului acumulat din studiul și înțelegerea modernității sociale. Dealtfel Lovinescu avertizează subtil și sceptic încă din *Istoria civilizației...* că progresul civilizator nu asigură și nici nu

condiționează formarea unei *identități culturale*, dependentă numai de “natura personalității și de individualitatea etnică”. În timp ce crede în modernizarea rapidă a României, Lovinescu se îndoiește, cu grija de a nu fi agresiv în discurs, de capacitatea modernismului cultural românesc de a fi mai mult decât un fenomen “imitativ”, în sensul unei creativități subordonate adaptării modelelor occidentale la datele etnice specifice. Privind astăzi în urmă întreaga literatură română a secolului XX, îi dăm dreptate lui Lovinescu sau nu? Și apoi, cum a influențat scepticismul lovinescian poziționarea discursului critic față de literatură?

Inventând modernismul în variantă românească, Lovinescu îi dă o natură paradoxală, pentru că pune în miezul său o față dual-antinomică: temeritate și ezitare. Figura progresist-regresivă a gândirii lovinesciene tutează silențios toate aventurile modernismului și postmodernismului românesc. Acționând temerar ca reflector și modelator al atitudinii românești față de modernitate, narațiunea canonică lovinesciană transmite ezitarea primordială a românilor în fața celei mai mari provocări a istoriei: modernitatea. Ca părinte fondator, Lovinescu ne promite Cananul modernității. Ne povestește, ba entuziast, ba singur neîncrezător, despre frumusețile și minunatele lui bogății. Am ajuns oare în țara promisă? Și ce ne-a oferit ea? Cine suntem noi în lumea modernității literare, de plidă?

Suntem, de aceea, obligați să întrebăm în ce măsură mai locuim ori nu și astăzi în spațiul modernismului ezitant – optimist dar nesigur de propria identitate – desenat de Lovinescu. Ne întrebăm apoi în ce măsură locuim în teritoriile indicate și legitimate de discursul critic lovinescian. Am depășit narațiunea canonică lovinesciană, am ieșit din orizontul ei sau nu? Aparținem mentalității moderniste a părintelui întemeietor sau ne-am eliberat de ea și am inventat suficiente noi (auto)reprezentări, noi narațiuni despre a fi *modern*, noi ipostaze și discursuri *moderniste*, pentru a revendica o nouă mentalitate?

Istoria civilizației române moderne realizează primul timp al narațiunii canonice lovinesciene. Tematizează câmpul socio-politic, economic și cultural al României de după 1848, selectează și organizează temele dominante printr-o sumă de antinomii a căror funcționalitate se bazează principial pe relația ostilă – pozitiv *vs.* negativ, bun *vs.* rău: *Occidentul* e opus *Orientului*; *occidentalizarea* se înfruntă cu *tradiționalismul*, iar *forțele revoluționare* se luptă cu *forțele reacționare*. Paradigmele se dispun riguros și lapidar: liberalism *vs.* conservatorism; revoluție *vs.* reacțiune; sincronism *vs.* evoluționism; interdependență *vs.* imobilitate; burghezie *vs.* proprietari latifundiați / intelectualitate junimistă; iluminism *vs.* misticism; ideologie pașoptist-burgheză sau revoluționară *vs.* ideologie reacționar-conservatoare; imitație creativă *vs.* „forme fără fond”... Povestea modernizării este una a luptei dintre două teritorii dușmane, amândouă cu identitate radicală: *europenismul* – cosmopolit și vizionar, față în față cu *etnocentrismul* – tradiționalist și retrograd.

Modernitatea poziției lui Lovinescu nu este nicidecum doar una discursiv-superficială, ci afirmă un conținut nou. Făcând și o sinteză critică a tuturor celorlalte poziții de până la el, față de civilizația română de după 1800, Lovinescu *re*-formulează procesul istoric într-o narațiune cu un mesaj vertebral *nou*. Nu este absolut deloc lipsit de importanța că un critic literar, deloc cunoscut anterior și în ipostază de istoric, sociolog sau filozof al

culturii, vrând să-și creeze un context teoretic normativ pentru o istorie a literaturii moderne, înțelege necesitatea urgentă de a produce mai întâi o introducere precisă și critică în ceea ce înseamnă *modernitate socială occidentală* spunând povestea specifică *modernizării României*. Lovinescu intuiește fără echivoc că modernismul estetic-literar nu poate fi plasat în afara modernității burgheze, într-o zonă de imposibilă levitație independentă – non-istorică și non-socială. Mesajul axial al lui Lovinescu pornește, de aceea, din această primă carte unde începe narațiunea lui canonică. Este o mare eroare să vorbim despre canonul lovinescian ignorând sau doar amintind informativ și în trecere *Istoria civilizației...* Mesajul axial se concentrează în conceptul *sincronismului*, extras din *ideea interdependenței fenomenelor*, și reprezintă cheia demonstrației din prima carte. Hermeneutica lovinesciană aplicată civilizației românești susține că nimic nu se poate mișca izolat în istorie. Cititorul e invitat la meditație și la dezvoltarea interpretării pe care narațiunea o inițiază, fără ca Lovinescu să aibă nicidecum orgoliul de a fi epuizat problematica abia deschisă. Există întotdeauna o logică în dinamica faptelor sociale, la fel cum există un determinism vizibil în presiunea inițiativei ideologice, acționând într-un context istoric dat, arată Lovinescu. Ideologicul, prin urmare gândirea filozofică transformată în atitudine politico-socială, poate determina economicul și poate crea forme social-culturale și modele mentale colective, influențând decisiv mentalitățile, dând naștere formelor și comportamentelor estetic-artistice, la fel cum fenomenele sociale acumulează energii care se pot sublima în gândire estetică, în limbaje artistice sau în idei filozofice. E necesar să fim sensibili la această realitate epistemologică: părintele fondator al modernismului literar și cel mai înverșunat apărător al *autonomiei esteticului* își bazează întreaga construcție analitică conceptul de *sincronism* motivat de *interdependența* fenomenelor care participă la definirea unei civilizații. Asumarea rațională a interdependenței dintre social, economic, politic și filozofic, ideologic, artistic, estetic ar conduce legic la sincronism. Interdependență și sincronism nu înseamnă, bineînțeles, lezarea autonomiei esteticului, ci proiectarea acesteia în orizontul lumii din care face parte și pe care o exprimă chiar și când o neagă. Lovinescu introduce în narațiunea sa conceptul de *mentalitate* – burgheză sau anti-burgheză, liberală, revoluționară sau anti-liberală, reacționară, când îi comentează pe junimiști, pe Caragiale, pe Alecsandri, pe Eminescu, dar nu numai. El intuiește că reprezentările sociale specifice unei mentalități pot alimenta un fenomen literar sau o atitudine estetică și, reciproc, că o operă literară importantă poate influența conținutul reprezentărilor colective, inducând schimbări reale în funcționarea atitudinilor care exprimă mentalitățile. Este și perspectiva din care îi comentează pe Caragiale și pe Eminescu.

Forțele *etnocentriste*, reprezentate în principal de beneficiarii marilor proprietăți agrare, cărora li se alătură însă o mare parte dintre intelectuali, la 1900, sunt, după Lovinescu, expresii ale conservatorismului social, definit prin imobilitate, tradiționalism și evoluționism. El critică radical “ideologia reacționară a mai tuturor scriitorilor”, concentrată plenar în “criticismul junimist”. În jurul ideii maioresciane a “*formelor fără fond*” gravitează toți conservatorii, chiar dacă pe orbite diferite, și tot din ea derivă teoria “*spiritului critic*” a lui G. Ibrăileanu. *Sincronismul* lovinescian intră în dialog cu ambele concepte evoluționist-conservatoare, nefiind însă doar o replică ori un comentariu polemic la adresa acestora, cum a vrut să creadă cu tristă încapățânare Ibrăileanu și

toată gruparea de la *Viața românească*. Teoria *sincronismului* reușește să depășească, pentru prima oară la nivel epistemologic, angoasa în fața modernizării, mefiența superioară și inhibiția naturală în fața spiritului novator al modernității, un spirit cu adevărat neliniștitor prin cantitatea incontrollabilă de imprevizibil pe care o aduce cu sine. Teoria *formelor fără fond* și cea a *spiritului critic* sunt frâne raționale în calea modernizării, pe care susținătorii lor o consideră oricum “fatală”, propunând nu o strategie de adaptare și integrare, ci o temperare a modernizării.

Ideologia europeanizantă pe care se așează proiectul modernist al lui Lovinescu respinge teoria *formelor fără fond* a lui T. Maiorescu, despre care vorbește de altfel în volumul II din *Istoria civilizației ...*, intitulat chiar *Forțele reacționare*. Din punctul de vedere lovinescian, „criticismul moldovenesc” este rodul influenței culturii germane, fiind un derivat al evoluționismului german, tot așa cum liberalismul muntean apare sub influența Revoluției franceze și a raționalismului secolului al XVIII-lea. Ciocnirea dintre ideologia conservatoare și cea liberală arată cum „influențele contradictorii ale Apusului au determinat ritmul mișcărilor noastre culturale”. Lovinescu recunoaște prezența *formelor fără fond* ca pe o realitate imposibil de anulat și corectează, fără vehemență, punctul de vedere al lui Maiorescu care judeca drept „vătămătoare” existența lor. Temperanța în discursul lovinescian se datorează cu siguranța respectului și admirației reale pe care o are pentru Titu Maiorescu: „În loc de a merge de la fond la formă, ca în toate dezvoltările normale și seculare, în condițiile în care am fost aruncați, evoluția noastră și-a descris traiectoria de la formă la fond; deși invers, sensul mișcării este tot atât de fatal. Necondamnând faptele, știința le explică prin caracterul lor de necesitate. Departe de a fi fost vătămătoare, prezența formelor a fost chiar rodnică, prin legea simulării – stimulării – ea a produs în unele ramuri ale activității noastre o mișcare spre fond, până la desăvârșita lor adaptare.” Evident, Lovinescu recunoaște și problematizează „contrastul dintre fond și formă a civilizației noastre”, comentând mai ales reacția politico-ideologică față de „procesul de europeanizare a culturii române”. Respingerea criticismului radical maiorescian se face însă cu o argumentație lapidară, pe care astăzi o putem judeca drept insuficientă, pentru că Lovinescu se mulțumește, de fapt să arate grăbit că realitatea formelor este o necesitate istorică și că, în timp, ea va conduce spre o dinamică a fondului.

Radicalismul gândirii lui Lovinescu e cel mai bine distilat în concluziile volumului al doilea din *Istoria civilizației ...*. Identificând „adevărata reacțiune” cu “forța de inerție a spiritului”, specifică, am spune azi, subconștientului colectiv, preluat în formele și curentele culturii române, Lovinescu se angajează „să le condamne” cu vehemență. Prin urmare, în opinia lui Lovinescu, ideologia culturală românească, de la junimim la tradiționalism, este un fenomen compact de *anti-modernitate*, legitimat în discurs de intelectualismul critic al susținătorilor, dar simultan *de-legitim*at prin poziția ambiguă a acestora: conservatorii autohtoniști se izolează într-un teritoriu elitist și antimodern, în timp ce pledează pentru o tradiție națională insuficient definită, „primitivă” și caducă în raport cu prezentul istoric. Judecata lui Lovinescu este necruțătoare.

Segregarea forțelor sociale după o gândire autoritar-dihotomică conduce la simplificarea maniheistă a povestirii canonice. Detaliile sunt sacrificate pentru privilegierea liniilor de forță și a dispunerii tablourilor în culori tari. Autoritatea impunerii limitelor și severitatea simplificărilor ideologic-narative sunt condiții axiomatiche ale *canonului*. Vocea critică din *Istoria civilizației...* construiește energic *canonul sincronismului* sau al *interdependenței*, pe care n-ar trebui să ne ferim a-l numi simplu – *canonul modernizării*. Lovinescu are intuiția precisă a comportamentului necesar instanței critice pentru a legitima mentalitatea canonică. Dar, automat, narațiunea originară ce instalează imaginarul cultural românesc în modernitate își arată latența dogmatică, chiar în mișcarea internă a discursului liberal. *Dogma* incipientă ar fi sinonimă cu occidentalizarea necondiționată. Motivația e simplă și nu suportă comentarii: occidentalizare și *europenism* înseamnă modernizare, iar modernizarea este unicul sens pozitiv al istoriei, în mesajul rațional al narațiunii lovinesciene. Dar, teza occidentalizării este explicată prin legea interdependenței. Așadar, sincronismul neutralizează orice început de dogmatism pentru că modernitatea *nevoie* devine un produs al relativității formelor cultural-istorice. Mutația valorilor și a formelor civilizației pune sub semnul relativului absolut modelele culturale. Trebuie să remarcăm din această perspectivă faptul că *relativismul* motivat prin interdependență este o concepție filozofică și sociologică profund *anti-canonică*. De la *canon* la *anti-canon* drumul este foarte scurt în narațiunea lovinesciană. Canonul modernizării se legitimează, paradoxal sau nu, prin *anti-canonul* relativismului formelor și valorilor, în funcție de care timpul istoric este linear și ireversibil, iar modernitatea este un construct civilizator deschis *ad infinitum* tuturor posibilităților: „Aceste categorii [cunoaștere, cultură, civilizație] reprezintă, de altfel, noțiuni relative; civilizația nu înseamnă un câștig pozitiv, un progres, decât pe măsura creșterii simultane a intensității vieții spirituale și artistice; ele nu sunt nici strict dependente: nefiind produsul necesar al „cunoașterii” sau al civilizației, cultura e condiționată de natura personalității și de individualitatea etnică. O civilizație înaintată nu presupune o identitate culturală; înfloritoarei civilizații romane, de pildă, nu-i răspundea o civilizație echivalentă. Înalte manifestări de speculație metafizică ale indoarienilor erau legate de o viață pastorală primitivă, fără orașe și fără cunoașterea metalelor...” (Eugen Lovinescu, p. 81).

Lovinescu apelează la autoritate narativă atunci când vrea să impună o legitate canonică numai aparent banală: modernitatea este un proces dialectic ce-și are originea în istoria și în mentalitatea Occidentului. fenomenul social și cultural produs al dinamismului modern este judecat de Eugen Lovinescu categoric pozitiv, binefăcător pentru individ și comunități – cea mai bună cale dintre alternativele istorice posibile, cel mai bun lucru care i se putea întâmpla lumii europene. Entuziasmul lui Lovinescu este în întregime sincer și cu atât mai contaminant pentru generația europeniștilor interbelici, pentru că el se simte simultan protagonist și creator în procesul de modernizare al unei Româнии în sfârșit integrată celei mai evolute mișcări istorice. Nu-i putem nicidecum reproșa lui Lovinescu entuziasmul neobosit în explicarea legitimativă a modernității burgheze, atâta vreme cât el este și astăzi la fel de actual.

Dealtfel discursul lui Eugen Lovinescu se așează în întregime în orizontul semanticii modernității și modernizării social-economice. *Concepție istorică, rațiune, ideologie, progres, autoritate, instituție, revoluție, liberalism, reformă, democrație, libertăți constituționale, tranziție, forme sociale, politică economică, interdependență, necesitate istorică, dezvoltare, factor ideologic, factor de producție, sincronism, forțe economice* etc. compun și structurează limbajul argumentativ orientând toată materia demonstrației lui Eugen Lovinescu spre valorizarea și legitimarea autoritară a modernității burgheze, integrându-se în modul cel mai natural discursului afirmativ *iluminist*, capabil de optimism până la granițele utopiei. Este discursul matricial al modernității burgheze.

Ambele modernități – cea social-economică și cea estetic-filosofică – se întemeiază pe despărțirea asumată față de *tradiție*, prin care numim mai toată cultura dinaintea modernității: *religia*, ca forță ordonatoare a relațiilor dintre om, existență și lume; *mentalitatea tradițional-arhaică*, care supune individul normelor comunității, transformate într-un nucleu imuabil de valori transmise ciclic; *filozofia și estetica* clasică care legitimează suplimentar realitățile transcendente, ca model ideal sau absolut pentru toate formele, ideile particulare supuse contextelor istoriei. Dar modernitatea estetic-filosofică nu se mulțumește să participe împreună cu *cealaltă* modernitate, cea burgheză, la laicizarea profundă a societăților și conștiinței, nu se mulțumește să beneficieze de eliberarea progresivă a individului de sub orice tip de autoritate, grație afirmării liberalismului. Modernitatea estetic-filosofică se îndoiește continuu de valoarea și conținutul acestor schimbări. Exersând limitele individualismului, se îndoiește de eficiența și valabilitatea mecanismelor democratice. Imaginând cele mai radicale forme ale libertății – de expresie, de atitudine etc. are nostalgia societăților tradiționale.

Ideologia lui Eugen Lovinescu expusă pragmatic în *Istoria civilizației române moderne* și folosită ca bază teoretică în *Istoria literaturii române contemporane* aparține în mod evident modernității burgheze, al cărui discurs pozitiv-afirmativ îl preia fără excese, fără a se lăsa sedus de radicalismul intolerant sau provocator. Lovinescu nu aparține mentalității moderniste nihiliste și nici criticismului post-nietzscheean. Și totuși, e vremea să ne întrebăm dacă narațiunea lui canonică nu camuflează nici un fel de contradicții interne și dacă discursul afirmativ aplicat modernizării nu conține nici o umbră de îndoială de sine, nici o fractură ascunsă în motivarea lui raționalistă. Mai întâi descoperim că Lovinescu, într-o *Schiță bio-bibliografică* la persoana a treia, făcută pentru aniversarea a șaizeci de ani, nu se descrie pe sine deloc triumfalist, ci într-o lumină sceptică, perfect conștientă de modernismul căruia aparține și de identitatea structurală ce-i este proprie. „Modernismul lui, scrie neutru despre el însuși Lovinescu, nu este o expresie temperamentală, fiind de structură moldovenească, tradițională, întru nimic revoluționară, dominată și de cultura clasică; izvorât dintr-o dialectică intelectuală, afirmat mai întâi sub forma sincronismului într-o încercare de a interpreta modul de formație a civilizației române, modernismul scriitorului s-a exprimat sub o formă principială și teoretică; el este o formulă ideologică, și poate în aceasta îi stă noblețea – rațiunea înfrângând inhibițiile și comandamentele sensibilității – și nu o expresie temperamentală, irațională. Exprima doar o posibilitate, un principiu de evoluție, de

progres, fără exclusivitate și intoleranță.” (Anonymus Notarius, p. 42-43). Spectaculos în acest autoportret este că Lovinescu ne avertizează să-i înțelegem bine atitudinea primordială: tipul de modernism pe care el îl reprezintă este unul născut dintr-o *eșitare* naturală în fața modernității. Criticul și teoreticianul român mărturisește inhibarea fondului său *irațional* față de orice schimbare revoluționară, atașat fiind prin temperamentul colectiv de tradiție. El accentuează asumarea premeditată, prin urmare *rațională*, a comportamentului, ideologiei și pragmaticii specifice modernității. Când Lovinescu atrage atenția că *sincronismul* său „exprimă doar o posibilitate, un principiu de evoluție, de progres, fără exclusivitate...”, el ancorează modernismului pe care îl susține într-o zonă extrem de temperată, dar vizibilă tuturor privirilor, ca un vârf de aisberg așezat pe un ascuns substrat conservator și tradiționalist. Să fie vorba de o natură hibrid-înșelătoare ori să fie vorba de o adevărată depășire de sine?

Din confesiunea autobiografică înțelegem că în proiectul modernist lovinescian reprezentările mentale ultime – acelea care dau conținutul ireductibil al mentalității – sunt atrase paradoxal de tradiție, în acest caz respingând subteran modernitatea, chiar dacă atitudinea externă rămâne pro-modernistă. Eșitarea controlată se produce de fapt în primul rând în fața modernismului estetic-literar, așa cum vom arăta în continuarea studiului nostru. Iar distanțele, mai fine sau mai explicite, reticențele sau tăcerile suspecte, mai ales în fața mișcărilor mai radicale din teritoriul modernității estetice, devin reacție concretă de-a lungul volumelor consacrate *Istoriei literaturii române contemporane*. Proiectul modernist al lui Lovinescu aparține modernității social-burgeze, dar este structural ezitant nu atât în afirmarea sa conceptual-principială, cât, deloc paradoxal, în asumarea fără rezerve a realităților modernității, care pot surprinde, deruta, inhiba chiar pe ideologul ei în variantă românească. Credem că *eșitarea* lovinesciană este un fapt structural ce ține de atitudinea irațional-intuitivă, și nu de poziția teoretico-conceptuală, fapt important însă mai ales prin participarea sa la construirea primei narațiuni canonice; în istoria modernității românești din secolul XX reprezintă una dintre sursele primordiale ale ezitării sistemice în asimilarea și digestia modernismului ca fenomen estetic, filozofic și literar, de natură occidentală, în ciuda unor mișcări discursive de autocamuflare.

Pledoaria ideologizantă a lui Lovinescu pentru modernitate nu a declanșat nici entuziasm, nici dorință deosebită de dezvoltare a conceptelor, printre criticii literari și esteticienii contemporani. Narațiunea sa despre *modernizare socială* – *modernism literar* s-a transformat ușor în canon dintr-un motiv obiectiv: venea să acopere o uriașă absență teoretică și ideologică. Pentru cercetătorul anilor 2000 este deprimant să descopere sărăcia reprezentării conceptului de *modernitate*, în plină perioadă interbelică, acolo unde plasăm epoca de aur a modernismului literar românesc. Această realitate, care influențează întreaga evoluție a modernității culturale românești în secolul XX, se datorează lipsei de apetit a gânditorilor fenomenului estetic și literar pentru definirea și mai ales pentru teoretizarea și dezbaterea amplă a ideii de *modernitate*, deși terminologia *modernității* (*modern*, *modernism*, *modernist* etc.) este intens folosită în limbajul specific epocii. Prin urmare, revenirea la Lovinescu nu este o supralicitare, ci o necesitate fără alternative: numai

pornind din ritmurile textuale ale narațiunii lovinesciene putem construi o ipoteză mai satisfăcătoare asupra destinului modernismului românesc. Cu toate acestea, auto-proiecția lovinesciană, pornită dintr-o mare sinceritate, poate dintr-un sentiment acut al culpabilității, ne obligă să ne întrebăm de ce Lovinescu alege proiectul modernist, dacă structura intimă îl predispune conservatorismului, și cât de *eșitant* este canonul său?

În *Manifestul communist* al lui Marx identificăm una din adevăratele surse conceptuale ale tezei interdependenței: „Vechea izolare și autarhia locală și națională fac loc unei circulații universale, unei interdependențe universale a națiunilor. Și ceea ce este adevărat pentru producția materială, nu este mai puțin adevărat pentru cea spirituală. Operele spirituale ale diverselor națiuni devin un bun comun.” (K. Marx, p. 165). Interdependența pentru Eugen Lovinescu sinonimă cu sincronizarea proceselor sociale, economice la nivel global: „Interdependența înseamnă numai atât : că o țară de pe glob nu poate evolua liberă de presiunea globului întreg, presiune exercitată în primul rând de marile popoare civilizate și industriale . Efectul acestei presiuni poate fi pozitiv sau negativ.” Comentariul periodic ce urmează după această definiție foarte generală poate surprinde cititorul obișnuit cu calmul echilibrat al criticului, dar atinge și azi o coardă foarte sensibilă a conștiinței românești și dă un răspuns imperativ întregii plaje a etnocentrismului, de la poporaniști, sămănătoriști, până la tradiționaliști, ortodoksiști și gândiriști, mai recent, național-comuniști sau pur și simplu naționaliști: „Ce rezultă de aici [din interdependență] pentru fiecare țară atârnă de împrejurările particulare ale țării respective. Poate rezulta industrie mare, ca și mulgerea vacilor, ca și negoțul de robi, ca și împodobirea hotențelor cu cercei de sticlă. Rezumând, „interdependența” duce la rezultatul că unele popoare mulg și altele sunt mulse. Și toată „filosofia” e să nu fii muls. O țară ca România, care nu poate avea o industrie prin care să mulgă - ca să nu fie ea însăși mulsă fără compensare, trebuie să-și organizeze agricultura, să facă „democrație rurală”... Să mulgă și ea cum poate - pe calea aceasta - pe ceilalți, care o mulg prin capitalul și industriile lor. Imposibilitatea de a fi o țară industrială și imperativul democrației rurale sunt efectele interdependenței”. Inevitabil trebuie să adăugăm că rândurile lui Eugen Lovinescu sună impresionant de actual. Iar în ce privește actualitatea viziunii lui Lovinescu, remarcăm că legea interdependenței în interpretarea sa anticipează globalizarea capitalismului liberal și globalismul, cu fenomen cultural. Corolarul legii interdependenței este legea imitației, activă mai ales în lumea modernă, pe care Lovinescu o descrie ca un proces în doi timpi (simularea este urmată de stimulare), inevitabil și creator, pentru orice civilizație aflată sub influența unor modele externe. Prezentarea interdependenței ca mecanism de interculturalitate pus în mișcare de necesitatea istorică obiectivă face din Eugen Lovinescu un fin observator al modernității social-burgeze. Consecvent pragmatismului său rațional, gânditorul formulează un diagnostic optimist atunci când judecă starea tinerei modernități românești, evaluată strategic mai mult prin fotografiere statistică și apreciere cantitativă. Scopul direct este acela de a legitima modernitatea social-economică *pozitivă* și activă în conștiința epocii și nu în ultimul rând de a oferi argumente probante pentru integrarea societății românești în dinamismul accelerat al modernității occidentale: „Interdependența țării noastre în sânul vieții europene nu mai este

„interdependența muștei în plasa păianjenului”, ci o interdependență reală. În domeniul înaltei vieți spirituale colaborația noastră a rămas încă virtuală: ivirea, de altfel firească, a unui mare artist ar dezlănțui unda concentrică a imitației peste întreg continentul, ar descoperirea unui savant, oricând posibilă, ar avea repercusiuni în știința mondială. România a devenit un factor apreciabil al echilibrului european, iar în timpul războiului mondial, la un moment dat, a avut un rol determinant în destinele civilizației europene. Și în domeniul economic am devenit un element activ: o recoltă de grâu mai îmbelșugată sau descoperirea unor terenuri petrolifere au repercusiuni pe toate piețele mondiale. Ieșind din faza „muștei în plasa păianjenului”, trăim, prin urmare, solidar și sincron în structura vieții europene”

În acest punct concludiv al democrației, ca și în orice alt nod al texturii ideologice pe care o construiește, pragmatismul rațional al lui Lovinescu modernismul lui se confundă cu un profund europenism, opus frontal ortodoxismului, autohtonismului orientalizant: „În trecutul nostru, spune de altfel încă din primele pagini ale cărții, nu considerăm ca un patrimoniu decât elementul fix al rasei și al vieții naționale, nu și elementele întâmplătoare și regretabile al influențelor orientale. Privim deci contactul ca Apusul ca pe o reluare a adevăratei continuități etnice și ideale, descătușându-ne, deocamdată, de formele sociale, ne va dezobi, mai târziu, de invizibilele lanțuri spirituale ale Țarigradului, ale Athosului sau ale Kievului, adică de forțele ancestrale ale obscurantismului și ale inerției, pentru a ne pune pe calea găsirii de sine și a progresului.”

Atâta vreme cât discursul lui Lovinescu se menține pe teritoriul social, economic și politic, narațiunea canonică despre formarea și evoluția societății române moderne pe care se străduie să o construiască, este perfect legitimă. Discursul își comunică obiectul pentru că este reciproc un produs și o reflectare a acestuia. Ideologia raționalist-pragmatică *nutrită cu istorismul* secolului XIX, din care își extrage Lovinescu mecanismele de persuasiune asupra cititorului și, simultan, orizontul legitimator al procesului de modernizare a României la însăși materia energetică a modernității burgheze. Nu există contradicții și incoerențe structurale în istoria civilizației române moderne, privită ca narațiune întemeietoare. Lovinescu este conștient că tradiția, mentalitatea tradițională, reacția socială conservatoare sunt mult mai mult decât importante forme reziduale ale mentalului colectiv românesc, el știe că, dimpotrivă, tradiția reprezintă în România anilor 1920-1930 un conținut puternic *contrastant și deosebit de concurent* față de modernizare. Dar, verbalizând cu sistem modernizarea în cadrul unei ideologii justificative, Lovinescu canonizează pentru prima oară modernitatea ca realitate definitiv instalată în istoria prezentă și viitoare, a României.

Narațiunea despre modernizare a lui Lovinescu (singur mărturisește în *Apendice* că „...această lucrare ar fi trebuit să se intituleze *Procesul formației civilizației române în veacul al XIX-lea*) se transformă pagină cu pagină într-o istorie a identității moderne a României. Și cum arată în final, *modernitatea* românească povestită și interpretată de Eugen Lovinescu? Cu surpriză sau nu descoperim că modernitatea lovinesciană nu ne ia deloc prin surprindere că pare a se confunda până la identificare cu chipul României. Produs de discursul școlii românești și al manualelor, transferat

apoi în reprezentările colective primare. Se începe cu o delimitare identitară axiomatică, ce contrazice narațiunile canonice concurente, acelea ale tradiționale - ortodoksiștilor, care prețuiesc originea traco-dacică și memoria bizantin -*orientală* a românilor. Lovinescu privilegiază identitatea latină ca unică origine a poporului român modern supusă unei evoluții istorice conflictuale datorită fixării într-un mediu de formație răsăritean cu totul potrivit structurii sale intime. Originea dacică în narațiunea canonică lovinesciană este supusă unui proces explicit de camuflare. Negarea tăcută și autoreprimarea asumată a originii nelatine s-ar motiva prin incapacitatea ei de a produce atât legitimitate pentru natura europeană a României cât și energie integratoare sau europeanizantă. Originea nelatină ne-ar despărți de Europa în loc să ne apropie. Strategia narativ-discursivă a lui Lovinescu lucrează însă asupra imaginarului colectiv și operează acolo o cenzură selectivă a criticilor și contestărilor, vehemente deși puțin cunoscută în detaliu și ori s-a canonizat rapid încă di anii 30 ai secolului trecut în forma ei schematic-rezumativă, fiind narațiunea dominantă a modernității românești. E firesc să ne întrebăm, de aceea ce efect produce în reprezentarea identității noastre moderne inițiativa narativ-ideologică a lui Lovinescu. Originea ascunsă (în discurs) și astfel reprimată se răzbună, totuși? Răspunsul e dificil și el nu poate rezulta decât din însumarea analizelor aplicate măcar asupra unora dintre cele mai importante răspunsuri individuale date modernității, ca provocare majoră a secolului trecut. Dar inițiativa narativă din proiectul modernist lovinescian induce în mod clar o reacție de dedublare identitară la nivelul autoreprezentării. Ferindu-ne s-o numim schizoidă, o judecăm cum ar spune psihologii, drept o tulburare de personalitate, (mai mult sau mai puțin) controlată, dar perturbatoare, pentru că generează nesiguranță și nemulțumire de sine. Așadar narațiunea *canonic - intemeitoare* a celei mai influente proiecții asupra modernității românești di secolul XX este minată genetic de disconfortul instalării în modernitate, atâta vreme cât modernitatea este coincidentă cu Europa occidentală.

Tematizarea ideologică pe care o operează Lovinescu narând modernizarea României organizează un câmp al (auto) reprezentărilor sociale pe care-l vor modela sau îl vor reface, re-inventa prin admirație sau negație toți cei care vin după Lovinescu și la același câmp identitar ne raportăm de fapt și azi. Există o continuitate autoritară, cu discurs cultural, fie prin negarea, fie prin afirmarea câmpului reprezentational construit de Lovinescu.

Lovinescu stabilește definitiv că modernizarea începe în secolul XIX și că este sinonimă cu „integralizarea contactului nostru cu Apusul și cu schimbarea mediului nostru de formație”, revoluția de la 1848 reprezentând în chip simbolic „momentul principal al acestei orientări intelectuale, economice și politice.” Procesul de modernizarea nu este unul evolutiv, cum l-ar fi dorit junimiștii în frunte cu Maiorescu, ci este unul revoluționar, pentru că arde etapele istorice și are inițial un „caracter de integralitate” în dinamica imitației, urmat apoi, în fazele superioare, de un incontestabil „spirit critic”. În final, când Eugen Lovinescu justifică lapidar, printr-o lege universală imitația, narațiunea sa canonică părăsește brusc orice tonalitate optimistă și se încheie abrupt printr-un mesaj de un profund și deconcertant scepticism: cum numărul

„invențiilor” sau al „ideilor originale” ale unui popor este foarte limitat, se poate spune fără exagerare că imitația e prima formă a originalității, în ...înțeles că, prin adaptare la unitatea temperamentală a rasei, orice imitație ia cu timpul un caracter specific.

Originalitatea civilizației noastre ca și a civilizației celor mai multe popoare nu stă, așadar, în „elaborație”, ci în adaptare și în prelucrare.”

Există o contradicție de fond în mesajul ultim a lui Eugen Lovinescu. În timp ce susține că modernitatea românească este rezultatul unui proces *revoluționar*, neagă posibilitatea apariției originalității în cursul inovației creatoare de forme culturale noi, prin urmare ..revoluționară. Originalitatea se poate manifesta numai în adaptarea și prelucrarea formelor imitate, din perspectiva lui Lovinescu. Dar, schimbarea culturală produsă de adaptare și prelucrare nu însemnă revoluție, ci reformă. Așadar, deși construiește cu răbdare o narațiune sociologico-ideologică și istorică după 1848 pentru a legitima mutația produsă de civilizația românească ca revoluție structurală, Lovinescu își deconspiră în final o mentalitate culturală a cărui identitate de adâncime e dată de reformismul sceptic. Dealtfel, contând în aceleași concluzii procesul modernizator declanșat de imitație, evaluarea modernității românești devine evazivă și pusă sub semnul unei încrederi distante, pur și simplu relative: Imitația nu procedează după cum susține Tarde, dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru, cu alte cuvinte, de la formă și cu tendința probabilă (s.n) spre fond. Prima parte a acestei afirmații e evidentă și scapă deci oricărei; cea de a doua e, întrucât ne privește, un adevăr în mers (s.n.) și unica posibilitate de dezvoltare a civilizațiilor tinere.”(Eugen Lovinescu, p. 480)

Temperența maximă din aprecierea procesului de modernizare stabilește paradoxal o distanță critică între naratorul observator și obiectul discursului său – proaspăta modernitate românească, după ce tocmai criticismul inițiat de junimiști fusese combătut în volumul al II-lea, „Forțele reacționare. Cititorul pregătit de-a lungul Istoriei pentru un dezmodământ optimist, se întâlnește în final cu un Eugen Lovinescu care nu vrea, să garanteze nimic și se obține de la orice vizionarism. Ambivalența paradoxală a mesajului concluziv din narațiunea lovinesciană vine dintr-o duplicitate a poziționării instanței producătoare de discurs; față de modernitate în general și față de modernitatea românească în special: Eugen Lovinescu este un revoluționar în judecata rațională, dar este în același timp un reformist sceptic în mentalitate și în acțiune.

Se poate presupune că Lovinescu este în egală măsură o conștiință suficient de energetică și clarvăzătoare pentru a concentra aspirațiile unei epoci și pentru a le da o direcție, la fel cum este și un reflector major al unei mentalități colective, pe care verbalizând-o, găsim discursul reprezentativ, o canonizează. Astfel nu se poate explica cum axul modernității românești, de-a lungul întregului secol XX, se compune din indecizia, transformată în coexistență structurală paradoxală, din nevoia de revoluție și opțiunea pentru reforma mai degrabă lentă narațiunea întemeietoare a lui Lovinescu a devenit cu ușurință canon, încă de la lansarea ei, pentru că și pînă și antilovinescienii sau antimoderniștii s-au regăsit în evitarea spiritului în fața modernității, dublată de patosul reprimat al proiectelor moderniste. Există o continuitate remarcabilă în acest comportament identitar, foarte vizibilă tocmai după 1990, când pare să realizeze

întâlnirea paradigmatică dintre discursurile culturale cele mai diverse, altminteri imposibil de conciliat. Înțelegând ezitarea în fața modernității, prezintă tocmai la părintele întemeietor al canonului ei românesc, conștientizăm și înțelegem dificultatea românilor în asimilarea modernității, mișcările lor impulsive revoluționare, urmate sau dublate de mișcările regresive – sceptice și negatoare.

Ceea ce remarcăm astăzi analizând narațiunea canonică a lui Lovinescu este că el nu și-a depășit spectaculos epoca, dar a făcut sinteza unui potențial obiectiv. Nu și-a asumat responsabilitatea dramatică a fi legiuitor în alb a modernității și al modernismului românesc. Chiar dacă ar fi putut-o face, este evidentă și-a interzis să normeze revoluționar viitorul sau prezentul și să lase moștenire un proiect modernist copleșitor prin viziune și ideal. Practic și numai pe jumătate mărturisit, Lovinescu evită să ne lase moștenire convertirea necondiționată la modernitatea occidentală, ci ne indică intratextual alternativa unei linii mediene între revoluția modernă și reacțiunea anti-modernă. Iar această alternativă, rezultată tocmai din „adaptare” și „prelucrare” imitativă, se constituie de la bun început într-o subtilă deviere de la modernitate, într-un drum pieziș și totuși temerar. Ultima arie din narațiunea canonică lovinesciană ne confirmă ipoteza. Uimește în această ultimă secvență a discursului straniețea nostalgiei autoflagelatoare după o tradiție salvatoare care n-ar fi existat, fără să se indice însă natura certă a acestei tradiții absente: „Pentru popoarele formate pe cale revoluționară, fără un trecut cert, tradiționalismul, în sensul imitației acestui trecut inexistent și al dezvoltării în cadrele datelor rasei, este o imposibilitate sociologică. Tocmai lipsa unei tradiții puternice, unită de altfel, și cu lipsa unei autorități organizate au făcut posibilă o transformare atât de bruscă a civilizației noastre în sens revoluționar. Rămânem suspendați și fără aripi citind despre nostalgia dramatică a lui Lovinescu după o tradiție inaccesibilă, în timp ce afirmă din nou „sensul revoluționar” al mutației modernizatoare, sens ale cărui contradicții de fond tocmai le-am relevat.

În *Istoria civilizației române moderne* Lovinescu extrage un film sociologic din materie istorică și îl exploatează cu abilitate în vederea articulării unei ideologii cu aplicabilitate social-politică și economică, rezumată în două legi: legea interdependenței – sincronismul și legea imitației. Analiza procesului de modernizare a României își fabrică discursul critic în spațiul amplu al discursurilor multiple care produc prin legitimarea modernitatea burgheză și mentalitatea burgheză. În momentul în care Eugen Lovinescu trece de la analiza lumii românești, întreprinsă în plan istoric, social – politic și economic, la analiza literaturii, obiectul discursului său se schimbă radical. Modernitatea vizează nu mai este cea social – politică și economică sau burgheză, ci modernitatea literar estetică sau culturală. Teoretic, discursul critic al lui Eugen Lovinescu ar trebui să-și schimbe fața. Logic judecând lucrurile, el ar avea nevoie de alte reguli în lectura critico-narativă a modernității literar-estetice și mai ales ar fi constrâns să identifice a altă ideologie, de data aceasta cu valoare filosofico-estetică, pur și simplu pentru că se angajează într-o *altă* narațiune, despre o *altă* realitate și care ar viza un canon de *altă* natură. Practic însă, Eugen Lovinescu nu procedează astfel,

dimpotrivă. Criticul transferă ideologia justificată prin fenomenul social-economic și adecvată acestuia în proiecția fenomenului literar.

Ipoteza lui Eugen Lovinescu asupra cauzelor și protagoniștilor moderni ai României, țesută împreună cu lectura meticuloasă a literaturii române narează pentru prima oară într-o istorie analitică dar și teoretico-conceptualizantă ce este modernitatea, ce-ar fi modernul, și felul de a fi și mai ales cum vede modernismul sau cum ar trebui să se vadă de undeva dintr-o țară estică a Europei, aflată la depărtări mentale de Occident - partea originară al modernității – poate mai mare decât cele geografice, dar niciodată descurajante pentru adepții convinși ai europinismului. Narațiunea canonică a lui Eugen Lovinescu este povestea europenizării României și în autoritatea pe cât de simplă, pe atât de probantă a sensului istoriei pe care o susține stă în coerența sa ultimă și legitimitatea sa.

E necesar să ne întrebăm dacă am depășit narațiunea canonică a lui Lovinescu, dacă am ieșit ori nu definitiv din orizontul ei, la fel cum e firesc să ne întrebăm în orizontul căror *noi* narațiuni canonice ne verbalizăm azi propriile lecturi (post) moderniste asupra *literaturii* și a *lumii*, inevitabil dacă nu plagiatoare, cel puțin contaminate adânc de (post) poveștile, destul de multe, care sau adunat între timp despre modernitate, (post) modernism modern, modernizare...

BIBLIOGRAFIE

- Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Ediție, studiu introductiv și note Z. Ornea, Editura Științifică, București, 1972.
- Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol.II, (*Mutația valorilor estetice. Concluzii*), Editura Minerva, București, 1973.
- Anonymus Notarius, E. Lovinescu. *Schiță bio-bibliografică*, în volumul omagial *E. Lovinescu*, Editura Vremea, 1942.
- K. Marx, *Œuvres*, I, La Pléiade, 1969.

Memory and Heterotopic Geography

Sabina FÎNARU

Ștefan cel Mare University of Suceava

Abstract: The paper analyzes the novel *Când ne vom întoarce* [*When we return*], a biographical work about the people from the historical Bukovina county and their identity conflicts, related not only to their ethnic otherness, but also to their own marginal Romanianness, to its symbolic, heterotopic geography, traceable in the condition of being a Romanian, and not in its territory. The novel follows the destiny of the individual, who fights against the grand history regarded in its catastrophic aspects, or who is concerned with the fictional retrieval of an originally lost space.

Keywords: Identity, otherness, war, memory, fiction.

“Yet an invisible and imperishable thread passes underground, or through the air, I don’t know, beyond the cursed customs of Siret and it fades in the North, in the fens of the Dniester, because in my secret delusions that is where I come from. This is exactly what I talk about in the dangerously exciting novel with which I will be hitting the shelves this fall”, said Radu Mareș, a novelist from Bukovina, in an interview (2010).

Când ne vom întoarce [*When we return*]¹ is, above all, the reconstruction of a world impossible to trace in its original data, which is inscribed in the memory of the author himself: that of the Romanians from a peculiar Bukovina kept under Austrian domination, ignored, after the Great Union, by the Romanian administration, thrown into crisis by politicians, assaulted by nationalistic ideology (which was haunting the entire Europe) and, at the same time, by the hope of the national reconstruction and integration of a territory divided by multiple ethnic identities and by the clichés of their mentality, whose connections with the old world, Romanian as well as Habsburg, were suspended. It was the last shelter for those oppressed by the global terror of history, which seemed to foreshadow the future tragedies, as represented by the couple formed by Herr Frantz,

¹ Mareș, Radu, *Când ne vom întoarce* [*When we return*], Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010.

the vagabond soldier, blinded in World War I, and the Russian woman Olesia, the landlady whose mind had become unhinged, both of them, having settled in this space.

The theme of the novel seems to be the need to recover one's identity, which is figured by analepsis, dominating the narrative discourse through the voice of the station master, Octavian Vorobchievici, and through other embedded reminiscing voices. The scriptural spring, which is revealed towards the end of the text by the main narrator, when the Romanians seek refuge from the Russian troops, is the fear of the void: "You will never understand what was truly there. I am afraid that even history has created for itself a deceitful slip of memory here and it won't help you. As for us, we, the wise men, when we return, we will find nothing else but the void."

There is a note of fatality in this conclusion which assumes both the fantasizing and the resentful evocation of the tragic destiny of Gavril M., a technical agronomist, a native of Bukovina at the mountains' feet, who settles in, sent by his former professor, Volcinski, in the spring of the year 1934, as an administrator, at a farm on the shore of Dniester, a farm abandoned by its ex-administrator, Wagner the Tyrolese, because he had gone to the Russians; he then marries schoolmistress Katria and in the end he is murdered by the court policemen sent also to execute his iron-guardist friend, Iliuță Motrescu "the Theologian", who had come to hallow the farm's church, which had been rebuilt by Gavril M. His destiny symbolically portrays that of the Romanian ethnic community, situated at the edges of the civilized world, colonized by the Austrians, faded into the distant unknown, for the Romanian administration.

The young man tells his fiancée about his family background, his childhood and his adolescence, spent in his native village and in Cernăuți [Czernowitz], and about the two types of education that he received, a rural one, full of his mother's religious fervor, fatalist thinking, and harshness, and the other – an urban one, in the spirit of civic activism, of order, of tenacity and of loyalty, which had professor Volcinski as a mentor. What impresses the most is the story of his childhood visits to Suceava, where the peasants used to come to the fair and to Saint John's monastery for the feast of the Sânziene "as to a stranger's house", all the way through Volovăț, to Cajvana, where Grigore was telling people's fortunes by opening the *Bible*, to Cacica, on the feast of Holy Mary and to the fair in Rădăuți, where he met his future friend, "the monklike" Ilie Motrescu. What also draws attention is this image of a mixed world that, besides the picturesque, emanates the atmosphere of isolation, of uprootedness and capitulation, which eventually leads to the dissolution of the community and of the individuals, as suggested by the religious conversion of his sisters to a neoprotestant sect.

Organizing his new life, he meets the locals and the representatives of the Romanian administration, the mayor Gheorghe Hojbotă, the chief of police Gogu Popescu, the priest Posteuca, the school headmaster Radu Opaț, the station master, Octavian Vorobchievici, the farm's accountant, the old man Onofrei, who was educated in the spirit of the Austrian administration, and the cook Tina, the gipsy witch, who practices witchcraft and exorcism for disease and drought, in order to save the master's crops, to whom „nimic n-a fost mai important decât ploaia. Când spun asta, înțeleg că a

fost important pentru sufletul meu, poate mai important decât pentru ogoare [...] De ce se încăpățănase? Poate pentru că toată lumea se îndoia că de la seceta îngrozitoare mai există ceva care poate fi salvat [...] Adevărul e că nu-și propusese să dovedească nimic. Poate pentru că era imposibil. Iar imposibilul, ca un vârtej nebunesc, i se părise mai important ca orice. Râvna păcătosului îi place lui Dumnezeu.”²

In one of his major works, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, [The history of Romanian literature from its origins to the present-day] G. Călinescu emphasizes the peculiarities of the Bukovinian imaginary, the abstruse thinking, the confused sentimentality, the bizarre mysticism and the mixture of the rural and the modern spirit. Radu Mares, a writer, who, due to his literary vision, belongs to late modernism, filtering realism by his analytical style and his technique of transposing the aleatory flux of memory, seems to confirm this idea, through the voice of the main narrator, who also motivates the discursive practice of embedding and assumes the inability of knowing the truth and its partial loss of credibility: „Toată iarna care a urmat n-am vorbit decât despre cele întâmplate la fermă [...] Cam în acest fel haotic, urlând (unii la alții – n.n.), am refăcut de zeci de ori cele întâmplate, punând cap la cap ce știa fiecare cu ce se spunea în sat. Cunoșteam mijlocit prea puțin, și asta e valabil pentru fiecare, parcă pentru a dovedi că luciditatea de care facem atâta caz e o păcăleală. De fapt, trăim ca în somn, într-o semiațipire a conștiinței. Tresărim doar la o împușcătură, când un glonț ne șuieră amenințător la ureche. Deschidem însă ochii și în jur e beznă. Starea de veghe, câștigată întâmplător, e degeaba.”³

Memory can't be totally set free, through confession, from the feeling of alienation, which haunts the pages of the novel. That is why the lyrical fragments invade and slow down the epic progress, bringing about the triumph of the free indirect style, the dream, the psychological analysis, the description and the symbolic perspective.

Related to the spatial imagination, the book refers to the social practices produced by the positioning with respect to the border, which becomes a symbolic marker of the ethnic identity. Wishing to present history in its horizontal dimension, not through a particular ideology, the narrator confers the epic space the critical

² “nothing was more important than the rain. When I say this, I mean that this was important for my soul, maybe more important for me than for the fields [...] Why he had been so stubborn? Maybe because everybody doubted that something could be saved from the horrible drought. [...] The truth is that he had not wanted to prove anything. Maybe it was impossible to do so. And the impossible, like a wild eddy, had seemed to him more important than anything else. God loves the ambition of the sinner.”, my translation, SF (m.t.), *Op. cit.*, p. 168, 51.

³ “All the following winter we spoke only of what had happened at the farm. [...] In this random manner, yelling [at each other – my note], we put together everything that had happened dozens of times, by piecing out what everybody knew with what it was said in the village. We barely had a piece of information, and this was valid for each of us, as if to prove that our lucidity, of which we boast so much, is a joke. In fact, we live in a sleepy state, with a half-awakened conscience. We react only to a shot, when a bullet hisses aggressively past our ear. Yet, we open our eyes and everything around us is dark. Our vigilance, accidentally gained, is of no use.” *Ibidem*, m.t., p. 436 - 438.

function of denouncing the real, the self-hatred, self-contempt and self-betrayal of the Romanians in this part of the world, in which alienness is in their very home.

The synthesis of civilization in the autochthonous space, of the difference of identities, has a tragic dimension. The story of the main hero demonstrates the inability of the individual to become emancipated from history, from time, regardless of the episteme that constitutes the basis of its representation, temporal or spatial, modernist or postmodernist. For man is trapped in the clichés of mental representations of the individuals and ethnic groups to which he belongs even if he thinks he is free. This illusion is possible when the stake is the organic relationship of love, as in the case of Katria, who „vorbiş prima dată germana, cu eleganţa ei geometrică, învăţată în casă de la mama şi de la bunici, dar şi, în paralel, aproape simultan, ucraineana cea muzicală, româna de la şcoală fusese mereu ca o pădure întunecoasă, fără capăt [...] Gândurile ei secrete din ultima vreme cereau însă insidios limba română, cuvinte neînchipuit de fragile, nestăpânite cu tot curajul, şi care, ca în basme, se prefăceau în abur sau în pulbere atunci când le punea la încercare.”⁴

On the other hand, her Ukrainian father does not like the Romanians; Onofrei believes, after one group of soldiers passes by the mansion, that “the Russian man [...] is a stupid race, an animal, a beast, a brute”; Gogu Popescu is aggressive towards the Sudîţi⁵ who came to work at the farm, with their dark countenances, all having the same name; Wagner the Austrian never stepped into the shop of Horovitz the Jew; and Horovitz explains individual reactions through group reactions, in a perspective of suspicion: „E o prostie! Dacă a fost spionul cuiva, dacă e adevărată povestea cu spionajul, părerea mea pot să ţi-o spun. Până la urmă, ştii ce? Sângele hotărăşte. Wagner a fost şi a rămas austriac. Dar Hitler, mă rog frumos, nu-i şi el austriac?”⁶

It is professor Volcinschi himself who confirms, at the school of Cernăuţi [Czernowitz], the clichés about identity, in his speech about the civic spirit, through which the new Romania should be built: „Nu suntem nici nemţi [...], ca să avem câte o maşină pentru orice. Nu ştim nici să facem capitaluri, să le adunăm şi să le înmulţim din camătă, cum se pricep jidanii [...] Sărăcia n-ar fi până la urmă o ruşine, din punctul meu de vedere. Toţi sfinţii creştini au fost săraci lipiţi. Numai că ţăranul nostru e rob şi analfabet, îl mănâncă de viu pelagra şi alcoolismul, sifilisul şi sărăcia îl distrug [...] Cine

⁴ “had spoken in German for the first time, with her geometric elegance, learned at home from her mother and from her grandparents, but, in parallel, almost at the same time with the melodious Ukrainian, unlike the Romanian taught in school which was always like a dark forest without end. [...] Her recent secret thoughts insidiously demanded from her the Romanian language, unimaginably fragile words that were untamed beyond all courage, and which, as in fairytales, turned into fume or dust when they were tested.” *Ibidem*, m.t., p. 373 - 374.

⁵ The spelling shows that this word is a proper name. The context and its referential meaning indicate these people's origin; persons who came from the South, from the Kingdom of Romania (Romanian: Regatul Românici).

⁶ “This is stupid! If he was someone's spy, if the story about espionage is true, let me tell you my opinion. After all, you know what? It is blood that decides. Wagner was and still remains an Austrian. But Hitler, I beg your pardon, isn't he also an Austrian?” *Op. cit.*, m.t., p. 74, 226.

va vrea să schimbe țara asta, de la țaran trebuie să înceapă. Și să pună oameni noi, tineri, peste tot unde trebuie luate hotărârile mari [...] Ca foști supuși austrieci, noi, cei din generația veche, am fost loiali coroanei imperiale până în clipa în care ne-am dedicat cauzei naționale [...] Acum vin și vă-ntreb: voi pe cine slujiți?”⁷

The novel denounces the myth of the Central Europe, of the interethnic tolerance from the inter-war period, the subtle linguistic domination and manipulation of the people. Gavril remembers that, in his childhood, while he was accompanying his mother (who got along naturally and easily with the Russians and the Slovak women, with the Polacks, with the Jews and the Hutsullians present at the fairs), a „sentiment difuz, ca o amenințare. Descoperise între timp sau învățase că toate orașele, nu numai Suceava, erau ocupate, luate în stăpânire de lume străină. Străin însemnând ceva cu care, asemenea oloiului cu apa, tu n-o să te amesteci niciodată, oricât ai vrea [...] Până la urmă tot la ei în sat, în văioaga uitată de sub pădure trebuie să se întoarne [...], acolo sunt cimitirele și în cimitire sunt cei dinainte, din moși strămoși. O linie precisă, ca de foc, le însemnase astfel pentru totdeauna. Dar linia era și un obstacol de netrecut.”⁸

Not even in Cernăuți [Czernowitz], where, being under the protective wing of his professor, he was dreaming of “rebuilding other foundations for a new Romania,” does this diffuse feeling leave him: „Încă nu-și aflase locul în mulțimea pestriță, vorbind într-o sută de limbi din acest colț de lume de la marginea răsăriteană a României.”⁹ His so-called anti-Semitic inclinations, based on the reticence that he had towards Horovitz (in fact towards almost everybody), are rather caused by the attempt to protect his ethnic identity, which Horovitz had placed in the area of radical, evil difference: „Domnu' Iorga, când era mai tinerel, ca mătăluță, bea dimineța, pe inima goală, două pahare de sânge de jidan... Și uite că acum, încărunit, umblă vorba că s-a mai potolit.”¹⁰

⁷ “We are not Germans [...] to have a car for everything. We do not know how to make money, how to capitalize it and how to multiply it by usury, as the Jews do. [...] From my point of view, poverty eventually wouldn't be a shame. All the Christian saints were very poor. But our peasant is a slave and illiterate. Pellagra and alcoholism eat him alive. Syphilis and poverty destroy him. [...] Who wants to change the country must start with the peasant. And he would have to put new people in charge, young ones, everywhere where major decisions have to be taken. [...] As former Austrian subjects, we, those from the old generation, had been loyal to the imperial crown until the moment in which we dedicated ourselves to the national cause. [...] And now I come and ask you: who are you serving?” *Ibidem*, m.t., p. 17 - 18.

⁸ “confused feeling like a threatening overwhelmed him. In the meantime, he had discovered or he had learned that all the cities, not only Suceava, had been taken, had been occupied by alien people: Alien meaning someone with whom, as in the case of oil mixed with water, you can't ever mingle, as much as you would like to [...] In the end they have to return to their village, in the forgotten dale beneath the woods [...], where their graveyards and their forefathers are. A precise line, like that made by a fire, had marked them down in this way for eternity. But the line was also an insurmountable obstacle.” *Ibidem*, m.t., p. 191.

⁹ “He still hadn't found his place in the motley crowd, talking in a hundred languages, from this corner of the world at the eastern border of Romania.” *Ibidem*, m.t., p. 247.

¹⁰ “Mister Iorga, when he was younger, like yourself, he drank two glasses of Jews' blood in the morning, on an empty stomach... But now, as he got grey, word has it that he has calmed down a little.” *Ibidem*, m.t., p. 226.

Despite the quasi-religious fervor of his nationalism, the civic activism of the professor, who has designed a botanical garden for Cernăuți [Czernowitz], implies a critical distance from the historical behavior of the Romanian people: „Mulți români au uitat că există Bucovina. Profesorul repeta asta tăios, să audă și ultimul surd [...] Ambiția sa [...] era o sfidare, cu obligația prezumată de a-i face pe toți să se întoarcă spre acest urgisit colț de țară...”¹¹

The sensibility specific to Bukovina, whose strange harshness and introspection are historically determined by the conscience of a hostile difference and of an immature self-identity, unintegrated by “the new” Romanian spirit and, therefore, resentful, seems to be presented metaphorically through the comment of Vorobchievici on the relationship with his son: „În acest copil, îi va povesti el lui Gavril M., își recunoaște adesea, ca într-o oglindă încetoșată, propriul tembelism de la pubertate, în care era îndărătnicie și răutate și era sigur că, oricât va insista, nu va primi răspuns. De câte ori îl studia cu atenție, ca și acum, avea o senzație stranie. Micuțului, prăpăditului Oleg Vorobchievici [...], cu urechile familiei Vorobchievici, clăpăuge și trandafirii, cu picioarele lui subțirele îi descoperea o privire încărcată cu ură. Asupra acestui lucru de neînțeles își propunea de fiecare dată să reflecteze, dar uita și nici n-ar fi avut calmul necesar pentru asta. Îl va plesni disperat, căci altă soluție nu e, și tot nu va afla mai mult. Cum poți uî ceva ca- re-ți seamănă perfect, ceva care – la drept vorbind – ești tu însuși?”¹²

The same distance from the reality of Romania, whose civilization is hidden “beyond the hills”, as in the film of Cristian Mungiu, is confirmed by the accountant Onofrei, when Gavril settles down at the farm: „Încă din vechime, în Bucovina noastră venea lume peste lume, de te miri unde. Au venit unguri, sate întregi, care-s și azi. Înaintea lor au venit moroșenii [...] Cei mai mulți au fost nemți și austriecii, dar asta la început. După ei au venit rușii, care au adus cu ei puhoiul ȋdovilor. Și nu numai pe ei... Numai că era o regulă și la toți li se ținea socoteala [...] Uite că acum au venit [= guvernează – n.n., SF] românii și au stricat rânduilele.”

What is interesting is that the author chooses, as main narrator of this meta-identity story, a character whose name, like that of Gavril’s spiritual mentor, has Slavic, Polack-Ukrainian resonances. Besides this, the word Volcinski is phonetically

¹¹ “A lot of the Romanians have forgotten that Bukovina exists. The professor kept severely repeating this, in order for the deafest to hear. [...] His ambition [...] was a defiant one, used with the probable obligation of making them all return to this abandoned back-country...” *Ibidem*, m.t., p. 263 - 264.

¹² “In this child, he will tell Gavril M., he often acknowledges, as in a blurred mirror, his own puberty idleness, in which there was stubbornness and evil, and he was sure that, no matter how hard he would insist, he wouldn’t get an answer. Whenever he closely analyzed him, as he was doing now, he had a strange feeling. He discovered in the little one, in the weak Oleg Vorobchievici [...], with his flapped, red ears of the Vorobchievici family, with his thin legs, a look full of hatred. He often wanted to reflect upon this incomprehensible thing, but he forgot and he actually wouldn’t have had the necessary disposition to do it. He would desperately slap him in the face, because he didn’t have any other solution, and still he wouldn’t learn more. How can you hate someone who perfectly resembles you, someone who — frankly speaking — is yourself?” *Ibidem*, m.t., p. 157.

connotative of the adjective “volnic” [meaning “free”] in Romanian, and the word Vorobchievici seems to connote the function of the character in the text, his role of the story-teller, through the verb “a vorovi” [meaning “to speak”, “to tell”]. The foreign “coat” which seems to cover the Romanian meaning moves the accent from the issue of radical difference, to that of relative difference, of the organic coexistence of heterogeneous elements, of hybridization, which suggests that the most important thing is the rational assumption of identity, achieved by exchanging roles with otherness, the importance of the relations with the latter.

The novel written by Radu Mareș is one in which the main hero constructs his own identity, a monographic novel about the land of Bukovina north and south of its present-day border, a political novel about the rise and the repression of the Iron Guard. It is a novel about the identity and the marginality of the individual, who fights against the grand history, regarded in its catastrophic aspects, and, last but not least, it is a poetic novel concerned with the fictional retrieval of an originally lost space. *Când ne vom întoarce* [*When we return*] is a heart-stirring biographic novel, about the people from Bukovina and their identity conflicts, related not only to their ethnic otherness, but also to their own marginal Romanianness, to its symbolic, heterotopic geography, traceable in the condition of being a Romanian, and not its territory. It is a novel whose theme of reflection eventually turns out to be the responsibility imposed by the assumption of difference, by its integration in a public system of values and the position of power.

BIBLIOGRAFIE

Mareș, Radu, *Când ne vom întoarce* [*When we return*], Limes, Cluj-Napoca, 2010.

Constantinescu, Romanița (coord.), *Identitate de frontieră în Europa lărgită*, Editura Polirom, Iași, 2008.

Constantinescu, Romanița, *Pași pe graniță. Studii despre imaginarul românesc al frontierei*, Editura Polirom, Iași, 2009.

Literature and the Economy of Globalization

Oana Elena STRUGARU

Ștefan cel Mare University of Suceava

Abstract: At first glance, literature and economics seem entirely different dimensions of the individual's existence. If the former enables escapement in a fictional haven, the latter does not allow any distancing from immediate reality. Still, without compromising its independence, but sometimes also forcing concessions, economy is a prerequisite for literature, generating thematic and stylistic mutations. And this is even truer in the context of globalization that requires a reconsideration of both economy and society. The present paper will discuss the connections between literature and economics, in the global context, as evidenced in the novel *The Reluctant Fundamentalist* by Mohsin Hamid.

Keywords: Literature, economy, globalization, identity, conflict.

The term 'globalization', not in any way new, designates, without a doubt, the most important economic and social phenomenon of recent times that alters the way in which the human being conceives reality. Even though since 1962 Marshal McLuhan was talking about a 'global village' brought about by the new technological innovations (McLuhan, 2011, 25), it was Theodore Levitt who, in 1983, authored the term in *Harvard Business Review* journal. In the article entitled "The Globalization of Markets", he characterizes the phenomenon as a new stage of world economy, generated by technology, which annuls the major differences between various parts of the world (Levitt, 1983). The result is a new commercial reality that of the global markets for products standardizing consumption beyond any national or regional borders (*Ibidem*). Moreover, on a more drastic note, Noam Chomsky defines globalization as "a very specific form of international economic integration designed in meticulous detail by a network of closely interconnected concentrations of power: multinational corporations, financial institutions" (Chomsky, 2006). Both definitions emphasize the fact that national boundaries, though not dissolved, become more and more meaningless, as people are exposed to the same cultural and economic realities, despite the national background. In this context, multinational companies become the main vehicle for globalization, as they remap the world according to a market-oriented world-view. Moreover, a certain life style is promoted, based on the idea of wealth and comfort, both attributes of consumption.

From this point of view, the force of globalization derives from a power narrative, with hegemonic attributes, meant to manipulate the individual conceived as consumer. This hegemonic discursive product speculates the psychological connection between the individual and the products he or she consumes and derives its power from the fact that it employs all aspects of the individual's life, and, by that, it resembles Foucault's perspective, by creating 'useful individuals' by isolating him in his needs (Foucault, 1995, 255). Therefore, by promoting as ideal a certain life-style, intimacy is invaded by mediating the individual's relation to the world around him through the possession of certain products. And this is easily translated into sales figures by world corporations. This form of hegemonic discourse promotes a power narrative concerning an ideal life style based on comfort and well being, guaranteed by consumerism. The outcome is a new form of exile, because, being exposed to the same economic realities, people do not have the same power to consume these realities. This is what puts people on the move, as individuals choose deracination in order to pursue this idealized life style. Economic considerations seem to reorganize values, as notions like home, nationality, identity etc. are set against this economically-determined context.

Despite the many contradictory forms, and by targeting the individual in his intimate connections with the objects around, the hegemonic discourse of globalization encompasses everything, leaving no exteriorities. Moreover, it generates new realities and restructures human relations based on the grand narrative that rearranges the entire world in various rhizomatic networks at a global level. That is why Imre Szeman asserts that

although globalization is at one level real and has real effects, it is also decisively and importantly rhetorical, metaphoric, and even fictional; it is reality given a narrative shape and logic, in a number of different and irreconcilable ways. (Szeman, 2010, 68).

In this context, the Derridian "there is nothing outside of the text" (Derrida, 1997, 602) takes an unexpected reality turn, as it appears that nothing can escape the hegemonic discourse of globalization.

Literature itself is caught amid these global networks, on the one hand, as a bearer of anxieties related to the rapid shifting reality, and on the other, as product, part of a generalized economic system. This too has been the field of controversies, as opinions vary from that there is nothing new under the sun when asserting the connection between literature and globalization (O'Brien, Szeman, 2001, 611) to that literature comes as a response to the new global realities, encompassing the individual's anxieties to the rapid shifts of the world (Gupta, 2009, 65). Although one might argue that writers have always had a global consciousness long before globalization was in place, literary studies worldwide are, at this moment, in need of a reconfiguration in order to be, using J. H. Miller words, "a concomitant of economic and financial globalization, as well as of new world-wide telecommunications" (Miller, 2011, 252). It is not new that literary texts have to respond to the economic and social changes of the world and the writer is strongly linked to his time, but nowadays, the interdependence is

more visible than ever; the condition of the writer is deeply linked to the consumer society, and the role of literature seems to be outlined in connection to the new realities by employing social, political and economic descriptions of the phenomenon. The global novel seems, as Liam Connell asserts, “to incorporate the patterns of international relations into structures of their everyday lives”. Moreover, it concerns how the experience of consumption can be represented as global (Connell, 2004, 83).

Therefore, the relations between the economic aspects and literature surface across the fields of both disciplines. First of all, scholars point out a commodification of literature, that apparently looses its autonomy by being inscribed in the same evaluation system of all other cultural commodities. Due to the fact that literary institutions are globalized (see the entire publishing and selling industry), writers orient their discourse to the real and immediate requests of readers perceived as consumers. As Liam Connell asserts, texts are read within certain structures of distribution shaped as international structures of commodity exchange (*Ibid.*, 80). The researcher places emphasis on the experience of consumption that can be represented as global because of the technological developments that enable people to consume the same cultural products and be aware of the fact that everybody else does the same. This erases (to some extent) cultural differences and reshapes the idea of community, creating a certain type of inter-subjectivity addressed in contemporary literature. In this type of literature concerning globalization, economic considerations surface in the narrative, as narrative is concerned with merging “cultural and economic models of internationalism into a unified process of commodification”, as Connell asserts when discussing J.M. Coetzee’s novel *Youth* (*Ibid.*, 89).

The business of selling literature generates, no doubt, alterations in the structure of the literary discourse, on either a thematic or linguistic level (Black, 2009). There has been much talk among scholars about the linguistic particularities employed in the process of selling literature, as the global dimension of the literary text seems to be guaranteed by translatability into the “global English” (*Ibidem*). On a thematic level, literature becomes the expressions of cultural diversity rekindling the issues of identity. For example, Shameem Black sees the urge to assert national identity through art as a consequence of economic globalization, particularly for the countries that encourage capital investment from abroad. The explanation would be that “they’re trying to get rich through connections to the outside world, but want to have a sense of themselves as a coherent and individual place” (*Ibidem*). By this, national identity becomes less and less a functional paradigm, as “literature is becoming defined less by a nation than by a language in which authors from a variety of cultural and ethnic backgrounds write” (Paul Jay, 2010, 33). Cultural identity seems no longer defined by national borders as translation enables texts to be transmitted and communicated across languages and becoming part of a social existence in a community (Tomlinson, 2003, 270).

Therefore, because of the pertaining economic aspects of globalization, literature becomes indeed a bearer of the human anxieties related to the economic and social instability. Moreover, it is a medium where the individual can “explore the limits of self reflection” in the new way in which the writer manages to picture “life

englobed” (Israel, 2004, 5). In fact, literature becomes one of the main tools for understanding globalization, because literary texts deal with different political, economic and social aspects regarding the phenomenon. Even not addressing it directly (in the sense that authors don't write explicitly about it, but the narrative gets translated and hence travels around the world due to literary institutions), or even creating narratives against this phenomenon, most of the writers seem to employ globalization at some point in their work. Basically, produced within the hegemonic discourse of globalization, contemporary literature addresses it in one way or the other.

One of the novels employing globalization at a thematic level and explaining it by addressing anxieties related to the globalized world, is Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist*. The novel tells the story of a young Pakistani who chooses deracination from his home culture, but ends up by reconsidering his entire system of values when realizing that beyond the immediate success brought about by becoming an American, his own identity is at stake. The hegemonic discourse of globalization reverberates at an individual level and generates an identity search that bears the main character in a journey across spaces, cultures, and nations. Educated at Princeton, Changez, the narrator and main character, is recruited by one of the most important companies of financial evaluation in the United States. He comes to America seduced by the financial opulence of a certain life style according to which he constructs his entire worldview and redefine dominant aspects of the world around. Even the idea of home, central to construing one's identity, is weighed against the life-style narrative that Changez pursues into reality. For example, when visiting his girlfriend's house, he finds himself fascinated by the wealthy environment and includes this fascination in explaining his feeling of familiarity and belonging:

I felt a peculiar feeling; I felt at home. Perhaps it was because I had recently lived such a transitory existence (...); perhaps it was because I missed my family and the comfort of a family residence (...); or perhaps it was because a spacious bedroom in a prestigious apartment on the Upper East Side was, in American terms, the socioeconomic equivalent of a spacious bedroom in a prestigious house in Gulberg, such as the one in which I had grown up (Hamid, 2007, 53).

Therefore, home, as the identity matrix of the individual is equally connected to a birth place, a nation and a family, and also to the possibility of materializing a certain fictitious narrative of a life-style promoted through a power narrative considered ideal by the individual. In fact this is what motivates Changez in the first place, because, as globalization emphasized the economic differences between countries, Changez asserts that he tries to regain in America the same financial status his family has lost in Pakistan. Moreover, the differences between Pakistan and America are constantly emphasized, and even when it seems that economic realities have taken a back seat, they surface, clearing the fact that this is the true mechanism that puts things on the move. Still, this economically mediated world-view is not characteristic only to American culture. For example, Changez mother wipes his forehead with a bill, for good luck. The gesture proves that culture and economy are linked in shaping a unitary worldview, that, despite

the fact that differs from one area to another, they employ the same concerns of the human being regarding stability and safety. The hegemonic discourse of globalization just underlines the importance of the economic aspects, by imposing as ideal a certain life style. At the same time, it designs a measure tool for the quality of life exploiting the affective connection between an individual and his belongings. Nevertheless, this connection is by no means new, as the cultural gesture of Changez's mother proves that economic stability is deeply connected with the concepts of luck and faith. That is why the differences brought about by the implementation of such a narrative are so striking to the narrator himself who confesses to a real crisis when faced with the discrepancies between his American life-style and that of his family, back home:

There are adjustments one must make if one comes here from America; a different way of observing is required. I recall the Americanness of my own gaze when I returned to Lahore that winter when war was in the offing. I was struck at first by how shabby our house appeared, with cracks running through its ceilings and dry bubbles of paint flaking off where dampness had entered its walls (...). I was saddened to find it in such a state—no, more than saddened, I was shamed.” (Hamid, *op.cit.*, 124)

This does not mean that the native culture is left behind, or annulled altogether, as Changez constantly asserts it as a constitutive part of his identity. But he blends it in the multicultural kaleidoscope of American landscape, emphasizing its exterior aspects, not by asserting it, for now, as a structural part of the self. For example, he wears his traditional shirt, a white kurta, to more than one formal occasions, taking advantage, as he confesses, of the “ethnic exception clause that is written into every code of etiquette” (*Ibid.*, 48) in order to hide his real financial status. In this landscape of multiculturalism, cultural otherness is accepted, even valued as sign of diversity and consideration towards the very close cultural other, itself a product of current realities. Nevertheless, for Changez, it enables a permanent comparison between Pakistan and America, a comparison placing emphasis on the economic inequalities enforced by globalization.

The comparison traverses the entire narrative shaped as a story told to an American stranger, somewhere in Lahore. The narrator offers his help in what seems a casual encounter between two strangers, nonetheless, constantly reminding about the cultural differences between the two. The tourist seems uneasy being outside his comfort zone constituted by the dominant American culture. He is restless and nervous and Changez's discourse is meant to reassure the tourist of his safety, pointing out the exotic beauty of the world around, that seem to be untouched by the uniforming forces of globalization. The context apparently created is that of an exteriority that generates insecurity constantly exploited by the narrator. Changez's story is interrupted by the permanent reassuring of his listener's safety. For example, at some point, the narrator interrupts his story in order to address his interlocutor: “You seem worried. Do not be; this burly fellow is merely our waiter, and there is no need to reach under your jacket” (*Ibid.*, 2). Mentioned as such, these anxieties constitute apparent gaps in the linearity of the novel, in a continuous back and forth between the

first-person narrative of Changez's life and the permanent reassurance of safety of the American 'tourist'. This reassurance seems useless, at a first glance, taking into consideration that there are no evident reasons for a real threat.

Telling his story in a first person narrative, Changez constructs himself as a product of the grand narrative of globalization. From this point of view, he is the embodiment of deracination mediated by economic grounds that remain throughout the novel the main vehicle for the constant movement of the individual. And not only in search for a place of belonging, as Changez's job in the multinational company takes him in various parts of the world, where he has to evaluate other companies according to a very strict system of efficiency created as a measure tool. Therefore, the image of a globalized world is shaped as an economic totality brought about by multinational companies that redesign national borders. Multinational corporations, defined by Noam Chomsky as "masters of mankind" (Chomsky, 2011), are, in fact, symbols of the globalized world, a new social context where the only important thing, as the narrator himself confesses, is to produce. And this imperative redesigns human relations, according to a particular type of culture based on working relations. It is a form of "corporatist brotherhood", as the narrator defines it, a form of affiliation that ends once with leaving the company. Just like the concept of home, belonging is also reconsidered, because it is ensured by being an active part of such a working community. And here, another emphasis is placed on the physical aspects that resurface as a proof of acceptance. This points out a carefully chosen diversity serving the interests of the company, but hiding, in fact, a profound uniformity:

We were marvelously diverse, says Changez. And yet we were not: all of us, Sherman included, hailed from the same elite universities: Harvard, Princeton, Stanford, Yale; we all exuded a sense of confident self-satisfaction; and not one of us was either short or overweight. It struck me then - no, I must be honest, it strikes me now - that shorn of hair and dressed in battle fatigues, we would have been virtually indistinguishable. (Hamid, *op. cit.*, 38)

Although differing in aspects, all these characters are fundamentally the same, all products of the same power narrative. Part of the elite company, they benefit from the materialization of their own life-style narrative, that, is fundamentally the same for all of them, and is reduced to spending huge sums of money on satisfying immediate needs. Moreover, through their jobs, they become agents for promoting this hegemonic discourse and the neoliberal politics reinforced by American culture.

Still, this economically mediated perspective proves its faults, and Changes is soon forced to reconsider his stand, in an identity crisis generated by the nine-eleven events. Finding himself on a border between worlds, the narrator grows aware of the side effects of this hegemonic discourse that modifies the entire world structure:

I wondered how it was that America was able to wreak such havoc in the world—orchestrating an entire war in Afghanistan, say, and legitimizing through its actions the invasion of weaker states by more powerful ones, which India

was now proposing to do to Pakistan—with so few apparent consequences at home”. (*Ibid.*, 131)

This definition changes the focus from the economic benefits to the social repercussions. In this context, he finds himself more connected to his home culture that he regards now as victim of neoliberal politics. Reconsidering his position in relation to the global hegemony that he can now perceive further than the immediate financial benefits, he ends up by resigning his job and moving back to Pakistan.

In this economically mediated worldview, literature enters as a disruptive factor. Nonetheless, subject to globalization, as aforementioned, it is equally evaluated according the same set of values: literature is a product useful as long as it produces profit. In fact, in working with a publishing company, Changes outlines such a economic view over literature:

the owners wanted to sell, and the prospective buyer—our client was unlikely to continue to subsidize the loss-making trade division with income from the profitable educational and professional publishing arms. Trade, with its stable of literary—defined for all practical purposes as commercially unviable—authors was a drag on the rest of the enterprise; our task was to determine the value of the asset if that drag were shut down (*Ibid.*, 142).

Therefore, the task is simple: if the literary division does not make profit, it has to be shut down, regardless of other non-economic values. Even the language used to describe this situation is shaped on economic grounds, leaving no place for outlining any other type of sensibility. In fact, it characterizes the language used throughout the entire novel, constructed middle way between literary and economic. The novel itself is, in this context, a product of the contemporary world, addressing anxieties related to globalization and being, at the same time, a bestseller. Nonetheless, literature manages to remain the only thing that, somehow escapes being totally economically determined. The reason is outlined by Imre Szeman in “Globalization, Postmodernism and (Autonomous) Criticism” in which the author discusses the functions of the literary studies in relation to the hegemonic discourse of globalization. One of these functions is that of outlining a different view on reality, by constituting a reality *per se*, and reminding of the fictitious character of globalization discourse (Szeman, 2010, 76). Although Szeman talk about literary studies in particular, we consider that the work of fiction has the same role. In fact, this is proven by Erica, Changez's girlfriend, a woman who lingers between worlds. She comes from a rich family and is very socially skilled; on the other hand, she is strongly traumatized by the death of her first lover. Erica manages to escape reality only when she isolates herself in fiction. Moreover, she connects to Changez, because he is able to construct, through narrative, a different world. She is constantly asking him to tell stories about his home-country and family. In fact, their relation is based on reciprocal narrative generated by nostalgia. If Erica accepts her longing for her lover, this being, in fact, the reason for her mental distress as entrapment in her own past, Changez grows aware only when telling stories, when he manages to extract himself

from the economically mediated context of his job. From this point of view, the narrative flows on two levels. On the one hand, there is the professional development of the protagonist, generated by the need of transforming an idealized life style into reality. Changez's is driven by what his boss calls "a hunger". Jim, who is also the recruiter, perceives immediately the gap between Changez's self-imposed image and his real financial status and speculates his drive in pursuing the master-narrative of globalization that brought him to America in the first place. On the other hand, there is the relation with Erica used to frame the narrative of his own past. This relation ultimately fails, as Erica secludes herself in her own world of fiction, and Changez is unable to fully grasp her need to transform everything into fiction as a way to keep past alive. Still, despite the failure, the relation constructs the character outside the economically mediated context. Moreover, Erica's condition proves that literature as fiction can enter the hegemonic discourse of globalization and create, from within, an alternative that, in her case, becomes definite in that it replaces reality.

In fact, literature is the other red string that holds the story together. The author discusses it's status, both as an alternative to the economic mediated reality, and as a product caught in this reality. Either way, it is also the decisive factor in altering Changez's worldview. On the backdrop of tumultuous relations between America and Pakistan, he is sent to evaluate the aforementioned publishing company in Chile. He meets the vice-president and is seduced by his stories of the janissaries as destroyers of their home culture, acting in the name of a greater, foreign force. Henceforth, Changez's inner conflict, generated by the conflict between worlds and reinforced by the old man's story, will culminate with the feeling of treason. If, up to the point of the nine-eleven events, he was struggling to prove his belonging to American culture, he will henceforth reconsider it, by identifying himself with the characters in the story. Moreover, political and economic reasons menace the safety of his home country, because, generated by the nine-eleven attack, America starts a war and catches Pakistan in the middle of the conflicts. In this context, Changez perceives himself as an agent of the American economy that brings about the destruction of his home country, but at the same time, because his national identity reverberating in his physical aspect, he is regarded as a menace for the Americans.

As a result, he quits his job and returns back home, becoming a lecturer at the local university. Nonetheless, economy continues to connect worlds, because, despite the fact that he gives up the American life style and renounces the financial advantages of being part of it, he disseminates his world view, shaped middle way between home culture and American culture, in classes of financial education. In the end, seems like Changez manages to come to terms both with his inheritance and economic mediated world-view. It is not a story of a failure of the master-narrative of globalization. On the contrary, it proves that there can be no exteriorities, except for the ones that presuppose, as in Erica's case, total seclusion from the outside world.

Still, this first person narrative blends with a different one that casts shadow over the accuracy of the story. Changez becomes the unreliable narrator by excellence, constantly inserting marks of doubt in his discourse and situating himself middle way

between plots. He, as author of the first-person narrative entraps his listener, trying to distract him from the objective world around. Moreover, his constant attempt to reassure the listener that there are no reasons for his constant anxieties, emphasize the character's attempt to construct a fictitious view over immediate reality. The first person narrative is meant to outline a coherent self, but fails in doing so, as he is constantly shifting between real and assumed identity. Throughout the novel, Changez changes drastically as a character, becoming, from and advocate of globalization, a suspect in a terrorist attack. The American 'tourist' might be, in fact, an agent, and the ending of the novel suggests an armed conflict. Nevertheless, narrative is meant to function as a decoy from the problematic and conflicted reality, an alternative, nonetheless, in which the two protagonists, storyteller and listener, are intimately connected by the act of narrative. In fact the last line of the novel underlines thus exact connection: "But why are you reaching into your jacket, sir? I detect a glint of metal. Given that you and I are now bound by a certain shared intimacy, I trust it is from the holder of your business cards." (Hamid, *op.cit.*, 184)

To conclude, such a novel addresses globalization explicitly, but takes an unexpected turn in regard over literature. Despite its status as a commodified reality (in which it was turned by the hegemonic discourse) literature manages to maintain to some extent, its independence in creating alternative worldviews that envision differently the status of the individual. In fact, if literature constitutes itself as a counter-discourse, its role is to insert doubt and relativity in the hegemonic discourse of globalization, to emphasize its fictional character and assert itself as an alternative. And this is what the story does, in fact. First of all, by turning a narrative favoring globalization into a narrative against globalization, and secondly, casting doubt over the surface layers of meaning. The narrator constructs a deceiving context for telling the story, faking a relation of friendship and openness towards the other, but inserting certain remarks aimed at deconstructing this view. In the end, the game between obvious discourse and elements of doubt inserted within underlines the conflict between cultures hidden under the images carefully constructed through the master narrative. Still, Changez's story proves that it is not possible to deconstruct this worldview but from within. Exteriority is conceived as gaps within the narrative, which allow the emergence of different layers of meaning. It is only after the main character turns his dream into reality, by moving to America and becoming a successful analyst, he is able to see the entire picture and to construct his personal view, on the border of the master-narrative, middle-way between American and Pakistani culture. This enables the protagonist to preserve his individual autonomy; but it is a problematic stand, because the strong conflict between worlds reverberates in Changez's interior conflict that makes him an unreliable narrator. The story he tells is the product of this conflict, and the listener is equally conflicted. Nevertheless, it is only during narrative that the two can set aside reality as common grounds between worlds. When the story ends, the unclear and conflicting situation bursts in, leaving the ending unclear.

BIBLIOGRAPHY

- Black, Shameem (2009) "Is There a Global Literature?", Yale Insight, April/2009, available at <http://insights.som.yale.edu/insights/there-global-literature>, 10 November, 2014, 16:09
- Chomsky, Noam; Lee, Sun Woo (2006), "Korea and International Affairs. Noam Chomsky interviewed by Sun Woo Lee", *Monthly Joong-Ang*, January 24, 2006, available at <http://www.chomsky.info/interviews/20060124.htm>, 20 November, 2014, 12:30
- Chomsky, Noam (2011), "The State-Corporate Complex: A Threat to Freedom and Survival", Text of lecture given at the *The University of Toronto*, April 7, 2011, available at <http://www.chomsky.info/talks/20110407.htm>, 13 November 2014, 19:20
- Connell, Liam (2004) "Global Narratives: Globalization and Literary Studies," Critical Survey, Vol.16, No.2, Summer 2004, pp.78-95, available at <http://www.ingentaconnect.com/content/berghahn/csurv/2004/00000016/00000002>, 10 November 2014, 14:12
- Derrida, Jacques (1997), *Of Grammatology*, The John Hopkins University Press, Baltimore
- Foucault, Michel (1995), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Random House, Toronto
- Gupta, Suman (2009), *Globalization and Literature*, Polity Press, Cambridge
- Hamid, Mohsin (2007), *The Reluctant Fundamentalist*, Harcourt, Florida
- Israel, Nico, (2004) "Globalization and Contemporary Literature," Literature Compass, August 2004. Pp. 1-5. available at http://www.blackwell-compass.com/subject/literature/article_view?article_id=lico_articles_bsl104, on 15 October 2014
- Jay, Paul (2010) *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*, Cornell University Press, New York
- Levitt, Theodore (1983), „The Globalization of Markets" in *Harvard Business Review*, May-June/1983, available at <http://hbr.org/1983/05/the-globalization-of-markets/ar/1>, 20 June 2014, 12:50
- McLuhan, Marshal (2011), *The Gutenberg Galaxy: The Manking of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto
- Miller, J. Hillis (2011), Globalization and World Literature, Neohelicon, December, 2011, Volume 38, Issue 2 pp. 251-265, available at <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11059-011-0114-9>, 20 November, 2014, 12:09
- O'Brien, Suzie; Szeman, Imre (2001), "The Globalization of Fiction/ The Fiction of Globalization," The South Atlantic Quarterly, 100/3, summer 2001, pp. 603-626, available at http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/south_atlantic_quarterly/v100/100.3obrien.html, on 21 November 2014, 12:30
- Tomlinson, John (2003) "Globalization and Cultural Identity" The Global Transformations Reader: An Introduction to the Globalization Debate, (2nd ed.), eds., David Held & Anthony McGrew, Cambridge, UK: Polity Press, pp. 269-277
- Szeman, Imre (2010) "Globalization, Postmodernism and (Autonomous) Criticism", in Will Coleman, Petra Rethmann, Imre Szeman (ed.), *Cultural Autonomy: Frictions and Connections*. Vancouver: University of British Columbia Press, pp.66-85.

ACKNOWLEDGEMENT

This paper has been financially supported within the project entitled "SOCERT. Knowledge society, dynamism through research", contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. Investing in people!"

Analiză identitară și experiență lingvistică în *Regele se-nclină și ucide*, de Herta Müller

Florica PERSĂCEL (TEODORIUC)

Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava

Abstract: Herta Müller's works have a profound ethical content. Her artistic approach explores the fundamentals of unstable identities, generated by the existential experience of a perpetual exile, that of the state of "in-betweenness"¹ caused by the attempt to exorcise trauma and neutralize an ideological manipulated memory. The parallel reading of her works of fiction and of her memoirs – legitimate and necessary – provides a comprehensive and relevant perspective on a literary project and a human destiny.

Keywords: Identity, memory, trauma, ethics of writing.

Dacă un stil și o tematică sunt anunțate încă din volumul de debut – povestirile publicate sub titlul *Niederungen*, în 1982 la București, la Editura Kriterion (unde apăreau cărți în limbile „minorităților naționale”) – , tradus ulterior în limba română sub titlul *Ținuturile joase*, cărțile ulterioare confirmă plasarea definitivă a Hertei Müller în sfera unei problematice de care nu se mai poate elibera. „Condamnată la alienare ca formă a *exilării din sine*, care exacerbează dialectica lui «soi-même comme un autre» constitutivă «identității narative», Herta Müller își scrie proza obsedată de figurile «deposedării» și ale «(auto)distrugerii», urmărind o dublă miză: vindecarea de trecutul traumatic (reconstituit în narațiunea autobiografică), având drept corolar recuperarea identității pierdute, și contracararea efectelor unei ideologii mnemofobice, care devine obiectul privilegiat al reflecției eseistice”².

¹ Thomas Cooper, *Herta Müller: Between Myths of Belonging*, in J. Neubauer & B. Z. Török (Eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium* (475-496), Berlin, Walter de Gruyter. Termenul („between”) este propus de Thomas Cooper atunci când pune în discuție reconceptualizarea unor termeni precum exil, identitate, apartenență sau conceptul de autor în exil, pornind tocmai de la cazul special al Hertei Müller, pentru care exilul nu mai poate fi înțeles ca spațiu exterior (în afară), ci ca spațiu „între”, iar conceptul de *identitate statică* devine inadecvat.

² Alina Daniela Crihană, *Scriitorul postbelic și „terorizarea istoriei. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013, p. 198. Utilizând terminologia lui P. Ricoeur (din *Soi-même comme un autre*), autoarea studiului menționat rezumă demersul literar al Hertei Müller.

O carte de eseuri confesive precum *Regele se-nclină și ucide*³ oferă chei de înțelegere a personalității autoarei și a operei sale, trimite cuvenitele lumini asupra zonelor de umbră și neliniște ce s-au înstăpânit în edificiul său identitar. Autoarea s-a născut și a trăit mai bine de treizeci de ani în România, pe care, inevitabil, o duce cu sine, așa cum ea însăși mărturisește, și de care o leagă mai mult decât o dictatură: o formă specială de *apartenență*. Satul natal – cu întâia experiență a *insularizării*, familia – cu traumele tuturor membrilor săi, comunitatea – conservatoare, copilăria – marcată de primul contact cu cele două forme de totalitarism (martoră a nostalgiilor tatălui, fost soldat SS, și a sechelelor experienței concentraționare a mamei, fostă deportată într-un lagăr de muncă sovietic), adolescența – conștientizare a „mitologiei” etnice inoculate și acutizare a diferenței, apoi marginalizarea, bilingvismul, hărțuirea ulterioară de către organele Securității, dramele prietenilor – experiența românească, într-un cuvânt – definesc un imaginar și o memorie care nu doar reflectă trecutul, dar condiționează, așa cum s-a dovedit, în mare măsură viitorul. Comunismul în varianta lui românească este cel pe care l-a cunoscut și care a marcat-o definitiv, despre care scrie cu insistență, chiar dacă nu l-a omis nici pe cel bolșevic în *Leagănul respirației* (*Atemschaufel*). Privind comunismul din perspectiva *experienței* umane, a evenimentelor trăite, discursul memorialistic și, mai ales, cel ficțional nu pot coincide cu perspectiva istorică, dar se intersectează cu aceasta. Produsele subiective ale memoriei individuale se află uneori într-un raport opozițional cu discursul istoriografic (atins, el însuși de ficționalizare, cu atât mai mult în epocile totalitare). Așa încât, aceste perspective particulare asupra unui trecut ocultat de discursul oficial – cel care impune varianta autolegitimantă a puterii – se dovedesc cu atât mai necesare.

Cele nouă proze memorialistice din *Regele se-nclină și ucide*, pe care critica le situează în proximitatea autoficțiunii, conțin o serie de amintiri, note, reflecții, scene semnificative ce scot la iveală obsesiile personale, cu rădăcini în copilărie, conducând implacabil către tema unificatoare: dictatura comunistă. După cum remarcă Ion Bogdan Lefter, „tonul e aproape peste tot ingenuu, preluat de la fetița din Nițchidorf, amestec de sensibilitate frustă și de traumă prematură, într-un mediu în care are parte și de dragostea celor apropiați, dar și de severitatea apăsătoare a relațiilor comunitare sau de fantasmale brutale ale istoriei recente și contemporane (nazismul, comunismul). Întâmplările, personajele, atmosfera de atunci sunt resuscitate extraordinar de atașant, infuzând amintirilor o tristă, sfâșietoare poeticitate”⁴. Explorarea fundamentelor identității se manifestă de timpuriu, confruntată fiind cu perspective diferite de autodefinire: pe de o parte, cea a minorității etnice din care face parte, în comunitatea bine delimitată geografic și lingvistic a satului integral șvăbesc, pe de alta, cea a majorității pe care o întâlnește la cincisprezece ani, odată cu plecarea la Timișoara.

În eseu intitulat *Insula e înăuntru – granița, în afară*, simbolistica negativă a insulei este intens exploatată. O sintagmă precum *fericire insulară*, vehiculată în Occident cu trimitere la activitatea turistică și sloganurile ei, este profund contradictorie pentru

³ Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, traducere și note de Alexandru Al. Șahighian, Polirom, București, 2005 (după *Der König verneigt sich und tötet*, 2003, Carl Hanser Verlag, München Wien).

⁴ Ion Bogdan Lefter, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p. 78.

emigranta venind din România, căci cele două cuvinte sunt divergente, nu se pot asocia: „Am trăit peste treizeci de ani într-o dictatură, în România. Unde fiecare individ forma o insulă în sine, iar țara întreagă, și ea, un spațiu etanș în afară, supravegheat în interior. Exista așadar, pe marea insulă imobilă care era țara, micuța insulă rătăcitoare care erai tu însuși. [...] Și în familia mea fiecare era o insulă”⁵. Mediul familial e dominat de o atmosferă apăsătoare care contribuie la accentuarea caracterului introvertit al copilului, la *mușenia* lui. Fiecare membru al casei duce cu sine, închisă în propria-i tăcere, o traumă individuală: a lagărului bolșevic pentru mamă, a războiului pentru tată, a pierderii unui fiu în război pentru bunică, a depozitării de bunuri și proprietăți pentru bunic. Fiecare, compensator, a alunecat într-un comportament ce-și dezvăluie componenta maniacală: mama robotește până la epuizare fizică, tatăl bea până i se împleticesc picioarele și limba, bunica venerază acordeonul fiului mort, acordeon-sicriu devenit obiect de cult, bunicul notează scrupulos compăraturile derizorii făcute la magazinul sătesc pe chitanțierele rămase de pe vremea comerțului cu cereale. Privirea lucidă a adolescenței asupra celor două perspective identitare și a justificării lor se completează cu cea nepărtinitoare a scriitoarei de mai târziu: „Două dintre satele învecinate erau românești, un altul slovac și unul unguresc. Fiecare sat pentru sine, cu limba sa diferită, cu sărbătorile, cu religia, cu portul său. În acest sat german însă, toți erau socotiți vinovați de crimele lui Hitler. [...] Au devenit umili pe din afară, trebându-le ca niște ființe desăvârșit dresate pe ogorul statului [...]. Și pentru a compensa lăuntric, s-au apucat să croșeteze la mitul superiorității lor. [...] Da, în copilăria mea am fost o părticică a nefericirii lor insulare, căreia îi aparțineam, preluând da la adulți ambele: fiind, în raport cu Statul, *copilul timorat* *au unor frîți nazisti*, dar având totodată în viermuiala interioară a satului *conștiința fudulă că «noi», germanii, le suntem superiori celorlalti* (s.n.). La 30 de kilometri distanță, peste numai câțiva ani, o descoperire mai importantă decât identificarea unei noi insule, cea „a copiilor de la sat printre copiii de la oraș”, duce la prăbușirea mitului bănățeano-șvăbesc: „Erau români, dar se spălau mai des ca mine și erau mai harnici la învățătură. Și-atunci, de ce-mi spusese acasă că românii sunt murdari și leneși?”⁶. Odată cu lectura unor cărți despre fenomenul provincialismului și despre național-socialism, dorul de acasă se estompează, iar conștiința stării de insularitate – a orașului, a țării („ale cărei granițe sunt păzite cu mitraliere și copoi”) – se acutizează. Până și insula *ștăbimii* se dovedea vulnerabilă, căci asigura doar o fericire provizorie, conjuncturală, erodată de sentimentul insecurității și demonstrată de căderile, neașteptate, din ierarhie.

Privirea străină sau *Viața-i un sictir bătut în piuă* și *La noi în Germania* sunt două texte-cheie care pun în discuție două aspecte fundamentale pentru scriitoare: identitatea națională/ etnică și identitatea profesională (literară). Ambele proze încearcă să caute explicații obiective pentru incompatibilitatea celor două moduri de gândire și de percepere a *celuilalt*, punând față în față două tipuri de atitudini: detașarea, naivitatea, siguranța de sine, lipsa de înțelegere, superioritatea disprețuitoare, superficialitatea băștinașului, a *persoanei intacte* (trăind într-o lume liberă, neconfruntată în mod direct cu

⁵ Herta Müller, *Regele se-nclină și ucide*, p. 180.

⁶ *Ibidem*, p. 185.

realitatea ororilor comuniste) și teama, suspiciunea, suferința neîmpărtășită, revolta surdă în fața umilințelor (uneori involuntare) ale victimei ignorate – emigrantului. *Privirea străină* pe care băștinașii (locuitorii Germaniei) o atribuie persoanei venite dintr-o altă țară și scrierilor sale este punctul nevralgic al dezacordului: „Privirea Străină e veche, am adus-o aici cu mine, gata formată, din locuri și lucruri îndeaproape cunoscute”; „Căutătura împrejur în scurte reprize, privirea aceea profund neliniștită, îndelung deprinsă și intrată în sânge, e o privire deformată [...] N-o poți opri de azi pe mâine, și poate că nu vei putea face asta niciodată”⁷. Reproșul adresat celorlalți pentru lipsa de empatie și graba etichetării, dar și pentru teama „ca nu cumva să afle câte sfărâmături și cioburi aduce cu sine un asemenea om în universul lor ordonat” se însoțește însă cu asumarea propriei contribuții la sporirea tensiunii, a ostilității: „Privirea Străină îl pricepe pe omul intact la fel de puțin pe cât pricepe acesta Privirea – trăgând concluzii greșite, adeseori brutale, și pe care nu și le mai corectează. [...] Rămâne ofensată și înclină să vadă dreptatea mereu numai de partea sa”⁸. O precizare, echivalând cu crezul său artistic, le este adresată specialiștilor în literatură, ca și scriitorilor care pretind și întrețin ideea conform căreia această privire este un soi de particularitate distinctivă a artei: „Dar Privirea Străină nu are de-a face cu scrisul, ci cu biografia”⁹. Nu se naște la întâlnirea cu un mediu străin, ci în cel familiar, depozitat însă de *firesc*.

Socotit de fiecare dată străin – german în România, român (în pofida originii etnice) în Germania, falia identitară a cetățeanului aparținând „naționalității conlocuitoare” și a imigrantului primit cu reticență nu se poate închide. Tratamentul discriminator este amplificat de propria sa neîncredere, care pune la îndoială orice gest, orice privire, orice cuvânt. Asocieri întâmplătoare de cuvinte, propoziții banale se încarcă brusc de semnificații dureroase, stocate în memorie și puse în legătură cu evenimente traumatizante. Semantismul dobândește astfel un caracter profund personal, condiționat de experiența trăită. La fel ca și perceperea temporalității, a distanței dintre nou și vechi, a definiției atribuite trecutului, din perspectiva vieții literare, care mizează pe actualitate. Reproșându-i-se că nu renunță să scrie despre trecut, scriitoarea observă că „În cazul tematicii germane, actualitatea e, ce noroc, îndeajuns de elastică, întinzându-se cu decenii îndărăt. Așa încât nici unui roman ce tratează chestiuni germane din trecutul mai îndepărtat – despre perioada postbelică, despre miracolul redresării economice ori din anii ’68 – critica literară nu-i reproșează că vorbește despre lucruri de mult trecute”¹⁰. Pe deplin asumat, proiectul său identitar și literar este reafirmat: „Nu am de ales [...] Scriind, trebuie să mă păstrez acolo unde launtric am fost mai tare rănită – altfel, la ce bun să mai scriu?”¹¹. Consecvența încăpățanată, născută dintr-o nevoie interioară, psihologică și din încrederea profundă în justetea demersului său, i-a fost până la urmă răsplătită.

⁷ *Ibidem*, pp. 151-152; 159.

⁸ *Ibidem*, p. 162; 160.

⁹ *Ibidem*, p. 162.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 208-209.

¹¹ *Ibidem*, pp. 209-210.

Experiența lingvistică, subiectul eseului *În fiecare limbă sunt alți ochi*, debutează și ea în copilărie, odată cu apariția unei senzații stranie, declanșate de raporturile cuvintelor cu obiectele, de neconcordanța dintre lucrurile din afară și cele din cap, contrazicând impresia inițială a suprapunerii lor perfecte. Această descoperire a incapacității cuvintelor de a reda complexitatea lumii și a vieții, dar și uimirea în fața infinitelor posibilități oferite de jocul cu sensurile figurate, dând frâu liber fantazării, se soldează cu ceea ce autoarea numește „goana buimacă din cap”, fuga sau „goana buimacă de sub frunte”. Este o stare de confuzie dar și de revelație, ce-i vor fi prilejuite de multe ori de actul lecturii sau de plonjările tăcute ale meditației. Pentru că tăcerea ține și ea tot de experiența comunicării, o modalitate îndelung exersată atunci când trăiești printre taciturni: „Tăcerea nu-i o pauză în vorbire, ci o treabă în sine. [...] Mai mult ciuleam ochii decât urechile. Consecința fiind o agreabilă încetineală, o greutate prea mare și prelungită a lucrurilor pe care le purtam în cap. Vorbele nici nu pot atinge o asemenea greutate, fiindcă nu stau locului. [...] Dar în tăcere lucrurile îți vin toate deodată: tot ce n-ai spus mult timp, ba chiar și ceea ce nu vei spune niciodată persistă aici laolaltă”¹². Probabil că de aici provine sentimentul provocat de lectura scrierilor Hertei Müller, acela al economiei lingvistice, acela că există în text tăceri relevante, cuvinte nerostite, pauze, elipse, goluri pe care cititorul trebuie să le umple. Cuvintele spuse sau scrise, negociate cu tăcerea, capătă greutate, risipa lor devine inutilă, căci bine alese, ele se încarcă de sugestie, de semnificație. O spune, în felul său, și autoarea atunci când vorbește despre „îndatorirea morală lăuntrică a scrisului” și despre autenticitatea lui: „Scrisul îmi pare ca mersul pe sârmă între a dezvălui și a păstra secrete lucrurile. Dar chiar și așa, scrisul rămâne oscilant – când dezvăluie, realul se arcuiește înspre invenție, iar din invenție sclipește realul tocmai pentru că nu a fost formulat. Jumătate din ceea ce o propoziție stârnește în tine la citire nici nu a fost formulat”¹³.

Experiența ce vizează limbajul include ulterior fascinantele diferențe dintre idiomuri, dintre limba maternă – care nu se confundă cu limba germană literară, având pentru majoritatea etnicilor germani (din România cel puțin) un caracter dialectal – și limba română, pe care și-o însușește târziu, în timpul liceului. Puține elogii au fost mai frumos exprimate la adresa limbii române: „Într-o bună zi, gura mea a început să vorbească de la sine. A fost ca și cum din acel moment româna ar fi făcut parte din mine. Dar, spre deosebire de germană, cuvintele românești făceau ochii mari atunci când, fără să vreau, ajungeam să le compar cu cele germane. Întortocherile lor afurisite erau voluptuoase, obraznice și tulburător de frumoase”¹⁴. Concluzia „Aproape fiecare propoziție înseamnă o altă privire” vine după atente observații asupra expresivității, polisemantismului și structurilor gramaticale specifice limbii române. Numeroase exemple ale translărilor ce se produc între limbi la denumirea aceluiași obiect generează considerații precum cele legate de *lilie* (subst. fem.), echivalentul lui *crin* în germană: „Firește, cu alți ochi decât *crina* se uită *crinul* la tine. În germană ai de-a face cu o doamnă, în română cu domnul Crin. Când cunoști ambele feluri de a privi, ele ți se

¹² *Ibidem*, pp. 83-84.

¹³ *Ibidem*, p. 98.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

adună laolaltă în creier. [...] Obiectul provoacă pe dinăuntru un pic de teatru, pentru că el însuși nu se cunoaște exact”¹⁵. Multiplicarea *privirilor* pe care o aduce fiecare limbă nou învățată relativizează perspectiva asupra semantismului și scoate cuvântul de sub constrângerea etalonului unic oferit de limba maternă, fără a-i pricinui acesteia din urmă vreo pagubă, fără a o detronea din statutul ei de bornă identitară necondiționată, ba dimpotrivă, plasând-o într-o relație de iubire destinsă. „Mi se-ntâmpla tot mai des ca limba română să dispună ea de cuvintele mai sensibile, mai potrivite cu percepția mea decât limba maternă. Și nu voiam să mă mai lipsesc de șpagatul acestor transformări. Nici în vorbire, nici în scris. În cărțile mele nu am scris până acum nici măcar o propoziție pe românește. Dar bineînțeles că româna se amestecă mereu în ceea ce scriu, fiindcă a prins rădăcini în privirea mea”¹⁶. Această tandră mărturisire are cu siguranță consecințe în stilistica autoarei. Chiar dacă nu putem emite observații personale cu privire la sonoritățile, la expresivitatea scriiturii în limba germană, le putem face pentru varianta tradusă a cărților sale, în care, alături de fraza scurtă, tăioasă uneori, poeticitatea, o formă aparte de lirism au fost unanim remarcate. Poate că una dintre surse este tocmai metaforizarea pe care o permite limba română, iar straniețea provine tocmai din întrepătrunderea celor două limbi, pe care sensibilitatea, imaginația și talentul autoarei au făcut-o posibilă și au valorificat-o.

Experiența lingvistică își completează și alte paliere, prilejuite de evenimente care conduc spre interogarea raporturilor dintre dictatură și limbă: „Când nimic din viața ta nu mai e cum ar trebui să fie, cuvintele se năruiesc și ele. La asta se mai adaugă faptul că orice dictatură [...] își aservește limba”¹⁷. Consecințele negative ale acestui proces se văd privind fie în direcția constrângerilor (lingvistice) impuse de Putere, fie în cea a reacțiilor la aceste constrângeri. Pe de o parte are loc coruperea limbii naturale prin insinuarea limbii de lemn – aspect decelabil nu doar în România, ci și în mostre ale vocabularul oficial al RDG, descoperite în presa germană după căderea Zidului Berlinului („adevărați monștri lingvistici” care se încăpățânează să subziste), confirmând generalizarea acestui fenomen în țările comuniste. Pe de altă parte există amăgitoarea încercare de a-l eluda sau satisfacția mărunță și contraproductivă de a-l ironiza: „Cuvintele își luau un aer insignifiant, dar ascundeau atitudini politice cu bătaie precisă. [...] Oamenii obișnuiți îl luau zilnic în răspăr pe *Big Brother* recurgând la jocuri de cuvinte șirete, disprețuitoare. Conexiunile semantice erau mascate și, de aceea, cu atât mai ironice”¹⁸. Efectul este însă pervers, e de părere autoarea, pentru că energia împotrivrării, mânia se consumă în înjurături și bancuri ce provoacă o demontare imaginară a regimului. Batjocura în acest caz se răsfânge și asupra

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*, p. 28; o mențiune trebuie făcută: la data scrierii acestei cărți, într-adevăr, Herta Müller nu nu scrisese niciun text în limba română. Ulterior însă ea a publicat volumul *Este sau nu este Ion*, la Editura Polirom, Iași, 2005, o carte de poeme-colaje, compuse în aceeași manieră (utilizând cuvinte decupate din presă) ca și cele din volumul *Im Haarkenoten wohnt eine Dame* / În coc locuiește o damă, traducere de Nora Iuga, Editura Vinea, 2006.

¹⁷ *Ibidem*, p. 33.

¹⁸ *Ibidem*, p. 34.

celor care o proferează. „Acolo unde umorul se naște din lipsa de perspectivă și-și extrage sclipirile din spirit de deznădejde, granițele dintre amuzament și înjosire se șterg”¹⁹.

Mai ales pentru Herta Müller – scriitoarea –, experiența lingvistică trăită în România, sub toate aspectele ei, a avut un rol major asupra identității sale culturale. Perspectiva asupra cuvântului o apropie într-o anumită măsură de Gheorghe Crăciun, prin faptul că și în cazul acestei autoare poate fi identificată predispoziția de a practica o lectură strict particularizată a realității, de a alcătui un dicționar afectiv de uz personal, contestând încă din copilărie „înșelăciunea falselor nume” acordate lumii înconjurătoare, în mod arbitrar, de către limbă. Chiar dacă inautenticitatea limbajului se îndreaptă curând într-o altă direcție, confesiunea următoare este relevantă: „Nu-i adevărat că pentru orice există cuvinte, și nici că gândim întotdeauna cu ele. Până și în ziua de azi multe lucruri nu le gândesc în cuvinte: nu le-am găsit pe cele potrivite nici în germana satului, nici în germana de la oraș, nici în română, nici în germana din Est sau din Vest. Și nici într-o carte”²⁰. Considerațiile Hertei Müller despre limbă și despre cărți se unifică în proiectul său literar, căruia i s-a dedicat și care poate fi rezumat prin două idei fundamentale: cea potrivit căreia limba nu poate fi separată de fapte, căci ea nu a fost nicicând „un teren ocrotit, apolitic”, și cea care justifică și impune actul scrierii, întrucât există încă destui oameni care „au capul plin de cărți, și nici una dintre ele nu le-a limpezit măcar o fărâmă din ce este lipsa de libertate”²¹. Discursul literar nu face decât să problematizeze istoria, pentru că, așa cum observa Linda Hutcheon analizând poetica postmodernismului, „postmodernul nu este anistoric sau vidat de istorie, deși pune sub semnul întrebării presuposițiile noastre (poate nerecunoscute ca atare) cu privire la ceea ce constituie cunoașterea istorică. El nu este nici nostalgic și nici amator de antichități prin a sa revizuire critică a istoriei”²².

Asumându-și prin scris reacția față de acest „instrument metaistoric de condiționare a omului”²³, care este teroarea de stat, opera Hertei Müller pune permanent în discuție relațiile dintre cuvânt și faptă, dintre identitățile colective și indentitatea individuală, dintre istorie și memorie, avertizând asupra pericolelor amneziei istorice și ale confuziei pe acest tărâm. Concepție sintetizată excelent de Vladimir Tismăneanu: „Memoria nu este un teritoriu neutru, victimele sunt prezente acolo tocmai pentru a împiedica echivalențele cinice”²⁴.

¹⁹ *Ibidem*, p. 35.

²⁰ *Ibidem*, p. 13.

²¹ *Ibidem*, p. 197.

²² Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, Editura Univers, București, 2002, pp. 11-12.

²³ Jean-Jacques Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarii*, Traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 259.

²⁴ Vladimir Tismăneanu, *Etica revoltei și a rezistenței: Albert Camus, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca*, <http://literaturadeazi.ro/content/etica-revoltei-si-rezistentei>.

BIBLIOGRAFIE

- Müller, Herta, *Regele se-nclină și ucide*, Traducere și note de Alexandru Al. Șahighian, Polirom, București, 2005;
- Müller, Herta, *Ținuturile joase*, traducere din germană și note de Alexandru Al. Șahighian, București, Humanitas fiction, 2012;
- Müller, Herta, *Animalul inimii*, Ediția a II-a, Traducere de Nora Iuga, Editura Polirom, 2006;
- Müller, Herta, *Leagănul respirației*, Traducere din germană și note de Alexandru Al. Șahighian, Editura Humanitas, București, 2010;
- Besançon, Alain, *Originile intelectuale ale leninismului*, traducere de Lucreția Văcar, București, Humanitas, 1993;
- Cooper, Thomas, *Herta Müller: Between Myths of Belonging*, in J. Neubauer & B. Z. Török (Eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium* (475-496), Berlin, Walter de Gruyter;
- Crihană, Alina Daniela, *Scritorul postbelic și „terorizarea istoriei. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013;
- Dobrescu, Caius, „Gabriel Liiceanu lângă Herta Müller?”, în *Observator cultural*, nr. 544, octombrie, 2010;
- Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, Editura Univers, București, 2002;
- Lefter, Ion Bogdan, *7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghin*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010;
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundației PRO, București, 2003;
- Petroșel, Daniela, „Herta Müller sau neputința de a privi în sus” în *Convorbiri literare*, nr. 4 / 2007;
- Thom, Françoise, *Limba de lemn*, Traducere de Mona Antohi, Studiu introductiv de Sorin Antohi, Humanitas, București, 1993;
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990;
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000;
- Tismăneanu, Vladimir, *Etica revoltei și a rezistenței: Albert Camus, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca*, <http://literaturadeazi.ro/content/etica-revoltei-si-rezistentei>;
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

NOTĂ

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

Surse ale lingvisticii textului la Eugeniu Coșeriu

Dorel FÎNARU

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: Our attempt aims at identifying the sources that have influenced the theories regarding text linguistics, a field in language studies that has Eugenio Coseriu as one of its founders. Besides, text linguistics seen as hermeneutics of meaning is part of a wider, more complex structure, known as integral linguistics. At this point, we will follow certain ideas that were inspired by the thinking of two linguists and philosophers of language, the Dane Louis Hjelmslev and the Italian Antonino Pagliaro, later developed and refined by the Romanian linguist.

Keywords: Text linguistics, textual linguistic sign, universe of discourse, evocation, connotator, hermeneutics of meaning

0. Mult așteptata ediție românească a *Lingvisticii textului*, apărută recent¹, ne-a determinat să încercăm o retrospectivă a surselor care au fundamentat și au conturat această structură arhitecturală, parte componentă a macro-edificiului numit de Eugeniu Coșeriu *lingvistică integrală*, atât de *en vogue* astăzi în varianta mult mai cunoscută a *analizei discursului*. Rolul de întemeietor al lingvisticii textului precum și contribuțiile sale ulterioare aduse în acest domeniu al științelor limbajului erau subliniate, printre alții de Jean-Michel Adam: „E. Coșeriu, unul dintre primii care, încă din anii 1950, a folosit termenul de *lingvistică textuală*, propune pe bună dreptate, în ultimele sale lucrări, să se facă distincția între *gramatică transfrască* și *lingvistică textuală* (1994). Dacă prima poate fi considerată o extindere a lingvisticii clasice, în schimb, lingvistica textuală este o teorie a producerii co(n)textuale a sensului, care trebuie să fie fondată pe analiza de texte concrete. Este exact demersul a ceea ce numim *analiza textuală a discursurilor*.²

¹ Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica textului*. O introducere în hermeneutica sensului, Ediție îngrijită de Jörn Albrecht, Versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2013 (Colecția „Logos”, nr. 10).

² Jean-Michel Adam, *Lingvistică textuală*. Introducere în analiza textuală a discursurilor, Traducere de Corina Ifimția, Institutul European, Iași, 2008, 20-21. Într-o serie de articole ulterioare, Jean-Michel Adam va reveni cu indicații mai exacte asupra rolului de pionierat jucat de Coșeriu în acest domeniu: „le terme même de *linguistique textuelle* a été introduit pour la première fois par Eugenio Coseriu, dans un article écrit en espagnol, au milieu

Ni s-a părut că ar trebui pomeniți câțiva lingviști și filozofi ai limbajului a căror influență asupra concepțiilor sale în acest domeniu este mai mult sau mai puțin evidentă. Marele lingvist român își începea multe dintre conferințele sale și multe dintre intervențiile cu ocazia conferirii celor câtorva zeci de titluri de doctor *honoris causa* afirmând: „Sînt lingviști care se cred unici și deosebiți, care afirmă sau cred că nu datorează nimic altor lingviști și care pretind că la alți învățați nu au întâlnit, eventual, decît confirmarea propriilor idei și convingeri. Dar se înșală.” (*Discurs de învestitură* la conferirea titlului de doctor „honoris causa”, Universidad Autónoma de Madrid, 1999, p. 123) De aceea, indiferent de tema abordată, el își recunoaște în mod constant sursele, influențele și „maestrii ideali”. În privința lingvisticii textului, ne ocupăm pentru început de Louis Hjelmslev și Antonino Pagliaro.

1. Louis Hjelmslev

Lingvistul danez Louis Hjelmslev (1899-1965) pune la baza funcționării semnului lingvistic o dublă perspectivă. Pe de o parte, semnul lingvistic face referire la realitatea pe care o desemnează (obiecte și stări de lucruri desemnate), pe de altă parte, orice semn lingvistic trimite simultan la sistemul de semne căruia îi aparține. Prima dimensiune este numită *denotație*, iar a doua *conotație* în terminologia hielmsleviană. De pildă, cuvîntul *dor* are ca *denotatum*, printre altele și „stare sufletească a celui care tinde, rîvnește, aspiră la ceva; năzuință, dorință”³, iar drept *connotatum* posibil „(limba) română”. Coșeriu observă, pe bună dreptate, că alegerea termenului *conotație* de către Hjelmslev nu este prea fericită, pentru că, așa cum bine se știe, în logică și în semiotică acesta are sensuri foarte diferite. Coșeriu va folosi termenul *evocare*⁴, care înglobează și *conotația* în sensul dat de Hjelmslev: „am văzut cît de variate pot fi funcțiile semnului în text. Ansamblul acestor funcții, care nu se lasă reduse în mod direct la funcția de reprezentare, îl numesc *evocare*. Evocarea contribuie extrem de mult la bogăția limbii, prin intermediul ei apare acea polisemie care nu ar trebui privită mereu doar din perspectivă negativă, ca o «neclaritate», ci și din perspectivă pozitivă, ca o îmbogățire. [...] Sensul se naște din combinarea funcțiilor bühleriene (deci a funcțiilor de reprezentare, manifestare și apel) cu evocarea”⁵

des années 1950” (Jean-Michel Adam, *L'émergence de la Linguistique Textuelle en France: entre perspective fonctionnelle de la phrase, grammaticales et linguistiques du texte et du discours*, în rev. „Investigações”, vol. 23, nr. 2, 2010, p. 11). E vorba, firește, de celebrul studiu *Determinación y entorno* (v. Coșeriu 1955-1956). Lingvistul elevajan detaliază apoi importanța hotărîtoare a lui Coșeriu în evoluția ulterioară a lingvisticii textului (v. Adam 2010, p. 37-40).

³ *** *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2009, p. 328.

⁴ A se vedea și Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său*. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală, Antologie, argument, note, bibliografie și indici de Dorel Fînar, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009 (Colecția „Logos”, nr. 1), p. 161: „Semnul lingvistic concret (semn într-un „discurs” sau „text”) nu oferă doar „reprezentare” (semnificat conceptual) și nu funcționează doar în relație cu vorbitorul („manifestare” sau „expresie”), cu ascultătorul („apel”) și cu lumea extralingvistică („referință”, adică *desemneare* prin intermediul semnificatului), ci funcționează concomitent *în* și *printr-o* rețea complementară și foarte complexă de relații, cu care formează un ansamblu deopotrivă de complex de funcții semantice, a căror totalitate se poate numi *evocare*.”

⁵ V. Coșeriu 2013: 150.

Altfel spus, semnul lingvistic textual (discursiv) nu oferă doar „reprezentare” (semnificat conceptual) și nu funcționează doar în relație cu emițătorul („manifestare” sau „expresie”), cu receptorul („apel”) și cu lumea extralingvistică („referință”, adică „desemnare” prin intermediul semnificatului), ci funcționează concomitent *în și printr-o* foarte complexă rețea complementară de relații cu care formează un ansamblu la fel de complex de funcții semantice, a căror totalitate e numită *evocare*. Mai exact semnul textual funcționează concomitent:

- prin relația sa materială și semantică cu alte semne particulare;
- prin relația sa materială și semantică cu serii și grupuri de alte semne;
- prin relația sa cu sisteme întregi de semne (de exemplu, diferite „limbi funcționale” în interiorul limbii istorice);
- prin relația sa nemediată (materială) cu universul extralingvistic (funcție de reproducere și reprezentare directă, adică funcție „îcastică” sau „imitativă”, în înțelesul cel mai larg al acestor termeni);
- prin relația sa cu experiența nemediată, lingvistică și non-lingvistică („contexte” și „situații”, care constituie un ansamblu de „cadre” mult mai complex decât se presupune de obicei);
- prin relația sa cu alte „texte”;
- prin relația sa cu cunoașterea empirică a lumii și cu diferitele forme de interpretare a lumii („cultură”).⁶

În timp ce conotația este o *funcție semnică*, sensul este o *funcție textuală* care depinde, în primul rând, de *context*: „Indiferent de cum ne place să numim diferitele relații care apar între semnul actualizat și mediul său înconjurător, acestea pot întotdeauna doar să c o n t r i b u i e la sensul textului, dar nu pot niciodată să î l c o n s t i t u i e. În ceea ce privește conotația, este vorba, la fel ca și la evocare, despre o *funcție a semnului*, sensul fiind însă o *funcție textuală*. Tocmai de aceea contextul este atât de important pentru orice text, deoarece doar prin intermediul lui, indiferent dacă este context verbal sau extraverbal, textul își dobândește sensul”.⁷

În textele cu structură unitară, unitățile de sens se combină în blocuri și rețele textuale atât linear cât și tabular în unități succesive de nivel superior, până la conturarea sensului global al discursului în care unele sensuri minimale se actualizează, altele rămân virtuale, iar altele se anulează.

Așadar lingvistica textului este, în primul rând, hermeneutică a sensului. Interpretarea, sprijinită pe identificarea *universului de discurs* (limbaj-ca-atare, literatură, credințe populare, mitologie, religie, științe, univers empiric etc.) și a *ideologiei* manifestate (verbale, extraverbale și culturale), se realizează pe baza unui *registru de așteptări* și a unei *metodologii* interpretative. Confuzia universurilor de discurs poate duce uneori la interpretarea eronată a sensului textului și la aplicarea unor inutile grile de lectură din perspectiva unor universuri de discurs diferite.⁸

⁶ Cf. Coșeriu 2009: 161-162; v. și Finaru 2006: 30-31 și Zagaevski 2006: 30-43.

⁷ Coșeriu 2013: 156.

⁸ V. Coșeriu 2010: 1-12.

Prin interpretare, datorită specificității unor texte (îndeosebi literare, spațiu al plenitudinii funcționale a limbajului), pot fi revelate și argumentate sensuri globale multiple ale aceluiași text.⁹

Pentru Hjelmslev limba este, înainte de toate, un sistem de semne denotative. Limbă denotativă înseamnă un sistem de semne în care nici expresia, nici conținutul nu posedă izolat funcție semnică: funcția semnică constă exclusiv în implicarea reciprocă a ambelor planuri. „Expresia este expresie a conținutului”, ceea ce vrea să spună că cele două planuri sînt structurate izomorfic. Hjelmslev recunoaște și posibilitatea ca expresia, ca și conținutul, să-și poată asuma în mod separat caracter de semn și astfel să devină într-un anume mod independentă. Limbile al căror plan al expresiei capătă caracter de semn Hjelmslev le denumește *limbi conotative*, limbile al căror plan al conținutului se convertește la rîndul său în limbă le numește *metalimbă*.¹⁰

Observăm că ideea de conotație se bazează pe faptul că partea materială a semnului, semnificantul, nu doar *denotă* conținutul său, ci și *conotă* sistemul cărui îi aparține. Orice element semnic în planul expresiei, considerat exclusiv ca aparținînd unui sistem de semne, primește în teoria lui Hjelmslev denumirea de *conotator*. În analiza textului trebuie avuți în vedere conotatori foarte diverși, căci nimic nu justifică presupunerea că un text este structurat omogen, adică este compus pe baza unui sistem semnic complet unitar și coerent. Pentru a simplifica lucrurile și a opera cu un caz-model lingvistul danez pleacă de la premiza că textul respectiv se caracterizează prin omogenitate structurală, fiind astfel îndreptățit să vedem în el un singur sistem semiotic și nu mai multe. În practică însă, „orice text care nu e de dimensiuni atît de mici încît să nu ne poată furniza o bază suficientă pentru deducerea unui sistem aplicabil, prin generalizare, și la alte texte, – conține de obicei derivate care-și au sursa în diferite alte sisteme”.¹¹ Hjelmslev enumeră în continuare o listă de conotatori posibili; un text poate fi neunitar în privința următoarelor aspecte: 1. În diferite forma stilistice (poetic, în proză sau mixt); 2. În diferite stiluri (stilul creator, stilul pur imitativ – așa-zisul stil normal, sau mixt – arhaizat); 3. În diferite stiluri axiologice: stilul elevat și stilul vulgar sau stilul neutru); 4. Prin diferite medii (mijloace): vorbire, scriere, gesturi, coduri de semnale etc.; 5. Pe diferite tonuri sau dispoziții (mînios, vesel etc.); 6. Idiomul prin care se înțelege a) diferite clase de „limbă”, cum ar fi limbile tehnice sau limbile de grup (jargoane, grupuri interlope, diferite profesii etc.); b) diferite limbi naționale; c) diferite varietăți regionale; d) diferite fizionomii (ca forme de expresie: diferite *voci*, diferite feluri

⁹ V. Fînaru 2000: 72-79.

¹⁰ V. cap. *Semiotici conotative și metasemiotici*, în vol. *Preliminarii la o teorie a limbii*, p. 243-269. „În ultimul paragraf, cu toată lărgirea de perspectivă încercată de noi, am procedat în așa fel ca și cum unicul obiect al teoriei limbii ar fi fost *semiotica denotativă*, prin care înțelegem o semiotică dintre planurile căreia nici unul nu este reprezentat tot printr-o semiotică. Acum mai rămîne ca în cadrul unei ultime lărgiri de perspectivă să arătăm că există semiotici în care planul expresiei este tot o semiotică, după cum există și semiotici în care planul conținutului e reprezentat tot printr-o semiotică. Pe primele le vom numi *semiotici conotative*, iar pe ultimele *metasemiotici*. Întrucît planul expresiei și planul conținutului sînt definibile numai în opoziție și în raport unul cu celălalt, definițiile date de noi *semiotică conotativă* și *metasemiotică* sînt doar definiții provizorii de natură 'reală' cărora nu li se poate atribui vreo valoare, nici măcar ca ipoteză de lucru”.

¹¹ *Op. cit.*, p. 245.

de timbru etc.). Toate acestea sînt categorii solidare, “în sensul că orice funcție a limbii denotative trebuie definită în așa fel încît ele toate să fie luate în condiderație.

Prin combinarea unui membru dintr-o categorie cu un membru dintr-o altă categorie se obțin produse hibride”¹²: stil beletristic – stil creator și în același timp înalt; slang – stil creator care e în același timp și înalt și inferior; jargon și cod – stiluri care nu sînt nici înalte nici inferioare; limbă colocvială – stil normal, care nu e nici înalt nici inferior; stil de lectură – stil înalt care e vorbire și în limba comună, stil de amvon – stil înalt, vorbire și jargon; stil juridic – stil înalt care e în același timp stil arhaizat, limbă scrisă și jargon.¹³

2. Antonino Pagliaro

În propriile analize textuale, Coșeriu este evident influențat nu doar de teoria și filosofia limbii elaborate de Antonino Pagliaro (1898-1973)¹⁴, ci și de principiile *criticii semantice* a acestuia, metodă originală de analiză a creativității lingvistice și de hermeneutică a sensului unor texte vechi, îndeosebi literare.

Coșeriu consideră că „Lingvistica textului [...] nu este însă sub nici o formă doar lingvistică, ci mai degrabă *filologie* (într-un sens căzut astăzi mai degrabă în uitare). Pe timpuri, prin filologie se înțelegea arta interpretării textelor, pe de o parte pe baza cunoașterii limbii în care erau compuse aceste texte, însă, pe de altă parte, și pe baza familiarizării, dobândită prin studiu, cu cultura materială și spirituală în cadrul căreia textele respective apăruseră. Astfel, și Pagliaro a avut o intuiție foarte corectă atunci cînd și-a catalogat *critica semantică* (o lingvistică a textului *ante litteram*) drept o formă nouă, dezvoltată a *criticii filologice*”.¹⁵

Vorbind despre școala italiană de lingvistica textului, Coșeriu îi pomeneste pe Cesare Segre, Maria Corti și Silvio D’Arco Avalle, dar deasupra tuturor, crede el, trebuie așezat Antonino Pagliaro „unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai lingvisticii textului, ce-i drept mai puțin în domeniul construirii de modele sau al discutării principiilor teoretice ale lingvisticii textului, cît mai degrabă în domeniul lingvisticii textului aplicate, al interpretării de texte. Decenii la rînd, sub numele de *critica semantica* (critică semantică)¹⁶, Pagliaro a practicat o lingvistică a textului”.¹⁷

¹² *Op. cit.*, p. 247-248.

¹³ *Op. cit.*, p. 247-248.

¹⁴ Considerate a fi de factură croceană.

¹⁵ Cf. A. Pagliaro, *La critica semantica*, în *Nuovi saggi*, *op. cit.*, p. 408.

¹⁶ Cf. printre altele: A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Messina-Florența, 1953; *Nuovi saggi di critica semantica* (mai ales „La critica semantica”, p. 379-408), Messina-Florența, 1956; *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Florența, 1961. Foarte renumită este interpretarea unor „pasaje obscure” din texte celebre; așa sînt, de exemplu, formulele *ite missa est; sunt lacrimae rerum* (Vergilius, *Eneida* 1, 462); *e’l modo ancor m’offende* „în chip ce și-azi, cînd mi-amintesc, mă doare” (Dante, *Infernul*, V, 102, trad. rom. de Eta Boeriu, în Dante Alighieri, *Divina comedie*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1965, p. 36).

¹⁷ Coșeriu 2013: 20.

În studiul *Informație și literatură*¹⁸, Coșeriu pleacă de la constatarea că există o incapacitate generală a lingviștilor de a înțelege literatura ca literatură, adică de-a înțelege literatura ca artă. Poate că e vorba, crede Coșeriu, de o incapacitate a lingvisticii înseși și de o imposibilitate rațională de-a determina cu criterii doar lingvistice și de structură lingvistică limitele (granițele) între discursul literar și discursul informativ, adică între *literatură* și *informație*. Există și excepții printre lingviști: un caz extraordinar, deși nu foarte bine cunoscut, este cel al lui Antonino Pagliaro, ale cărui interpretări de texte literare, inclusiv în sens estetic, „sînt – după părerea mea – tot ce s-a publicat mai bun vreodată în domeniul interpretării literare: s-ar putea cita, de exemplu, interpretarea pe care, ca lingvist, a dat-o celebrului poem al Sfîntului Francisc din Asisi 'Cantico delle Creature'”.¹⁹

Prioritatea acordată de marele lingvist român textului literar poate fi o influență a *criticii semantice* practicate cu predilecție de Antonino Pagliaro. Coșeriu afirmă în repetate rînduri că o lingvistică a textului ca *lingvistică a sensului* ar trebui să se ocupe preferențial, dar nu exclusiv, de textele literare.²⁰

Și de data aceasta, Coșeriu își recunoaște „modelul”: „Antonino Pagliaro, în a cărui *critica semantica* văd deopotrivă o lingvistică a textului *ante litteram*. Este drept că și el se ocupă în primul rînd de textele literare; în plus, el a recunoscut însă clar că problema apariției sensului în texte nu este o problemă specific literară. De aceea, el și-a aplicat metoda și în texte filosofice, religioase sau chiar în texte juridice”.²¹

Coșeriu se întreabă în ce măsură lingvistica textului ca lingvistică a sensului face parte din lingvistica generală și dacă adevărata și propria lingvistică a textului este, în interiorul lingvisticii înțelese în mod tradițional, o disciplină mai degrabă marginală.

Lingvistica textului face parte din hermeneutica limbajului, nu din hermeneutica limbilor. Lingvistica specială care, deși prezentată ca „generală”, este hermeneutică a limbilor, nu a limbajului (= a faptului lingvistic în general), constituie pentru lingvistica textului doar o disciplină auxiliară – crede Coșeriu.²² Cu toate acestea, în situații textuale determinate, această *disciplină auxiliară* poate avea un rol decisiv în constituirea sensului global al textului. De pildă Antonino Pagliaro demonstrează că înțelegerea unuia dintre textele cele mai importante din literatura italiană medievală,

¹⁸ V. *Información y literatura*, în vol. Eugenio Coseriu; Óscar Loureda Lamas, *Lenguaje y discurso*, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra, S.A.), Pamplona, 2006, p. 85-100.

¹⁹ *Il Cantico di Frate Sole*, în *Saggi di critica semantica*, Messina/Florența, D'Anna, 1953, p. 203-228.

²⁰ Și asta pentru că „limbajul poetic reprezintă deplina funcționalitate a limbajului și, prin urmare, poezia („literatură” ca artă) este spațiul desfășurării integrale, al plenitudinii funcționale a limbajului. [...] Pe de altă parte, poezia, ca și limbajul, este aprehensiune a universalului în individual, obiectivare a conținuturilor intuitive ale conștiinței. Limbajul absolut este, prin urmare, poezia. Este ceea ce au semnalat și susținut diferiți filosofi și ceea ce a fost amplu fundamentat, în special de Croce” (*Teze despre tema limbaj și poezie*, în vol. Eugeniu Coșeriu 2009: 162 și 165). V. și Coșeriu 2009^{bis}: 127-129. Pentru aplicații pe text literar vezi și Coșeriu 1948, iar pe text religios Coșeriu 2010.

²¹ V., printre altele, *Formule di confessione meridionali in caratteri greci*, în *Saggi di critica semantica*, p. 281-330; *Due riviste in volgare siciliano del sec. XIII*, în *Nuovi saggi di critica semantica*, p. 185-198; *La formula «paricidas esto»* și *La formula «ite missa est»*, în *Altri saggi di critica semantica*, p. 41-110 și 129-182. Mai poate fi amintită lucrarea *Ulisse*. Ricerche semantiche sulla „Divina Commedia”, vol. I-II, D'Anna, 1967.

²² Cf. *op. cit.*, p. 294.

„Cantico di Frate Sole” (sau „Cantico delle creature”) de Sfântul Francisc din Asisi, depinde în întregime de interpretarea corectă a prepoziției *per* în acest text. Pagliaro examinează interpretările anterioare (prepoziție cauzală, instrumentală), după care argumentează convingător că *per* are aici o utilizare proprie latinei ecleziastice (*prin mijlocirea, cu ajutorul, pe calea*), care duce la o interpretare complet diferită, agustiniană, a poemului: „Dacă facem abstracție de formulele de început și de sfârșit, *Cântecul fratelui soare* (cunoscut și cu titlul *Cantico delle creature*) este alcătuit din strofe asonante, inegale ca lungime, care încep toate cu aceeași formulă: «Laudatu sî, mi Signore, (...) *per*...» («Fii lăudat, Doamne, (...) *per*...»). Acest *per* a fost interpretat prin tradiție ca prepoziție cauzală (lat. *propter*), și chiar și în diferite traduceri germane apar prepoziții cauzale (*um... willen*, la Vossler *für*). Asta ar însemna, deci, că Dumnezeu trebuie lăudat de dragul creațiilor sale, pentru faptul că le-a creat.

Sprijinindu-se pe argumente care nu pot fi discutate aici în detaliu, Benedetto Croce²³ se pronunță, dimpotrivă, pentru o interpretare în sensul unei construcții agentivale: «Fii lăudat, Doamne, *de către (prin)* creațiile tale” (lat. *ab*, it. modern. *da*, fr. *par*).

Alți critici au făcut propuneri de compromis; prepoziția ar trebui înțeleasă atât cauzal, cât și instrumental: «Fii lăudat de creațiile tale și de dragul lor».

După o verificare atentă, Pagliaro respinge toate aceste interpretări și se decide pentru una nouă: în *per* ar trebui să vedem un reflex al grec. *διὰ*, ar fi vorba despre o utilizare specială a prepoziției în latina bisericească timpurie, care ar trebui explicată printr-o imitare a utilizării lui *διὰ* în epistolele Sfântului Pavel: «Fii lăudat, oh, Doamne, *prin (atraverso)* soare, respectiv *în soare (nel sole)*». Cu alte cuvinte: «Lăudînd soarele, luna, toate creațiile tale, te lăudăm pe Tine».

Așadar, pe baza unei analize atente a semnificației prepoziției *per*, Pagliaro ajunge la o interpretare «agustiniană» a poemului. În același timp, Pagliaro își afirmă o poziție fermă și în privința unei probleme de istorie literară: în ultimele două strofe (făcînd abstracție de strofa finală), unde este vorba despre iertare și despre moarte, prepoziția *per* ar putea fi interpretată doar în sensul cauzal al lui *propter*; și-ar găsi astfel confirmarea, în elementele sale esențiale, vechea idee potrivit căreia în aceste două strofe ar trebui să vedem adaosuri ulterioare.²⁴

La fel procedează și Coșeriu care, interpretînd un text celebru din Safo²⁵, demonstrează că două procedee idiomatiche, opoziția între *μὲν* și *δὲ* și separarea facultativă a compuselor verbale constituie cheia pentru corecta înțelegere a sensului.

În multe alte situații, însă, rolul limbii în conturarea sensului textului se reduce la o caracteristică universală a oricărei limbi, aceea de a se referi la extralingvistic (de pildă *Don Quijote* de Cervantes sau întreaga operă a lui Kafka).

²³ Se pare că avem de-a face aici cu un lapsus linguae al autorului, neremarcat de editorii germani, dacă nu cumva cu o eroare a auditorilor germani ai lui Coșeriu! În ediția italiană a textului, Donatella di Cesare restabilește referința corectă: L.F. Benedetto, *Il Cantico di Frate Sole*, Sansoni, Firenze, 1941 [Nota traducătorilor ediției românești].

²⁴ *Il cantico di Frate Sole*, în *Saggi...*, *op. cit.*, p. 203-228.

²⁵ *V. op. cit.*, p. 279-281.

Concluzionînd, putem afirma că – dincolo de activitatea de pionierat și de structura profund originală pe care întemeiază Coșeriu această nouă știință a limbajului –, influențele, ideile preluate creativ și dialogul peste timp cu alți mari lingviști și filozofi ai limbajului se regăsesc, ca pretutindeni în opera sa, și în domeniul *lingvisticii textului*.

BIBLIOGRAFIE

- Adam, Jean-Michel, *Lingvistică textuală*. Introducere în analiza textuală a discursurilor, Traducere de Corina Ifimția, Institutul European, Iași, 2008
- Adam, Jean-Michel, *L'émergence de la Linguistique Textuelle en France: entre perspective fonctionnelle de la phrase, grammaticales et linguistiques du texte et du discours*, în rev. „Investigações”, vol. 23, nr. 2, 2010, p. 11-47
- Boc, Oana, *Textualitatea literară și lingvistica integrală*. O abordare funcțional-tipologică a textelor lirice ale lui Arghezi și Apollinaire, Clusium, Cluj-Napoca, 2007
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie*. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Fischer, Jena, 1934 [trad. spaniolă *Teoría del lenguaje*, Alianza Universidad, 1979]
- Charaudeau, Patrick; Maingueneau, Dominique (coord.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 2002
- Cîfor, Lucia, *Principii de hermeneutică literară*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 2006
- Coseriu, Eugenio, *La lingua di Ion Barbu* [con alcune considerazioni sulla semantica delle lingue „imparate”, în „Atti del Sodalizio Glottologico Milanese”, dicembre 1948, p. 47-53
- Coseriu, Eugenio, *Determinación y entorno*. Dos problemas de una lingüística del hablar, în *Romanistisches Jahrbuch*, nr. 7, 1955-1956, [publicat în 1957], p. 24-54 (Trad. rom. în Coșeriu 2004: 287-329 și în Coșeriu 2009: 198-233)
- Coseriu, Eugenio, *Lezioni di linguistica generale*, Torino, 1973; ediție spaniolă revizuită și adăugită: *Lecciones de lingüística general*, Madrid, 1981; versiune în limba română (după versiunea spaniolă) de Eugenia Bojoga: *Leții de lingvistică generală*, Editura ARC, Chișinău, 2000
- Coseriu, Eugenio, *Sprachkompetenz*. Grundzüge der Theorie der Sprechens, Text îngrijit și editat de H. Weber, Tübingen și Basel, 1988
- Coseriu, Eugenio, *Competencia lingüística*. Elementos de la teoría del hablar, Gredos, Madrid, 1992
- Coseriu, Eugenio, *Textlinguistik*. Eine Einführung, Herausgegeben und bearbeitet von Jörn Albrecht, Dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage, Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1994³, (ediția I: 1980)
- Coșeriu, Eugeniu, *Lingvistica textului* [Conferință ținută la Universitatea din București în ziua de 6 noiembrie 1996], în rev. *Fonetica și dialectologie*, XX-XXI, 2001/2002, p. 131-139 [număr publicat în 2004]
- Coșeriu, Eugeniu, *Teoria limbajului și lingvistica generală*. Cinci studii, Ediție în limba română de Nicolae Saramandu, Editura Enciclopedică, București, 2004
- Coseriu, Eugenio; Loureda Lamas, Óscar, *Lenguaje y discurso*, Prólogo de Johannes Kabatek, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra S.A.), Pamplona, 2006
- Coseriu, Eugenio, *Lingüística del texto*. Introducción a la hermenéutica del sentido, Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas, Arco/Libros, Madrid, 2007
- Coseriu, Eugenio, *Lingvistica del testo*. Introduzione a una ermeneutica del senso, Edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare, Carocci editore, Roma, 2008⁵ (ediția I: 1997)

- Coșeriu, Eugeniu, *Omul și limbajul său*. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală, Antologie, argument, note, bibliografie și indici de Dorel Fînar, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009 (Colecția „Logos”, nr. 1)
- Coșeriu, Eugeniu, *Lingvistica textului ca hermeneutică a sensului*. Traducere din limba spaniolă de Dorel Fînar, în vol. ****Limbaje și comunicare*, vol. X, partea I [Lucrările Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu”, ediția a X-a, Suceava], Casa Editorială Demiurg, Iași, 2009^{bis}, p. 127-130
- Coseriu, Eugenio, *Orationis fundamenta*. Rugăciunea ca text, Traducere de Andreea Grinea, în rev. „Transilvania”, nr. 7-8, 2010, p. 1-12
- Coșeriu, Eugeniu, *Lingvistica textului*. O introducere în hermeneutica sensului, Ediție îngrijită de Jörn Albrecht, Versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, cu o postfață de Eugen Munteanu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2013 (Colecția „Logos”, nr. 10)
- Dospinescu, Vasile, *Eugeniu Coșeriu și lingvistica textului*, în vol. *** *Limbaje și comunicare*, IX, partea I, Editura Universității Suceava, 2007, p. 72-88
- Fînar, Dorel, *Șchiță pentru o poetică integrală*, în vol. *Limbaje și comunicare*, IV [Lucrările Colocviului Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu”, ediția 1999], Editura Universității, Suceava, 2000, p. 522-532
- Fînar, Dorel, *Ars poetica eminesciană*, Editura Universității din Suceava, 2006
- Fînar, Dorel, *Valențe ale lingvisticii textuale coșeriene*, în vol. *Normă-sistem-uz: codimensionare actuală*, (Conferință în plen la Colocviul Internațional de Științe ale Limbajului „Eugeniu Coșeriu”, ediția a XI-a, Chișinău, 12-14 mai 2011), vol. I, Editura Universității de Stat din Moldova, Chișinău, 2012, p. 16-23
- Hjelmslev, Louis, *Essais linguistiques*, în „Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague”, XII, Copenhaga, 1959
- Hjelmslev, Louis, *Preliminarii la o teorie a limbii*, Traducere din limba engleză de D. Copceag, Centrul de Cercetări Fonetice și Dialectale, București, 1967 (litografiat)
- Munteanu, Cristinel, *Lingvistica integrală coșeriană*. Teorie, aplicații și interviuri, Editura „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2012
- Pagliari, Antonino, *Glottologia*. Parte speciale. Linguistica della «parola», Dell Ateneo, Roma, 1955
- Tămăianu-Morita, Emma, *Cîteva distincții conceptuale de bază într-o tipologie textuală de orientare integralistă*, în rev. „Limba română”, Chișinău, nr. 4-6, 2006, p. 14-29
- Tămăianu, Emma, *Fundamentele tipologiei textuale*. O abordare în lumina lingvisticii integrale, Clusium, Cluj, 2001
- Zagaevschi Cornelius, Lolita, *Funcțiile evocative în lingvistica integrală a textului*, în rev. „Limba Română”, Chișinău, nr. 4-6, 2006, p. 30-43
- Zagaevschi Cornelius, Lolita, *Funcții metaforice în „Luntrea lui Caron” de Lucian Blaga*. Abordare în perspectivă integralistă, Editura Clusium, Cluj, 2005

Funcționalitatea reperului-clișeu din cultura consacrată în construirea ironiei. Metareferențialitate și narcisism textual

Marius GULEI

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: The present article aims at investigating one of the main mechanisms of ironic signification within post-1989 media, namely the way in which societal/cultural clichés parasitically function as vessels that either legitimize (in an autoreferential, narcissistic fashion) or disparage the object of irony.

Keywords: Irony, media, narcissistic writing, cultural clichés

Discursul ironic a devenit în presa românească aproape un scop în sine, mai mult decât o strategie alunecoasă care, în ultimă instanță, dezavuează prin minimul de ambiguitate pe care îl comportă aderența la un anumit sistem axiologic. Ironia, ca modalitate fundamentală în construirea unui discurs jurnalistic, sau ca simplă prezență accidentală, acoperă o arie vastă în tipologia presei românești, de la cea de informare generală și până la cea politică. Lucrarea de față își propune să analizeze mecanismele de semnificare ale discursului ironic, sub aspectul potențialităților conotative ale textului de a crea analogii. Obiectul de studiu va fi un articol semnat Alice Năstase, apărut în revista **Tabu**, publicație destinată unei clientele preponderent feminine (auto-intitulată *revista sexului frumos și deștept*).

Articolul „Steaua mea scandalosă”, consecvent cu editorialul care poartă aceeași semnătură, „Iarna vrajbei noastre femeiești”, tratează problema alterității feminine, dar nu în mod convențional, dintr-o perspectivă masculină, ci din cea a lectoratului congener. Pana malițioasă a editoarei-iconoclast urmărește în mod sistematic să deconstruiască acea arie a normativității – care promovează prototipul feminin, dezirabilul și exemplarul ca imperative – atât de frecventă în presa mai sus amintită, să demitizeze până la urmă o iconografie creată sistematic prin mass-media. Forma cea mai convenabilă pe care un astfel de text ar putea să o îmbrace este evident cea a discursului ironic, strategie folosită atât în deconstruirea cât și în construirea unei identități feminine. Mecanismul care face funcțională strategia de enunțare amintită este recurgera constantă la repere culturale autohtone, clasice, la canon, precum și la cultura de masă; acestea (reperele) sunt recontextualizate pe baza analogiei sub aspect

conotativ, alunecând, nu rareori, în derizoriu. Cu alte cuvinte, semnificații vizate capătă o valoare circumstanțială, noul context creând premisele unei ironii puțin nuanțate.

Obiectul ironic este evident realizatoarea emisiunii „Steaua ta norocoasă”, Mihaela Rădulescu, ca figură prototipică a mahalagismelor și scandalurilor din lumea figurilor publice autohtone:

„După ce am stabilit sertarele pricinilor de ceartă, am așezat sub eticheta fiecărei categorii desprinse din tumultoasa viață a vedetelor noastre. Și am constatat că numele Mihaelei Rădulescu apărea cam peste tot...”

Ironia dă aici impresia unei autoreferențialități textuale izbitoare, procesul de documentare jurnalistică fiind până la urmă asimilat unei ocupații cât se poate de prozaice, specifică mai degrabă unui spițer. Autoironia metatextuală este una aparentă, și nu face altceva decât să asigure omogenitatea stilistică a textului, îngroșând, în aceeași măsură, ironia adresată țintei: „*Am încercat să stivui frumos, pe rafturi, certurile dintre femei.*” Există în acest *stivui*, o detașare față de obiectul ironic și, în același timp, supoziția apriorică a aderenței unei comunități la punctul de vedere expus. De fapt, autoreferențialitatea textuală ironică își găsește loc pe parcursul întregului articol, având mereu același scop, dezavuarea și discreditarea țintei ironice și a întregului context socio-cultural de care aceasta aparține:

„E adevărat, de multe ori, scandalurile sunt provocate chiar de ziariști. “Ai văzut-o pe bâlbâita / afona / invidioasa aia cum făcea aluzii la tine.”

„Proaspăt intrată, cum necum, pe scenele și paginile colorate ale patriei...”

Cititorul se vede asaltat apoi de o serie lexicală recurentă, ce amintește mai degrabă de o bastonadă decât de un conflict mediativ al vedetelor de televiziune: *pârnelile, răfuiele, trânta, ring-ul, scandalul, upercuturile*, comportă o funcție similară, contextul în care sunt folosite conducând către finalitatea ironică.

Ceea ce interesează, însă, cu predilecție este maniera în care textul se cantonează într-o referențialitate a culturii majore pentru a ironiza aspecte ale culturii de masă vizuale: stereotipuri deja consacrate sunt ajustate contextual. Astfel, observăm o tehnică a interpolării unor construcții colocviale în structuri de inspirație paremiologică, „*pârnișul e ruptă din rai.*” Referirile la titluri de filme sau opere literare clasice – în sensul cel mai abuziv al cuvântului – suferă de asemenea interpolări și adaptări parodice care amplifică substanțial potențialul ironic al textului: „*Cu mâinile curate în șolduri*” – aluzie vădită la mahalagismul referentului; „*Gâlceava înțelepților cu lumea bună*” – efectul ironic este creat aici și prin folosirea substantivului într-o formă ce trădează o adeziune deplină la ideologia antisexistă, dar și prin simplitatea sintactică dezarmantă, aproape telegrafică a narațiunii ce succede un titlu cu rezonanțe atât de erudite: *Mihaela s-a certat cu Loredana*. Parodiarea nu amenință nici măcar tangențial opul lui Cantemir sau pelicula lui Sergiu Nicolaescu, ci doar folosește titlurile-clîșeu în scopul construirii unor resorturi ironice eficace.

Stereotipurile culturale de care aminteam se extind la nivelul basmelor, al poeziei culte românești și chiar al vechilor cronici moldovenești:

„Și au venit la rând răfuielele vizând supremația frumuseții (ogindă, oglinjoară...)”

„Dar e la fel de clar că, iute la mânie și degrabă vărsătoare de ocări vinovate, Mihaela numai molcomă ca o moldoveancă nu e, ci pare mai degrabă să aibă în pieptu-i o inimă de hun nemilos.”

Aluzia la versurile lui Alecsandri demistifică tocmai acel prototip al feminității de care aminteam anterior, în cazul de față, cât se poate de artificial, în sensul propriu al cuvântului. Lista ar putea continua cu exemple ce trimit la cultura de masă: „*Mihaela nu e de trei ori femeie, ci de vreo șapte*” etc.

La efectul ironic de ansamblu contribuie atât formulările eufemistice, precum și expresiile diminutive:

„toată lumea a auzit-o pe mititica obraznică răcnind;”

„și și-a amintit în fața presei că ea nu știe mare lucru despre Ani, poate doar că e o fostă balerină...”

Toate acestea, alături de limbajul colocvial desprins parcă din contextul de mahala vizat – inferăm noi din subtext –, conduc la realizarea unei ironii de tip maniheist. Este de ajuns să ne uităm la titlul articolului, pardon, al textului, așa cum îl denumeste neutru autoarea, pentru a ne da seama că ironia de care uzează este una fundamental univocă, refacerea înțelesului voalat, omis, inversat fiind o sarcină facilă chiar și pentru un cititor neavizat. Am putea spune, fără rezerve, că avem de-a face cu o ironie precaută, în sensul în care ea evită să-și asume riscul cel mai mare cu putință pentru un astfel de discurs, acela de a nu fi înțeleasă. Și în aceeași măsură, am putea bănuși, bineînțeles dacă am fi la fel de malițioși ca semnatara acestui articol, că motivația demersului ironic vehement comporta o autoreferențialitate (in)voluntară a textului, rezidând mai degrabă în chiar esența tematică a numărului respectiv al revistei: invidia.

Dincolo de asemenea considerații, ce nu fac obiectul unei abordări științifice, resimțim totuși o funcționalitate ironică, mai curând identificabilă în dimensiunea metatextuală și ludică a textului. Detașarea de ținta ironică se revendică dintr-un exces – la nivelul intenționalității eminente – de aplecare, aproape narcisist către propriul text. Abundența unor astfel de repere-clîșeu ce parodiază afectuos arii ale culturii majore vine în întâmpinarea necesităților unei ironii de factură cvasi-erudită, care legitimează, în fața cititorului, detașarea ironistului de obiect/ țintă.

SURSĂ PRIMARĂ

Năstase, Alice, 2003, *Steaua mea scandalosă*, în „Tabu” nr. 9, p. 68

Traducere și inovație lingvistică: șase verbe din *Macbeth*

Daniela Maria MARȚOLE

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: Shakespeare is renowned for having introduced many words in the English language. Some of them, among which six verbs derived with the germanic prefix *un-*, are present in his his tragedy *Macbeth*. Our paper focuses upon the translation of these verbs in the eight printed Romanian versions of the play and the ways in which translators dealt with this linguistic challenge beginning with 1850, when the play was first translated into Romanian, and ending with the most recent translation in 2000.

Keywords: Shakespeare, translation, verbs.

Shakespeare și-a manifestat creativitatea lexicală folosind într-un mod inedit prefixul *un-*, unul dintre cele mai productive afixe ale vremii. În *Oxford English Dictionary* sunt menționate 314 cuvinte formate cu *un-* care au apărut pentru prima oară într-un text al lui Shakespeare.¹ Multe dintre ele sunt adjective, adverbe și substantive dar și verbe, în număr de șaiszeci și două, dintre care șase apar în drama *Macbeth*: *unbend*, *unfix*, *unmake*, *unprovoke*, *unspeak*, *unsex*. În unele cazuri doar unul dintre sensurile verbelor apare la Shakespeare pentru prima dată. Lucrarea de față analizează, pe scurt, modul în care cei opt traducători² ai dramei *Macbeth* aleg să redea în limba română sensurile celor șase verbe.

Verbul *unbend* era folosit cu mult înainte de *Macbeth* cu sensul de „a relaxa”. În replica lui Lady Macbeth „...Why, worthy Thane,/You do *unbend*³ your noble strength, to think/so brain-sickly of things...”(II.2. 47), apare pentru prima dată cu sensul „a slăbi”⁴ care, se pare, nu s-a păstrat. *Longman Dictionary of Contemporary English* înregistrează sensul „a relaxa” ca singurul posibil pentru verbul *unbend*. Dicționarul *online dictionary.com* specifică patru sensuri ale cuvântului. primele trei sensuri coincid cu

¹ David Crystal, *The Stories of English*, Penguin Books, 2005, p.304-305.

² Cele opt traduceri pentru lectură în limba română si sunt realizate de Ș.Băiescu, (1850), P.P.Carp(1864), C. Ștefănescu (1912), A.Stem (1922), M.Dragomirescu(1925), V.Demetrius (1927), I.Vinea(1957), D.A.I.ăzărescu (2000).

³ Sublinierea noastră.

⁴ David Crystal, *op.cit.* p.305.

definițiile 3, 4 și respectiv 2 ale verbului *a destinde* din *Noul dicționar universal al limbii române*: 1.(3 în NDULR) „a face să iasă sau a ieși dintr-o stare de contracție, dintr-o poziție incomodă, etc. a (se) îndrepta”; 2.(4 în NDULR) „a înceta sau a face să înceteze o stare de încordare, de surescitare, de tensiune, a (se) calma, a (se) relaxa” 3. (2 în NDULR) „a slobozi ceva întins, cum ar fi un arc”. Al patrulea sens oferit de dicționarul *on line* este specializat, se folosește în domeniul nautic „a slăbi sau a dezlega o parâma sau o frânghie” și pare să fie cel mai aproape de sensul folosit de Shakespeare în drama *Macbeth*. În traducerea lui C. Ștefănescu se produce ceea ce Grigore Marcu numește „eroare de selectare și echivalare a câmpurilor semantice”⁵, traducătorul optând pentru primul sens al verbului: „Zău, nobile thane, *îți destinzi* nobila bărbăție judecând atât de nebunește despre lucruri”(CȘ,25). Eroarea de selectare poate surveni atunci când traducătorul nu este în posesia unui dicționar monolingv suficient de detaliat și nu este la curent cu evoluția sensurilor cuvântului. Dintre cei opt traducători doar A. Stern folosește sensul „a slăbi” al verbului *unbend*.

„Ei, dragă Thane, / *Slăbești* puterea-ți falnică gândind asemenea nebunii”(AS, 41).

Opțiunea traducătorilor pentru verbele „a seca” și „a irosi” cu sensul de „a slăbi/ a folosi până la epuizare” poate fi justificată de încercarea de a traduce accentuarea pe care o produce folosirea auxiliarului “do” care însă este folosit cu precădere de Shakespeare pentru realizarea pentametrelui iambic. „Mărite Thane, / *Îți sei* puterea nobilă, gândind/închipuiri bolnave.” (MD, 37), „De ce, than vrednic, / Puterea falnică *ți-o irosești* / Gândind bolnăvicios asupra faptei?” (IV, 50).

Vasile Demetrius și D.A. Lăzărescu optează pentru traducerea liberă, îndepărtându-se de original într-un mod care nu se justifică dacă analizăm puțin evoluția personajului chiar în propriile traduceri. Lady Macbeth îi reproșează soțului ei pierderea autocontrolului după săvârșirea crimei, nu a demnității, cum sugerează cei doi traducători: „Zău, cinstite Thane, *îți batjocorești* singura, nobila destoinicie, cu închipuiri de acestea nebune” (VD, 47). „Viteze thane / Cu gândurile acestea năzdrăvane, / *Îți înjosești* trufașa îndrăzneală / Și dai la toți prilej de bănuială.” (DAL, 73). Spaima e cea care guvernează trăirile personajului și nu umilința, așa cum se vede atât la Demetrius: „*Mă înspăimânt când mă gândesc la ce-am făcut.*”(p. 47) cât și la Lăzărescu: „*Mă înspăimânt de fapta săvârșită*”(p.73).

Verbul *unfix* apare în piesă doar de două ori, în replicile personajului Macbeth în situații legate între ele, care însă se află la prea mare distanță în text (actul I, scena 3 și actul IV, scena 1) pentru ca cititorul obișnuit să sesizeze schema arhitecturală a lui Shakespeare. Gândul faptei are pentru Macbeth consecințe în plan strict personal „zbârlindu-i părul”, pe când săvârșirea omorului are un impact în plan exterior, pădurea smulgându-și copacii din rădăcini. Expresia *unfix one's hair* din prima replică,

⁵ Grigore Marcu, *Receptarea operei lui Novalis în România: limba traducerilor*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2000, p 63-64.

“If good? Why do I yield to that suggestion,/Whose horrid image doth *unfix* my hair” (I.3, 32), este redată de șase din cei opt traducători printr-o expresie echivalentă în limba română, „a zbârli părul”: „De e inocentă, pentru ce dându-se tentației oribila sa imagine face *a mi se zbârli părul în cap...*” (ȘB, I.6, 44), „De-i bun, de ce mă las târât de ispită,/ Al cărei chip hâd *îmi sbârlește părul?*” (AS, 23), „Dacă înștiințarea nu e-nșelătoare, de ce mi se arată ca o ispită și icoana ce mi se năzare spăimântătoare face *să mi se sburlească părul...*” (VD, 22), „...Dacă-i bun, de ce /Mă-mbie-un gând, de-al cărui crîncen chip/Mi se zbîrlește părul.” (IV, 21), „Dacă-i adevărul,/De ce atunci *mi se zbârlește părul?*” (DAL, 37)

Varianța lui Dragomirescu, „Și dacă-i bun, de ce-mi veni așa,/De-odată-n gând, imboldul unei fapte/Ce *perii mi-i sbîrlesc...*” (MD, 15), este probabil consecința deciziei de a păstra cu orice preț metrica shakespeariană, în ciuda dezacordului și a exprimării nefirești prin folosirea pluralului. O altă explicație ar putea fi influența expresiei similare din limba franceză, (*fait que*) *mes cheveux se dressent*.⁶ P. P. Carp alege să folosească un sinonim al expresiei „a zbârli părul” care nu este la fel de plastic dar descrie mai exact starea psihică a personajului și se apropie cel mai mult de sensul verbului *unfix*: „De-i bun de ce nu pot întâmpina ispita/A cărui groaznic chip *îmi dă înfiorare?*” (PPC, 12)

Substantivul *înfiore* este definit astfel în NDLR: „1.faptul de a (se) înfiora; fior de spaimă; tulburare, neliniște.2. (fig.) neliniște, tulburare, neastîmpăr”. În dicționarele Longman și Macmillan nu există nicio definiție pentru verbul *unfix*, în schimb, în dicționarul on line *dictionary.com* cel de-al doilea sens al verbului este „to unsettle or disturb” (a tulbura; a dezorganiza, a destabiliza). În limba engleză verbul *unfix* intră în relație sintagmatică cu substantivul *hair* și expresia păstrează sensul verbului. În cazul traducerii lui Ștefănescu verbul *a frământa*, folosit tranzitiv, sugerează o acțiune mecanică asupra unui obiect și nu este o alegere tocmai fericită pentru subiectul *icoană* folosit cu sensul abstract de „imagine, închipuire”: „Dacă e bun de ce mă plec acestei ispite a cărei icoană îngrozitoare *îmi frământă părul...*” (CȘ, 11)

Verbele *unmake* and *unprovoke* reprezintă o situație specială căci apar însoțite de perechea lor antonimică *make*, respectiv *provoke*. *Unmake* apare în replica lui Lady Macbeth: „...Nor time, nor place/ did then adhere, and yet you *would make* both:/They *have made themselves*, and that their fitness now/Does *unmake* you...” (I.7, 42), care este una dintre numeroasele aluzii la lipsa de bărbăție a soțului ei. Unii dintre traducători au ales să facă mai explicită această aluzie, apelând la conversiune și redându-l pe *unmake* prin adjective derivate cu prefixul negativ *ne-*: *netrebnic* (VD, 37) *nevolnic* (IV, 38) sau chiar printr-o parafrază explicativă a sensului metaforic al verbului: „și nu mai ești bărbat” (DAL, 54) În aceste cazuri s-a pierdut efectul creat de opoziția *make-unmake*.

⁶ W. Shakespeare, *Othello, Le roi Lear, Macbeth*, traduction de Francois-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p.253.

⁷ Collins English Dictionary-Complete and Unabridged 10th edition HarperCollins Publishers. 22 Jul. 2011 [dictionary.com <http://dictionary.reference.browse.unfix>].

Cum întreaga piesă e construită pe un întreg sistem de opoziții: viață-moarte, întuneric-lumină, loialitate-trădare, etc., pe o perpetuă oscilare între două poluri care se exclud reciproc, sau se inversează atunci când te aștepți mai puțin, (*fair is foul and foul is fair*), traducerea prin omisiune ar putea afecta înțelegerea globală a piesei. Ș. Bănescu și C. Ștefănescu păstrează în traducere relația semantică din original: „Nici ocazia, nici locul nu te ajutau atunci, și cu toate acestea voiai însuși a crea și pe una și pe alta. Astăzi ți se înfățișează de sine, și grațiosul sacrificiu al fortunei te tulbură și te nimicește.” (ȘB, 32), „Nici vremea, nici locul nu erau cu priință; și totuși voiai să le faci pe amândouă; ele s-au făcut de la sine și acum potrivirea aceasta te zdrobește.” (CS, 19).

Deși Bănescu a considerat problematică traducerea reflexivului *have made themselves*, (ți se înfățișează de sine nu este o exprimare firească în limba română) varianta franceză trebuie să-i fi oferit soluția traducerii lui *make* prin a crea⁸, care dobândește o mare forță lexicală în proximitatea antonimului a nimici. Nu știm dacă redarea lui *unmake* prin *te tulbură și te nimicește* a fost opțiunea lui Bănescu sau a traducătorului francez, s-a simțit însă aici nevoia unei nuanțări, specificarea faptului că nu e vorba de nimicire fizică ci de decădere psihică și morală. Traducătorul simte nevoia să reducă din ambiguitatea textului, conștient poate că cititorul nu are obișnuința lecturii pieselor lui Shakespeare.

Verbul *unprovoke* apare de asemenea alături de perechea sa antonimică în replica portarului din actul II, scena 3, unul dintre puținele pasaje în proză din piesă: „Lechery, sir, it *provokes* and *unprovokes*: it *provokes* the desire, but it *takes away the performance*.” (II.3.50). Dictionarele monolingve nu menționează decât adjectivul *unprovoked*, atestat în 1585 ca derivat de la forma de participiu a lui *provoke*⁹. Un-, funcționează aici ca un prefix mai degrabă privativ decât negativ dacă luăm în considerare glosa prin care Shakespeare explică verbul *unprovoke*: *to take away the performance*, unde *performance* este folosit cu sensul de „potență, virilitate”.¹⁰ Eric Partridge consideră că, spre deosebire de alte opere dramatice (comedii, piese istorice), tragediile abundă în aluzii sexuale.¹¹ Cu toate acestea *Macbeth* face notă discordantă, scena portarului¹² fiind printre puținele ilustrative, în acest sens, din piesă. Din această cauză, traducerea lui *unprovoke* poate pune probleme traducătorilor, unii alegând să nu îl traducă, „Iar desfrânarea, domnule, o îmboldește dar îți ia puterile.” (VD, 51), „Cât despre destrăbălare, vezi dumneata, de ațâțat desfrâul se pricepe, dar ca să-l duci la bun sfârșit te cam stînjenește.” (DAL, 77), în ciuda explicației ulterioare din text și a existenței în limba română a verbului *a provoca* cu sensul „a ațâța”. M. Dragomirescu, C. Ștefănescu și A. Stern respectă structura sursă. M. Dragomirescu și C. Ștefănescu aleg să realizeze relația semantică prin folosirea verbului la negativ: „Desfrâul, Doamne, îl pricinuieste și nu îl

⁸ Victor Francois Hugo folosește verbul *créer* în ambele situații iar antonimul îl traduce prin *anéantir* care înseamnă „a nimici”. (*op. cit.*, p. 261).

⁹ Douglas Harper, *Online Etymology Dictionary*, <http://dictionary.reference.com/browse/unprovoked> 1aug. 2011.

¹⁰ Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy*, London & New York, 2005, p. 205.

¹¹ “Tragedies, despite the comparative innocuousness of *Macbeth*, are, as a class, the most indelicate.” *ibidem*, p. 55.

¹² “*Macbeth* is the ‘purest’ of the Tragedies and, except for the Porter Scene, pure by any criterion.” *ibidem*, p. 57.

pricinuieste: pricinuieste pofta, dar ridică puțința.” (CȘ, 27), „Mai *stârnește* și craiâcul; și-l *stingherește*. *Stârnește pofta dar împiedică făptuirea.*” (AS, 44), „Pofticiunea, domnule, *o pune* și *n’o pune în lucrare. Pune’n lucrare pofta dar îi ia vîlaga.*” (MD, 41), „Desfrîul, domnule, îl și *stârnește* dar îl și *stingherește. Trezește pofta dar te-mpiedică la faptă.*” (IV, 55).

Verbul *unspeak*¹³ apare în dicționar ca formă învechită a lui *unsay* („a retracta, a-și retrage cuvintele”). Dacă prima atestare în scris a fost în piesa lui Shakespeare¹⁴ publicul trebuie să fi avut nevoie de o explicație a cuvântului și autorul îl reia mai departe în text prin *abjure* („a retracta”), existent deja în limbă din secolul al XV-lea:¹⁵ “Malcolm: I put myself in thy direction, and/*Unspeak* mine own detraction. Here *abjure*/The taints, and blames I laid upon myself.” (IV.3, 88). Shakespeare recurge deseori la astfel de glose intratextuale și aproape fiecare din verbele supuse analizei noastre este reluat în text printr-un sinonim mai uzual sau printr-o parafrază explicativă.

Cu excepția alterării sensului la Băgescu traducătorii reușesc să găsească echivalent în limba română atât pentru *unspeak*, cât și pentru *abjure*, tradus aproape unanim prin „mă lepăd de”. Dorothea Tieck¹⁶, în prima jumătate a secolului al XIX-lea traduce prin *widerrufen* („to unsay, to retract”) și *abschwören* („to abjure”)¹⁷, iar Francois Victor Hugo¹⁸, în a doua jumătate a aceluiași secol prin *rétracter* și *abjurer*: „Din momentul acesta voi urma consiliilor tale: *nu voi mai fi gelos; (mă lepăd de or-ce mustrare, de or-ce imputare cu care m-am fost însărcinat*” (ȘB, 106), „Căci, de acum înainte, mă pun sub povățuirea ta și *retrag clevetiile* pe care le-am rostit asupra-mi; *mă lepăd* aice de năravurile urite și scăderile de care m’am învinuit eu însumi” (CȘ, 61), „Pentru că de-acum chiar mă pun sub cărma ta; *retrag defaima* /În contra mea, *mă lepăd* de orice pete și patimi ce le-am pus pe mine” (AS, 96), „...căci, de-astăzi înainte, /Mă pun sub cărmuirea ta’nțeleaptă! / *Desmint ce-am spus* acum în contra mea/Și, de-or’ce stricăciuni m’am acuzat, /*Mă lepăd* azi...” (MD, 96), „... căci de-acum înainte te iau de călăuză și *retrag bârfelile* ce mi-am aruncat singur; *mă lepăd* de uriciunile și viciile cu care singur m-am ponosit.” (VD, 125), „Te iau de călăuză-n clipa asta, /Și tot ce-am spus de mine rău, *desmint!* /*Mă lepăd* ca străin de firea mea/De pata și păcatu-mi luat asupra-mi.” (IV, 132),

„Să uiți îndată toate câte-am spus. /*M-am clevetit!* Cusururile grele/Sunt toate împotriva firii mele.” (DAL, 163)

¹³ Collins English Dictionary-Complete and Unabridged 10th edition HarperCollins Publishers, <http://dictionary.reference.com/browse/unspeak> 1 Aug. 2011.

¹⁴ David Crystal, *The Stories of English*, Penguin Books, London, 2005, p. 304-305.

¹⁵ Douglas Harper, Online Etymology Dictionary, <http://dictionary.reference.com/browse/abjure>, 17 Aug. 2011.

¹⁶ William Shakespeare, *Macbeth*, aus dem Englischen Übersetzung von Dorothea Tieck, Verlag Philipp Reclam, jun., Leipzig, 1971, p. 66.

¹⁷ Dicționar german-englez, la <http://www.ego4u.com/en/dictionary>, 17 august 2011.

¹⁸ William Shakespeare, *Othello, Le roi Lear, Macbeth*, traduction de Francois-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 300.

Spre deosebire de traducerea franceză și de cea germană menționate mai sus, traducerea românească arată predilecția pentru forme învechite (*defaimă*¹⁹, *bârfeli* și *a se lepăda* (def. 20 în NDLR)) și termeni din limba populară (*clevețiri*), în ciuda modernității lui Shakespeare și a traducerilor intermediare care au influențat traducătorii români. Cuvinte ca *a se cleveți*, *a se ponosi*, *stricăciuni*, *scăderi*, *uriciuni* nu împiedică înțelegerea textului, însă o îngreunează și nu sunt în concordanță cu opțiunile diacronice ale lui Shakespeare care, spune Levițchi, „recurge la arhaisme rareori și nu pierde prilejul de a le satiriza, punându-le în gura unor personaje ridicole.”²⁰

În dicționarul englez-român, verbul *unsex* [replica lui Lady Macbeth: „...Come, you spirits/That tend on mortal thoughts, *unsex* me here,/And fill me from the crown to the toe, top-full,/Of direst cruelty...” (I.5, 37)] apare cu definiția: „a lipsi de sex, a emascula, a castra, a defeminiza.” Shakespeare intervine din nou cinci rânduri mai departe în text, explicând sensul lui *unsex* „privarea de atributele feminității”: „...Come to my woman's breasts/And take my milk for gall...” (literal: „veniți la sânii mei de femeie/și schimbați-mi laptele în fier”) Caracterul privativ al prefixului *un-* este redat prin verbele *a seca*, *a stârpi* în parafrazele *secați-mi sânul și stârpiți femeia-n mine*. Acest caz demonstrează părerea lui Peter Newmark conform căreia „cu cât este mai literală traducerea, cu atât este mai scurtă unitatea de traducere, mai aproape de cuvânt și în poezie, chiar de morfem.”²¹ Încercarea de a traduce literal sensul unitar al verbului duce la variante nefericite ca *ridicați-mi sexul* sau *luați-mi sexul* care, departe de a reda tensiunea dramatică a textului, dau întregii replici o latură comică. „Veniți cu toate, spirite infernale, care inspirați cugetele omucide, veniți, *ridicați-mi sexul* în acest moment.” (ȘB, 26), „Veniți, veniți, duhuri care însoțiți gândurile de omor; *luați-mi sexul* și umpleți-mă din creștet până-m tălpi cu cea mai nemiloasă cruzime.” (VD, 31)

Cruzimea este percepută în text ca un atribut al masculinității (deși în prima parte a piesei se face referire constantă la lipsa unei asemenea trăsături în caracterul personajului masculin) și aceasta ar explica opțiunea lui Ștefănescu și a lui Stern pentru varianta *schimbați-mi sexul*: „Veniți, duhuri care însoțiți gândurile de omor, *schimbați-mi aici sexul* și umpleți-mă din creștet până-n tălpi de cruzimea cea mai groaznică.” (CȘ, 15-16) „Veniți, de moarte ursitoare duhuri, / *Schimbați-mi sexul* și umpleți-mă / Din cap la tălpi cu cea mai crâncenă cruzime.” (AS, 27) O interpretare similară o dă acestei replici Haig Acterian în traducerea fragmentului din cartea sa, *Shakespeare*: „*îmbărbătați-mă pe loc*, și mă umpleți din creștet până în tălpi de prea plinul celei mai înfiorătoare cruzimi.”²² Aici verbul *a îmbărbăta* nu este folosit cu sensul actual din dicționar: „a(-și) face curaj, a (se) încuraja” ci chiar cu sensul propriu derivat din prefixul delocutiv *în-* „a face să se

¹⁹ <http://dexonline.ro/definitie/defaima/paradigma>, 17 august 2011.

²⁰ Leon Levițchi, *Studii shakespeariane*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1976, p.28.

²¹ Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Longman, 1988, p.65 (traducerea noastră).

²² Haig Acterian, *Shakespeare*, Editura Ararat, 1995, p.205 (Cartea a apărut inițial în 1938 în doar 30 de exemplare. Acterian nu traduce piesa ci doar câteva fragmente pe care le folosește ca exemple.).

transforme în bărbat”²³ Cu aceeași genială creativitate, P.P. Carp reușește o remarcabilă adaptare culturală a sensului verbului, care nu conține în sfera semantică nici o marcă a genului, folosind verbul **a desfemea*. Traducătorul identifică o modalitate sintetică de a reda reversibilitatea acțiunii exprimate de verbul *unsex* și în același timp recurge la inovație lingvistică și respectă schema propusă de autorul textului sursă.

Ceilalți traducători aleg să folosească parafraze care exploatează mai degrabă caracterul privativ al prefixului **un-**. Dacă *schimbați-mi sexul* sau cele două variante sintetice indică transformarea, prefacerea, metamorfoza, *secați-mi sânul* și *stârpiți femeia-n mine* sugerează faptul că manifestarea cruzimii este posibilă doar prin înlăturarea atributelor feminității, care, deși coabitează cu atributele masculinității, au preeminență asupra acestora. În ciuda faptului că nu este inovativă ca variantele Carp și Acterian amintite mai sus, alegerea lui Dragomirescu, „Hai, spirite ce gândul morții-aprindeți/*secați-mi sânul* și umpleți-mă/Din creștet pînă-n tălpi și peste culme,/Cu cea dintre cruzimi mai crîncenă.” (MD, 22) este convergentă cu teoriile critice contemporane care plasează ambiguitatea de gen și confuzia de roluri la baza tulburărilor personajului Macbeth și a conflictelor din piesă.²⁴ Secarea sânelui pe care o imploră Lady Macbeth se compensează prin optimizarea performanțelor ei verbale și a abilităților ei de persuadare. În același timp, prin contaminare, vor fi anihilate și atributele feminității care guvernează personalitatea lui Macbeth, *the milk of human kindness* „laptele omeniei”, care-l împiedică să-și materializeze obiectivele.

Prin folosirea verbului „a stârpi”: „Voi, duhuri ce dați gânduri ucigașe/Veniți aici, *stârpiți femeia-n mine*/ Umpleți-mă de crîncenă cruzime/ Din tălpi în creștet...” (IV, 30) textul lui Vineă păstrează ambiguitatea din original, datorită a cel puțin două sensuri posibile. Un sens învechit al verbului, care nu mai este astăzi folosit în această formulă tranzitiv-factivă, este redat de a două definiție din NDLR: „a face să devină sterp sau steril”. În acest caz traducerea are același efect asupra decodării textului lui Shakespeare ca și varianta lui Dragomirescu. Cel de-al doilea sens, „a face să dispară complet, a extermina, a masakra, a nimici”(definiția a șaptea în NDLR) sugerează, de asemenea, coexistența a două tipuri de energii, inegale ca intensitate, însă, de data aceasta, anihilarea uneia este condiția pentru ca cealaltă să preia controlul. Deși Vineă nu respectă structura sursă, opțiunea lui lexicală îmbogățește textul și facilitează decodări inovative la nivelul exegezei shakespeariei. Datorită acestor valențe polisemantice, verbul „a stârpi” anticipează sfârșitul lui Lady Macbeth într-un mod care nu poate fi evident în textul original, dat fiind sensul unilateral al lui *unsex*.

Cu un secol în urmă O. Jespersen²⁵ spunea că Shakespeare folosește foarte puține cuvinte sau forme poetice și că geniul său constă tocmai în faptul că știe să

²³ Ion Coteanu, A. Bidu-Vrănceanu, *Limba română contemporană*, vol. II, Vocabularul, Editura didactică și pedagogică, București, p.194-196.

²⁴ Vezi Marjorie B. Garber, *Shakespeare's Ghost Writers. Literature as Uncanny Causality*, Methuen&Co. Ltd., London, 2004, p. 97.

²⁵ Otto Jespersen, *The Growth and Structure of the English Language*, printed by B.G. Teubner, Leipzig, 1905, p. 225.

obține cel mai bun efect fără a ieși din sfera vocabularului obișnuit.²⁶ Deși unul dintre neajunsurile variantelor românești ar fi tocmai recurgerea la termeni prea familiari, care au ca efect trivializarea textului prin obținerea unor efecte comice și vulgarizante, traducătorii români reușesc, pe alocuri, cu resursele limbii române, adesea condiționate istoric, performanțe lingvistice comparabile cu cele ale dramaturgului englez. O astfel de analiză a acestor unități lexicale demonstrează opinia lui Peter Newmark conform căreia „în practică, traducerea este în mare parte realizată la nivelul unităților mai mici (cuvântul și sintagma), lăsând unitățile mai mari să „funcționeze” în mod automat, până la apariția unei situații dificile și până la începerea procesului de revizuire a traducerii.(...)Într-un text expresiv există o aplecare mai mare asupra cuvântului.”²⁷

BIBLIOGRAFIE

- Acterian, Haig, *Shakespeare*, București, Editura Ararat, 1995.
- Anderman, G., Rogers, M. ed. *Words, Words, Words: the Translator and the Language Lerner*, Clevedon, Multilingual Matters, Ltd. 1996.
- Anderman, G., Rogers, M. ed., *Word, Text, Translation: liber amicorum for Peter Newmark* Clevedon, WBC Book manufacturers Ltd., 1999.
- Bantaș, Andrei, *Dicționar Englez-Român*, București, Teora, 1998
- Brînzeu, Pia, *Recycling Old Texts: Petre P. Carp's Translation of Macbeth (1864)*, în *Shakespeare in Nineteenth-Century Romania*, Monica Matei Chesnoiu (ed.), Humanitas, București, 2006, pp 28-49
- Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition*. from Dictionary.com website: <http://dictionary.reference.com/>
- Dicționar englez-francez* la <http://www.cnrtl.fr/> vizitat la 10 iunie 2011.
- Dicționar explicativ al limbii române* la <http://dexonline.ro/> vizitat la 17 august 2011.
- Dicționar german-englez*, la <http://www.ego4u.com/en/dictionary> vizitat la 17 august 2011.
- Coteanu, Ion, Bidu- Vrăncianu, Angela, *Limba română contemporană, vol. II, Vocabularul*, Editura didactică și pedagogică, București, 2007.
- Crystal, David, *The Stories of English*, London, Penguin Books, 2005.
- Crystal, David, *Think on my Words: Exploring Shakespeare's Language*, Cambridge University Press, 2008.
- Garber, Marjorie B., *Shakespeare's Ghost Writers. Literature as Uncanny Causality*, Methuen&Co. Ltd., London, 2004
- Grigorescu, Dan, *Shakespeare în cultura română modernă*, Editura Minerva, București, 1971.
- Jespersen, Otto, *The Growth and Structure of the English Language*, printed by B.G. Teubner, Leipzig, 1905.

²⁶ „He does not rely for his highest flights on the use of words and grammatical forms not used elsewhere, but knows how to achieve the finest effects of imagination without stepping outside his ordinary vocabulary and grammar.” O. Jespersen, op.cit. p.225

²⁷ Peter Newmark, *A Textbook of Translation*, Longman, 1988, p. 67 (traducerea noastră)

- Levițchi, Leon, *Manualul traducătorului de limba engleză*, București, Teora, 1993.
- Levițchi, Leon, *Studii shakespeareane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976,
- Marcu, Grigore, *Receptarea operei lui Novalis în România: limba traducerilor*, Casa Editorială Demiurg, Iași, 2000.
- Matei Chesnoiu, Monica (ed.), *Shakespeare in Nineteenth-Century Romania*, Humanitas, București, 2006.
- Newmark, Peter, *Looking at English Words in Translation* în Gunilla Anderman, Margaret Rogers, (eds.), *Words, Words, Words: the Translator and the Language Lerner*, 1996, pp.56-69.
- Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, Longman, 1988.
- Nida, Eugene, „The Role of context in translating” în Gunilla Anderman, Margaret Rogers, eds. *Word, Text, Translation: liber amicorum for Peter Newmark*, Clevedon, WBC Book manufacturers Ltd., 1999, pp.79-98.
- Noul dicționar universal al limbii române*, ediția a treia/Ioan Oprea, Carmen Gabriela Pamfil, Rodica Radu, Victoria Zăstroiu – București-Chișinău: Litera Internațional, 2008
- Partridge, Eric, *Shakespeare's Band*, London & New York, 2005.
- Shakespeare, William, *Macbeth: dramă în cinci acte*, traducere de Ștefan Băjescu, București, Tipografia de jos, Copăinig, 1850.
- Shakespeare, William, *Macbeth: tragedie în cinci acturi*, traducere de P.P. Carp, Iași, Imprimeria Adolf Bermann, 1864.
- Shakespeare, William, *Macbeth: tragedie în cinci acte*, București, Editura librăriei Sococu & Co, 1886.
- Shakespeare, William, *Macbeth: tragedie în cinci acte*, București, Tipografia Horia Carp & Marinescu, 1912.
- Shakespeare, William, *Opere Alese*, traducere de Adolphe Stern, București, Cultura Națională, 1922.
- Shakespeare, William, *Macbeth: tragedie în cinci acte*, București, Editura Casei Școalelor, 1925.
- Shakespeare, William, *Macbeth: tragedie în cinci acte*, București, Alcalay, 1936
- Shakespeare, William, *Macbeth*, traducere de Mihail Dragomirescu, Ediție bilingvă, Târgoviște, Pandora, 2000
- Shakespeare, William, *Macbeth*, traducere din limba engleză, introducere și note de Dan Amedeu Lăzărescu, ediția a II-a, bilingvă, Târgoviște, Pandora-M, 2006
- Shakespeare, William, *Macbeth*, aus dem Englischen Übersetzung von Dorothea Tieck, Verlag Philipp Reclam, jun., Leipzig, 1971
- Shakespeare, William, *Othello, Le roi Lear, Macbeth*, traduction de Francois-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1964
- Shakespeare, William, *Antologie bilingvă*, volum alcătuit de Dan Dușescu și Leon Levițchi, București, Editura Științifică, 1964

„Dar asta nu e important (observați ipocrizia)...” (Pre)textul ironic și gratuitatea ludică

Marius GULEI

Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: In the present paper we seek to evaluate the extent to which irony, as a discourse strategy employed by the media, can function pragmatically either as a device for settling personal disputes or merely gratuitously, for the sake of the journalist's ludic pleasure.

Keywords: Irony, media, gratuity.

Articolul lui Lucian Mîndruță din numărul 471 al revistei „Dilema” explorează programatic veleitățile ironice ale (pre)textualității ancorate într-un contrast izbitor, ce vine mai curând să demaște un context socio-economic anacronic, în care mioriticii conaționali revendică imperturbabil o apartenență formală la idealurile spațiale, temporale circumscrise - la fel de formal - ideii europenismului. Strategia (pre)textuală trădează o ușoară apetență către simulare, către mimarea unei ignoranțe flagrante pentru un inițiat în ezoterismul tehnologiei de vârf. Am putea doar infera, fără a mai face cercetări ce țin de aria biografismului, că autorul se situează cu succes în zona a ceea ce teoreticienii au numit ironie socratică.

Firește, în cazul articolului de față, ironistul construiește abil un soi de solidaritate perceptivă - detectabilă la nivelul construcției impersonale „găsești” - care-l disculpă din perspectiva extazierii în fața esteticii tehnologiei comunicaționale și de calcul:

„Nu, aici găsești doar butoane. Unele din plastic negru, altele din aluminiu matisat (ultima modă), altele pur și simplu virtuale. Atracția exercitată de ele nu stă în ceea ce se întâmplă o dată apăsate, ci în simplul fapt că ele există- și că sunt multe.”

Enunțul ironic „*atracția exercitată de ele nu stă...*” este profund justificat de importanța pe care piața o acordă aspectului comercial, mai ales datorită faptului că produsele respective se adresează în mare măsură și neofiților, puțin impersonabili de utilitatea practică a tehnologiei înalte.

Textul interesează însă mai mult în măsura în care este construit ca pretext ironic pentru o radiografiere atentă a unei incompatibilități organice existente în societatea românească. E un fel de joacă *de-a baba și mitraliera* în care problemele grave cu care se confruntă societatea românească trec - firește, la modul ironic - într-un plan secund, în care aparența pare să fi luat un loc considerabil în fața esenței. Enunțul inițial, în contextul de ansamblu al articolului, legitimează, fără îndoială, receptarea într-o cheie ironică, în mod interesant construită ca o negație translabilă într-o afirmație:

„N-are nici o legătură cu grijile noastre, știu. Nu găsești aici (deși textele de promovare promit aproape totul) nici soluții pentru combaterea șomajului, nici apă pentru seceta din Bărăgan și nici 100 de polițiști cinstiți care să rezolve problema corupției.”

Este aici o falsă *mea culpa* pe care autorul și-o face, deoarece „târgul de biți” de la Hanovra e un pur pretext pentru a demasca pretențiile aberante ale unei societăți în care căruța încă mai funcționează ca reper cultural.

O astfel de descriere concisă, a unor probleme ce tind să monopolizeze fondul presei românești, canalizează suflul ironic și către aria de interes redundantă a colegilor de breaslă: *grijile noastre* au devenit un leitmotiv jurnalistic, care recuză aprioric diversitatea tematică după criteriul axiomatic al lipsei de relevanță. Dimensiunea metatextuală a ironiei nu e deloc neglijabilă - cel puțin în cazul de față - dat fiind faptul că autorul e interesat de același fond, însă forma pretextului ironic este un colac de salvare, care justifică apariția articolului în paginile unei reviste cu pretenții intelectuale.

Teoreticienii ironiei au plasat actul ironic în zona imperativului stării intenționale sau psihologice la nivelul emițătorului, numită în terminologia actelor vorbirii ipocrizie sau „lipsa sincerității”. Însă, după cum observă Lesovici,

„spre deosebire de ipocrit, care se ascunde sub masca pe care o poartă, ironistul își compune o mască, exagerată desigur, dar care exprimă ceva din fondul lui profund, autentic, de a fi. Ipocrizia este o inadecvare în vederea unei neadecvări, o permanentizare a neadevărului, a neadecvării, ironia constituie o neadecvare sugerată în vederea unei adecvări aspirate.” (26)

Un enunț de genul:

„Dar asta nu e important (observați ipocrizia), ci direcția în care se duc lucrurile: calculatorul încetează de a mai fi un obiect de pus pe birou sau pe genunchi: anul viitor, suntem asigurați, îl vom putea duce și în baie, conectat la Internet prin radio.”

nu are ca fond gradul de miniaturizare a computerelor. Autorul ține să-și avertizeze cititorul asupra ironiei „dar asta nu e important” prin ceea ce K. Barbe numește *mărci ale ironiei explicite*: „observați ipocrizia”. Barbe, ca și Haverkate însă, consideră aceste mărci din perspectiva reduționistă, am putea spune, a ironiei de

situație. După Haverkate, doar ironia de situație, numită și *ironia soartei*, poate fi indicată de sintagme metareferențiale. Vorbitorii/ scriitorii folosesc mărcile ironiei explicite pentru a repovesti un eveniment pe care îl consideră ironic. Pe de altă parte, ironia verbală (implicită) nu poate fi exprimată prin sintagme metareferențiale. Enunțuri de genul *vă informez ironic că* sunt considerate nefezabile sub aspect pragmatic. Exemplul prezentat mai sus vorbește însă de la sine, confirmând însă teoria lui Haverkate. Interesant este însă faptul că marca în cauză, „observați ipocrizia”, funcționează ca ironie implicită chiar în două direcții. Pe de o parte, emițătorul numește *ipocrizie* ceea ce de fapt este ironic în formă pură, iar pe de altă parte își ironizează potențialii receptori, care ar putea să nu interpreteze enunțul ironic anterior ca atare.

Ironic sau nu, articolul de față pare să fi fost scris tocmai pentru a exemplifica cadrul teoretic propus de Haverkate, punându-și cititorul în fața ironiei de situație:

„Firește, cei care au nu calculator, ci baie. Aproape jumătate din populația României, trăitoare la sat, nu cunoaște senzația arhimediană a imersiei într-un lichid fierbinte. Povestea dotării cu calculator a școlii dintr-un sat de munte, lipsit de curent electric spune și ea multe despre dreptul nostru de a pune mâna pe forme înainte să înțelegem fondul.”

Haverkate definește succint diferența între ironia verbală și ironia de situație (ironia soartei):

“The basic difference between verbal irony and irony of fate concerns the fact that the former, unlike the latter is intentional. Obviously, the intention involved is the communicative intention of the speaker producing an ironic utterance. Irony of fate, on the other hand, is not controlled by the intentional behavior of human beings; it is the irony of unforeseen processes and situations which falsify the expectations of the observer.” (78)

La acest nivel nu putem decât să fim de acord cu Haverkate. Autorul articolului prezintă doar o situație ironică în care o școală ce nu beneficiază de curent electric este dotată cu calculatoare, practic inutilizabile în acest context, ironia neapartținându-i. Haverkate însă continuă:

“Formally, the difference between verbal irony and irony of fate is reflected by the fact that it is only the latter which can be indicated by metareferential expressions. One may think here e.g., of speaker's explicitly referring to the ironic character of the event they are going to describe by introducing it as follows: 'It is ironic that...' or 'Ironically,...' ”

Verbal irony is incompatible with metareferential expressions, which may be empirically inferred from the fact that there does not exist a performative verb 'to ironize.' Note further that a performative utterance such as: 'I hereby ironically inform you that...' , would be pragmatically unwellformed.” (78-79)

Într-adevăr, exemplul ales contrazice principiile pragmatice ale funcționării ironiei ca atare; numai că exemplul ales din textul lui Lucian Mândruță, „*dar asta nu e important (observați ipocrizia)*” , plasează fără doar și poate mărcile autoreferențiale în câmpul operativ al ironiei verbale, fără a contrazice principiile mai sus menționate. Și suntem convinși că exemplul nu este singular, devenind cu atât mai viabil cu cât nu aparține categoriei de enunțuri ironice în condiții de laborator.

Firul ironic al articolului se strecoară prin meandrele ambiguității, astfel încât cititorul/ receptorul cu greu mai face față diluviului de analogii, ținta ironică oscilând între construcții semantice diametral opuse:

„La fel ca turiștii japonezi, în spatele cascadei Niagara (care nu pot spune dacă Cel de Sus a făcut lucrurile așa, sau de vină e vreun antreprenor cu viziune largă), ne-am obișnuit să fim surprinși de propria neputință de a schimba lucrurile. Adăugați la asta veșnicul respect pentru cei rămași în urmă, fără de care nici un ziarist nu scapă cu onoarea intactă.

Ce vreau să spun este că, deși telefonul cel mai scump de vânzare în București ajunge la prețul unei căruțe în târgul din Tufeni, județul Argeș, nu cred că trebuie să îi condamnăm pe cei care **aruncă** banii țării (devizele muncite cu greu de angajații exportatorilor) și să divinizăm în continuare căruța.”

Firește, primul impuls la nivelul receptării, ar fi de a elimina orice urmă de scepticism față de un enunț explicativ de genul „ce vreau să spun este că...” Numai că, după un astfel de torent ironic, orice aversă ridică semne de întrebare pentru cititorul mefient, dacă nu chiar paranoic. Într-o analiză sintactică succintă asupra enunțului ironic, Haverkate identifică o serie de restricții la nivelul propozițiilor legate prin coordonare, care exprimă o relație de tip cauză-efect. Desigur teoria poate fi extinsă și în cazul subordonării. Astfel, în exemplul „*nu cred că trebuie să îi condamnăm pe cei care aruncă cu banii țării*”, nici subordonată subiectivă și nici cea a obiectului direct, nu pot fi interpretate ironic, independent una față de cealaltă. Motivul ar fi următorul: dacă prima subordonată (subiectivă) comportă o intenție ironică, și cea de-a doua una non-ironică, sau invers - ca în cazul de față - conținutul semantic al primei ar fi într-o vădită contradicție cu cel al complementivei directe. Ceea ce ar corespunde, firește, relației literal-ironic. Însă enunțul ironic nu poate fi identificat decât în funcție de cel literal și viceversa sau, mai bine spus, identificarea enunțului ironic este tributară identificării celui literal, nu neapărat în această ordine. În exemplul de mai sus, cea de-a doua subordonată subiectivă ușurează sarcina interpretativă a receptorului:

„nu cred că trebuie să îi condamnăm pe cei care **aruncă** banii țării [...]și să divinizăm în continuare căruța.”

Ironia ar fi, în consecință, localizată în expresia verbală și obiectul ei „aruncă banii țării”, traducibilă aici într-o literalitate pozitivă: *investesc banii în folosul țării*. Acest tip de ironie atipică, în care atitudinea emițătorului este una eminamente pozitivă,

contrazice definițiile pe care mulți teoreticieni le-au dat actului ironic ca fiind condiționat de existența unei atitudini negative, critice față de ținta ironică, la polul emitent.

Noile abordări ale ironiei vin să infirme această ipoteză, supunând discuției o nouă figură retorică numită *asteism*, precum și numeroase contra-exemple. Asteismul a fost definit ca figura retorică prin care un emițător exprimă o atitudine pozitivă față de un obiect, dând impresia unei critici. Exemplul tipic de asteism discutat anterior este dificil de perceput ca atare, fără un antecedent explicit, în cazul acesta enunțul literal care precizează poziția neofilă a emițătorului în contrast cu cea tradiționalistă, conservatoare.

„Cu toate că are și ea [căruța] farmecul ei.” Această afirmație evident ironică nu poate trimite la o atitudine total negativă a autorului, așa cum nu poate trimite nici la una pur pozitivă, cantonându-se mai mult în ceea ce Holdcroft numește *ironie ludică și afectuoasă*. Chiar dacă atitudinea față de obiect nu este una laudativă, ca în cazul asteismului, o ușoară undă de afecțiune față de această relicvă - exponent al unui tradiționalism tardiv - nu poate fi ignorată. Mult mai ironică este însă comparația, justificată, firește, printr-o exagerare, căruței cu „echivalentul [ei] cultural”, cartea:

„Atât ea, cât și cartea (echivalentul cultural al căruței) vin dintr-o vreme în care lucrurile mergeau mai încet, însă mai apăsător. Căruța lasă urme în drumurile neasfaltate, uitate de lume, după cum și cartea sapă măcar o amintire (dacă nu o convingere) în mintea celui care mai are timp de ea.”

Transferul metaforic de sens care fundamentează acest paralelism contribuie la construirea aceluiași tip de ironie ludică, cu ușoare nuanțe nostalgice - sincere sau mimate - identificabil cu întregul ansamblu ironic din textul analizat.

Din punct de vedere pragmatic, am putea cu greu numi critica sau o atitudine negativă în general ca fiind resortul ironiei abundente din text. Nu simțim nici un moment acea atitudine de încrâncenare în spatele rândurilor și tindem să credem că motivația autorului rezidă mai curând în aspectele formale ale textului, în plăcerea ludică a jurnalistului, decât în intenția de a critica. O dovadă în plus, poate, este faptul că autorul nu adoptă o poziție consecventă, nici măcar nu se relaționează la un singur subiect, oscilând între extremele unei scări eterogene și mărunț gradate.

SURSĂ PRIMARĂ

Mîndruță, Lucian, 2002, „Tîrgul de biți”, în *Dilema*, anul X, nr. 471, p. 5

BIBLIOGRAFIE

- Barbe, Katharina, 1993, “Isn’t It Ironic That...: Explicit Irony Markers” în *Journal of Pragmatics* 20, pp. 579-590.
- Haverkate, Henk, 1990, “A speech act analysis of irony” în *Journal of Pragmatics* 14, pp. 77 – 109.
- Holdcroft D., 1983, “Irony as a trope, and irony as discourse” în *Poetics Today* 4(3), pp. 493 – 511.
- Lesovici, Mircea-Doru, 1999, *Ironia: ipostaze în poezia română contemporană*, Institutul European, Iași.

Mircea Muthu, *Studii de estetică românească*, Editura Limes, Cluj, 2014, 233 p.

Ceea ce Mircea Muthu consideră a fi schița restitativă *Studii de estetică românească* (Florești, Ed. Limes, ed. a II-a revăzută și adăugită, 2014) face parte dintr-un triptic teoretic proiectat în vederea abordării unor probleme actuale de estetică generală și aplicată. Astfel de aspecte privitoare la estetica românească și la contextul european respectiv au putut fi găsite risipite ori încheiate în problematici distincte în majoritatea cărților de până acum axate pe această temă ale profesorului clujean. Toate aceste raportări – fragmentate anterior atât temporal, cât și tematic – formează aici împreună elemente constitutive pentru o meditație critică în contextul teoretic actual, marcat de sensibile schimbări de paradigmă de după 1990. Profilurile de esteticieni români care au avut contribuții originale în domeniu sunt întregite, în a doua parte a cărții, de o sumă de comentarii care anunță prilejuri de discuție fructuoasă, pregătită pentru volumele următoare.

Mircea Muthu i se alătură lui Grigore Smeu atunci când autorul *Istoriei esteticii românești* atrage atenția că și astăzi se mai confundă istoria esteticii (disciplină prioritar și explicit teoretică) cu istoria esteticului (sumă a fenomenalităților concret individualizante ale esteticului). Cu alte cuvinte, încă persistă tentativa de a metamorfoza istoria esteticii, eminemamente conceptuală, în istoria fenomenalităților concrete, particularizatoare. Astfel, se știe că Titu Maiorescu creează la noi o mentalitate estetică având funcție modelizantă și că el pune bazele unui mod de a judeca opera în spirit critic. Dar Mircea Muthu este convins că dovada maturității gândirii estetice românești nu poate fi mărginită la contribuțiile mentorului junimist („omul concept”). Mai mult, dacă stăm și ne gândim bine, ardelenesc, nici chestiunea autonomismului estetic „*Maiorescu nu a formulat-o niciodată explicit!*” (p. 116). Radu Ionescu, Simion Bărnuțiu, Constantin Dumitrescu-Iași și Constantin Leonardescu elaboraseră anterior propriile teorii estetice, îndatorate, inerent, gânditorilor germani (Im. Kant, G.W.F. Hegel), dar și francezi (Hippolyte Taine, Gabriel Tarde, Étienne Sauriau). Aspectul publicistic, eclecticul, stângăciile terminologice și confuziile încercărilor antemaioresciene sunt tributare în mod evident și după opinia lui Mircea Muthu anemiei analitice din epocă, datorată slabei asimilări a surselor occidentale.

Cu toate acestea, începuturile șovăielnice din secolul al XIX-lea – atunci când se înfiripă conștientizarea și constituirea esteticii ca disciplină sistemică – vor creiona opțiuni și concepte operatorii, cristalizate ulterior de către generațiile postmaioresciene. Este motivul care îi permite universitarului clujean să corecteze aserțiunea lui Tudor Vianu, din *Contribuția românească în estetică* (1934), potrivit căreia această fază incipientă, de precursorat, a gândirii estetice românești a fost nedisociată de cea culturală. *Corpus*-ului general de norme ale disciplinei capabil să ordoneze achizițiile estetice de conținut și formă va rămâne să se sprijine ulterior pe concepte filosofice. Însă, în cele din urmă, estetica va reproșa filosofiei maniera în care demersul academic a degradat-o prin transformarea ei într-o disciplină ca oricare alta.

Liviu Rusu întreprinde o critică fenomenologică a realității genurilor, considerate drept „forme naturale” și „apariții esențiale în câmpul poeziei”, fiind de părere că lirismul reprezintă expresia cea mai adecvată existențial „eului originar”. Cel care a scris *Estetica poeziei lirice* rămâne pentru exegetul nostru, prin unitatea de ansamblu a concepției sale, creatorul unui util tratat de estetică sistematică, alături de Tudor Vianu (cu *Estetica* sa, în ce privește „armonia părților sensibile”) și de Al. Dima (cu *Domeniul esteticii* – 1947).

Dacă pentru poetul-teoretician Anghel Demetrescu poezia a fost și va fi singura expresie capabilă să se ridice la demnitatea de artă, Eugeniu Speranția utilizează sintagme și termeni ce pot fi întâlniți nu numai în textele sale de estetică, dar și în cele de sociologie, antropologie și psihologie. Iar Mihai Ralea afirmă că „nu trebuie să ne străduim să facem din estetică o știință absolut independentă”. Numai că – atenționează Mircea Muthu, plecând de la acest citat – conturarea *corpus*-ului de idei la meridian românesc impunea întemeierea esteticii ca disciplină axiologică prin excelență, care va avea drept efect tentația de a construi sinteze din dorința de a ordona și sistematiza totul. Prima retrospectivă critică de referință, anume lucrarea lui Al. Dima, *Gândirea românească în estetică* (1943), pune accentul pe trăsăturile esteticii clasice, dar și moderne, sintetizate puțin mai înainte și în *Estetica* lui Tudor Vianu. La rândul său, Mircea Florian, prin paginile sale despre „obiectul estetic” și despre „realismul ontologic”, conturează o tendință opusă („arta ca relație”) iraționalismului, nominalismului matematizat și existențialismului incipient din perioada noastră interbelică.

Caracterul interdisciplinar al câtorva dintre textele restituite, precum și anticiparea unor concepte operatorii sunt găsite de autorul culegerii și în scrierile lui Henri Jacquier (pe care, de altfel, le-a și îngrijit într-o carte apărută cu titlul *Babel, mit viu* – 1991). Aplicarea teoriei la nivelul *poesis*-ului conferă cercetărilor esteticianului luat în discuție un vizibil indice de modernitate, dat fiind faptul că reacția postsaussuriană – cu mutația sa radicală de la enunț la enunțare – se afla, în deceniile patru și cinci ale secolului trecut, abia la începuturile cristalizării sale.

Tipologizarea aceluiași Al. Dima, din *Gândirea românească în estetică*, reflectă un *mixtum compositum* al esteticii românești, constituind punctul de plecare într-o necesară sinteză retrospectivă, iar aceasta – accentuează teoreticianul clujean –, dincolo de omisiunile sau de accentele neuniforme căzute pe parcursul interpretărilor. Treptat, estetica se autonomizează și devine o disciplină de sine stătătoare, iar cartea lui Al. Dima, schițată înainte de al Doilea Război Mondial, venea în întâmpinarea unui orizont de așteptare pregătit de intensificarea și răspândirea, în epoca interbelică, a cercetărilor românești în domeniu. Panoramarea lui Tudor Vianu oferea, în acest sens, diagrama ideilor estetice sub raportul asimilării, inovației și sincronizării esteticii noastre cu aceea occidentală.

Strâns legate de aceste observații sunt și referirile la preocupările de teoretician literar ale poetului Radu Stanca, aflate în lucrarea sa de licență, dar rămase de obicei nesemnificate până acum, atât de critica de întâmpinare, cât și de studiile de specialitate. Cităm dintr-un subsol, odată cu îngrijitorul volumului *Problema cititului*, un pasaj nu din lucrarea ca atare, ci din *Aforisme pentru un actor tânăr* ale poetului-teoretician: „Rostul tău

nu este de *a citi*, chiar dacă o faci frumos, ci de *a recita*, adică de *a crea din nou*, în fața publicului, un text creat de cineva în singurătate. Citind, nu faci decât să imiți un text oarecare, pe când recitând, imiți însuși actul de creare a acelui text. Or, tocmai aceasta este natura adevărată a declamației: de a reface înaintea noastră procesul sublim al creației poetice și de a ne dezvălui cele mai intime și mai caracteristice ale acestui proces (s.a.)” (p. 79). Autorul poemului *Corydon* a oferit în teza sa de pionierat în teoria lecturii, *Problema cititului*, un studiu coerent și convingător, în fapt o pledoarie pentru educația gustului literar.

Luând în discuție natura, structura și funcția operei de artă, Mircea Muthu se referă – pasager, desigur, între limitele autoimpuse de structura cărții – și la mecanismul de canonizare estetică a imaginarului. El își ia în sprijin cele cinci sisteme simbolice operative: limba, mitul, religia, arta și știința. Pentru reputatul nostru balcanolog, creștinismul răsăritean, bunăoară, a fost, până în pragul modernității, destul de permisiv în circumscrierea unei estetici ortodoxe. Important pentru estetica teologică este să argumenteze în ce măsură arta intensifică efectul de sacru al spațiului bisericii trilobate. Antologiile de poezie religioasă și comentariile moderne sprijină necesitatea acestui specific discurs de legitimare spirituală: estetica teologică. „Între anunțul apocaliptic al lui Nietzsche (*«Dumnezeu a murit»*) și postularea de mai târziu a lui Roland Barthes (*«moartea Autorului»*) se boltește un arc de cerc, în interiorul căruia se petrece mutația de la **mimesis** la **semiosis**, adâncindu-se astfel criza fundamentelor transcendente ale filosofiei și, corelativ, punerea sub semnul întrebării a validității discursului estetic” (p. 146). O consecință a acestei stări de fapte o constituie agresiunea trivialului, pusă în evidență prin comentarea cărții *Trivialul*, semnată de Radu Voinescu: „*Lucrarea lui Radu Voinescu e mai mult un discurs de aprehendare și mai puțin unul de legitimare, și asta din cauză că, în general, estetica de azi a părăsit în mare parte zona filosofiei – care îi asigură eșafodajul –, fiind replasată în universul teoriilor comunicării. [...] Astfel, trivialul a devenit de-a lungul secolelor convențional tocmai prin anticonvenționalismul său, îngroșând stereotipurile ce trimit la material, la legile dintotdeauna ale trupului. El este expresia conștiinței fără conștiința de sine, de unde stridentele, excesul pe toate palierele, vitalismul debordant și polul său opus – dezagregabilul ș.a.*” (p. 127).

Reflecția estetică din contemporaneitate utilizează categoria de gen ca operator ce argumentează nu numai intertextualismul imaginarului artistic, dar și pledoaria, manifestă ori subiacentă, pentru re-sincretizarea artelor. Prezintă atât în științele politice, în istoria religiilor, cât și în studiile culturale cu caracter interdisciplinar (aflate în plină expansiune și riscând să-și pulverizeze obiectul), categoria genului, în curs de revigorare, reprezintă și o problemă de estetică: „*Esteticile receptării literare schițate mai sus, la care se pot adăuga și altele, desprinse din trunchiul acestora, au și menirea de a consolida disciplina Teoria literaturii, vertebrată altădată pe studiul genurilor (genologia) sau, odată cu voga structuralismului și poststructuralismului, asimilând terminologia, destul de stufoasă, a naratologiei. Pe de altă parte, aplicarea acestor teorii și la alte tipuri de creație ficțională a înlesnit asimilarea teoriei de către studiile culturale, în curs de cristalizare prin interdisciplinaritatea manifestă la nivelul împrumutului de metode venind dinspre științele exacte, dar și din estetică, antropologie etc.*” (p. 192). Radiografiind categoria genologiei din unghiul teoriei literare actuale, Mircea

Muthu sesizează mutațiile care au loc în timp de la normativ la descriptiv și, de aici, la funcțional. Pentru cercetătorul clujean, literatura, oricum am aborda-o, se ordonează, finalmente, tot în cele trei categorii „naturale” sau în cele trei forme de bază ale comunicării ficționale: epic, liric, dramatic.

De altfel, se insistă în câteva studii din carte și pe o unitate de câmp în relația *Autor – Operă – Receptor*, strânsă din ce în ce mai tare, odată cu despărțirea de viziunea clasică, în cadrul căreia se făcea disocierea netă și puristă dintre „obiect” și „subiect” („Textul poate împinge prea departe capacitatea de asimilare a receptorului (de unde surmenajul acestuia), fie nu destul (de unde plictiseala celuiși) – cele două limite ale «jocului» în care este angrenat cititorul” – p. 186). Astfel, *mimesisul*, cu sensul său înrădăcinat de „arta ca imitație a naturii”, va suferi o serioasă lovitură încă din scrierile celui care a vorbit pentru prima oară despre termenul de „estetică”, Alexander Baumgarten, în viziunea căruia arta creează prin intermediul fanteziei forme inexistente în natură.

De actualitate sunt și paginile cărții referitoare la scrisori, autobiografii și jurnale. Dacă imaginarul propriu-zis are, din perspectiva receptorului, un dublu caracter – comunicativ și productiv – scrisoarea nutrește doar speranța în șansa dialogului efectiv. În raport cu corespondența, ivită în mod obișnuit dintr-o urgență ce întreține șansa dialogului mediat în epoca internetului și a telefonului mobil, autobiografia este, „pe măsura redactării, o înaintare cu spatele, deoarece are un caracter retrospectiv și bilanțier al unei vieți ce ajunge, practic, la final” (p. 198). La rândul său, jurnalul intim a dezvoltat în ultimele decenii o bogată literatură teoretică axată pe deducerea mecanismului de prefacere a realității biografice într-una ficțională (și invers).

„Pierderea de viteză a Esteticii, funcțional vorbind, este accelerată și, implicit, dramatizată de întrebări constitutive **legatum**-ului, epocilor anterioare sau de altele, apărute în noile contexte ideologice. Astfel, ce destin va mai avea estetica, de vreme ce, inclusă de către multimedia în lumea comunicării și a sistemelor culturale, se vede aservită de imperativele economiei de piață? [...] Dincolo de parvelările esteticii de astăzi (muzicală, plastică, industrială, cinematografică ș.a.), o meditație unitară, pe cât se poate, care să le circumscrie achizițiile este și posibilă și necesară în condițiile schimbării de paradigmă” (pp. 212 – 214). Sunt fraze din paginile de sfârșit ale cărții *Studii de estetică românească*, părănd să motiveze însăși construcția și apariția acesteia. Prospekțiunile lui Mircea Muthu în orizontul criticologiei, al teoriei literare și al esteticii se dovedesc nu numai complementare, ci și convergente în finalitatea lor triplă: valorizatoare, ordonatoare și integratoare. Sunt sigur că viitoarele volume ale tripticului vor desăvârși această intenție de cuprindere globală, sintetizatoare, dând măsura autorității teoretice a celui care se încumetă să facă o dificilă întreprindere, generată de multitudinea unghiurilor de abordare.

Vasile SPIRIDON

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

**Ioan Pop-Curșeu, *Magie și vrăjitorie în cultura română*,
Editura Cartea Românească-Polirom, Iași, 2013, p. 511**

Cartea de față, prin tematica abordată, îl așază pe autorul ei alături de Andrei Oișteanu, care, tot în 2013, a publicat a doua ediție revizuită, adăugită și ilustrată a operei *Ordine și haos. Mit și magie în cultura tradițională* (Iași, Editura Polirom, 2013). Cei doi se situează pe un traseu literar a cărui direcție a fost stabilită de cercetători care au tratat același subiect al magiei: Ioan Petru Culianu – *Eros și magie în Renaștere. 1484* (București, Ed. Nemira, 1997), Radu Cernătescu – *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române* (București, Cartea Românească, 2010) și Gheorghe Pavelescu – *Magia la români. Studii și cercetări despre magie, descântece și mană* (București, Ed. Minerva, 1998). Însă, Ioan Pop-Curșeu se distanțează de aceștia prin abordarea cu pretenții de exhaustivitate a fenomenului abordat. El reușește să contureze un portret cultural al ființei naționale în raport cu fenomenele bizare infiltrate în subsidiarul acesteia, cum ar fi senzaționalul, supranaturalul, vrăjitoria și magia. Contribuția și nota de noutate ale autorului constau în perspectiva interdisciplinară din care este văzut și tratat subiectul magiei și al vrăjitoriei, printr-o întrepătrundere a informațiilor din istorie, literatură, filosofie, religie, etnografie, sociologie, lingvistică comparată și altele, pe care Ioan Pop-Curșeu le angajează într-un excurs științific ce are ca punct de plecare atracția pentru fenomenele stranii încorporate în pliurile realității diurne și nocturne.

Un real act de curaj stă la baza intenției lui Ioan Pop-Curșeu de a realiza o istorie a magiei de la noi, urmărind-o sub toate formele ei de manifestare, din cele mai vechi timpuri și până în prezent. Gest temerar, cu atât mai mult cu cât domeniul ales pare de neacoperit din toate punctele de vedere.

Dovedind abilități nu doar analitice și sintetice, ci și comparative și asociative, autorul se lansează într-o dificilă cercetare, angajându-se într-un adevărat periplu documentar, științific și interpretativ. Faptul se explică prin cuantumul enorm al informațiilor despre subiectul ales, diseminate în diverse discipline de studiu, cărora încearcă să le stabilească un centru comun de greutate. Se obține, astfel, imaginea unor cercuri concentrice, dintre care punctul de plecare îl constituie recunoașterea interesului pentru magie și vrăjitorie, iar celelalte cercuri reprezintă posibilitățile multiple explicative. Așa aflăm că, pentru o definire completă și complexă a conceptelor alese, a fost nevoie de o străbateră a mai multor domenii, cum ar fi antropologia, etnologia, folclorul, filosofia, simbolologia, hermeneutica, esoterismul, lingvistica comparată, religia, etnografia ș.a.

Deși numeroase, informațiile științifice sunt expuse într-un stil simplu, nelipsit, însă, de ritm, nerv și expresivitate.

Ioan Pop-Curșeu face uz de un amplu material documentar atunci când, în prima parte a cărții sale, operează o clarificare taxonomică a subiectului propus, prin intermediul descrierii, interpretării și clasificării noțiunilor conceptuale alese. Această algoritizare

reprezintă doar baza intrinsecă pentru aflarea unor căi alternative de acces către supranatural, identificându-se pe teritoriul credințelor și eresurilor, miturilor și legendelor.

Folosind o bibliografie bogată, concretizată în interesul pentru texte dintre cele mai vechi, cărora li se adaugă un material iconografic adunat din peste cinci sute de biserici, autorul explică, aproape didactic, diferențele, dar și asemănările dintre magie și vrăjitorie. Înainte de toate, aflăm că această paralelă este elementul-pivot al întregii lucrări, al cărei principal obiectiv a fost acela de a da formă unei mai vechi dorințe exprimate de Blaga, în privința consemnării datelor magismului național. Cercetătorul clujean adoptă concepțiile lui Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu, privitoare la același subiect. Cu toții s-au îndreptat cu interes și cu pasiune spre ceea ce simbolic este numit *magismul poporului nostru*. În plus, cel ce semnează studiul despre *Magie și vrăjitorie în cultura română* a încercat și o explicitare terminologică, științifică, istorică și socială a paradigmei. Identificând prima utilizare a termenului de *maghie* în opera lui Dimitrie Cantemir, pe care îl și consideră, de altfel, un soi de critic al superstițiilor, autorul definește magia, la modul general, ca o veritabilă tehnică de control asupra forțelor ascunse ale lumii, ca și asupra ființelor, afectelor, sensurilor și obiectelor.

În încercarea de a trasa niște delimitări conceptuale și tipologice între magie și vrăjitorie, autorul cărții cu titlu emblematic în acest sens atribuie sensuri diferite, ireconciliabile celor două realități semantice, ideatice și simbolice. Astfel, în timp ce vrăjitoria este definită ca o reminiscență primitivă, încorporând trivialul și dezvoltând un caracter total peiorativ și negativ, fiind considerată irațională și chiar dăunătoare, magia este prezentată ca o entitate superioară, cu caracter pozitiv, solar și individualist. Pe când vrăjitoria este populară, magia este savantă, pe când vrăjitoria se asociază cu superstițiile, magiei i se atribuie un sistem estetic de receptare și chiar de înțelegere a lumii. Iar aceste perechi dihotomice pot continua, într-o încercare diacronică de definire a celor două elemente conceptuale.

De altfel, în capitolele primei părți, analistul, urmărind fenomenul vrăjitoriei din punct de vedere cronologic, încearcă să scoată la lumină tot felul de practici necurate din cele mai vechi timpuri, precum și metodele punitive din epocile respective. În acest sens, va face o analiză comparativă a unor grupuri etnice de la noi, din Transilvania, Moldova și Muntenia, precum și o paralelă a acestora cu practici similare din Europa. Și, pentru că femeia juca întotdeauna un rol decisiv în realizarea lor, atunci i se atribuie atenția cuvenită, urmărindu-se rolul acesteia în fenomenele oculte într-un capitol distinct.

De asemenea, fiind interesat de metodele de pedeapsă aplicate pentru fiecare interval istoric în parte, Ioan Pop-Curșeu face o laborioasă documentare istorică, pentru a scoate la iveală, de exemplu, faptul că și unii preoți erau tentați de practicile necurate, iar sancțiunea consta în faptul că erau îndepărtați pentru douăzeci de ani de la Sfânta Împărtășanie. Despre aceeași metodă punitivă, căutătorul de informații documentare află detalii din Pravila de la Govora și din aceea din timpul lui Vasile Lupu. Pe lângă descrierea cadrului legislativ al vremii, autorul se străduiește să adune suficiente informații, cât să-l ajute la conturarea cadrului social, încercând să realizeze atât o tipologie a vrăjitoare, cât și a celor care apelează la ea. Astfel, imaginează un

portret-robot al vrăjitoarei, încorporându-i stereotipuri mentalitare esențiale, dar cu capacitate proteică – de exemplu, vrăjitoarea zilelor noastre (de regulă, de etnie rromă) s-a adaptat erei internetului. De asemenea, schițează și un profil al clientului ce transgresează timpurile: clientul vechi este asemeni celui modern, ambii mizând pe situarea securizată a omului în lume.

Dacă vrăjitoria și magia au evoluat în paralel, ele existând și în zilele noastre, înseamnă că se poate vorbi de o interdependență a acestora, condiționată și de progresul economic, politic, psihologic și social al mediului în care se dezvoltă. În acest sens, scriitorul prezintă, într-un capitol despre *Lumea contemporană, rurală și urbană. Cultură populară și cultură a elitelor*, toate acele fenomene pe care le consideră responsabile de schimbarea mentalului colectiv din lumea românească, deci responsabile și de schimbarea opticii despre vrăji și magii, cum ar fi: apariția unor noi elite intelectuale, constituirea unui discurs științific specific, dezvoltarea medicinei, impunerea unui model cultural citadin. Principalii reprezentanți ai schimbărilor au fost, se pare, Țichindeal, Șincai, Petre Maior, Ioan Budai-Deleanu ș.a., în timp ce mișcarea culturală ce s-a impus printr-un spirit raționalist, înlocuitor al vechii mentalități, a fost Școala Ardeleană. Cu toții își propuneau să combată *superstițiile vulgare nu prin foc și sabie*, ci prin răspândirea științei de carte.

Se pare, însă, că acest lucru s-a impus destul de repede și cu destul de mare ușurință în mediul urban, căci, la țară, și în vremurile îndepărtate, dar și acum, practicile vrăjitoarești, alături de concepțiile aferente, sunt bine înrădăcinate. Aceasta este și părerea lui Ioan Pop-Curșeu, după care, spațiul țăranesc este stăpânit de ființe miraculoase, pe care le clasifică astfel: chtonice (vâlvele), aeriene (ielele, vârcolaci), de foc (zmeii, zburătorii) și acvatice (dracul din tău, sorbul și știmele din ape).

În partea a doua a lucrării, autorul încearcă să surprindă *Magia și vrăjitoria în arta românească*, cu o privire specială asupra literaturii. Pentru enunțarea subiectului, acesta își ia ca punct de plecare secolul al XVIII-lea, precum și începutul secolului al XIX-lea, atunci când vrăjitoria și magia erau privite ca simple credințe deșarte, vane superstiții ori iluzii cognitive. Nici în literatură, acestea nu mai cunosc expansiunea de altădată, ci, dimpotrivă, se poate vorbi despre un discurs magic căzut în desuetudine. Cu toate acestea, emitentul teoriei se înverșunează să demonstreze inserția senzaționalului, concretizat în teme și motive magice, în toate curentele literare, respectiv la toți scriitorii români importanți. Astfel, după 1820, adică în epoca romantismului, cei atrași de tipologia magului savant au fost Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu și Bogdan Petriceicu-Hasdeu. Mai târziu, în tradiționalism, este evidentă o puternică resurecție a temelor și motivelor magice, prin scrierile lui Mihail Sadoveanu și Vasile Voiculescu. Insistențele observatorului cad pe analizarea cadrului modernismului moderat, în care descoperă o rostire specifică a magismului. Exemplul principal îl oferă poezia și teatrul lui Lucian Blaga, la care se adaugă numele lui Adrian Maniu și Tudor Arghezi, pentru pasiunea lor recunoscută pentru vrăji și blesteme, Ion Barbu, despre care aflăm că este creatorul unui *hermetism narotic*, și George Bacovia, cel care a articulat o operă în care alchimia practică nu mai transgresează materia. Mai aproape de timpul nostru, avangardiștii par să abordeze

magicul dintr-o perspectivă ludică și ironică, asemenea postmoderniștilor, care aduc în plus operațiunea de destructurare a discursului de tip magic.

În această radiografiere a literaturii, din perspectiva dezvoltării temelor și motivelor magice, un loc aparte îl ocupă Vasile Lovinescu – cel care este proclamat drept *mag fascinant și inclasabil*, alocându-i-se ultimul capitol al cărții. Împărtășind păreri acestuia cu privire la științele tradiționale și la caracterul lor esoteric, Ioan Pop-Curșeu vede în cartea magică un topos al literaturii, din care reiese limpede ideea că aceasta este accesibilă doar inițiaților, deschizând drumul spre cunoașterea absolută și spre stăpânirea energiilor. Au susținut teoria aproape toți marii scriitori din literatura română, pe care autorul îi amintește într-o aglomerare onomastică ce are ca obiectiv omogenizarea punctelor de vedere subordonate celui care realizează studiul de caz. Pentru acesta, un rol important în dezvoltarea segmentului magic al literaturii române l-au jucat scriitori din toate timpurile și din toate curentele culturale și literare, cum ar fi: Țichindeal, I. Budai-Deleanu, George Barițiu, G. Coșbuc, B. Petriceicu-Hasdeu, Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Victor Brauner, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gellu Naum, G. Călinescu, Leonid Dimov, Ileana Mălăncioiu, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Corin Braga, Al. Ecovoiu sau Vasile Lovinescu.

Plecând de la intenția clarificării tipologice a noțiunilor conceptuale de vrăjitorie și de magie, Ioan Pop-Curșeu ajunge să treacă în revistă principalele atestări ale credințelor vrăjitoarești în cultura română, insistând asupra reperelor socio-istorice ale punerii în practică a elementelor magice – pretext pentru a se scoate în evidență tot ce ține de desfășurarea ritualurilor, pedepsirea acestora, precum și riscurile religioase aferente. Se realizează, deci, o fiziologie și o teorie a păcatului, de unde și infuzia elementelor demonologice în text. Așa au ocazia, atât cititorul inocent, cât și cel competent, să afle, de exemplu, peste cincizeci de termeni sinonimici pentru cuvântul de bază al reprezentării răului – diavolul.

Toate aceste preocupări lingvistice pentru o zonă tenebroasă a demonismului nu fac altceva decât să satisfacă o curiozitate minimală a individului doct sau semidoct. Mai curând, cercetările lingvistice au rolul de a satisface propriile curiozități ale autorului. De aceea, întreg textul lui Ioan Pop-Curșeu este străbătut de ecoul unui *hybris* explicabil prin dorința lui asumată de a exprima indicibilul, de a clarifica inefabilul și de a încadra în scheme raționale și algoritmice noțiuni conceptuale destul de abstracte, precum vrăjitoria și magia. Câștigul lectorului este, din acest punct de vedere, direct proporțional cu pasiunea scriitorului pentru subiectele tratate. Astfel, un cititor interesat de dimensiunea ocultă a realității cotidiene va afla nu numai despre originile și evoluția vrăjitoriei și a magiei în istoria națională, ci va avea acces și în zona de literatură, acolo unde aceste elemente se transformă, din punct de vedere tematic, într-un topos. Valorificându-le, cercetătorul clujean construiește un caleidoscop cultural și informațional, prin care demonstrează câștigarea pariului cu sine însuși.

Alina BĂRBUȚĂ (NEGRU)
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Gina Măciucă (coord.), Ioan Oprea, Carmen Ciobanu, Silvia Manoliu, Lavinia Seiciuc, Catalina Pinzariu, Victor Carcale, Ramona Pohoata, Mihai Crudu, *Lexico-morphological idiosyncrasies of Romanian as compared with European Romance and Germanic languages. Similarities and contrasts II. The Noun*, Ștefan cel Mare University Press, Suceava, 2012, 525 pp.

Il libro, *Lexico-morphological idiosyncrasies of Romanian as compared with European Romance and Germanic languages. Similarities and contrasts II. The Noun*, offre ai lettori più esigenti uno studio comparativo del sostantivo della lingua romena con quello di altre lingue romanze e germaniche, che presentano idiosincrasie lessicali e morfologiche, rappresentate dalle assomiglianze o dalle differenze.

Per far conoscere meglio al lettore il soggetto l'argomento indagato nello studio, la coordinatrice della ricerca ha realizzato una prefazione in cui ha presentato generalità sulla classe lessico-grammaticale del sostantivo, le categorie grammaticali del sostantivo (caso, genere, numero) e anche le difficoltà di natura scientifica incontrate nella ricerca. Una di queste difficoltà è stata anche quella di trovare le strutture che potrebbero fornire un confronto minimale morfo-semanticamente nelle lingue messe a confronto. Lo scopo di questo studio è stato quello di mettere in evidenza l'unicità della lingua romena, evidenziando le consonanze o le dissonanze con le altre lingue romanze e stabilendo le tendenze evolutive simili nelle lingue germaniche. Nella ricerca si è fatto uso delle strategie intralinguistiche vs strategie interlinguistiche e delle strategie intrasistemiche vs strategie intersistemiche. Per l'approccio diacronico, si è usato il metodo storico-comparativo.

Il primo capitolo contiene un profilo individuale delle categorie grammaticali del numero e del genere in cinque lingue (italiano, spagnolo, romeno, tedesco, inglese). In questo capitolo si presentano le caratteristiche dei sostantivi rappresentate dal rapporto tra il genere naturale e quello grammaticale in italiano e in spagnolo, mentre nel caso del romeno, l'esistenza del genere neutro e anche il comportamento diverso in quanto al numero e al genere dei sostantivi composti e delle locuzioni sostantivali.

Nel caso delle lingue non romanze analizzate nello studio, solo il tedesco ha tre generi del sostantivo come il romeno, un fatto interessante è costituito dall'assegnare dei diminutivi al genere neutro, un fenomeno inesistente nella lingua romena. L'inglese può avere in comune con il romeno le due grandi classi di sostantivi, cioè variabili e invariabili, però il genere naturale non corrisponde a quello grammaticale. Ma sia in inglese che in romeno, il contrasto tra genere femminile-maschile può essere marcato lessicalmente (per mezzo dei lessemi) o morfologicamente (per mezzo dei suffissi). Se l'assegnazione dei nomi a un determinato genere in romeno, italiano, spagnolo, francese è importante per sapere quali articoli, pronomi e aggettivi si usano per un accordo corretto, nel caso dell'inglese, la categoria del genere ha piuttosto caratteristiche biologiche che linguistiche.

Il secondo capitolo esamina l'evoluzione del sostantivo romanzo dal latino alle lingue romanze con il passaggio all'analitismo morfologico che ha determinato l'apparizione

delle forme distinte nelle lingue romanze rispetto al latino. Uno dei fenomeni linguistici di evoluzione è stato il passaggio da cinque declinazioni dei sostantivi a tre a causa dei cambiamenti fonetici e morfologici, attraverso l'assimilazione della quarta declinazione dalla seconda e della quinta declinazione dalla prima. Nel caso del sostantivo, il sistema analitico si è manifestato nell'espressione dei casi, cioè attraverso il caso ablativo che viene espresso per mezzo delle costruzioni prepositive che hanno gradualmente determinato la sostituzione delle forme del dativo e del genitivo con costruzioni più comuni e più facili da usare nel latino parlato. Ha fatto eccezione la lingua romena che ha conservato le proprie forme per il dativo e per il genitivo, ma solo per il femminile.

Un altro fenomeno linguistico interessante dell'analitismo romanzo è stata la creazione di una nuova categoria grammaticale romanza, l'articolazione dei sostantivi, per mezzo dei pronomi dimostrativi latini e del numerale cardinale.

In quanto alla formazione del plurale dei sostantivi, le lingue romanze si dividono in due tipi: il tipo asigmatico (il romeno e l'italiano) e il tipo sigmatico (le altre lingue romanze).

Per il genere, il romeno è l'unico tra le lingue romanze che ha mantenuto il neutro latino, ma nelle altre lingue i sostantivi neutri latini sono stati assegnati sia al genere femminile che al genere maschile. Un fatto interessante è che, nelle lingue romanze, la desinenza *-us* era percepita come maschile e la desinenza *-a* era percepita come femminile e così si può spiegare il cambiamento del genere dei sostantivi del latino nel passaggio alle lingue romanze dal maschile al femminile e viceversa.

Il terzo capitolo si occupa del sostantivo quale vettore semantico di una categoria di costruzioni verbali attraverso un approccio contrastivo in romeno, tedesco, inglese, italiano e spagnolo, in cui si insiste sul ruolo importante del sostantivo nella costruzione verbale, tanto nelle lingue romanze, quanto in quelle germaniche. Dal confronto dei verbi con funzione "centrale", cioè i verbi più comuni utilizzati nelle cinque lingue, si è arrivati alla conclusione che le lingue romanze hanno il verbo *fare* come iperonimo, mentre le lingue germaniche non lo hanno per gli stessi costrutti verbali, preferendo l'iponimo dello stesso verbo e dimostrando così un tipo di pensiero più pragmatico. In seguito viene presentata la sottocategoria dei verbi aventi funzione "marginale", che non hanno lo stesso ruolo semantico principale dei verbi con la funzione "centrale". L'analisi contrastiva si è centrata sulla capacità delle funzioni delle locuzioni verbali che esprimono l'azione, riducono o aumentano il valore sintattico e anche alterano gli stili.

Il quarto capitolo esamina le concordanze e le differenze tra le lingue romanze e germaniche nella grammatica del sostantivo e anche le relazioni speciali nelle situazioni del romeno. Pertanto, confrontando il nome con il verbo, la classe morfologica del sostantivo risulta più complessa di quella del verbo: i sostituti e i determinanti concordano, mentre nel caso del verbo non ci sono delle concordanze con i determinanti. Poi l'adozione di nuovi nomi attraverso il prestito determina mutazioni dal punto di vista derivativo e desinenziale, mentre nel caso dell'adozione di nuovi verbi, le mutazioni sono quasi inesistenti.

I determinanti e i sostituti del sostantivo fanno parte di una classe conservatrice, tanto nel caso delle lingue romanze, per le eredità dal latino popolare, quanto nel caso delle lingue germaniche, per le eredità dal germanico comune.

La lingua romena è considerata la più conservatrice delle lingue romanze: mantiene il genere neutro e anche il fonetismo latino ed è, da questo punto di vista, più vicina alla lingua italiana. Un'assomiglianza del romeno con lo spagnolo è l'uso di una preposizione per il complemento oggetto. Inoltre, nella struttura della lingua spagnola è notevole il raddoppiamento dei complementi oggetto e di termine, come in romeno.

Il passaggio dal latino alle lingue romanze ha comportato anche una riorganizzazione degli elementi originari e lo sviluppo delle situazioni che non erano specifiche per la lingua-base. Così, nel caso del sostantivo si è arrivati alla riduzione dei casi e alla scomparsa del genere neutro (ad eccezione del romeno) a causa della trasformazione fonetica delle parole e dell'emergere di una nuova categoria morfologica, cioè l'articolo (dal IV secolo), che è derivato dal pronome dimostrativo latino per il determinativo e dal numerale cardinale per l'indeterminativo.

Sia nella famiglia delle lingue romanze che in quella delle lingue germaniche, l'articolo determinativo può essere enclitico o proclitico. È interessante notare che la lingua romena ha tanto l'articolo determinativo enclitico (quello allegato al sostantivo), quanto proclitico (gli articoli dimostrativi aggettivale e genitivo).

La riduzione dei casi del latino classico è dovuta alla concorrenza delle costruzioni preposizionali del latino parlato che hanno determinato l'abbandono delle desinenze casuali, e, di conseguenza, la formazione dei casi è diventata sempre più analitica. Conseguentemente, il romeno possiede una singola forma di sostantivi per tutti i casi.

La desinenza sigmatica del plurale *-s* si trova solo nelle lingue romanze occidentali e deriva dai nomi latini maschili e femminili delle prime tre declinazioni in accusativo. In quanto ai gradi di comparazione, essi hanno cominciato a formarsi attraverso gli avverbi comparativi nelle lingue romanze, fatto condiviso anche da alcune lingue germaniche caratterizzate, in genere, da suppletivismo.

Dal punto di vista delle costruzioni sintagmatiche e lessicali, ci sono alcune differenze tra le lingue romanze e quelle germaniche, le prime con un numero ridotto di formazioni di nuove parole, spesso ricorrendo ai prestiti, a differenza delle lingue germaniche che possono formare più facilmente nuove parole con i propri mezzi (composizione e prefissazione). In tal modo, al sincretismo delle lingue germaniche si oppone l'analitismo delle lingue romanze. Tuttavia, come l'autore ha osservato, non tutte le lingue sono completamente sintetiche o analitiche. L'espressione analitica per le lingue romanze si è realizzata solo per la categoria del caso per mezzo delle preposizioni, il genere e il numero si esprimono sinteticamente per mezzo delle desinenze. Allo stesso modo, le lingue germaniche possono esprimere il caso tanto con le preposizioni, quanto con le desinenze.

Anche se il latino popolare e il germanico comune dividevano tanti tratti linguistici, essendo geneticamente correlati, l'evoluzione delle lingue romanze e germaniche che ne derivano ha portato alla loro diversificazione. Così, le lingue

germaniche hanno al livello grammaticale anche aspetti che non sono specifici alle lingue romanze come le alternanze fonetiche (tranne il romeno). La lingua tedesca si differenzia da altre lingue germaniche a causa dei mezzi sintetici per indicare le funzioni e per il gran numero di possibilità grammaticali e testuali per esprimere il genere. Nella categoria del genere, tutte le lingue germaniche hanno conservato un tipo particolare di pronomi per il genere neutro. La lingua inglese si differenzia dalle altre lingue germaniche per la categoria grammaticale del genere che si forma mediante i mezzi lessicali e non flessivi.

È interessante notare che l'autore di questo capitolo ha rilevato un fatto comune nelle lingue romanze e germaniche: la formazione dell'articolo determinativo dal pronome dimostrativo e l'articolo indeterminativo dal numerale cardinale.

In entrambe le famiglie di lingue si è fatta una grammaticalizzazione dell'ordine delle parole. Il processo di cambiamento della categoria grammaticale attraverso l'ordine delle parole in romeno si trova anche nelle lingue germaniche, ma con una frequenza più ridotta.

Per quanto riguarda le traduzioni, la presenza del paratesto è molto importante per fare più fedelmente il passaggio da un ambiente culturale ad un altro, rispettando le caratteristiche particolari di ogni lingua. L'equivalenza della traduzione è basata sul livello lessicale, e questo indica che la classe del nome ha un ruolo fondamentale per la traduzione.

Il quinto capitolo contiene un profilo sinottico dell'identità lessico-morfologica della lingua romena nel contesto romanzo-germanico studiato. Si è tenuto conto delle tre lingue romanze (il romeno, l'italiano, lo spagnolo) e delle due lingue germaniche (l'inglese e il tedesco) e la ricerca si è svolta in due direzioni: l'accennare delle caratteristiche individuali nel modello romanzo, con la messa in evidenza delle assomiglianze e delle differenze e, conseguentemente, la loro evoluzione in rapporto alle lingue germaniche. Si prosegue con la presentazione delle idiosincrasie nelle lingue in questione che fanno l'oggetto dello studio.

Concludendo, la lingua romena è la più idiosincrasica delle lingue romanze; non le si può assegnare una tipologia specifica. Anche se condivide con l'italiano il modello asigmatico e altre caratteristiche del latino parlato, la più orientale lingua romanza è più vicina alla più occidentale lingua romanza, preservando i vecchi elementi latini che si spiegano con l'appartenenza all'area periferica della famiglia linguistica.

Ciprian POPA

Universitatea „Stefan cel Mare”, Suceava, Romania

Alina BĂRBUȚĂ (NEGRU) is a second year PhD student at Ștefan cel Mare University of Suceava. She teaches Romanian Literature at the Henri Coandă College from Bacău. Areas of research: hermeneutics, mythology, magical realism.

Virginia BLAGA MARCUS is an expert in quality of education at the Romanian Agency for Quality Assurance in Pre-University Education (ARACIP) and Doctor in Philology (her thesis is entitled "Intertextuality and Intratextuality in Mihai Eminescu's work").

Mariana BOCA is a Associate Professor at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences at Ștefan cel Mare University of Suceava, where she has been teaching courses on the History of Romanian Literature, Comparative Literature, Culture and Conflict in Postwar Europe. She has published various articles in scientific volumes from Romania and abroad, and she is the author of some books in the field of literary criticism and cultural studies.

Antoine Constantin CAILLE is a doctoral student and teacher in French studies at the University of Louisiana at Lafayette. He obtained an MA in Philosophy and an MA in English at the University of Nice. He is currently working on his thesis regarding the concept of textuality. His defense is scheduled for March 2015. He participated at the international symposium at Cerisy-la-Salle in June 2014 (<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/autotranscendance14.html>) and that of the SSFH in Durham in July.

Costel CIOANĂ is a curator, cultural and scientific coordinator of the Romanian Academy Collection, Museum of Old Western Art Eng. Dumitru Ant-Minovici. He publish many articles in scientific journals and obtained his PhD in Philology and Cultural Anthropology from the University of Bucharest (the theme of the thesis was The prohibition to look back themed in Romanian fairy-tales)

Onoriu COLĂCEL PhD, is a lecturer at the Faculty of Letters and Communication Sciences of Ștefan cel Mare University of Suceava, the Department of Foreign Languages. His fields of interest are Contemporary English Literature, Literary Cultural Studies, Literary Criticism and Theories of Reading. He currently lectures on Contemporary English Literature and Cultural Studies.

Dana DOLGU is a Ph.D. student at the The University Ștefan cel Mare of Suceava,; Ph.D. Domain: Philology (Literature), Ph.D. supervisor: Professor PhD. Mircea A. Diaconu. Her Ph.D. thesis is on Traian Chelariu, an author from Bukovina. She is currently participating in the Program "SOCERT. *Knowledge society, dynamism through research*". This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. Investing in people!

Dorel FÎNARU is currently lecturer at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences at Ștefan cel Mare University of Suceava. He teaches courses of language theory and general linguistics, Philosophy of language, *Pragmatics*, *Rhetorics*, *Poetics*, *Stylistics*. He is also the author of the following books: *Ars poetica eminesciană* (2006), (editor) Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său* (2009), (coordinator) *Analiza discursului poetic* (2014).

Sabina FÎNARU is Associate Professor at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences, where she has been teaching courses on the History of Romanian Literature, Trends in European Criticism, and Latin. Between 2000 and 2002, she taught Romanian Language and Civilization at Delhi University (India). She is the author of several books like: *Eliade prin Eliade* [Eliade through Eliade] (3rd edition, Bucharest, 2006), *Literatura română de la început* (Suceava, 2005), *Curs de limba latină cu elemente de literatură, cultură și civilizație* (Suceava, 2004), as well as of numerous articles and studies.

Marius GULEI is a 3rd year PhD student at Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences, and currently employed as an assistant lecturer within the Department of Foreign Languages and Literatures of the same faculty. He is preparing a doctoral thesis on Semantic Change in Romanian Slang, supervised by Professor Rodica Nagy. His main fields of interest are semantics, linguistics and discourse analysis.

Viorella MANOLACHE is scientific researcher III PhD, at the Romanian Academy, Institute of the Political Science and International Relations, at the Department of Political Philosophy. Books (selective): *Romanian Postmodernity / Between Ontological Experience and Political Necessity* (2004); *Political Blindness as a Heredity Syndrome* (2005); *Fetishism. Hypostasis of the Romanian Cultural Press* (2006); *Elites in Marsh* (2009); *Alternative Currents of the Preflex Post-Philosophical and Political Evaluations* (2010); *The dynamics of the European Model regarding Creative Localism within Offensive Modernism (During the First Half of the 20th Century)*, 2011; *Homo Posthistoricus: Philosophical and Political Profile* (2012). Areas of research: Political Philosophy, Political Sciences, Postmodern Ideologies, Cultural Studies.

Daniela Maria MARȚOLE is currently lecturer at the Department of Foreign Languages and Literatures at Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences, where she teaches seminars and practical courses in the English language, lexicology and syntax. She is a PhD candidate and her research focuses on Shakespeare's play, *Macbeth*, and its Romanian versions. Other fields of interest are Translation Studies, Discourse Analysis, Cultural Studies, Victorian Literature.

Florica PERSĂCEL (TEODORIUC) is a 3rd year PhD student at Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. She is part of the project entitled "SOCERT. Knowledge society, dynamism through research", contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. Investing in people!

Ciprian POPA is currently a PhD lecturer at the Department of Romanian Language and Literature, Faculty of Letters and Communication Sciences, at Ștefan cel Mare University of Suceava, where he teaches courses, seminars and practical courses in the Italian language, syntax, lexicology and dialectology.

Dan Nicolae POPESCU, PhD, is Lecturer of English at the Ștefan cel Mare University of Suceava where he has been teaching since 1998. His areas of interest are the history of English literature (mainly Mediaeval & Renaissance), British culture and civilization, literary translations, and the literature of the American South.

Vasile SPIRIDON is Romanian writer, member of the Romanian Writer's Union. He teaches Romanian literature at Vasile Alecsandri University of Bacău and coordinates PhD theses at Ștefan cel Mare University of Suceava. He is the author of several books like: *Năbîta Stănescu. Monografie* (2003), *Gellu Naum. Monografie* (2005), *Înscrierea pe orbită. O cronică a prozei contemporane* (2008), *Apărarea și ilustrarea poeziei* (2008), *La mijloc de Rău și Bun. Identitate spirituală românească, în diacronie* (2009).

Oana-Elena STRUGARU is a postdoctoral researcher in the field of global studies at Ștefan cel Mare University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences. In 2011 she defended her PhD thesis entitled *Exile and Identity in the Works of Andrei Codrescu*, supervised Professor Mircea A. Diaconu. Currently she is part of the project entitled "SOCERT. Knowledge society, dynamism through research", contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. Investing in people!

Tanja WEIß, Dr. phil., born in 1969, studied English and American Literature and Cultural History, English Language, German Language and Medieval Literature. She wrote her MA thesis on the cinematic Shakespeare adaptations by British actor and director Kenneth Branagh, her PhD thesis on the aspect of performance in Medieval German Love Lyric and Rock Lyrics. From 2003-2010 she worked as university teacher at Leibniz University Hanover, Germany, in the Department of German Literature and Language. In December 2010 she founded *Freie Akademie am Steinhuder Meer*, an institution for the development of scholarly projects as well as didactic projects for schools. Tanja Weiß is also a writer, journalist and artist. She is the owner of *Rübenberger Verlag Tanja Weiß*, a local publishing house that concentrates on authors and artists in the region of Lower Saxony in Germany. Her scholarly work focuses on interdisciplinary studies in art, literature, language, film, music, and psychology of that discourses. One of her latest publications is on the adaptation of High Literature in Disney comics.